

GIOVANNI BOCCACCIO

Decamerón

LETRAS UNIVERSALES

Edición de María Hernández Esteban

Traducción de María Hernández Esteban

OCTAVA EDICIÓN

CÁTEDRA
LETRAS UNIVERSALES

Título original de la obra:
Decameron

1.^a edición, 1994
6.^a edición revisada, 2007
8.^a edición, 2010

Diseño de cubierta: Diego Lara
Ilustración de cubierta: Dionisio Simón

INTRODUCCIÓN

A mi madre

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 1994, 2010
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 302-2010
I.S.B.N.: 978-84-376-2349-8
Printed in Spain
Impreso en Anzos, S. L.
Fuenlabrada (Madrid)



Boccaccio, por Andrea del Castagno.

FLORENCIA, 1252-1345

UNA de las páginas más impresionantes de la historia medieval europea se escribe en Florencia entre estas fechas, que enmarcan un periodo de excepcional esplendor. El 24 de noviembre de 1252 se acuña en Florencia moneda de oro de veinticuatro quilates, con la emblemática flor de lis, por una cara, y la efigie del santo protector San Juan Bautista por la otra (siempre la mezcla sacro-profana), que será no sólo el orgullo de los florentinos, sino la muestra más material y palpable de su poder; este florín de oro llegará a ser una de las monedas más fuertes de toda Europa, la moneda por antonomasia con la que se hacían los negocios y se pagaban los impuestos, la moneda que circuló generosamente por la densa red comercial que los italianos tendieron para acercarse a Europa e imponer en ella su astucia y su buen hacer.

En enero de 1345 se produce, en cambio, la estruendosa quiebra de los Bardi, la compañía comercial en la que el padre de Boccaccio había hecho su suerte. El cronista Villani nos da puntual noticia del hecho, como también de la acuñación del florín¹, explicando cómo se produjo la quiebra cuando el rey de Inglaterra, Eduardo III, no pudo devolverle a la compañía los novecientos mil florines de oro que le había prestado para su guerra contra Francia, y cuando el rey de Sicilia, Roberto de Anjou, dejó de pagar su deuda de cien mil.

¹ Giovanni Villani, el primero de los tres cronistas, se vio también afectado por la quiebra de los Bardi que describe con toda precisión; tanto él como su hermano Matteo van a morir en las sucesivas epidemias de peste que asolarán la ciudad. Cfr. G. y M. y F. Villani, *Croniche*, Trieste, 1857.

Con los Bardi cayeron los Peruzzi, los Acciaiuoli y un nutrido grupo de compañías que se vieron arrastradas por el impago de los poderosos, con la consiguiente quiebra de todo el que había depositado su dinero en ellos, y con la total ruina de los menos poderosos que fueron los que no pudieron recuperar nada de lo invertido. Todo ello, dice Villani, «le acarrió a nuestra ciudad la mayor ruina y pérdida que jamás padeciera nuestro *comune*, si consideras bien, lector, el daño de tanta pérdida de dinero y riquezas para nuestros conciudadanos, que lo habían puesto por afán de lucro en manos de los reyes y de los señores»².

Entre estas dos fechas, entre estos dos sonoros acontecimientos, Florencia se va haciendo una ciudad próspera sin comparación, y se va tejiendo en ella la historia que sirve de esencial soporte y referencia a tantas y tantas páginas del *Decamerón*. El asentamiento del *comune* como fórmula política deja ya muy lejos la conformación social y cultural del feudalismo. Y el auge económico alcanzará tales dimensiones que puede decirse que, entre 1275 y 1300, Florencia estuvo a la cabeza de todas las fuerzas de la economía europea en el sector textil, por encima incluso de la liga hanseática, extendiendo sus tentáculos hasta los países bálticos y hasta Inglaterra, por donde fluyó el dinero de forma asombrosa, lo que explica el gran fortalecimiento de la moneda, al dedicarse además estos comerciantes también a las finanzas, con la práctica de la usura como algo habitual (se llegó a prestar hasta con un 33 por 100 de interés) por la lógica vinculación entre la industria, el comercio y las finanzas como partes de una misma actividad.

Fueron más de cien las compañías importantes de comerciantes que se formaron por entonces en Florencia, dedicadas a una actividad apasionante y muy lucrativa, pero también muy arriesgada (de más de una quiebra se habla en las páginas de este libro), financiadas por el dinero de la burguesía y con agentes y sucursales distribuidos por toda Europa y por los principales puntos del Mediterráneo, como constantemente en los cuentos vamos a ver. Cuando esto ocurre, la burguesía es ya la primera fuerza social de la ciudad, enriqueciéndose además con asom-

broso rapidez a costa del empobrecimiento de la nobleza; bien pronto la burguesía tiene en sus manos no sólo las riendas del poder, sino que además aspira a tener su propia dignidad social, su propio orgullo de clase, para lo que demanda una determinada formación cultural y defiende una determinada actitud moral. Todo ello se refleja con claridad en el refinamiento de vida y costumbres que fomenta el lujo en las fiestas, en el vestir, en el empleo del ocio y en todo lo que denota, en definitiva, el auge excepcional que Florencia logró en esos años.

Pero pronto la diosa Fortuna, invirtiendo la posición de su rueda, hace que cambie el rumbo de la vida de los florentinos; porque a la estruendosa quiebra del 45, le sigue una feroz carestía que dura hasta el 47, y, a continuación, en 1348, la peste llega desde Oriente también a Florencia, diezma la población y paraliza el frenético ritmo social que la ciudad había venido viviendo. En los años sucesivos, del 49 al 51, es cuando Boccaccio redacta allí su *Decamerón*.

El rumbo de la cultura, como es lógico, es fiel reflejo de estos cambios sociales, y contribuye a su vez a determinarlos. Aquí me interesa señalar, sobre todo, el fortalecimiento del espíritu laico que culmina por esos años con la incorporación de varios sectores laicos de la sociedad al mundo de la cultura y de las ideas, que tendrá como contrapartida la defensa que la Iglesia necesitará ir haciendo de su supremacía, innegable hasta entonces, en materia cultural. Los caminos de relaciones que las vías comerciales abrieron, el nacimiento y proliferación de las universidades laicas, el fortalecimiento cultural de ciertos sectores profesionales, como es el caso espectacular de los juristas, estas y otras muchas circunstancias podían poner en peligro el monopolio y control que la Iglesia había venido ejerciendo sobre las ideas. A partir de estos cambios que he señalado, la Iglesia deberá mantenerse en guardia, tratando de hacer más atronadora su voz desde el púlpito, difundiendo y fomentando los distintos géneros de la literatura piadosa, sirviéndose del arte como medio de evangelización, o intensificando la actuación de medios más drásticos, como la Inquisición³.

² G. Villani, *Cronica*, XII, LV, págs. 476-477.

³ Para un estudio puntual de este periodo histórico, véase, por ejemplo, R. Davidsohn, *Storia di Firenze*, Florencia, Sansoni, 1965, 7 vols.

Boccaccino da Cellino, el padre del autor, puede servirnos perfectamente como protagonista-tipo de esta parcela histórica que acabo de esquematizar. De familia burguesa de extracción rural, desde Certaldo, en la campiña toscana, Boccaccio no se traslada a Florencia a probar suerte en la aventura comercial, entrando como agente al servicio de los Bardi. Viaja habitualmente de Florencia a París, que era entonces la meca de las finanzas, pero parece bastante seguro que su primer hijo, Giovanni, no naciera en París como la fantasía de éste quiere a veces hacernos imaginar, sino que nace en 1313 más probablemente en Certaldo que en Florencia⁴. Es un hijo ilegítimo, fruto de su unión con una desconocida, puede que de baja condición, aunque Boccaccio nos quiera luego hacer creer que se trata de una noble dama parisina, para novelizar su origen. Pronto Boccaccino legitima a su hijo y se casa con Margherita dei Mardoli⁵, haciéndose cada vez más estable y acomodada la vida familiar. Y se inicia un considerable ascenso en su actividad mercantil, con éxito en las finanzas, desempeñando además importantes cargos políticos para su ciudad.

De acuerdo con ese nivel social, Giovanni recibe una buena formación inicial que, aunque estaba enfocada hacia los negocios, pasó por el Trivio antes de llegar a las matemáticas, pues también los estudios de letras eran esenciales para la buena formación del mercader, que debía redactar con soltura, expresarse con habilidad, discutir con ingenio, si quería triunfar en los negocios⁶.

⁴ Una amplia y precisa documentación biográfica la ofrece V. Branca en su *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Florencia, Sansoni, 1977, que resulta imprescindible para cualquier acercamiento al autor, y que yo sigo muy de cerca en el esbozo de estas páginas.

⁵ Emparentada con Beatrice Portinari, la amada de Dante, pudo ser ella o su madre una vía de información para Giovanni ya desde la infancia. Véase V. Branca, *Profilo*, cit., pág. 11.

⁶ Esto explica, además, el gran auge de la retórica como instrumento para la política y los negocios, por lo que estaba en la base de toda buena formación.

La estancia napolitana. El rumbo familiar cambia de forma brusca cuando el padre es nombrado máximo representante de los Bardi en el Reino de Nápoles, y allí se traslada en 1327, con un cargo de alta responsabilidad que confirma la estrecha relación que ya entonces tenía la política con las finanzas, pues por las manos de Boccaccino van a pasar todas esas cuantiosas sumas de dinero que los florentinos le prestaron al rey Roberto de Anjou, y él será el responsable de los principales acuerdos económicos, políticos y militares que Florencia pacta por esos años con el Reino. Esto explica la buena consideración que en Nápoles tuvo Boccaccino, que llegará a ser nombrado consejero y chambelán del rey, y explica también el bienestar familiar y el elevado nivel social en que pudo moverse la familia.

Esta estancia en Nápoles, que duró catorce años para Giovanni, va a ser decisiva para él porque le va a permitir, sobre todo, asimilar una cultura y un tipo de vida diferentes, que serán muy estimulantes para su formación. El padre le hace instruir en la práctica del comercio hasta los dieciocho años, y luego le obliga a estudiar cinco o seis años más de derecho canónico en la Universidad. Pero él no llega a entusiasmarse por los negocios, y las leyes no le van a interesar; así es que aprovechando que el padre se ausenta de Nápoles en 1332, él se va a dedicar, sobre todo, al latín y a los estudios humanísticos, sirviéndose del amplio mundo de relaciones sociales que tenía a su alcance.

Nápoles era por entonces una ciudad exuberante, bulliciosa, abierta al placer; culturalmente, además, era una ciudad clave en los contactos con el mundo griego y oriental, por un lado, y con el mundo francés, por otro, y este último era el que dictaba la moda en la corte en cuanto a costumbres, gustos literarios, etc. En Nápoles se daban cita, por entonces, las gentes de la más diversa procedencia. Así es que este tipo de vida, y el contacto con estas gentes tan diversas, como dice Branca, «estimuló en Boccaccio un penetrante y humano espíritu de observación, de gran narrador, y un conocimiento y un gusto por los caracteres de los estratos sociales más diversos de los más variados países mediterráneos (...) que tenían en la Nápoles angevina uno de sus principa-

les centros políticos y uno de los grandes emporios comerciales»⁷.

Se abre así para Giovanni un amplio mundo de relaciones que no sólo le permiten llevar una intensa y al parecer muy gozosa vida social, y cargarse de vivencias y experiencias, sino que además le abren las puertas de mundos culturales diferentes a los que él se va a ir aproximando con avidez y a la vez con gran rigor, para acumular lecturas y saber; porque toda la trayectoria del escritor, desde sus primeros escritos al *Decamerón*, es una inestable conjunción de vivencias y lecturas, de vida y erudición, que se irá equilibrando con el tiempo, hasta llegar a la solución excepcional que en este sentido resulta el *Decamerón*. Por eso es absolutamente decisivo su encuentro con destacadas personalidades, que van a ir orientando su formación y abriéndole nuevos caminos.

Entre esas personalidades destaca, por ejemplo, el gran poeta Cino da Pistoia⁸, a quien conoce en 1332, que le conecta con la tradición lírica y erudita toscana, aunque Giovanni no se había desconectado de ella al formar parte de la colonia florentina, empapada en florentinismo, que había en Nápoles. Conoce también a Andalò del Negro, que le abrió las puertas de la astrología y la astronomía, y sobre todo a Paolo da Perugia, eruditísimo bibliotecario del rey, que debió guiarle por la espléndida biblioteca real, una de las mejores de toda Europa, y descubrirle parcelas aún desconocidas de la literatura griega y bizantina (no se olvide que el griego y el árabe eran lenguas que se usaban y se traducían en la corte)⁹, y de su contacto con Paolo da Perugia puede que surgiera el proyecto de las *Genealogiae* redactadas muchos años después. Y decisivo

también va a ser su encuentro con el agustino Dionigi da Borgo San Sepolcro, otro ilustre toscano y hombre de excepcional formación clásica, con quien estuvo en contacto entre 1337 y 1340, y que como catedrático de retórica y poética suponía para él un magisterio especializado muy valioso. Dionigi le puso en la línea de la lectura de Séneca y de San Agustín, le debió enseñar su comentario a Valerio Máximo, estimulándolo para su vulgarización posterior de los *Factorum et dictorum memorabilium libri*, tan importante para el narrador; y puede que también Dionigi le hablara de Petrarca y de su obra, sembrando así entre ambos la expectativa de lo que llegará a ser una muy sólida y verdadera amistad¹⁰.

Éstos son algunos de los nombres clave que guían su formación y su diversidad de intereses, centrados, sobre todo, en el mundo clásico (y en especial en la literatura griega, que tantas satisfacciones le va a producir), en la cultura francesa, tan de moda entre la alta sociedad napolitana, y en la tradición toscana, que le conecta con una amplia parcela de la erudición latina y medieval. En este abanico se inscriben sus primeras obras, que van desde el desenfado de una breve epístola en dialecto napolitano¹¹, a la más densa erudición en prosa latina¹², a la desbordante fantasía de sus obras de creación.

De estas últimas me va a interesar destacar aquí, sobre todo, algunos de los procedimientos compositivos que nos permitirán entender mejor la formación del *Decamerón*. En la *Caccia di Diana*, de 1334, se trasluce ya su firme deseo de

⁷ V. Branca, *Profilo*, cit., pág. 19.

⁸ Cino da Pistoia era jurista, pero era también un gran poeta, símbolo de la poesía toscana y del Dolce Stil Nuovo que con él se apaga. Véase, por ejemplo, V. Branca y P. G. Ricci, «Notizie e documenti per la biografia del Boccaccio. 4. L'incontro napoletano con Cino da Pistoia», en *Studi sul Boccaccio*, V, 1968, págs. 1-18.

⁹ De varios aspectos de esta etapa cultural se ocupa G. Padoan, «Mondo aristocratico e mondo comunale nell'ideologia e nell'arte di G. Boccaccio», en *Il Boccaccio le Muse il Parnaso e l'Arno*, Florencia, Olschki, 1978, págs. 1-92 y en especial 6-7.

¹⁰ Dionigi da Borgo San Sepolcro había comentado a Virgilio, Ovidio, Séneca, Aristóteles, Valerio Máximo, y desde 1333 estaba en contacto con Petrarca, como figura clave de la cultura de estos años; véase G. Di Stefano, «Dionigi da Borgo San Sepolcro amico del Petrarca e maestro del Boccaccio», en *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino*, XCVI, 1961-1962, páginas 273-314.

¹¹ Carta a Francesco dei Bardi de 1339 firmada como Jannetta di Parisse, afrancesando la firma para mimetizarse con los gustos literarios de entonces que más le estimulaban. Véase *Tutte le opere di G. Boccaccio*, ed. G. Auzas, vol. V, *Epistole*, Milán, Mondadori, 1992, págs. 861-864.

¹² La *Allegoria mitologica*, anterior a 1334, en prosa latina, y la *Elegia funeraria per Costanza*, en verso y en latín; cfr. V. Branca, «Il più antico carme del Boccaccio», en *Tradizione di tutte le opere di G. Boccaccio*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, págs. 201-229.

amoldarse a los gustos de su receptor, involucrando como protagonistas a un grupo de jóvenes napolitanas a las que rinde homenaje haciéndolas participar en una singular cacería de la que van a lograr el premio del amor. Son figuras femeninas tan reales que las cita con nombres y apellidos¹³, y tan activas y desenvueltas cazando y persiguiendo a las presas por los montes, que son una auténtica réplica de la figura femenina estática, idealizada e irreal de la parcela de la tradición que le había precedido, impulsadas además por el ágil fluir de los tercetos y por la poderosa capacidad del escritor para narrar. Y quiero además señalar, en una obra aún inicial como ésta, la asombrosa habilidad del autor para resolver el problema del «punto de vista» desde donde enfoca su relato, un problema de técnica narrativa que siempre le va a preocupar y que aquí plantea con una imaginación excepcional: quien narra desde la primera persona dice ver y oír lo que sucede en la cacería, oculto entre matorrales, por lo que puede relatar; y ve cómo las jóvenes, cansadas de someterse a Diana cazadora y a la castidad que ésta impone, deciden invocar a Venus, que oye su ruego y hace que las piezas cobradas en la cacería se conviertan en jóvenes apuestas y dispuestos a entregarse al amor de ellas. Y ya al final, en el canto XVIII, reaparece el yo que narraba, que como era un ciervo (cosa que el lector no sabía y que a él mismo le sorprende) se transforma en un joven que podrá gozar del amor de la más destacada de las protagonistas. Así, él como todos, por obra del amor redentor, se convierte de animal en hombre de intelecto, confirmándose la victoria de Venus sobre Diana, la victoria del amor¹⁴.

Están ya en germen en esta obra muchos de los rasgos bálicos que después retomará y precisará: la función retórica,

comunicativa, que le asigna a su autobiografismo amoroso, la búsqueda del interés del receptor, su colocar el amor en el centro de su mundo literario, la especial atención al protagonismo femenino y, sobre todo, su gusto por mezclar fuentes y por manejarlas con una libertad realmente asombrosa, invirtiendo los esquemas que dictaba la tradición¹⁵.

El texto redactado a continuación podría ser el *Filostrato*, que Branca fecha en 1335, aunque Muscetta lo cree posterior¹⁶. Aquí el autor logra delimitar con mayor claridad la relación del enmarque biográfico con el relato de la ficción, mediante un proemio en prosa que antecede a las octavas del texto y mediante un envío final. El proemio es una carta dirigida a su amada Filomena hablándole de su gran dolor por el alejamiento de ella, y explicándole que la historia que él va a relatar sobre los amores de Troilo y Criseida es una celada para hablarle a ella de su amor y su dolor; con ello establece una clara analogía entre su propio dolor y el de Troilo, entre Filomena y Criseida, entre la biografía y la ficción.

El escritor abandona bien pronto el pretexto épico de la guerra de Troya para enfocar de manera exclusiva a los protagonistas, penetrando en su psicología y en sus sentimientos con una inmediatez y una maestría excepcionales, a las que parece contribuir, en gran medida, el préstamo de lo subjetivo hacia lo objetivo, que cobra así una gran vitalidad; el relato de los encuentros amorosos, las dolorosas separaciones al alba, la desesperación final de Troilo sin Criseida, le deben mucho a la casuística ovidiana y cortés, pero transmiten también una fuerte sensación de realidad¹⁷.

¹³ Para la identificación de estas jóvenes con miembros de las más destacadas familias napolitanas, véase V. Branca, *Tutte le opere di G. Boccaccio*, vol. I, Milán, Mondadori, 1974.

¹⁴ Esta conversión de ciervo en hombre es una clara réplica del mito ovidiano de Acteón convertido en ciervo por contemplar desnuda a Diana. Lo señala A. Prieto, *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, Planeta, 1972, págs. 62 y ss. Y el tema del amor redentor lo retoma en el *Teseida*, en la *Commedia delle ninfe fiorentine* y, por supuesto, en el *Decamerón*.

¹⁵ Las fuentes que podrían señalarse son por ello muy diversas, debido además a que en esta inicial etapa el apoyo en modelos le resulta imprescindible. Cfr. V. Branca, *Tutte le opere*, vol. I, cit., págs. 5 y ss.

¹⁶ C. Muscetta, «G. Boccaccio», en *La letteratura italiana, Il trecento*, volumen II, tomo 2, Bari, Laterza, 1972, pág. 98.

¹⁷ El tema de la separación de Troilo y Criseida, la intromisión de Diomedes y los celos de Troilo ya estaban en Ovidio; pero Boccaccio pudo además conocer el poema francés de Benoît de Sainte-Maure, el *Roman de Troie*, aunque era un tema muy difundido tanto en latín como en vulgarizaciones.

Y al final, retomando el enmarque biográfico, el autor se dirige directamente a los «giovinetti» advirtiéndoles cautela en materia de amor, y después se dirige al propio libro (es el momento de la reflexión o envío del autor de la obra lograda) imaginando que, al permanecer éste en manos de la amada, le dará constante testimonio de su amor y le podrá pedir que se apiade de él. De este modo, el autor ha logrado poner a funcionar un mecanismo de analogía en el que involucra lo biográfico (su amor por Filomena) con la ficción literaria (la historia de Troilo y Criseida) y con la realidad o virtualidad del receptor (los jóvenes enamorados), además de poner de relieve la figura del receptor específico (Filomena), que tiene un lugar muy destacado en el proceso de creación¹⁸.

El *Filocolo*, de 1338, es un primer intento de novela en prosa, y una buena muestra del tesón con que el escritor explora en la tradición en busca de nuevos géneros literarios. Se siguen manteniendo esos tres niveles que estructuraban sus textos precedentes y que apuntalan el interés del receptor (lo biográfico, la ficción y el nivel de los receptores) con el cambio que supone ahora que es ya su amada Fiammetta quien le pide que componga un librito con los amores de Flores y Blancaflor¹⁹; y esta historia, dice el autor, consolará a los lectores (consuelo que también pretenderá aportar el *Decamerón*); y a las jóvenes lectoras les hará valorar mejor la fidelidad debida a un solo amante, como hizo Blancaflor, que es una manera de pedirle a Fiammetta que le quiera sólo a él, que le sea fiel²⁰. Y se entiende además perfectamente que al propo-

¹⁸ Creo que no puede negarse el estímulo biográfico como resorte de los mejores momentos líricos de este libro, que son muchos; prestándole sentimientos a Troilo y reviviendo vivencias propias, el autor escribe ya algunas de sus mejores octavas.

¹⁹ El argumento podría venir de alguna vulgarización que circulara por Italia basada en la versión anónima francesa de 1160; y el motivo de escribir a petición de un personaje estaba ya en Virgilio, y el autor se lo va a apropiar.

²⁰ A partir del *Filocolo*, a su amada la llamará siempre Fiammetta, *senhal* definitivo bien para encubrir siempre a la misma o a distintas amadas; ya G. Billanovich ha documentado la imposibilidad de que ésta sea la hija natural del rey Roberto d'Anjou. Véase *Petrarca letterato. I. Lo scrittoio del Petrarca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

nerse el autor un cauce de recepción tan generalizado como es el de los jóvenes y jovencitas enamorados, un receptor tan poco especializado o connotado culturalmente, el estilo y el nivel adoptados deberán ser bajos, humildes, no elevados, más en la línea de los textos de Ovidio que a la altura de ingenios elevados como Dante²¹, en una reflexión sobre el propio nivel literario que le acompañará y se replanteará en el *Decamerón*.

Y respecto a la ficción del *Filocolo*, que sigue preferentemente el esquema de la novela griega²², hay que señalar su ambicioso proyecto de incorporar una desbordante acumulación de lecturas de muy diverso corte y procedencia, y el resultado es una especie de centón o enciclopedia donde se experimenta con todos los esquemas narrativos posibles, como son la novela griega, la novela pastoril, la novela sentimental, junto al mito, al relato alegórico, al suceso maravilloso, además del relato breve que son las finales *Quistioni d'amore*, de tanto éxito editorial en nuestro siglo XVI²³. Esta obra supone, pues, un inmenso laboratorio narrativo de enorme utilidad para los distintos cauces y géneros de toda la prosa renacentista posterior. Pero al *Filocolo*, para haberle dado a Italia el género de la novela de que carecía, le faltaba un hilo conductor animado de autobiografismo (que sí aparecerá en la *Fiammetta*) y le sobraba todavía erudición.

La última obra de esta etapa napolitana, en octavas y de grandes dimensiones también, es el *Teseida*, que se suele fechar entre 1339 y 1340 y que es un texto decisivo para la trayectoria de la épica renacentista posterior²⁴. Fiammetta sigue es-

²¹ Véase G. Boccaccio, *Filocolo*, ed. S. Battaglia, Bari, Laterza, 1938, página 565.

²² Véase mi artículo «Esquemas narrativos del *Filocolo*», en *Filología Moderna*, vol. XV, núm. 55, 1975, págs. 563-582.

²³ Estas trece cuestiones de amor son casos ajenos y narrados en tercera persona; en España se traducen y editan aisladas del *Filocolo* y junto a algún relato español de corte sentimental; hay una traducción de 1546, y otra, descubierta en 1989 que es de 1541 y obra de Diego López de Ayala y Diego de Salazar.

²⁴ En 1475 se hace en Ferrara un comentario del *Teseida* que Boiardo debió conocer y utilizar más tarde como fuente de su *Innamorato*, cfr. C. Muscetta, «G. Boccaccio», cit., págs. 78-79.

tando presente en el mundo amoroso del autor, como destinataria de la carta proemial con la que se abre el libro; en esta carta, que circulará aislada por los epistolarios misceláneos del Renacimiento, persiste el decidido interés del autor por amoldarse a los gustos y a la competencia de lectura de su receptor. Fiammetta resulta una lectora privilegiada para entender ciertos pliegues de la intimidad de los protagonistas (por la analogía que parece que el autor estableció entre la historia de amor vivida entre él y Fiammetta y la historia de amor de los protagonistas del libro), y sólo ella será capaz de descifrar cuál de los dos protagonistas que se disputan el amor de Emilia es el que encubre al autor; pero, por lo demás, es una lectora-tipo que reúne las características de la clase de lector con la que el escritor pretende comunicar. Además, explicando el autor que traslada esta historia antigua al verso en vulgar para mayor deleite de Fiammetta, trata de alejarse de fines eruditos, en busca de una literatura de eminente entretenimiento y diversión.

La historia que cuenta tiene a Teseo como héroe conductor y en torno a él se aglutinan los diversos materiales que forman el texto²⁵; entre ellos destaca la trama de la rivalidad de Arcita y Palemón que se disputan el amor de la joven y bellísima Emilia, cuya aparición y descripción a Poliziano tanto le va a impresionar; y sobre este eje conductor se suceden los torneos, la descripción de las huestes de los héroes más famosos de la antigüedad, los sacrificios e invocaciones a los dioses, con una complacencia descriptiva, con una exuberancia, con un gusto por narrar, con un pleno dominio de la octava que confirman bien las enormes posibilidades del camino que tiene por delante el escritor²⁶.

²⁵ Puede que partiendo del *Roman de Thèbes* y apoyándose en la *Tebaida* de Estacio, con otras muy diversas lecturas, el autor acumulara aquí una ya muy densa erudición.

²⁶ Hay en la Biblioteca Nacional de Madrid un ms. del siglo xv (códice 10271) que podría haber servido de base para la traducción en prosa del *Teseida* que ofrece el ms. 1537 de la misma biblioteca. Véase T. González Rolán y P. Saquero, «Un nuevo testimonio sobre la presencia de G. Boccaccio en España», en *Revista de Filología Románica*, núm. 1, Madrid, Universidad Complutense, 1983, págs. 35-50.

Recapitulando los rasgos de interés técnico más recurrentes de esta etapa que ahora se cierra se podrían destacar: la función retórica, que el autor le confía a la instancia biográfica, a la que no deja nunca de apelar como medio, además, para conectar con su receptor; su preocupación por el «punto de vista», que será primordial hasta el *Decamerón*; su capacidad para adaptarse a los gustos del receptor en una línea de literatura media, que hoy diríamos casi «de consumo»; y su manejo, por último, libre y sin límites, de fuentes, que contamina y maneja con absoluta libertad; me refiero a la inversión de mitos, a la desmitificación de historias, como la historia de las amazonas que acaban abandonando la guerra para entregarse al amor, etcétera, tratando siempre de reconducir lo literario a lo vital.

Además de etapa intensa de aprendizaje ecléctico pero riguroso, Nápoles fue sin duda el periodo más feliz de su vida, quizás porque fue el que mejor conectó con su carácter apasionado y le abrió de par en par las puertas a su vocación; por lo que, en la distancia, pronto se convertirá en el sueño perdido y nunca recuperado, y que con el tiempo se carga, para él, de connotaciones, y a las de índole personal hay que unir también las de carácter profesional. Varias veces intentará regresar para quedarse, y varias veces el proyecto se verá frustrado con amargura.

La etapa florentina. Entre finales de 1340 y comienzos del 41, Boccaccio regresa a Florencia maduro y experto, con un muy sólido bagaje de lecturas, con una vocación ya clara y con una experiencia literaria muy diversificada fruto de una intensa labor de diez años; pero bien pronto le salen al paso las enormes dificultades por las que atraviesa la ciudad (y su familia), que no sólo no tienen nada que ver con lo dejado en Nápoles, sino que se encuentra con una Florencia donde la situación político-económico-social ha cambiado bruscamente. El anterior bloque güelfo, formado por Roberto d'Anjou, Florencia como pulmón económico, y el apoyo del Papa, se ha roto ya al negarle Roberto su ayuda a la ciudad, que se encamina al hundimiento y que deberá cambiar de política y de estrategia de forma general.

También la situación financiera familiar ha cambiado radicalmente, y hay documentos que confirman que el padre vende fincas para pagar deudas, y aunque ya no estaba al servicio de los Bardi, su estado financiero presagiaba, igual que el pulso económico ciudadano, la tremenda quiebra que se iba a producir en los años inmediatos. Además, a la complicada dinámica señalada, se unía el estado constante de luchas internas entre las distintas facciones y niveles sociales para hacerse con el poder, y ya años atrás, en estas luchas, habían salido de la ciudad ilustres ciudadanos como Dante Alighieri, para no regresar jamás.

No hace falta un gran esfuerzo para imaginar la decepción de Boccaccio ante el nuevo panorama ciudadano y familiar. Resulta bastante expresiva, en este sentido, la carta que en 1341 le escribe a Niccolò Acciaiuoli, compañero de la infancia a quien creía amigo, que, trasladado a Nápoles de joven como él, había sabido abrirse camino en la corte hasta las más altas esferas del poder; un personaje ambicioso, sin escrúpulos, amoral, que a sus veintiocho años ostentaba ya uno de los cargos más altos del Reino²⁷. Boccaccio confiaba en que éste le tendiera una mano ofreciéndole algún cargo que le permitiera instalarse en Nápoles; por eso le dice sobre su situación: «De mi estancia en Florencia en contra de mi voluntad nada os escribo, porque habría que demostrarlo más bien con lágrimas que con tinta. Sólo os digo que, igual que Alejandro cambió por buena la mala fortuna del pirata Antígono, así espero que gracias a vos cambie la mía»²⁸. Pero en ésta como en sucesivas ocasiones Acciaiuoli va a permanecer insensible a las peticiones de Boccaccio.

En los escritos de estos años se percibe, primero, un abierto rechazo del ambiente florentino, que se advierte todavía en alusiones de la *Fiammetta*, donde se contraponen el mundo alegre, despreocupado, cortés y desinteresado de Nápoles, frente

al marcado interés por las ganancias y el dinero de la burguesía florentina, a la que tacha de ignorante y atenta sólo a contar dinero, y alude también al estado de luchas constantes que dificultan la convivencia ciudadana haciéndola cerrada y asfixiante²⁹. A todo esto hay que unir la clara situación de decadencia, tanto ciudadana como familiar, y sus posibles roces con el padre, que le hacen percibir como hostil su nuevo hogar; un cúmulo, pues, de dificultades que hacen más difícil su etapa de adaptación, que, no obstante, con el tiempo, va a lograr superar.

La crítica ha señalado ya la brusca diferencia que se percibe entre las obras de una y otra etapa; yo sugeriría, además, una lectura contrastiva entre textos como la inicial *Caccia*, y la primera obra florentina, la *Comedia delle ninfe fiorentine*, de 1341, para medir mejor la recuperación de técnicas e intereses fundamentales de la primera etapa en esta segunda.

Esta *Comedia delle ninfe fiorentine*, también llamada *Ninfale d'Ameto* o *Ameto*, por el nombre de su protagonista, confirma que sigue vivo su deseo de agradar al lector inmediato para el que escribe, y que sigue siendo el amor el tema eje de su camino literario, explicando en el proemio que escribe no como poeta, sino como amante, para consuelo de los que también sufren por amor. Y dentro ya de la narración, la situación inicial es muy similar a la de la *Caccia*, por la presencia de un yo narrador que va cazando por tierras de Etruria y se encuentra con un grupo de ninfas, a las que se une arrastrado por el amor hacia Lía. Este narrador es el pastor Ameto, que nos va describiendo su transformación por obra del amor, y que al final se identifica con el autor para no perder ese hilo biográfico siempre relacionado con la ficción y en conexión comunicativa también con el receptor.

²⁷ Sobre los distintos miembros de esta familia y en especial sobre este precursor de Cesare Borgia que debió ser Niccolò, cfr. C. Ugurgieri della Berardenga, *Gli Acciaiuoli di Firenze*, Florencia, Olschki, 1961.

²⁸ Véase la epístola V de la ed. cit., págs. 542-543 y las notas aclaratorias de G. Auzzas.

²⁹ Cuando en la *Elegia di madonna Fiammetta* Pánfilo va a abandonar la ciudad de Nápoles, ella le explica: «Tu ciudad está llena de voces y de hechos pusilánimes, sierva no de mil leyes sino de tantos pareceres como hombres tiene, y está toda en armas y en guerra (...) cosas todas que no encajan con tus gustos. Y en cambio esta que te dispones a dejar ya sé que sabes que es alegre, pacífica, rica, magnífica, y bajo un único rey, y estas cosas, si yo en algo te conozco, te agradan mucho». Traduzco de la ed. de V. Pernicone, Bari, Laterza, 1939, págs. 327-338.

Según van apareciendo las siete ninfas protagonistas, entre las que destaca Lía y entre las que una se llama también Fiammetta, Ameto las va contemplando y las va describiendo físicamente con complacida sensualidad, de espaldas a los cánones descriptivos de la tradición lírica toscana y adelantándose a rasgos del pincel de Botticelli. Después de esta perturbadora descripción (de la que había ya algún adelanto en el *Filocolo*), todos se sientan en círculo alrededor de una fuente y Ameto le va dando a cada una de ellas la pauta para narrar. A diferencia de lo visto en la *Caccia*, aquí la voz del narrador-espectador tiene ya nombre propio y entidad de protagonista, y pasa a continuación a funcionar también como receptor de la serie de relatos que las ninfas van a contar; y distintamente a lo visto en las *Quistioni*³⁰, cada ninfa cuenta en primera persona su propio caso de amor, su experiencia infeliz en un matrimonio impuesto que cada una de ellas resuelve con decisión, buscándose un amante de su elección. Cada relato sigue un mismo esquema, una misma técnica, en una búsqueda de disposición, orden y control cercana ya a rasgos del *Decamerón*. Pero lo más sorprendente es que el autor tomó estos relatos no de la historia antigua o de los textos clásicos, sino que los tomó de la crónica escandalosa ciudadana, pues lo que narra son hechos realmente sucedidos a mujeres de la alta burguesía florentina, y a casi todas se las ha podido identificar, aunque las disfrace con ropas de ninfas³¹.

Los logros que me parecen más llamativos de este libro son sin duda la descripción tan sensual de las ninfas, el carácter escandaloso de sus historias, y el deseo que Ameto va a ir expresando al final de cada historia de haber sido él el coprotagonista con la ninfa³². Son aspectos en los que creo late ya el

³⁰ Me refiero a la diferencia entre narrar casos de amor ajenos, en tercera persona, y narrar su propio caso de amor en primera persona.

³¹ Cuando Ameto explica que estas ninfas le gustaban más por los ojos que por el intelecto, se trasluce tal vez en ello el cansancio del autor por los disfraces y máscaras antiguas. Y para la identificación de al menos cuatro de las siete ninfas con mujeres de la sociedad florentina, véase C. Muscetta, «G. Boccaccio», cit., pág. 105.

³² Al confesar Ameto que le habría gustado ser él el amante de cada una de las fascinantes historias, se anticipa a un deseo que van a expresar a veces algunos de los narradores del *Decamerón*.

abierto rechazo del escritor a unas convenciones sociales con las que no debía de sintonizar (los matrimonios impuestos, la sumisión de la mujer al marido, etc.), y el rechazo también de convenciones literarias que desde siempre han provocado en él la transgresión. Esto no significa que no haya importantes deudas con la tradición, y que no se advierta el nuevo rumbo de sus muchas lecturas por la vertiente alegórico didáctica de Boecio, Marciano Capella, Alain de Lille, etc.; y además, entre las concesiones que sí le hace al nuevo ambiente cultural, destaca con fuerza la resolución alegórico-religiosa con la que se concluye el libro, pues al final las ninfas resultan ser las siete virtudes que bautizan a Ameto, y a su transformación por obra del amor se une ahora su transformación espiritual en este sorpresivo y autocensurado final³³.

Este libro en prosa y verso resulta clave para la trayectoria hacia la estructura del *Decamerón*, y es además un espléndido modelo para géneros posteriores, como la fábula pastoral y la novela pastoril, por la fijación del canon descriptivo del paisaje, que se retoma como técnica en el marco del *Decamerón*, y que Sannazaro, para escribir su *Arcadia*, no tendrá más que imitar de forma fiel y literal.

Si la conversión final del *Ameto* era un «alegorismo acomodaticio que no interesa más que como disfraz que acusa a la sociedad que sí lo exige», y se percibe, en efecto, «como algo extraño que no tiene cuerpo dentro de la estructura de la obra y que Boccaccio coloca para salvarse de algo»³⁴, la alegoría de la *Amorosa visione* afecta a la conformación total de la obra. El libro está también dedicado a Fiammetta y es el relato de un sueño del autor en donde se le aparece una dama que le va a guiar por un viaje que resulta ser un pretexto para hilvanar «una serie de triunfos moralmente organizada y concatenada» que representan a las cinco pasiones que habían marcado al

³³ En la carta dedicatoria del libro a Bártolo del Buono le precisa que si el libro tiene algún defecto «no la malicia sino la ignorancia tiene la culpa; por lo que encomiendo libremente el examen de la obra y su corrección a la madre de todos y maestra, a la Santísima Iglesia de Roma». Véase ed. N. Bruscoli, Bari, Laterza, 1940, pág. 152.

³⁴ Cfr. A. Prieto, *Morfología de la novela*, Barcelona, Ensayos Planeta, 1975, págs. 258 y 327.

autor en su juventud. La alegoría se fusiona a la mitología, a la densa erudición y a los constantes ecos dantescos, acumulando duro saber y pesada erudición. Pero la alegoría encaja mal en la ideología vital del escritor, y no sólo no le sugiere posibilidades nuevas, sino que incluso paraliza su imaginación. La única sorpresa del libro, su único momento de transgresión, es que el sueño se rompe cuando el autor protagonista estaba a punto de gozar de su amada, a la que tenía ya entre sus brazos. ¿Ironía o ensoñación sexual?³⁵ En cualquier caso, es un experimento literario más, que a Petrarca le estimulará para escribir sus *Triunfi*, obra también de fuerte anclaje medieval.

Con la *Elegia di madonna Fiammetta*, escrita entre 1343 y 1344, Boccaccio consigue escribir, nada más y nada menos, que la primera novela psicológica moderna, además de un libro de gran interés para nosotros por su proyección a la narrativa española del siglo XVI³⁶, como la crítica ha demostrado ya³⁷. Ante la gran riqueza de aspectos que de ella deberían valorarse, me voy a limitar a señalar la incidencia que la novela tiene en la trayectoria literaria que he trazado hasta aquí. Creo que puede decirse que en este libro, de intensos tonos trágicos (no casualmente se denomina elegía)³⁸ culmina y se disuelve gran parte de la tensión personal del autor arrancado

³⁵ La *Amorosa visione* la escribe entre 1342-1343 y la reelabora hacia 1355-1360 compartiendo esta vez con Petrarca su interés por la alegoría; las deudas de este libro con Dante son muy evidentes, incluso algún sueño de la *Vita nuova* podría ser el antecedente de este singular sueño que aquí se rompe. Véanse las explicaciones que V. Branca sugiere en su ed. en *Tutte le opere*, vol. III, Milán, Mondadori, 1974, en especial las notas al canto XLIX, vv. 46 y ss.

³⁶ Destaco, entre otros posibles ejemplos, las páginas siempre espléndidas de A. Prieto sobre las deudas de la novela sentimental española con la *Fiammetta* que precisa en el *Siervo libre de amor* y en *La cárcel de amor*; véase su *Morfología de la novela*, cit., págs. 241 y ss.

³⁷ Véase por ejemplo, la ed. crítica de L. Mendia Vozzo de la traducción castellana antigua del siglo XV: J. Boccaccio, *Libro de Fiammetta*, Pisa, Giardini, 1983; y también la más reciente traducción de P. Gómez Bedate, *La elegía de doña Fiameta y Corbacho*, Barcelona, Planeta, 1989.

³⁸ Para su conexión con el género elegíaco, véase C. Segre, «Estructuras y registros de la *Fiammetta*», en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, págs. 90-120.

de Nápoles, en donde había conocido el amor y en donde había experimentado también por primera vez la decepción. En la línea de los textos citados hasta aquí, la crítica ha hablado de pseudoautobiografismo, pero creo que no se debe descartar la sinceridad de lo biográfico, porque, como ya he apuntado al comienzo de estas páginas, sus vivencias son parte esencial de su proceso creador.

Los héroes, dioses y ninfas son ya una etapa pasada, su interés se vuelve ahora hacia personajes reales que se mueven en un ambiente ciudadano y burgués, aunque barnizados de clasicismo para sintonizar con el sistema y estilo de escritura adoptados³⁹. Otra novedad importante, también valorada por Segre, es que la obra se escribe íntegramente en primera persona, que pasa de la exposición al diálogo hasta llegar al monólogo. Pero esta primera persona ahora no es ya la del autor, porque el libro lo escribe esta vez Fiammetta dirigiéndose a las mujeres compasivas que podrán entender su enorme, inconsolable dolor.

Fiammetta, dama casada, se enamora del joven Pánfilo, y gozan de su amor hasta que él tiene que dejar Parténope, es decir, Nápoles, que es donde están, para marcharse a Etruria, es decir, Toscana, reclamado por su anciano padre que le quiere con él⁴⁰. Así, tras el abandono, se produce la desesperación de Fiammetta, porque Pánfilo nunca más va a regresar. Aunque el lamento de Fiammetta no deja de tener un fortísimo apoyo erudito (la retórica senequista, la psicología ovidiana, etc.), se percibe ya una autenticidad de sentimientos difícil de superar y que nos permite suponer, en relación con la línea que vengo trazando, el siguiente proceso de composición:

a) El autor se ha desplazado a su amada Fiammetta para poder dar voz a un personaje femenino, doña Fiammetta, a la

³⁹ C. Segre señala que este disfraz clásico es para sintonizar con las constantes comparaciones y alusiones mitológicas en boca de los personajes y para entonar el argumento a la prosa «ostentosamente clásica» del libro. Véase art. cit., págs. 107-110.

⁴⁰ Pánfilo le explica a Fiammetta: «mi padre, cargado de años y sin esposa [Margherita dei Mardoli había muerto en 1339] quedándole sólo algún hermano solícito para su consuelo (...), me llama para que vaya a verle y consolarle, pues hace varios años que no me ve», ed. cit., pág. 34.

que hace absoluta protagonista del libro para poder desplegar una psicología femenina que responda a una realidad.

b) Pero además, en algún momento, es el autor quien le presta voz y realidad a Pánfilo, el amante, que se aleja de ella por mandato del padre dejando para siempre las tierras napolitanas.

c) Invirtiendo y complicando este proceso de proyección, el escritor Boccaccio logra hacer sufrir a su amada Fiammetta de amor y de celos, como castigo, debemos suponer, a los celos que por ella antes había sufrido él.

d) Pero, en definitiva, es él quien sufre realmente, él quien «intenta liberarse de su sufrimiento desplazándolo a aquella que lo produjo»⁴¹.

En esta fusión y confusión de la vida con la literatura, de la realidad con la escritura, tratando de equilibrar vivencias y erudición, el autor logra crear el primer personaje trágico moderno y la primera novela intimista europea⁴². A ello colabora con eficacia la intensa concentración de sentimientos, personajes, espacios, dentro de una estructura muy elaborada que Segre ha estudiado con toda precisión. Y en relación con la técnica expositiva del *Decamerón*, quiero señalar un mecanismo que el escritor perfecciona respecto a empleos precedentes; me refiero al hecho de incorporar dentro del libro, en el interior mismo de la ficción, dentro de los diálogos y monólogos de Fiammetta, la presencia de las receptoras a las que la protagonista apela continuamente para que escuchen y entiendan su llanto y su desesperación⁴³, como fórmula de estimular la adecuada recepción que desde fuera del libro tendrá que hacer el lector. Con ello, el autor va más allá del mero empleo del «receptor implícito» que toda obra posee, y estos constantes vocativos dirigidos a las receptoras internas los va-

⁴¹ De castigo y de proyección ha hablado A. Prieto, entendiendo que el castigo se prolonga hasta impedirle Boccaccio a Fiammetta el consuelo de morir de amor. Véase *Ensayo semiológico*, cit., pág. 273.

⁴² Cfr. V. Branca, *Profilo*, cit.

⁴³ C. Segre habla de «círculo de complicidad afectiva y de participación entre Fiammetta y las destinatarias», además de analizar con toda precisión las apelaciones a las mujeres en cadena, bien como oyentes atentas, bien como benévolas confidentes.

mos a encontrar, dentro ya de otra estructura muy diferente, en el *Decamerón*.

A partir de la *Fiammetta*, como si realmente su lamento hubiese servido de catarsis y liberación, en los escritos sucesivos se advierte cómo el autor ha ido pasando del rechazo a la integración a la cultura toscana; el padre se va recuperando económicamente, asume cargos políticos en la ciudad y en 1343 se vuelve a casar, y Boccaccio comienza también a participar tanto en la vida civil ciudadana como en distintos niveles de su cultura. De estos niveles podríamos destacar tres sobre todo: un nivel de mayor adhesión a la vida real, un mayor interés por lo humano frente a lo literario; un acercamiento a un estadio de literatura más baja, más de tono popular; y un compromiso con grupos y sectores de un muy incipiente prehumanismo que le va a terminar de conectar, sobre todo, con la figura de Petrarca.

Resultado de su mayor adhesión a la vida real podría ser su tratadito en latín sobre las islas Canarias, que aquí no puedo dejar de recordar. Este *De Canaria* debió de redactarlo entre 1342 y 1344 con la información que debieron pasarle los colaboradores de los Bardi afincados en Sevilla acerca de una expedición que los genoveses, españoles y portugueses hicieron a las islas en 1341; reelaborando esos datos, Boccaccio escribe una de las primeras páginas que se tienen sobre los guanches, sus costumbres, sus productos más exóticos, sus casas, sus vestidos, su lengua, su comida, su religión. Además de su interés por la geografía, el tratado denota la atenta capacidad de observación del autor, y su interés por lo humano en sus más variados matices⁴⁴.

Este interés por lo humano, incluso por lo cotidiano, por lo familiar, pasa también a un primer plano en el *Ninfale fiesolano*, la última obra en lengua vulgar antes del *Decamerón* y que se suele situar entre 1344 y 1346, un libro delicioso por

⁴⁴ Remito ahora a la cuidada edición bilingüe de M. Pastore Stocchi en el vol. V de *Tutte le opere*, cit., y a sus útiles notas explicativas; y me permito sugerir, para completar la información de la nota 8, que el río Guadalquivir, por entonces, era navegable, con lo que Sevilla estaba en el mar. Cfr. pág. 984.

su inmediatez y espontaneidad, donde por primera vez el autor se ha sacudido completamente la sobrecarga cultural, por su mayor acercamiento no sólo a la vida sino también al cauce de la literatura popular⁴⁵. El habitual hilo de conexión entre el autor, la ficción y el lector sigue estando presente, aunque no muy evidenciado, y es el amor una vez más el estímulo confesado como eje de la redacción.

La historia, como en la *Caccia*, como en el *Ameto*, es la historia del amor de un pastor y de una ninfa, pero aquí las ninfas podrían ser ahora el disfraz para encubrir a una congregación de monjas que tenían voto de castidad; y se habla de «pecado» cuando la ninfa protagonista pierde su virginidad, y Diana resulta un ser represivo que termina castigando duramente el pecado. Puede que el autor tuviera delante alguna historia local que leyó o bien oyó contar; de cualquier forma, le da un tratamiento muy ágil, sin ataduras, sin retórica, con un estilo casi hablado de gran naturalidad.

Áfrico se enamora de la ninfa Ménsola dejándose llevar por su instinto y por su sentimiento natural, y la descripción de su unión son las primeras, las más atrevidas, y quizás las mejores notas de erotismo que nos ha dejado el escritor⁴⁶; pero pese a la dulzura de sus encuentros, Ménsola decide no volver más con Áfrico, llevada por el sentimiento de culpabilidad, por lo que Áfrico se da muerte en el mismo río donde la había tenido a ella, dándole su nombre al río. Y Ménsola, tras dar a luz a un precioso niño⁴⁷, es descubierta y castigada

⁴⁵ La obra no carece de fuentes literarias cultas (Ovidio, Aquiles Tacio, Estacio, etc.), pero afectan a episodios concretos; y respecto a su entronque con lo popular es sobre todo el género de los «cantari» el que lo anima, y justifica además el éxito que va a tener este libro en el cauce de la literatura rústica e idílica renacentista; véase V. Branca, *Profilo*, cit., pág. 71, y también A. Balduino, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Florencia, Olschki, 1984, págs. 57-92 y 249-266.

⁴⁶ Véanse las octavas 244-245 y 309-311 en la ed. de A. Balduino en *Tutte le opere*, vol. III, Milán, Mondadori, 1974.

⁴⁷ V. Branca nos recuerda que por esos años había nacido el hermanastro de Boccaccio, y habían nacido también dos de los hijos ilegítimos del autor; estas presencias infantiles pudieron sugerirle ciertos momentos emotivos de gran ternura en el tratamiento de la maternidad que traslada a algunas de las mejores octavas del libro. Véase *Profilo*, cit., págs. 68 y ss.

por Diana, y convertida en aguas del otro río al que también dará nombre, los dos ríos que surcan la tierra de Fiésole; luego, de la estirpe de Pruneo, el niño nacido, se poblará la ciudad de Fiésole, quedando así explicado su origen en esta bella fábula etiológica, de trágico final.

Late en este libro un claro pesimismo por esta victoria de Diana sobre Venus⁴⁸; y late también, oculta, creo, la protesta del autor ante ciertas imposiciones sociales, que aquí podría ser la represión religiosa hacia el amor como hecho biológico, humano y natural. Y creo que esto se confirma además por la mención a la Iglesia que se hace al final del *Ameto*, que se podría conectar y equiparar con la mención que en las octavas finales de este *Ninfale fiesolano* se hace de la gente «ignorante y villana», «que no saben quién es Amor y que no tienen intención de saberlo»⁴⁹, previniendo a su libro para que no caiga en manos de éstos; yo percibo en estas alusiones un Boccaccio ya a la defensiva, como lo estará en la *Introducción* a la IV jornada del *Decamerón*, un Boccaccio que a partir de aquí deberá moverse entre obstáculos, sorteando muy posiblemente la censura eclesiástica o la censura de una sociedad menos permisiva que la napolitana, que se había quedado ya tan atrás.

En relación con la tercera característica de esta etapa de consolidación que le llevará a su encuentro con Petrarca, hay que decir que se tienen pocos datos de estos años, pero puede afirmarse que su horizonte de conocimientos humanos con importantes intelectuales se abre tanto en Florencia como en ciudades como Ravena⁵⁰, donde sabemos que estu-

⁴⁸ Ya lo señala A. Prieto, *Ensayo semiológico...*, cit., págs. 91-92; y hay que recordar además que este libro se pudo conocer en Cataluña, porque sus protagonistas Áfrico y Ménsola se integran a la galería de amantes famosos de la *Glòria d'amor*, de Bernat Hug de Rocaberti. Véase M. de Riquer, *Historia de la literatura catalana*, vol. III, Barcelona, Ariel, 1964, pág. 155.

⁴⁹ A. Balduino conecta estas afirmaciones con la convención literaria, y el propio Dante habla en la *Vita nuova*, en su canción programa, de la «gente villana»; pero aquí Boccaccio es mucho más explícito, y yo percibo en este pasaje ese tono polémico que otras veces adopta el escritor.

⁵⁰ Sobre todo Donato degli Albanzani, que llegará a ser amigo entrañable y que fue en Ravena el centro aglutinador de un cenáculo petrarques-

vo entre el 45 y el 46, y ya en este último debía tener acabada la vulgarización que se le atribuye de un autor capital para su rumbo de prosista como lo fue Valerio Máximo, de cuyos *Factorum et dictorum memorabilium libri*⁵¹ tanto material sacará para el *Decamerón*. Y tomando al parecer como base el texto que Petrarca había rescatado y restaurado en Avignon de la 3.^a y 4.^a *Década* de Tito Livio, Boccaccio vulgariza el texto, en una «experiencia esencial para el padre de la prosa italiana»⁵², que le dio una visión histórica de la humanidad y le ayudó a elaborar y madurar su sintaxis, su estilo y su conformación de gran escritor. Y junto a estos dos grandes modelos, que constituyen para él una aportación inestimable, hay que añadir su interés, además, por la realidad como estímulo para lo literario, de lo que ya hemos visto algún ejemplo, y su interés por materiales no estrictamente literarios, como pudieron ser las crónicas (la de Villani la conoció incluso antes de que se divulgase), los diarios de mercaderes, sus libros de cuentas, y otra serie de escritos más de tipo personal que debieron sugerirle un no desdeñable material para su gran libro.

Sintetizando la conclusión de esta etapa, podríamos decir que a la labor de traducción ya señalada, de profundo aprendizaje, debió seguirle una dedicación a algunas de las églogas que irán formando su *Bucolicum carmen* y que le permiten seguir practicando un tipo de alegoría con la que disfrazar temas de actualidad político-social que de otro modo no habría sido capaz de abordar; así, desde el 46 al 66, escribe las dieci-

co, y punto también de unión entre Boccaccio y Petrarca y otros humanistas; Donato hará el comentario al *Bucolicum carmen*, de Boccaccio, que estaba dedicado a él, y una traducción al vulgar del *De viris illustribus* y del *De mulieribus claris*.

⁵¹ Cfr. Maria Teresa Casella, «Il Valerio Massimo in volgare: dal Petrarca al Boccaccio», en *Italia medioevale e umanistica*, VI, 1963, y «Nuovi argomenti per l'attribuzione del volgarizzamento di Valerio Massimo al Boccaccio», en *Studi sul Boccaccio*, X, 1977-1978.

⁵² Véase V. Branca, *Profilo*, cit., pág. 77; y véase que, acercándose a este primer trabajo filológico de Petrarca, Boccaccio entraba en contacto con esa parcela de la filología humanista a la que tanto en lo sucesivo él va a contribuir.

séis églogas que compondrán el libro, que está ya en la línea del libro análogo de Petrarca⁵³.

La experiencia vivida durante la peste de 1348 debió impresionar profundamente al escritor por el tremendo espectáculo de muerte, bestialidad, heroísmo, degradación y ruina en que se debió sumir la ciudad⁵⁴; a ello se unió la pérdida de importantes amigos, de familiares muy allegados (puede que la madrestra y el padre poco después), y cambió por completo su vida al tener que asumir el papel de cabeza de familia, con un hermanastro pequeño, con el nacimiento de su hija natural Violante, la más recordada por él de los cinco hijos todos ilegítimos que va a tener, y con las mayores responsabilidades que le depara la nueva situación familiar. Tras estos hechos, entre 1349 y 1351, redacta su *Decamerón*, donde confluye toda su diversificada experiencia precedente, alimentado por sus nuevos intereses literarios y humanos, y que muy posiblemente se difundiera por la ciudad primero en cuatro entregas sucesivas, y luego en copias posteriores, como la crítica ha demostrado ya⁵⁵, quedándose él, al parecer, con un código «en sucio», a partir del cual, ya muy anciano, hará una nueva transcripción «en limpio» para regalar a algún amigo importante, y que por suerte se conserva como el código Hamilton 90 en la Biblioteca de Berlín⁵⁶.

⁵³ Estas églogas son quizás el género literario más evidentemente compartido entre Boccaccio y Petrarca; Boccaccio escribe églogas laudatorias, algunas de argumento personal, como la XIV, donde habla de su hijita Violante muerta en 1356, o alude en ellas a temas políticos concretos, con el disfraz alegórico, y contribuye así, con Petrarca, a abrir el cauce al género renacentista posterior.

⁵⁴ Véase V. Branca, «Un modello medievale per l'Introduzione», en *Boccaccio medioevale*, Florencia, Sansoni, 1970, págs. 302 y ss. Citaré siempre por esta edición, que es la que he manejado, salvo cuando haga referencia a algún nuevo artículo incorporado por Branca en su reedición de 1990, que entonces citaré como *Boccaccio medioevale e nuovi studi sul Decamerone*.

⁵⁵ Ha sido G. Padoan quien ha trabajado sobre este aspecto a partir de indicios que están en el propio libro y que parecen demostrar la ultimación del libro en cuatro etapas: de la 1.^a a la 3.^a jornada, de la 4.^a a la 6.^a, de la 7.^a a la 9.^a y luego la 10.^a; véase «Sulla genesi e la pubblicazione del *Decameron*», en *Il Boccaccio le Muse...*, cit., págs. 93-121.

⁵⁶ V. Branca da una puntual información de todo ello en su introducción a la edición crítica del *Decamerón* según el autógrafo Hamilton, Florencia, Accademia della Crusca, 1976.

Del *Decamerón* me voy a ocupar en un epígrafe final; ahora quiero sólo señalar, por lo visto hasta aquí y por lo que voy inmediatamente a recordar, la importancia que la confluencia de su labor precedente tiene en la conformación del *Decamerón* desde varias perspectivas, y en especial desde la perspectiva de su conformación estructural. Y quiero destacar también, aunque en un nivel mucho más anecdótico, que su redacción se realizó al margen aún de la influencia del magisterio de Petrarca, que comienza a producirse con fuerza a partir de 1351. Por último, se puede anticipar que en su libro se proyectan, como es lógico, los rasgos más destacados de su personalidad: su gran vitalidad, su carácter fuertemente polémico y emotivo, su sensibilidad, su gusto por lo ecléctico, su ironía, su tendencia desmitificadora y, sobre todo, su gran humanidad.

La amistad con Petrarca. Aunque no está documentado que Boccaccio estuviese presente en Nápoles cuando el rey Roberto examinó a Petrarca públicamente antes de su coronación, ya he recordado que, a través del maestro Dionigi y por otros cauces más, su obra le era conocida y también su personalidad, que con la ceremonia de 1341 había saltado a la fama literaria y a la más alta consideración nacional. Quizás animado por este acontecimiento en 1342 esboza una biografía, *De vita et moribus domini Francisci Petracchi*, texto que más adelante reelaborará. Y a partir de 1350 es cuando, tras un primer encuentro, la amistad se va a consolidar. Ya por esos años, Boccaccio debía contar en su ciudad con un muy alto prestigio como intelectual, por lo que recibe el encargo de varias misiones diplomáticas y políticas, porque entonces los intelectuales podían poner sus dotes oratorias, su diplomacia, su habilidad en la escritura y también su prestigio al servicio de las necesidades políticas de la patria.

Sabemos que en 1350, y como cabeza ya de la intelectualidad florentina, es enviado a Ravena a entregarle a sor Beatrice, la hija de Dante, la cantidad de diez florines de oro como simbólico desagravio por la actitud política de la ciudad hacia su padre, exiliado y sepultado en Ravena desde hacía más de treinta años. Y también por un análogo desagravio, y por vivo

deseo además personal, cuando en 1350 Francesco Petrarca, en peregrinación a Roma, llegue de paso a las puertas de Florencia, Boccaccio, con la flor y nata de la cultura florentina (Zanobi da Strada, Francesco Nelli, etc.), saldrá a recibirle, y Boccaccio le hospedará unos días en su casa, prendiéndose ya aquí, de forma material, la llama de amistad humana y cultural que les unirá a los dos ya para toda la vida⁵⁷. En ese momento se crea, en casa de Boccaccio, la primera escuela humanista florentina, alrededor de Petrarca y con la función aglutinadora que Boccaccio va a realizar. Al año siguiente, Boccaccio será encargado por el gobierno florentino, en misión oficial, de ir a Padua, donde Petrarca era canónigo de su catedral, para comunicarle que habían revocado la condena a su padre y la confiscación de los bienes familiares, y para pedirle que aceptara ocupar una cátedra en Florencia, donde en 1349 se había creado la Universidad; este proyecto, de iniciativa puede que del propio Boccaccio, no va a fraguar, pero sí es evidente, al menos, la reflexión florentina sobre sus propios excesos políticos y sus repercusiones en el plano cultural⁵⁸.

En Padua, el poeta presenta al prosista a los miembros más destacados del círculo prehumanista, puede que el más pionero en toda Italia, creándose así una red de intereses decisivos para el rumbo del Renacimiento posterior del que se estaban sentando las bases. Visitan juntos bibliotecas, se intercambian escritos, se prestan libros, discuten sobre literatura y le proporciona al poeta una copia de la *Commedia* dantesca con el firme deseo de conectarlos a ambos dentro de la dinámica de la literatura italiana. Se conservan pocas cartas del epistolario

⁵⁷ Resulta un complemento fundamental seguir también la biografía de Petrarca, sobre la que se han escrito dos valiosos libros: E. H. Wilkins, *Vita del Petrarca*, Milán, Feltrinelli, 1964, y U. Dotti, *Vita del Petrarca*, Roma, Bari, 1987; por ser más asequible al lector español, remito también a mi sintética cronología en F. Petrarca, *Cancionero*, edición, introducción y notas de A. Prieto y cronología de M. Hernández Esteban, Barcelona, Planeta, 1985, págs. LXXVIII-CIV.

⁵⁸ Al menos Boccaccio sí reflexionó sobre estos hechos ya en la primera redacción de su biografía dantesca, que tiene título latino aunque la redacta en vulgar, *De origine vita studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii*, que se suele citar como *Trattatello in laude di Dante* reelaborado en 1360 y en 1372.

de Boccaccio, pero son de gran utilidad con el complemento de las que a su vez le manda Petrarca, y que merece la pena volver a leer. En una de ellas, Boccaccio recuerda cómo empleaban juntos el tiempo: «Me detuve contigo unos días que transcurrimos todos de la misma manera: tú te dedicabas a los sagrados estudios y yo, deseoso de tus composiciones, me hacía copias. Cuando el día se encaminaba ya al ocaso, abandonábamos juntos el trabajo e íbamos a tu jardincillo adornado ya de ramas y de flores de la joven primavera»⁵⁹.

Este intercambio bilateral fue, sobre todo, enormemente beneficioso para Boccaccio; desde el punto de vista personal porque Petrarca le prestó compañía y calor humano, del que tan necesitado estaba, y desde el punto de vista profesional porque le abrió campos importantes del saber, le dio confianza y le orientó en su cambio de rumbo tanto literario (la decisión de comenzar la *Genealogia deorum gentilium* es de 1350) como moral y espiritual en que se va a encauzar en los años sucesivos.

Su actividad diplomática y política, con cargos oficiales, es intensa desde 1350 a 1355, de la que se puede destacar la delicada misión como embajador de la ciudad ante el Papa, en Avignon, de 1354, mediando entre güelfos y gibelinos, donde se gana la consideración del Papa, conoce a hombres influyentes, visita Vaucluse y ensancha su mundo de relaciones⁶⁰. Y a su regreso a Toscana debió encontrarse allí con Niccolò Acciaiuoli, en visita oficial, y es posible que éste le invitara a ir a Nápoles, y Boccaccio, demasiado impulsivamente, decide aceptar. Y todo el deseo acumulado durante quince años acrecienta su ira al ver que se ha equivocado, que Niccolò tiene problemas en Nápoles y no se ocupa de él. Sus cartas de entonces y su égloga VIII transmiten su gran indig-

⁵⁹ Véase su epístola X, en la ed. cit., pág. 575; insisto en el interés de estas 24 epístolas que conviene leer al hilo de los acontecimientos biográficos y con el espléndido apoyo de las notas de la editora, G. Auzzas.

⁶⁰ C. de Marchi da una pormenorizada información sobre las condiciones de este trabajo diplomático que realizaban los intelectuales por entonces; su biografía de Boccaccio, ágil y bien documentada, es también asequible al lector español: *Boccaccio*, Barcelona, Seix Barral, 1989, págs. 106 y ss.

nación, atacando a Acciaiuoli bajo el *velamen* que las églogas le permiten.

Hubo, no obstante, algo muy positivo en su viaje, su visita a la biblioteca de Montecassino donde encontró tesoros inestimables cubiertos del polvo de los siglos, y pudo hacerse con varios que transvasó a Toscana y que él mismo transcribirá. Tras esta importante decepción vive unos años de intenso recogimiento, dedicado a sus libros latinos; de entonces es la idea del *De casibus virorum illustrium*, que concluirá en 1360 y reelaborará después; se ocupa del *De montibus*, al que volverá también años después; y puede que de entonces sea el proyecto del *De mulieribus claris* que finaliza en 1375. Y a todo esto añade la transcripción de Apuleyo, Juvenal, Lucano, Varrón, Cicerón, encontrados en Montecassino, que creo que desde entonces se convierte para él en el imán que le hace volver una y otra vez, empecinadamente, a Nápoles, en busca del tiempo pasado, y en busca también de esos libros que intuía estaban allí aún por descubrir.

La pasión por los libros que empezó a experimentar ya en época napolitana se aviva en él con el ejemplo, además, de Petrarca, como uno de los rasgos más destacados del prehumanismo que ambos van a impulsar; es de suponer que durante la estancia de Boccaccio en Milán visitando a Petrarca, le comunicara al poeta sus hallazgos de Montecassino, que ambos van a aprovechar; y parece ser que fue Petrarca quien le habló a él del griego Leonzio Pilato, al que Boccaccio manda enseguida buscar y llevar a Florencia. Y ya de regreso a su ciudad, Boccaccio hace las gestiones oportunas para crear una cátedra de griego en su Universidad para que Leonzio imparta clases de lengua griega allí. Ésta será la primera cátedra de griego, no bizantina, que se cree en Europa, en donde Leonzio Pilato comienza sus clases en 1360, dándole nuevos horizontes a la cultura humanística florentina.

Éste debía ser un personaje humanamente desagradable, pero para Boccaccio era «un archivo inagotable de historias y fábulas griegas»⁶¹; le dará clase de griego a él, traduce la *Iliada*

⁶¹ Véase sus *Genealogiae deorum gentilium*, XV, 6.

y la *Odisea*, «obra pionera y decisiva para la cultura europea»⁶², y traduce también a Eurípides y Aristóteles. Petrarca colaboró financiando algunas de estas traducciones que tanto ansiaba poseer, pero el mérito de la iniciativa hay que adjudicárselo todo a Boccaccio, que supo ver el alcance cultural del proyecto, aun en contra de muchos florentinos que no entendían la utilidad del aprendizaje de la lengua griega para una población de comerciantes. Su interés por la cultura griega que prendió en él en Nápoles, en la impresionante biblioteca del rey Roberto, se materializa ya aquí con una contribución decisiva para la filología posterior; porque, además, si Petrarca defendía la primacía de la cultura latina, Boccaccio supo ver con gran sensibilidad la conveniencia de fusionar lo griego a lo latino para complementar de manera adecuada la visión del humanismo. Y el propio Boccaccio, que pecó habitualmente de humilde, en este caso se adjudicó con orgullo el mérito de tan trascendental gestión⁶³.

Pero si su camino literario estaba ya decididamente dirigido, en sus escritos latinos, hacia la erudición, no por ello va a descuidar el vulgar, sintonizando también en esto con el maestro Petrarca y animado quizás también por el ejemplo, espléndido, de la *Commedia* dantesca. No casualmente por estos años reelabora su *Amorosa visione*, sigue ocupándose de sus *Rime*⁶⁴, que es un libro siempre abierto, y escribe en lengua vulgar su biografía de Dante, que redactara en 1351 y de la que, en 1360, hace una segunda redacción; de ésta le manda una copia a Petrarca para manifestarle su admiración por

⁶² Como Branca recuerda en su *Profilo*, pág. 117, es esencial el trabajo de A. Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio*, Venecia, 1964, que señala esa visión integradora que Boccaccio tuvo de la cultura griega respecto a la latina.

⁶³ «Ipse (...) fuit qui primus meis sumptibus Homeri libros et alios quosdam Grecos in Etruriam revocavi, ex qua multis ante seculis abierant non redituri. Nec in Etruriam tantum, sed in patriam deduxi», *Genealogiae*, XV, 7.

⁶⁴ La poesía lírica de Boccaccio parte del Dolce Stile y de Dante y llega a entroncar con la lírica de Petrarca, en un intercambio que llegará a ser bilateral; remito a la ed. de las *Rime* de V. Branca en *Tutte le opere*, vol. V, cit., y a los últimos trabajos que, como el de M. Santagata, se han ocupado de esta relación: *Per moderne carte*, Bolonia, Il Mulino, 1990, págs. 246-270.

Dante, mientras Petrarca proseguía su intensa dedicación a sus *Rerum vulgarium fragmenta*, tratando de conciliar una forma clásica con un contenido cristiano y tratando de injertar en ella la espiritualidad agustianiana tan decisiva en el cambio espiritual tanto de Petrarca como también del Boccaccio de los últimos años⁶⁵.

En 1360 Boccaccio obtiene una dispensa papal de Inocencio VI para poder recibir todo tipo de órdenes eclesiásticas; no se sabe desde cuándo él era ya religioso, y esta dispensa, que debía necesitar por ser hijo ilegítimo⁶⁶, le ampliaba la posibilidad de recibir órdenes mayores, confirmándole ya como un hombre de Iglesia, estado que, como a Petrarca, le procuraba un puesto social digno, y también como al amigo le tranquilizaba espiritualmente en su arrepentimiento por los desvíos de juventud, y en su coherencia personal. Además, como explica en su biografía dantesca, tenía ya muy claro que la dedicación a los estudios era incompatible con el matrimonio, como ejemplifica con el propio caso de Dante⁶⁷.

De cualquier modo se percibe en los escritos de estos años la crisis por la que debió atravesar, en la que pudieron confluir problemas de tipo personal, su conflicto religioso y sobre todo la adversa situación de la política florentina que él vive muy de cerca y revive en la nueva redacción de la biografía de Dante, donde recuerda con horror la violencia del exilio de

⁶⁵ Siento no poder insistir aquí en este aspecto tan esencial y que de manera magistral ha estudiado M. Santagata en relación con el proceso de formación del *Cancionero* de Petrarca; su último libro supone una aportación decisiva para el mejor conocimiento y comprensión de lo que significa la construcción del mundo poético del escritor. Véase *I frammenti dell'anima. (Storia e racconto nel Cancioniere di Petrarca)*, Bolonia, Il Mulino, 1992, en especial págs. 328 y ss.

⁶⁶ Parece ser que éste fue el único privilegio que Boccaccio buscó para sí, lo que nos podría hacer pensar que su nacimiento ilegítimo marcó de alguna manera su vida y su personalidad, colocándole en una actitud polémica frente a la sociedad, que sin duda se refleja en su obra.

⁶⁷ Dice en uno de sus habituales desahogos polémicos: «Los que se dedican al estudio de la filosofía dejen el matrimonio a los ricos necios, a los señores y a los campesinos, y ellos se deleiten con la filosofía, mucho mejor esposa que ninguna». Véase *Trattatello*, cit., ed. de P. G. Ricci, en *Tutte le opere*, vol. III, Milán, Mondadori, 1974, pág. 451.

éste, como el de tantos otros florentinos⁶⁸. En ese año de 1360 se descubre un intento de golpe de estado de los nobles para derrocar al pueblo bajo que controlaba el poder, y muchos ciudadanos serían exiliados o incluso decapitados, y entre ellos varios amigos de Boccaccio; quizás por temor a represalias, o por el horror de semejantes violencias, debió reflexionar sobre lo irrespirable del ambiente florentino y decidió trasladarse a Certaldo.

Entre Certaldo y Florencia. Es de suponer que la paz y el silencio de Certaldo le permitieran reflexionar sobre su dilema espiritual, sobre «la sospecha de la oposición entre su empeño literario-cultural y las aspiraciones religiosas, entre la vida activa y aparentemente profana y las exigencias de un planteamiento decidida y totalmente cristiano»⁶⁹. Petrarca en esto no sólo no podía ayudarle, sino que debió incluso, con su ejemplo, avivarle esa lucha interior que él tan acusadamente estaba viviendo y estaba tratando de resolver literariamente en su cancionero⁷⁰. Y en esa paz de Certaldo, lejos ya de los cargos oficiales que, no obstante, le proporcionaban ingresos esporádicos de dinero, en ese sosiego del pueblecito natal podrá trabajar a buen ritmo en sus escritos latinos, en sus transcripciones de clásicos, y le escribe en vulgar al amigo Pino dei Rossi su *Epistola consolatoria* para animarle en su reciente exilio de Florencia, y para consolarse también él. Y en este delicado momento le llegan noticias de la admonición que el beato Petroni les había hecho a él y a Petrarca por su excesiva dedicación a las letras, a la poesía, a la gloria literaria. Boccaccio, siempre impresionable y emotivo, le escribe a Petrarca diciéndole que está dispuesto a abandonar sus escritos y a vender su biblioteca; realmente, debía estar muy impresionado. Petrar-

⁶⁸ Véase la descripción del saqueo de las casas de los exiliados a manos del populacho, y también la insistencia en la soberbia y orgullo de Dante al no querer aceptar un regreso deshonroso. Cfr. ed. cit., págs. 477-478.

⁶⁹ V. Branca, *Profilo*, cit., pág. 122.

⁷⁰ Este aspecto lo explica M. Santagata con total claridad. Véase su *I frammenti...*, cit.

ca, más reflexivo, más seguro de sí, logra disuadirle, le anima en su trabajo, le pide de nuevo que se vaya a vivir con él, pero no deja de puntualizar que, de llegar a vender la biblioteca, él estaría dispuesto a comprar varios de sus ejemplares más valiosos⁷¹.

Más de una vez Boccaccio declina la invitación de vivir juntos, que no llegó a aceptar para «no empañar una amistad que era ya una de las razones más importantes de su vida»⁷². Así es que reanuda su *De mulieribus claris*, le manda a Petrarca *La vita di San Pier Damiani*, que había recopilado para él, y cae de nuevo en la tentación napolitana, confiando una vez más en Acciaiuoli; pero, además, ahora se desplaza con su biblioteca, pensando en una estancia definitiva. Parte en 1361, y Acciaiuoli, que esta vez le había invitado de verdad, le recibe fríamente y le aloja, según él describirá después con todo realismo, en una auténtica pocilga⁷³, por lo que Boccaccio acepta la hospitalidad de otro amigo más solícito, Mainardo Cavalcanti, que en más de una ocasión le socorrerá, hasta que en marzo del 63 abandona Nápoles.

Huye con su indignación a Venecia, donde Petrarca estaba instalado acomodadamente en el Palacio Molín, y transcurre allí unos meses con él dedicados a esa conversación literaria de tan alto nivel que va a durar un cuarto de siglo; por entonces pudo empezar, del 63 al 66, su copia autógrafa de la segunda redacción de los *Rerum vulgarium fragmenta* en lo que hoy es el códice Chigiano L. V. 176 de la Biblioteca Vaticana, y que contenía obras de Dante y de Petrarca, los dos grandes florentinos, junto a los que él aparece como modesto recopilador, pero orgulloso de ser el artífice de semejante encuentro

⁷¹ Es imprescindible leer las epístolas petrarquescas incluidas en las *Señales* de estos años para documentar mejor todos estos sucesos tan íntimamente compartidos.

⁷² V. Branca, *Profilo*, cit., pág. 135.

⁷³ Francesco Nelli le había escrito tras su marcha de Nápoles reprochándole su susceptibilidad y llamándole «hombre de cristal»; Boccaccio contesta y le describe con todo detalle su viaje y su lugar de estancia, con un estilo hiriente y realista que recuerda al que a continuación va a adoptar en su tremendo *Corbaccio*. Véase la epístola XIII, de 1363, ed. cit., págs. 596 y ss.

cultural⁷⁴. Y de regreso a Certaldo, se refugia en su trabajo rompiendo sólo su silencio para comunicarse con Petrarca y discurrir con él sobre la poesía en vulgar, y puede que como desahogo a tantas decepciones escriba su famoso *Corbaccio* en vulgar, que es la contrapartida misógina y profundamente desilusionada de la insistente trayectoria literario-amorosa que culmina en el *Decamerón*; ¿puede ser su *Corbaccio* un brusco parapeto ante su nueva situación de religioso, una especie de cura de choque a sus remordimientos espirituales? De cualquier modo estamos ante un momento de gran desilusión, que le enquistaba de nuevo en soledad para sobrellevar su enfermedad y el peso de la edad con su economía tan escasa, pero con orgullo y dignidad, siguiendo tal vez en esto más el ejemplo de la soberbia dantesca que el de la diplomacia petrarquesca.

De su actividad en los años sucesivos hay que destacar su encendida defensa de la poesía que escribe en 1365, para sintonizar con Petrarca una vez más, y que incorpora a los dos últimos libros de la *Genealogia*, poniendo a la poesía en el centro de la vida civil, «un puesto que ninguna otra facultad puede ocupar»⁷⁵. Realiza diversas misiones diplomáticas, ante el Papa dos veces, para remendar además su economía, pero sin pedir nunca nada para él; y visita dos veces más a Petrarca en su nueva residencia paduana, haciéndole llegar los resultados de las traducciones homéricas; y en julio de 1368 será la última vez que los dos amigos se encuentren, y en 1370, pese a las dificultades cada vez mayores por los años para viajar, reúne fuerzas y se encamina, una vez más, a Nápoles.

Le había invitado en esta ocasión un amigo de la infancia, Niccolò da Montefalcone, que no estaba en Nápoles cuando él llegó⁷⁶. Pero éste fue en cambio un viaje positivo y gratificante,

⁷⁴ Cfr. M. Santagata, *I frammenti...*, cit., págs. 253 y ss.

⁷⁵ V. Branca, *Profilo*, cit., pág. 145.

⁷⁶ Además del deseo de retirarse a la paz de la cartuja a donde el amigo le había invitado, puede que fuera una vez más la llamada de los soñados tesoros bibliográficos lo que le animará a emprender viaje; se podría deducir de lo que escribe en su epístola XVI de 1371 a este abad Niccolò da Montefalcone, hablando de la «abundancia de libros» de su monasterio (véase pág. 643). Esta carta es un prodigio de firmeza, sutil ironía y aspereza hacia el fallido anfitrión.

te, al entrar en contacto con un grupo intelectual que va a valorar su gran talla, que va a copiar y difundir sus *Genealogiae*, que él generosamente va a ceder, y este grupo, e incluso la reina Giovanna, tratarán de retenerle en Nápoles. Pero regresa a Certaldo, donde estaban sus escritos y sus libros⁷⁷, y en una etapa ya de clara reafirmación y de seguridad, reanuda su labor literaria.

Sabemos, y esto es importante, que hacia 1370 se ocupa de nuevo de transcribir su *Decamerón* a partir de ese códice de consulta que debía poseer, y lo hace en cuidada escritura semigótica, muy similar a la utilizada por Petrarca, con bellas capitulares⁷⁸, con todo esmero, salvando las dificultades que le imponía su avanzada edad y su mala salud⁷⁹. Mientras Petrarca concluía personalmente la transcripción de sus lírica, en cuyo libro llevaba trabajando intensamente más de veinticinco años⁸⁰, Boccaccio da muestra de su seguridad en el valor de su *Decamerón* y en el puesto que, por obra de tres insignes florentinos, ocupaba ya en Italia la literatura en lengua vulgar.

A partir de 1372, mientras lucha con su enfermedad⁸¹, continúa sus contactos con Petrarca en ese viaje literario común,

⁷⁷ «De un lado —confiesa— me arrastraba el deseo intenso de regresar a la patria, que había dejado indignado en otoño, para volver a ver mis libros abandonados sin razón como a los amigos y a los otros seres queridos» (epístola XII de 1371, págs. 659 y ss. de la ed. cit.). Hay que recordar que por esos años Boccaccio estaba copiando al menos cinco códices que contenían el *Trattatello*, la *Commedia* de Dante, su *Bucolicum carmen*, las *Genealogiae* y el *De mulieribus*, además del *Decamerón*.

⁷⁸ Aquí, por primera vez, estas capitulares del códice Hamilton se incorporan a una edición en el lugar en que las fue colocando el autor, con su esencial valor estructural en la distinción de partes del libro, como explicaré a continuación.

⁷⁹ Véase la amplia documentación sobre el códice (que tuvo ilustres dueños, como los Médici y Pietro Bembo) y el *stemma*, donde Branca lo sitúa para explicar su historia textual; este códice sería una copia «en limpio» hecha desde otro códice de uso personal no conservado; un códice que presenta múltiples errores de escritura y múltiples distracciones, justificables por la avanzada edad y por el exceso de trabajo de esos últimos años.

⁸⁰ Creo que el esfuerzo titánico de Petrarca impresionó y animó a Boccaccio. Para esos últimos años de elaboración del *Canzoniere*, véase M. Santagata, *I frammenti*, cit., págs. 279 y ss.

⁸¹ De sama, hidropesía, obesidad, y un largo etcétera le habla al amigo Mainardo Cavalcanti en su epístola XXI; véase ese detallado «cuadro clínico»

y es entonces cuando Petrarca dice haber leído con atención su *Decamerón*, del que alaba sobre todo su solemne introducción, su diversidad de tonos, y traduce al latín el cuento final de Griselda, en una versión muy libre, casi una réplica del original, pero que abrió de par en par las puertas de Europa a la difusión del *Decamerón*⁸².

En agosto de 1373, Boccaccio acepta el encargo florentino de leer y comentar públicamente la *Commedia* dantesca durante un año, con cien florines de salario; con un enorme esfuerzo físico, y haciendo acopio de su vitalidad, prepara en Certaldo las lecciones y en octubre, en la florentina iglesia de Santo Stefano di Badia, cerca de la casa de Dante, durante varios meses, con la presencia de teólogos y literatos del más alto nivel, explicó sus sesenta lecciones diarias, que luego recogerá por escrito en sus *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*; pero, o bien porque su salud empeorara, o bien por la peste que que volvió a azotar a Florencia, las clases se interrumpen casi a la mitad.

Habían estado presentes Filippo Villani, Franco Sacchetti y discípulos de Boccaccio, como Benvenuto da Imola, autor después de un comentario de la *Commedia*⁸³, y el humanista Coluccio Salutati. Es decir, que estas lecciones, con tan ilustres oyentes, sentaron las bases de la crítica dantesca y de la filología posterior, además de la satisfacción personal que debieron suponer para Boccaccio por la reivindicación que implicaban de la figura de Dante, al que sitúa a la altura de los

co» en págs. 690 y ss. Al mismo Mainardo en su epístola XXII de 1373 le pide que no deje a las mujeres de su familia leer el *Decamerón* (véanse páginas 704 y ss. y las notas de G. Auzzas). Por supuesto que una afirmación semejante no permite deducir que el escritor, realmente, renegara de su libro, desde el momento además en que Mainardo podría ser el afortunado destinatario para quien copió el códice hoy hamiltoniano; creo que ésta debe leerse como una afirmación, sobre todo, irónica, dentro del tono burlón e irónico tan propio del escritor.

⁸² Para el cotejo y valoración de ambas versiones, véase mi estudio «Lecturas del relato de Griselda: *Decamerón*, X,10 y *Seniles*, XVII,3», en *Rivista di Letteratura italiana*, IX,3, 1991, págs. 373-399, con algunas notas bibliográficas sobre la difusión del cuento en España.

⁸³ Véase M. L. Uberti, «Benvenuto da Imola dantista, allievo del Boccaccio», en *Studi sul Boccaccio*, XII, 1980, págs. 275-319.

clásicos⁸⁴. Durante estas clases, además, entra en contacto espiritual y cultural con el círculo de agustinos de la iglesia florentina de Santo Spirito, entre los que estaban fray Martino da Signa (a quien legará su biblioteca) y Luigi Marsili, también discípulo predilecto de Petrarca. Este contacto debió suponer un importante consuelo para el autor, en brazos ya decididamente del pensamiento agustiniano que había iluminado el debate interior petrarquesco y que en estos últimos años va a acoger sus aspiraciones espirituales, sin opción ya a dudas.

Aunque permanece en Florencia hasta finales de 1374, no hay documentos de que Boccaccio se encontrara personalmente con Chaucer, que estuvo en Florencia cumpliendo una misión diplomática; sí sabemos que por entonces su salud empeora, que se agrava con la noticia de la muerte del amigo Petrarca⁸⁵, y que redacta su testamento definitivo, que desvela matices de su carácter generoso y sensible y que pone además en clara evidencia la pobreza en que debió transcurrir su vejez⁸⁶. Los últimos meses de su vida, en Certaldo, los dedica a redactar las *Esposizioni*, en compañía, pues, de Dante, y en compañía también del recuerdo de Petrarca, que no sólo le había dejado en su testamento un manto de piel para las noches frías de trabajo, sino que le había legado, según él dirá demasiado generosamente, «todo cuanto él valía»⁸⁷. Y así, en

⁸⁴ Puede que para Boccaccio fuera una reivindicación de mayor alcance simbólico que constatar la primacía que él siempre le dio a lo literario por encima de lo político; vamos a ver cómo en el *Decamerón* nunca se entra en el discurso político, y como también Boccaccio supo sortear perfectamente sus discrepancias políticas tanto con Dante como con Petrarca.

⁸⁵ Merece la pena leer el perfil biográfico que dejó de él en su *De vita et moribus...* recogido ahora en la ed. de R. Fabbri, en *Tutte le opere*, vol. V, cit., págs. 898 y ss.; entre los rasgos de su carácter que tan bien debía conocer, subraya su escrúpulo religioso, y cómo en el placer del amor actuó «cautamente cuando no pudo castamente».

⁸⁶ Se alude en el testamento a un cuaderno donde él anotaba sus deudas, y cómo para saldarlas se deberá vender a su muerte su casa de Certaldo. En el testamento, dice Branca, «es casi un retrato de la índole y de la vida de Boccaccio». Véase *Profilo*, cit., pág. 189.

⁸⁷ Véase la epístola XVIII de 1371, ed. cit., pág. 654.

tan excepcional compañía (pocas veces la literatura italiana alcanzará semejante temperatura cultural), dedicado a revisar sus *Genealogiae*, muere en diciembre de 1375.

EL «DECAMERÓN»

En lo que acabo de señalar hay una conclusión con la que quiero enlazar: mientras Petrarca concentraba todo su esfuerzo en la impresionante arquitectura de su *Canzoniere* ajustando su vida a un proyecto de espiritualidad, Boccaccio reafirmaba su ideología literaria, mucho más a ras de tierra, volviendo a copiar el *Decamerón*, en donde años atrás había dejado ya bien sentado su vitalismo, su gran exaltación de la inteligencia humana, y su proyecto laico de la vida en el que la literatura cumple un papel esencial.

Hasta tal punto el *Decamerón* supone ya la superación de lo que el autor había venido haciendo en años precedentes, que puede decirse incluso que al acabar el gran libro se agota en el autor su gusto por la literatura de invención; lo confirma el *Corbaccio* y la índole de su obra latina posterior. Hasta tal punto su *Decamerón* logra también superar el género de las «colecciones de cuentos» que le habían precedido tanto en Europa como en la tradición oriental, que por muchos modelos que comparemos, por muchas correspondencias que establezcamos con esa tradición, nada explica lo suficiente la impresionante modernidad que su libro aporta y el enorme placer que produce su lectura.

Yo aquí me voy a limitar a tratar de destacar, sobre todo, su gran novedad estructural, confiando en que la anotación con que he ido acompañando a los cuentos en esta edición oriente al lector sobre la absoluta perfección de la técnica narrativa que en ellos el autor logró desplegar, y confiando también en que el lector pueda deducir de todo ello las líneas vertebrales de la ideología tan vital, tan polémica y tan humana del autor.

Creo que uno de los mayores logros que aporta esa estructura es hacer posible que el libro funcione como un perfecto y poderoso mecanismo para una adecuada comunicación

con sus lectores; de lo visto en sus obras anteriores se deduce el empeño que siempre puso el autor en estructurar debidamente sus obras para lograr en ellas una mejor y más eficaz comunicación. Esa preocupación alcanza unos límites muy elevados en el *Decamerón*, con soluciones de gran brillantez.

Para tratar de aclarar mejor el funcionamiento de esa estructura, propongo distinguir tres secciones, o tres niveles que se hallan en el libro superpuestos entre sí y en cuyo centro, en el último y más interno nivel, están situados los cuentos; estos tres niveles estarían, pues, dispuestos siguiendo un sistema de múltiple inserción, uno dentro de otro: el autor les cuenta a sus lectoras (éste sería el primer nivel, al que voy a denominar «marco del autor») que unos narradores le contaron a unos receptores (éste sería el segundo nivel, el «marco de los narradores») que un personaje le dijo a otro personaje (éste sería el nivel de los cuentos, donde el sistema de inserción se podrá prolongar en algún caso)⁸⁸.

De este esquema, que iré analizando en sus distintas partes, quiero llamar la atención sobre dos aspectos: la gran cantidad de capas de valoraciones que rodean a cada cuento para facilitar su adecuada interpretación, y, en conexión con ello, la utilización de un procedimiento que podríamos decir se adelanta a algunas de las técnicas de Italo Calvino, otro genial narrador; me refiero a la incorporación, dentro del propio libro, de una cadena de receptores (las lectoras a las que se dirige el autor en el proemio y a continuación, y los nueve receptores a los que por turno les cuenta un narrador) que supone, en definitiva, introducir en el libro un modelo de recepción ideal que se le coloca al lector real ante los ojos, y que supone un resorte para activar la adecuada recepción de ese lector real que está fuera del libro. En algún caso, además, esta cadena se complementa con los personajes-receptores que hay dentro del cuento, multiplicándose los eslabones de esa cadena de comunicación: en el cuento de Nastagio degli Onesti, la vi-

⁸⁸ Para el procedimiento de la inserción, vease mi artículo «El juego de la inserción en el *Decamerón*. La introducción a IV», en AA.VV., *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March-Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 1992, págs. 29-40.

sión que tiene lugar en la pinada la verá Nastagio, la verá después la amada de Nastagio, la verán las mujeres de Ravena que habían asistido al banquete, y en todos ellos produce una reacción en cadena que percibirán perfectamente las receptoras del marco y también las posibles receptoras que están fuera de él y que, viendo escenificada por anticipado esta reacción en cadena, tendrán que entender mejor la propuesta que el cuento les quiere hacer.

Junto al acto de la recepción está también hábilmente evidenciado el acto de la emisión con dos resultados de alcance diferente; Boccaccio podría estar esquivando una posible censura (en actitud más o menos irónica y burlona) al urdir un mecanismo según el cual los cuentos no los ha contado él, sino los diez narradores oralmente, por lo que el autor dice estar narrando lo que oyó; y como consecuencia de ello, además, se subraya la situación de oralidad, porque los cuentos se habrían emitido ante un auditorio; esto implica la conversión de los narradores en público receptor, como lo demuestran sus reacciones, sus comentarios, su aceptación o descalificación de los cuentos. Y ésta es una de las razones más poderosas para que el autor conciba los cuentos no como un discurso indirecto plano, lineal, sino como un discurso directo, donde cada personaje, además, tiene su propia voz, su tono, su léxico, su registro expresivo, deslizándose así el relato hacia la representación, hacia la escenificación. Ésta es una, entre otras, de las claves que hacen de la técnica expositiva del autor una técnica magistral y perfecta.

Pero, antes de llegar a los cuentos, le propongo al lector un recorrido por las partes del marco que forman la estructura, no siempre siguiendo su orden de aparición en el libro, sino más bien en el orden jerárquico de esta distinción de niveles que acabo de precisar.

El marco del autor

El título del libro, el *Proemio*, la *Introducción* a la IV jornada y la *Conclusión del autor* son los distintos espacios que éste se reserva para la reflexión teórica. En el espacio destinado



Ilustración de la edición del *Decamerón* impreso en Venecia en 1492.

a titular, a sintetizar contenidos, y dentro de la tendencia del escritor a adoptar nombres significantes, introduce un título, «llamado *Decamerón*», y también un subtítulo, «denominado príncipe Galeoto», que hay que explicar.

La etimología del título, calcada del *Hexaemeron* medieval que contenía los seis días de la creación, alude a los diez días en los que los jóvenes relatan, y apunta, por lo tanto, a la creación de un mundo esta vez profano, e intelectual, que el libro se propone mediante una inteligente narración.

Para el subtítulo la crítica ha venido sugiriendo interpretaciones no siempre fáciles de armonizar; porque si conectamos al príncipe Galeoto con el personaje de la tradición artúrica, que es lo que creo que hay que hacer, servir de Galeoto significa servir de intermediario y, por lo tanto, de ayuda en el mal de amor; pero si lo conectamos con el episodio del canto V del *Inferno* dantesco, el personaje de Galeoto se carga de connotaciones negativas, porque el libro de Galeoto les sirvió a Paolo y Francesca de estímulo para amar a la manera cortés, lo que Dante juzga como un pecado mortal⁸⁹.

Por supuesto que Boccaccio no sintoniza en absoluto con esta última opinión, y de adoptar como referencia el pasaje dantesco lo estaría haciendo de manera polémica para ofrecer él otra lectura alternativa⁹⁰. Esta actitud suya polémica estaría además avivada por el hecho de que varios de sus coetáneos consideraron su libro como un estímulo para pecar, en una lectura banalizada y equivocada respecto a lo que él quiere comunicar. Se pone aquí en juego su propio concepto de la literatura y la función que a ésta él le quiere asignar, porque, como vamos a ver, el libro titulado *Decamerón* subtítulo príncipe Galeoto les permitirá a los diez jóvenes del marco, receptores inteligentes de sus cuentos, alcanzar el deleite intelectual que aporta la literatura manejada con discernimiento

⁸⁹ De esta y otras conexiones con Dante se ha ocupado R. Mercuri, «Genesis della tradizione letteraria italiana in Dante, Petrarca e Boccaccio», en *La letteratura italiana. Storia e geografia. I. L'età medievale*, Turín, Einaudi, 1987, págs. 397-404.

⁹⁰ L. Battaglia Ricci dedica el último capítulo de su libro a abordar este aspecto. Véase su *Ragionare nel giardino. Boccaccio e i cicli pittorici del «Trionfo della Morte»*, Roma, Salerno, 1987, págs. 179-196.

humano; es decir, que para ellos esos diez días de narración serán un medio para su regeneración, lo que implica ya una idea de la literatura muy distinta a la represiva y punitiva de ciertos sectores de la Iglesia y en gran parte también del propio Dante.

Proemio. Ya en su trayectoria precedente, el autor había experimentado varias fórmulas para conectar con su receptor en el *Proemio* y en el epílogo final; aquí, en cambio, pone a funcionar lo que podríamos llamar un proemio continuado, siempre latente, que puede reaparecer en cualquier momento del libro (como veremos en la *Introducción* a IV) y que se extiende hasta conectar con el epílogo o conclusión final. Por esto hablo de «marco del autor», porque esta presencia continuada del autor en diálogo con sus lectoras enmarca totalmente, de principio a final, el contenido de todo el libro.

En este diálogo con sus lectoras, el autor traza un auténtico manifiesto poético que define muy bien su actitud y su ideología de escritor. Y no es ya el autor enamorado el que escribe, sino el autor que recuerda retrospectivamente la intensa pasión amorosa vivida en el pasado, de la que hace balance, asumiendo toda la responsabilidad sin sentimiento de culpabilidad alguno, y que al final, ya superada, dice recordar con agrado; a diferencia del amor-pecado reprobado tantas veces por Dante, y a diferencia del amor vivido como error y causa de arrepentimiento en Petrarca, Boccaccio juzga su pasión sólo con parámetros humanos, no ética o religiosamente, sino dentro de una visión eminentemente laica y humana⁹¹; una pasión que sólo el paso del tiempo ha logrado vencer y que una vez superada le ha dejado un grato recuerdo por la ayuda además recibida para aliviar las penas de amor. Este específico concepto del amor que el autor defiende es el hilo

⁹¹ Véase R. Mercuri, *op. cit.*, págs. 400 y ss., a quien sigo muy de cerca en sus conclusiones. Esta actitud desvela que Boccaccio, a pesar de su gran admiración por Dante, y a pesar de su relación (y en cierto modo dependencia) con Petrarca, no cambió su rumbo personal de pensamiento, ya que en la esencia de ese pensamiento no coincidieron ninguno de los tres.

que le permite conectar con sus lectoras: el amor del pasado del autor y el amor del presente de sus lectoras, para el que, como consuelo, en la línea de los *Remedia amoris*, Boccaccio propone la lectura de su libro⁹².

De la mujer receptora a la que enfoca el autor excluye a las pobres de espíritu, a las que no aman y se conforman con hilar; al resto, a las mujeres enamoradas, las enfoca con asombroso realismo, y aunque conecte con Ovidio y con la narrativa cortés al individualizar a la mujer como su lectora más idónea, la verdad es que está conectando con una parcela muy tangible de la realidad social circundante, como si irrumpiera en una de las casas de su ciudad y sorprendiera a la mujer en la soledad de su alcoba, desprovista de medios para aliviar sus penas de amor; esta cercanía tan estrecha le va a facilitar enormemente conectar con la psicología femenina y denunciar con vehemencia la injusta situación familiar y social en que estaba la mujer, de manera que pocos libros se han escrito tan decididamente feministas, y pocas veces se han reclamado con tanta fuerza los derechos de la mujer en materia sexual, familiar y social.

Volviendo a la función lectora de la mujer, hay que decir que esta elección de un receptor femenino viene a ser una metáfora para referirse al lector consumidor de literatura para el ocio, pero un ocio inteligente y lúcido, donde mande la razón, como irán demostrando constantemente los diez jóvenes del grupo. Con esta elección, se confirma la conciencia exacta que el autor tenía de la novedad con que estaba manejando el género del cuento, de espaldas a la función moralizante de tan larga tradición. Apelando a este tipo de lector, el autor ajustaba su libro en un nivel literario más bien modesto, no para doctos o filósofos, sino para un nivel social burgués, en el ámbito del pensamiento laico y donde el manejo lúdico de la literatura no sólo le permite al hombre medirse en su dimensión de ser inteligente y sensible, sino que le ayu-

⁹² Recientemente, P. M. Forni ha subrayado la conexión de este *Proemio* con los *Remedia amoris* ovidianos, por la función remediadora que Boccaccio se propone también. Véase *Forme complesse nel Decameron*, Florencia, Olschki, 1992, págs. 27-73 en especial.

da, también, a tratar de liberarse de ciertas ataduras que la cultura medieval, predominantemente religiosa, le había estado imponiendo.

El diálogo, pues, con las mujeres lectoras es decisivo para justificar la temática predominante del libro, el estilo y tono adoptados también de forma preferente, el registro literario, en definitiva, que no sólo no era indiferente en la época, sino que al autor le va a preocupar con un grado de consciencia muy especial. Además, para tener una mayor libertad comunicativa, y para ir insertando uno dentro de otro los distintos niveles de la estructura, el autor pasa al diálogo directo refiriéndose a sus lectoras, bien mediante el «vosotras», o bien con una serie cambiante de apelativos («graciosísimas señoras», «queridísimas señoras»), con lo que a partir de la *Introducción* a la I jornada, que es donde se introduce este cambio, el autor dispondrá siempre de un hilo directo de comunicación con sus lectoras, cuya presencia mantiene a partir de aquí hasta el final del libro.

Este diálogo con sus lectoras lo había manejado ya como gran recurso en la *Elegia di madonna Fiammetta*, y aquí el autor aprovecha aquella amplia experiencia, de la que queda como reflejo en el *Decamerón* la presencia y función de estos apelativos, y el consiguiente acercamiento afectivo y retórico, persuasivo, del autor hacia el más amplio receptor; con este diálogo estamos ya muy lejos del empleo del «marco dialogado» de la cuentística tradicional, porque este diálogo, más que soporte estructural, se ha convertido ya en un mecanismo semiótico para establecer mejores resortes de comunicación.

La *Introducción* a la IV jornada es una reflexión inesperada y anómala por su índole y por estar colocada en un lugar insólito, perturbándose el orden establecido. Este desajuste intencional se justifica porque aquí el autor pasa a responder de manera violenta a ataques recibidos desde que a raíz de la difusión de la primera entrega de su libro, las tres primeras jornadas, y por eso la respuesta se sitúa a continuación, en la *Introducción* a IV. Se defiende hablando una vez más con sus «queridísimas lectoras», a las que opone ahora a sus detractores, que serían receptores no ideales e idóneos, sino incapacitados e insensibles,

un modelo negativo de lector (que al final del *Ninfale fiesolano* se había manifestado insensible al amor), y que habría que buscar, o en los sectores más reaccionarios de la sociedad florentina, o directamente entre los religiosos, sin descartar, por supuesto, a los dominicos, por lo que veremos a continuación.

La primera parte de la defensa del autor es un relato, el único de todo el libro del que se responsabiliza él personalmente, para pasar después a responder a las acusaciones que se le han hecho. El cuento de Filippo Balducci, por su procedencia, está fuertemente asido a la tradición de la cuentística ascético-religiosa, de donde él lo saca para hacer una dura réplica a la fuente que maneja, invirtiendo su significado y su mensaje con sutil ironía y con un final de hilarante comicidad, con una de las metáforas sexuales más atrevidas del libro.

Este cuento es, por lo tanto, su propuesta de modelo de cuento que él ofrece como alternativa a la tradición del relato edificante medieval; en él se defienden, sobre todo, dos facetas esenciales de la vida humana: el amor como medida del hombre y lo erótico como algo natural, simbolizado en el encuentro del joven Balducci con las mujeres por primera vez, un encuentro donde va a valorar a la mujer por encima de todo lo que en la vida del hombre tiene interés; y el segundo aspecto es la defensa de la vida activa en sociedad, magnificando las excelencias de la vida ciudadana, que es el único lugar donde se puede alcanzar el ideal de vida burgués⁹³. Así es que, defendiendo el amor humano y ensalzando el bullicio del comercio ciudadano, el autor está atacando con fuerza la propuesta de la vida ascética, que presenta aquí como una actividad innatural que mutila e impide el proceso de realización humana, como a lo largo del libro el autor va a defender con gran vehemencia más de una vez.

La *Conclusión del autor* es la última posibilidad del escritor de completar su reflexión teórica sobre la larga práctica de los cien cuentos. El autor escribe una muy lúcida página de poé-

⁹³ Véase S. Ramat, «L'introduzione alla "quarta giornata"», en sus *Saggi sul Rinascimento*, Florencia, La Nuova Italia, 1969, págs. 50-69; y véase mi posterior «El juego de la inserción...», cit.



Ilustración de la edición del *Decamerón* impreso en Venecia en 1492.

tica sobre el estilo y los modos de expresión, sobre el derecho que todo escritor tiene a expresar con realismo los contenidos, sobre la exigencia a emplear con propiedad el lenguaje (explica que las metáforas sexuales están constantemente en el habla cotidiana), y reivindica, sobre todo, la necesidad de ubicar cada texto en el campo de recepción que le corresponde, como él demuestra con la invención del marco de los narradores, que le permite situar sus cuentos en un adecuado espacio de recepción, no en la Iglesia, precisa, sino en el «jardín».

A la hora de defender los contenidos más atrevidos del libro, el autor acude a un tono fuertemente polémico para el que le es esencial la ironía. La temática erótica, la oposición a la literatura penitencial y el ataque a la corrupción del clero son los tres temas que defiende, en los que conviene detenerse más allá incluso de lo que dice el autor.

En materia sexual hay en el libro un claro deseo por parte del autor de desdramatizar, porque el sexo, visto como algo natural, lleva a buen fin si se guía con la inteligencia y la razón; de aquí su tendencia a construir sus metáforas sexuales tomando como referencia para formar el equívoco objetos de cocina (mortero y almirez), instrumentos de la industria lanera (lanzadera, huso, etc.), es decir, objetos de la vida cotidiana que le sirven para desmitificar, para reconducir a lo habitual y natural lo que a ciertos sectores de la sociedad les podía escandalizar.

En relación con el ataque al clero, hay que decir que el autor no suele atacar los deslices de éstos en materia sexual; a fray Alberto, en IV,2, se le castiga no por haber seducido a doña Lisetta, sino por su hipocresía, por haber tratado de engañar a los ciudadanos de Venecia con su aparente honestidad; lo habitual es, por lo tanto, que sus aventuras amorosas se contemplen con comprensión, con bastante complacencia, y a menudo como objeto de burla, por la vanidad u otro vicio del personaje. Y un caso extremo de la irreverencia con que a veces se mezcla lo religioso con lo amoroso es la mención al infierno (en III,10), al purgatorio (en III,8) y al paraíso (en III,4 y en IV,2) como metáforas del disfrute sexual, con un espléndido montaje de equívocos que llevan a una muy hilarante conclusión, con notas de réplica, además, al mundo literario dantesco.

Pero de los hombres de la Iglesia lo que realmente ataca el autor es, sobre todo, la avaricia y la hipocresía, con violentísimas invectivas dignas del mejor tono del *Corbaccio*, porque éste es el aspecto que toca sus fibras más sensibles y le hace reaccionar con agresividad, y ya de paso ataca también a los necios que se dejan engañar por esos clérigos avariciosos, necios que muy a menudo son campesinos, y se les considera también negativos por la clara oposición campo/ciudad que en el libro se va a dar.

Por último, el ataque a los predicadores es para él el camino más directo para defender su empleo de bromas, burlas y chanzas, para defender la poética de lo cómico, la concepción lúdica de la literatura que es, además, su mayor aportación y su mayor novedad literaria. Insistiendo en este ataque una vez más y al final del libro, el autor está desvelando su marcada actitud polémica hacia esa «cultura de la penitencia» de la que hablaré después.

Su respuesta final ante todas estas y otras posibles censuras la resuelve proponiendo una lectura selectiva de los cuentos: que cada cual lea lo que quiera, pues para eso las rúbricas le advierten al lector del contenido de cada cuento; con esto, y con ratificar la libertad interpretativa que tiene todo lector, concluye el autor abriendo con sus reflexiones las puertas a la historia de la crítica sobre el *Decamerón*.

El marco de los narradores

Dentro del diálogo con sus lectoras, el autor pasa a relatar la peste de 1348, el encuentro de los diez jóvenes en Santa María Novella y su retiro durante unos días a los alrededores de Florencia, donde se van a dedicar de forma preferente a narrar los cien cuentos que están contenidos en el libro.

La descripción de la peste resulta enormemente eficaz para volver a destacar la voluntad de realismo que anima al autor en sus planteamientos. Tucídides, Lucrecio, Séneca, Paolo Diacono le habían precedido en el relato de una epidemia se-

mejante, y debió ser sobre todo este último la fuente literaria seguida más de cerca⁹⁴, con la ayuda de los grandes maestros de la prosa clásica para su tan solemne tono y descripción; pero además de tantos antecedentes literarios, el autor había tenido ante sus ojos un espectáculo real con la epidemia de 1348, por lo que a pesar de ello se propone relatarlo en un registro más bien objetivo, casi de cronista, como habría hecho su amigo el cronista Giovanni Villani si la muerte no se le hubiera llevado también a él.

Boccaccio describe el tiempo y lugar de la epidemia, los síntomas físicos de la enfermedad, y los medios que a nivel privado adoptaron los ciudadanos para evitar el contagio, con nulos resultados. Pero son las repercusiones a nivel social, familiar y moral lo que al autor más le interesa destacar: se pierde el respeto hacia la propiedad privada, tan importante para la sociedad mercantil, por lo que todo el que quiera puede ir saqueando aquí y allá; se infringen todo tipo de leyes de convivencia, que llevan al caos a la ciudad; se rompen los lazos familiares, por lo que los enfermos, tanto los familiares, como los vecinos, como los amigos, van a ser abandonados a su suerte; y se rompen también las normas más elementales de moralidad, que afectan tanto a la decencia en las relaciones entre miembros de diferente sexo, como al decoro en el culto a los muertos, suprimiéndose gran parte de esos ritos funerarios que tan importantes eran para la sociedad medieval; y en esa falta de respeto a los muertos, en esa práctica de enterramientos colectivos, siempre los pobres van a ser los más afectados, dice el autor con especial sensibilidad.

De este modo, en pocas palabras, se pone en crisis la humanidad, y para demostrarlo el autor acude a un sistema muy gráfico y conclusivo; véase en los párrafos 18, 43 y 45 la conexión y confusión que el autor hace entre lo humano y lo animal, hasta concluir que en esa situación extrema que fue la peste los animales llegaron a comportarse de un modo más racional que los propios hombres. El resultado fue la muerte de unos cien mil ciudadanos, la destrucción social y moral de

⁹⁴ *Historia langobardorum*, II,4-5.

la ciudad, y el desencadenamiento de la bestialidad entre los que sobrevivieron.

La voz sensata de un médico de entonces, Tommaso del Garbo, supo dar buenos consejos contra el contagio, con medios tanto físicos como psicológicos: hacer vida sana, salir al jardín, respirar buenos olores, y huir sobre todo de la tristeza, haciendo una vida alegre y placentera lejos de las grandes masas de gente⁹⁵. Boccaccio parece estar siguiendo sus propuestas cuando enfoca a ese grupo de diez jóvenes que van a salir de la ciudad; o podría estar siguiendo, en un nivel mucho más literario, la simbología dantesca de la «selva salvaje y áspera» del *Inferno*, la idea del viaje de regeneración: pero de ser así, como ya la crítica ha señalado, Boccaccio estaría proponiendo un viaje de dirección opuesta al seguido por Dante, no como éste desde el llano al monte, sino desde la montaña al llano, hasta el valle de las Damas, como vamos a ver, una dirección opuesta, con una simbología también opuesta, al apuntar hacia lo terrenal en vez de a lo espiritual⁹⁶. Porque lo que sí es muy evidente es que, con esta descripción de la peste, el autor trata de afianzar a un tiempo y a un espacio muy reales, relatando unas vicisitudes que fueron tan reales que las padeció colectivamente toda la ciudad, y cuyo recuerdo debía estar grabado aún en la memoria de todos. La función de contrapunto de esta descripción con lo que viene después está muy clara: tras la contemplación de la muerte y tras el tremendo impacto emotivo que esta siempre produce, se hace más diáfana y lúcida, para cual-quier ser sensible, la reflexión sobre la vida.

El encuentro en el interior de Santa María Novella se carga, inevitablemente, de las connotaciones culturales que en la época la Iglesia llegó a tener. En Florencia, desde hacía muchos

Me refiero a su *Consiglio contra la pistolenza*: «Hay que convivir con personas alegres y divertidas, huyendo de toda melancolía, y acostumbrarse a estar no con mucha gente en la casa en donde tú tienes que vivir» (citado de P. M. Forni, *op. cit.*, pág. 71n.). Y véase que, además, en la *Comedia*, la jornada VII, ep. 7, la narradora propone cambiar de lugar de residencia para que no se una más gente a su grupo. Véase R. Mercuri, *op. cit.*, pág. 412.

años, los dominicos, en el interior de la iglesia que ellos habían hecho levantar, venían impartiendo y difundiendo su «cultura de la penitencia»; desde su púlpito se podía oír con una especial intensidad la voz de sus predicadores invitando a los pecadores a la meditación, al arrepentimiento, a la oración y, sobre todo, a la penitencia.

En manos de ilustres dominicos había estado gran parte de la tradición del relato edificante medieval (*La legenda aurea* recopilada por el dominico Jacopo da Varazze⁹⁷, gran parte de la literatura hagiográfica y piadosa, y otros muchos medios que la Iglesia puso activamente a funcionar para recuperar las riendas de la formación espiritual de los fieles.

Y en la voz de ilustres dominicos se escucharon los sermones más negros y más atronadores, como los de Jacopo Passavanti, predicador de Santa María Novella desde 1334 (cuando Boccaccio acababa de llegar de Nápoles) y que recopiló sus sermones en su *Specchio di vera penitenza*. Su mensaje contra el vicio y a favor de la penitencia era claro: «Ve, joven altanero y sin freno, cuando vayas a divertirte con tus amigos y compañeros dejándote llevar por tus deseos sin templanza, ve y fíjate en los sepulcros llenos de porquería y maloliente suciedad»⁹⁸.

La peste de 1348 obligó real y materialmente a contemplar la cara de la muerte, y la Iglesia además insistió en considerar la peste como castigo divino por los pecados de la humanidad, y acudió una vez más a la literatura para difundir su mensaje, y a medios más eficaces, como, por ejemplo, la pintura, para llamar la atención de las gentes y obligarles a meditar sobre la miseria de la condición humana⁹⁹.

⁹⁷ El hecho de que muy posiblemente la fuente parodiada en el cuento de Filippo Balducci de la *Introducción* a IV fuera esta *Legenda aurea* confirmaría que Boccaccio la utilizó como texto símbolo de la tradición cuentística y literaria a la que él precisamente se quería oponer.

⁹⁸ Cito a través de G. Getto, «Umanità e stile di Jacopo Passavanti», en *Literatura religiosa del Trecento*, Florencia, Sansoni, 1967, en especial pág. 308.

⁹⁹ L. Battaglia Ricci anota que del texto latino de Lotario di Segni, de 1195, el *De miseria humanae conditionis* se han localizado más de quinientos manuscritos, lo que da idea de la enorme difusión de este tipo de textos piadosos y propagandísticos ya desde esa fecha tan temprana. (Véase *op. cit.*, pág. 76n.).

Es muy sugestiva la propuesta de Lucia Battaglia Ricci de que Boccaccio pudiera haber visto no sólo el *Triunfo de la muerte* pintado por Orcagna en la iglesia florentina de Santa Croce hacia 1345, sino también el *Triunfo de la muerte* pintado tal vez por un dominico hacia 1336-1342 en el Camposanto de Pisa, y que es uno de los pocos frescos que en este momento se pueden contemplar en ese lugar¹⁰⁰. En este último se sintetiza con toda precisión y plasticidad la esencia de esa «cultura de la penitencia»: en el ángulo superior izquierdo están los ermitaños, los penitentes, dedicados a la plácida meditación; abajo están los efectos de la muerte, los cadáveres putrefactos, las almas arrancadas de los cuerpos de los muertos que ángeles y demonios se disputan, y la muerte en el centro, con la guadaña, acechando a un grupo de diez jóvenes que aparecen en el ángulo inferior derecho del fresco, en actitud ociosa en un idílico jardín.

Este grupo de jóvenes como símbolo de actividad ociosa estaba ya ampliamente difundido por la literatura cortés (*De amore*, *Roman de la rose*), y ya Boccaccio lo había adoptado como reflejo además de los hábitos cortesés tanto de la sociedad napolitana (cuestiones de amor del *Filocolo*) como de la sociedad florentina (*Ninfale d'Ameto*). Pero la «cultura de la penitencia» había cargado esta escena de connotaciones claramente negativas retomando incluso en la pintura del fresco motivos cortesés, como la dama con un instrumento musical, o la dama con un perrito en el regazo que aparecen en el triunfo pisano. Con estos motivos, además, el espacio del jardín se definía como lugar metafórico del amor profano, como espacio de placer, que la Iglesia juzgaría como el lugar del pecado y de la tentación de los sentidos, en clara oposición al mundo austero que, incluso en un nivel cromático, se presenta sobrio en el espacio de la penitencia, en el espacio reservado a los ermitaños¹⁰¹.

¹⁰⁰ Aunque el resto de las pinturas del Camposanto pisano en 1992 estaban todas en proceso de restauración, este fresco se conserva en buen estado; contemplarlo significa tener delante una espléndida y apasionante obra de la cultura y del pensamiento medieval.

¹⁰¹ El motivo de los jóvenes ociosos en el jardín está también en el *Capellone degli Spagnoli* anexo a la iglesia de Santa María Novella, como re-

Conociera o no Boccaccio este fresco, está claro que el motivo estaba en la cultura de su época, y que él lo retoma con la habitual libertad con que maneja las fuentes y con su también habitual vehemencia al reaccionar para darle al motivo un significado opuesto: como alternativa polémica a la vida ascético-penitencial, que el autor siempre con tanta violencia va a atacar (véase III,10 y el cuento de la *Introducción* a IV), él opone ahora un proyecto hedonista de disfrute literario que conduzca al hombre a la regeneración mediante el empleo de la inteligencia; a la cultura religiosa de la penitencia, Boccaccio opone la cultura laica de la inteligencia.

El retiro a los alrededores de Florencia es ante todo la búsqueda de un orden que oponer al caos de la ciudad, un orden que los jóvenes deberán crear como base de un nuevo modelo de vida que les permita seguir viviendo con humanidad; así, el retiro se convierte en un viaje de regeneración en el que los jóvenes se irán cargando de nueva experiencia, la experiencia positiva que aporta la literatura, se irán purificando en contacto con la naturaleza, y podrán tras de ello regresar de nuevo a la ciudad.

Voy a tratar de sintetizar los rasgos de este itinerario de regeneración centrándome, sobre todo, en la presencia de los narradores, en el tipo de vida que organizan, y en el significado del espacio que los acoge.

Dentro del grupo hay que destacar el predominio de lo femenino y su mayor importancia, desde el momento que se dice que los tres varones les sirven a ellas de compañía, ayuda y apoyo, y además el autor habla habitualmente de las «señoras», y se dirige al grupo en femenino, lo que le permite a la vez establecer la analogía y la comunicación entre los dos niveles de marco, el del autor y el de los narradores: las lectoras a las que apela el autor en el Proemio se conectan con las sie-

cuerda L. Battaglia Ricci, que ha aclarado detalladamente estos aspectos que yo resumo aquí. Su libro, además, es una estimulante prueba de la relación de la literatura con otras manifestaciones artísticas dentro de una misma atmósfera cultural.

te narradoras, para hacer más sólida esa cadena de recepción de la que he hablado ya. Además, para referirse a los diez jóvenes, no lo hace nunca globalmente, sino que siempre especifica «las señoras y los jóvenes», distinguiendo, por un lado, al grupo femenino y, por otro, al de los tres acompañantes, para salvaguardar, además, su honestidad.

Estos jóvenes forman realmente un grupo social privilegiado: son nobles, discretos y sabios, de buenas costumbres, de edad más bien ya madura y todos dueños de sus actos. Sus nombres, ficticios, denuncian su pasado boccacciano, pues todos se habían paseado ya por alguna de las obras anteriores del autor: ellas habían sido amadas, y ellos habían sido, en distintas etapas, reflejo y representación de los distintos momentos de la vida amorosa del autor¹⁰².

Si a lo largo de la lectura de las partes de este marco de los narradores vamos sumando los rasgos descriptivos tanto físicos como morales e intelectuales que se nos va dando de cada uno de ellos, o se van deduciendo de su capacidad de emisores-receptores, podremos decir que de cada uno de ellos se logra dar una imagen bastante definida de su individualidad, aunque todos, salvo Dioneo, sacrifiquen esa individualidad suya en favor del grupo compacto que forman. Y de los rasgos que más insistentemente les definen yo destacaría su sonrisa, su agrado, su alegría, su complacencia en la diversión, como demuestran sus gestos, sus actitudes, sus palabras, sus hechos y sus relatos, todos con la excepción de Filóstrato, que al recuperar la imagen del Boccaccio desgraciado en amores se va a mantener taciturno, pensativo, proponiendo temas tristes, a los que los demás van a resistir.

Pero Dioneo equilibra por su desbordante vitalidad (tan cercana a la del autor ya maduro que escribe el *Decamerón*) y porque encarna sin duda la ideología del placer, la poética de lo cómico, que tanta transcendencia tiene en la conformación

¹⁰² De la mayor parte de estos aspectos que resumo aquí me iré ocupando en mis notas a la traducción, con las referencias bibliográficas oportunas que no procede repetir aquí, salvo en ocasiones de directa dependencia.

del libro¹⁰³. Si Pampinea al inicio anima al grupo a luchar contra la pereza, la cobardía y la bestialidad para hacerlos salir de la ciudad, proponiendo un proyecto de vida en el que no falta como objetivo la alegría y el placer (véase *Introducción* a I,92-3), a continuación Dioneo propone su propio plan, su proclama hedonista (véanse 92-3) que de inmediato Pampinea va a apoyar (véanse 94-5 y 101) precisándose, así, en el libro el culto a la alegría, a la diversión, al placer que se instala en la vida del grupo, como clara réplica, además, a la cultura represiva y al mundo de dolor que han dejado atrás.

Para lograr este objetivo, resulta esencial el orden, la organización de ese tiempo del placer, en el que es necesario una jerarquía, alguien que por turno asuma el mando (ya en la *Ele-gia*, Fiammetta había aludido a las ideas «monárquicas» de Pánfilo)¹⁰⁴, alguien que proponga normas que los demás van a obedecer, aunque también el privilegio del mando todos lo van a poder tener. Porque dentro de esta exigencia de orden, se hace muy generalizada la tendencia a compartir; una vez que los criados lo organizan todo para asegurar el bienestar civilizado de la vida del grupo, en las actividades que van a realizar, como los juegos, los bailes, los paseos en grupo, las comidas agradablemente compartidas, se buscan siempre entretenimientos en los que todos puedan participar a la vez, de la misma manera que su actividad fundamental, la narración, es también una acción compartida, pues uno cuenta mientras los demás escuchan, y luego todos van a opinar. Así, se van soldando, creo, los lazos sociales que la peste y la bestialidad habían roto, y la vida vuelve a ser, sobre todo, una vida social.

Un término también clave en la vida del grupo es la honestidad, a la que están apelando constantemente; ya al aparecer los tres jóvenes en la iglesia se había dicho que alguno de ellos estaba enamorado de alguna de las jóvenes; la vida afectiva del grupo no se mutila, sólo se alude a ella de manera velada,

¹⁰³ Remito al texto de A. Gagliardi, *L'esperienza del tempo nel Decamerone*, Turín, Tirrenia, 1984, y en especial al prólogo de G. Mazzacurati, que incide en este aspecto desestabilizador de Dioneo.

¹⁰⁴ Véase mi anterior nota 29.



Miniaturas de un manuscrito italiano del *Decamerón* (siglo xv).

y en esto cumplen una importante función las baladas del final de cada jornada, donde se supone que cada uno expresa sus propias quejas de amor. Esta honestidad a la que se apela constantemente se resuelve sobre todo en dos actitudes: una, cumpliendo con los preceptos religiosos en los días señalados, con convicción y naturalidad, y otra, valorando con claro discernimiento el contenido de los cuentos y actuando por consiguiente conforme a una ética propia, en la que se rigen no por el tipo de honestidad que la sociedad impone, no dejándose llevar por el qué dirán, sino asumiendo una coherencia ética propia de manera individual y voluntaria, haciendo lo que cada uno cree que debe de hacer, como explica bien Filomena en el parágrafo 84 de la *Introducción*.

Pero en general, para concluir con este aspecto, hay que decir que en la vida del grupo hay pocos cambios, con acciones y gestos que por lo repetidos y poco diversificados se hacen casi rituales, con un muy sopesado y sutil equilibrio, de clara función estructural, entre la libertad y el control, entre lo espontáneo y lo establecido, como sabio mecanismo que va instituyendo lo homogéneo como norma, con pocos momentos de ruptura, y ya es sabido que suele ser casi siempre Dioneo el portador de la subversión, el infractor de la norma. Pero, además, hay que decir que este equilibrio interno del marco se contrapone llamativamente con la esencial variedad, la desbordante riqueza, el brusco cromatismo que van aportando los diversos cuentos. Son éstos algunos de los puntos donde mejor se percibe el excepcional manejo de la idea global de estructura que va haciendo el autor y su muy especial sensibilidad hacia las leyes internas que rigen una estructura, donde todo es equilibrio entre las partes, pero donde se exige también un cierto espesor de ruptura, de no equilibrio, para que todo adquiera la debida expresividad¹⁰⁵; esto puede

¹⁰⁵ De los aspectos de funcionamiento interno se ha ocupado J. Lotman con toda precisión en su *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978; la deuda metodológica de estas páginas con las ideas de Lotman sobre cómo se construye y funciona un texto artístico es total, y creo, además, que el *Decamerón* es un ejemplo privilegiado y perfecto para aplicar las ideas teóricas que Lotman recoge.

percibirse bien en la alternancia de temas fijos con sólo dos momentos de libertad (en las jornadas I y IX), y puede verse también en la excepcional libertad de Dioneo frente al resto de sus compañeros, y cuya función perturbadora dentro de la norma no sólo es uno de los resortes estructurales mejor concebidos de todo el libro, sino que además su libertad confirma que, en definitiva, la dimensión de lo cómico, que él especialmente encarna, ofrece unas posibilidades tan ilimitadas, como en tantos cuentos vamos a ver, que se escapa de todo posible control.

Pero como ya he apuntado otras veces, esta dimensión de lo cómico, como la temática sexual, como tantos otros temas polémicamente abordados, no van a ser motivo de descontrol para la vida del grupo, sino que su inteligente narración les va a ir conduciendo a una mejor comprensión de la realidad, a un progresivo humanizarse, que les lleva a la regeneración. En este proceso progresivo cumple una función muy importante la incidencia en los jóvenes de su contacto con la naturaleza, esa naturaleza tan magistralmente descrita en las distintas partes que forman el marco de los narradores, en las introducciones y conclusiones a cada una de las jornadas.

Podríamos resumir adelantando algunas de las funciones que conviene destacar de esa naturaleza: su funcionalidad como momento descriptivo que conecta al autor con una parcela de la tradición literaria; su misión de contrapunto muy llamativo para los cuentos; su función como espacio soporte para la vida del grupo; y la valoración de su simbología que nos permitirá entender mejor por qué esta naturaleza se va haciendo para el grupo motivo de regeneración. Y hay que decir, además, que como partes más representativas de toda esa larga descripción paisajística se podrían enfocar como símbolos de la totalidad la descripción del jardín de la *Introducción* a III, y la descripción del Valle de las Damas de la *Conclusión* a VI.

Para considerar mejor la peculiaridad de estas descripciones paisajísticas, hay que tener en cuenta la descripción del jardín del Palacio del Amor del tratado de Andrés el Capellán que es la matriz indiscutible de la técnica adoptada por Boccac-

cio¹⁰⁶; la sugestión del episodio, los elementos que lo componen, su técnica descriptiva, la imaginación que se despliega, son rasgos que el autor había experimentado ya en su *Ninfale d'Ameto* y que ahora va a retomar con nueva intensidad, como si quisiera dejar constancia de su entronque directo con esa tan sugestiva parcela de la tradición cortés.

Pero si lo cortés es la norma literaria que él incorpora casi con veneración¹⁰⁷, el mundo literario que van perfilando los cuentos es su propio mundo, su alternativa, su propuesta literaria para los nuevos tiempos que corren por la ciudad, la alternativa que pueda encajar de manera adecuada con la nueva ideología de lo burgués. En ese sentido, el marco es claro y rotundo contrapunto para los cuentos, y ambos espacios, el marco y los cuentos, se integran en una unidad.

La función de soporte que cumple este paisaje para la vida del grupo entronca con la función de regeneración; el carácter esencialmente idílico de esta naturaleza, su perfección y belleza y la posibilidad que les ofrece a los jóvenes de conectar con las plantas, con los animales, con el canto de los pájaros, con el sonido del viento, todo ello es ya en sí un claro medio de realización humana y, por consiguiente, de superación. Pero, además, al jardín de la *Introducción* a III se le compara explícitamente con el Paraíso (véase parágrafo 11), como máxima fórmula de valoración.

Aunque Dante podría haberle sugerido al autor la idea del viaje regenerador y aunque nosotros podemos entender este retiro circular por los alrededores de Florencia como un viaje iniciático del que los jóvenes se van a beneficiar, hay que decir que frente a la simbología dantesca de claro tono religioso y espiritual, la simbología boccacciana apunta a una dimensión sobre todo humana, sin que por ello debamos descartar

¹⁰⁶ Cito y manejo la ed. de A. Capellano, *Trattato de Amore*, ed. bilingüe de S. Battaglia, Roma, Perrella, 1947, págs. 117 y ss. El lector español puede también consultar: A. Capellani, *De amore. Tratado sobre el Amor*, ed. I. Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Ed. Dels Quaderns Crema (El Festín de Esopo), 1984.

¹⁰⁷ Son varios los libros publicados en los últimos años que focalizan el símbolo del «jardín» para abordar la interpretación del libro; remito a la bibliografía que cita L. Battaglia Ricci, en *op. cit.*

la necesidad de analizar la simbología que aportan esos componentes del jardín.

Es sobre todo en el Valle de las Damas donde culmina la complacencia y la pericia descriptiva en esta técnica del autor, y si tenemos en cuenta, además, que estamos casi en el centro del libro (el centro exacto lo hemos pasado ya) y que estamos en el centro simbólico más destacado, entenderemos la especial atención que a este pasaje le dedicó el autor. Este Valle de las Damas es un espacio circular, donde sus componentes se disponen concéntricamente; sus árboles frutales son símbolo de fecundidad, su agua clara es símbolo de purificación, y el círculo es sobre todo símbolo de perfección, e insisto en interpretar estos símbolos en una clave sobre todo de humanidad, porque, además, a lo religioso el autor le reserva otra parcela independiente, cuando los jóvenes, por ejemplo, visiten la iglesia y cumplan con los preceptos religiosos, como se nos cuenta en la *Introducción* a VIII. Creo que en este sentido estamos ya muy lejos de la propuesta del *Ninfale d'Ameto*, donde la ninfa Lía arroja al pastor al agua de la fuente para lograr su purificación espiritual¹⁰⁸.

El baño aquí de las jóvenes en el laguito del valle es, primero, un gran placer para los sentidos, un placer positivo, y también es un motivo de purificación moral: es evidente que a estas jóvenes, que se bañan por separado de los tres acompañantes, no les va a suceder en el agua lo que a Ménola le sucedió. La escena implica una sensualidad contenida, pero una sensualidad donde domina el placer, yo diría espiritual, que produce el contacto con la belleza, con la naturaleza, un placer que integra al hombre adecuadamente en el sistema de la creación. Estamos ya en otra línea muy distinta de la de los ocultamientos alegóricos, y en el nivel más personal y más creativo de la ideología del escritor.

A partir de este momento, se irán paulatinamente evidenciando en el grupo síntomas de esa regeneración que se ha

¹⁰⁸ Véase ed. cit. del *Ninfale d'Ameto*, págs. 142 y ss. En la búsqueda de significados alegóricos de esta parte del marco se han ocupado muy recientemente M. P. Prado Martín y M. S. Villarubia en su «El espacio en el marco del *Decamerón*», en curso de publicación.

culminado con el baño; el hecho de que vayan hablando en su tiempo de ocio sobre lo que han narrado implica una reflexión que se añade a la mera diversión del contar (véase la *Conclusión* a VII, 7); o cuando se dice que ya no les vencerá la muerte (*Introducción* a IX, 4), se podría estar aludiendo a esa figura de la muerte con la guadaña que ha quedado ya tan atrás, y se está aludiendo claramente a la salvación a través de la palabra, a través del placer que transmite la inteligencia, que hace inmune al hombre. Por todo ello, cuando en la *Introducción* a X los jóvenes vayan hablando ya de su vida futura, estamos claramente en el camino de regreso, cumplida ya la regeneración a través del acto humano de la palabra; y obsérvese que, en consonancia con este itinerario simbólico del grupo, los cuentos siguen también una dirección ascendente, del vicio a la virtud: desde la acumulación de todos los vicios posibles que encarna Ciappelletto en I,1, a la virtud casi sobrehumana de Griselda en X,10. La distancia que este engranaje de marco y cuentos supone respecto a sistemas como el del «marco entretenimiento» de la cuentística anterior resulta muy abismal: Apuleyo, Macrobio, *Las mil y una noches*, el *Sen-debar*, se han quedado ya muy atrás.

Los cuentos

Para completar este recorrido por las distintas partes de la estructura del libro, hay que acercarse ahora al minucioso mecanismo explicativo que rodea en cada caso a los cuentos. Este sistema del marco de los narradores, con un espacio, un tiempo, unos personajes y una cierta trama argumental, además de las funciones que se ha visto que cumple, le permite al escritor organizar todo un sistema explicativo de síntesis de los cuentos, premisas, presentaciones, opiniones y valoraciones sobre ellos, sistema que se hace más válido tanto por la visión diferenciada en diez puntos de vista, en el caso de las explicaciones, como por el carácter colectivo que las valoraciones finales tienen, que son casi siempre unánimes de todo el grupo y aportan una función persuasiva más rotunda para guiar al lector.

En el código Hamilton, el autor introdujo además un soporte gráfico que orienta perfectamente sobre la distribución y distinción de estas capas explicativas que hay alrededor de cada cuento. Me refiero, por un lado, a las rúbricas en tinta roja que antepuso a cada cuento y, por otro, a la colocación de distintos tipos, tamaños y colores de la serie de capitulares que fue introduciendo jerárquicamente, en orden de importancia decreciente, y que yo he tratado de incorporar, con un sistema más simplificado, en la serie de capitulares que aparecen en la presente edición¹⁰⁹.

Las rúbricas son síntesis argumentales que el propio autor, sin intermediarios, antepuso a cada cuento para advertir de su contenido; adoptan todas un registro expresivo bastante uniforme e intencionadamente diferente de los restantes registros que se van alternando en el libro, y tienen interés porque, ya en la manera de sintetizar el contenido, el autor está desvelando claves interpretativas (los móviles de las acciones, los modos, etc.), que completan la información que sobre cada cuento nos da el autor¹¹⁰. En el autógrafo, el empleo de la tinta roja denuncia claramente esa función de reclamo luminoso que las rúbricas tienen para orientar al lector sobre los contenidos de cada cuento.

Las distintas partes explicativas que rodean a cada cuento se abren con un tipo de capitular diferente, siguiendo una tendencia que voy a tratar de resumir. Hay cuatro tipos distintos de capitulares en el código: 1) una de grandes dimensiones que el miniaturista no llegó a dibujar, y para la que el autor dejó un gran espacio en blanco al inicio del libro, abriendo el *Proemio*; 2) lue-

¹⁰⁹ Como irá viendo el lector, he incorporado aquí cuatro tamaños diferentes de capitulares, respetando tanto el orden jerárquico del autor como su colocación.

¹¹⁰ De estas rúbricas se ha ocupado A. D'Andrea, «La rubriche del "Decamerone"», en *Yearbook Italian Studies*, 1973-1975, págs. 41-59; creo además que estas rúbricas hay que analizarlas en relación con otras partes funcionales del libro. Y, por supuesto, que tiene un gran interés contrastarlas con el hábito de la cuentística tradicional de titular los cuentos; el caso más llamativo de oposición se podría ver, por ejemplo, en *El conde Luca*, entre otros aspectos de interés contrastivo que ya señalé en mi tesis doctoral.

go hay diez capitulares grandes, con adornos y orlas en rojo y azul, que abren cada una de las jornadas; 3) la parte del marco del autor que antecede a cada cuento se abre con capitulares más pequeñas, también con adornos y color, donde el autor enfoca a los diez narradores dispuestos para el cuento siguiente; en este espacio se nos informa de las reacciones del grupo al cuento anterior, reacciones de sonrisa o carcajadas y alabanza casi siempre, o también de sonrojo de las jóvenes, y pocas de desaprobación. 4) Por último, el tipo más sencillo de capitulares, y que estructuralmente son las más interesantes, sirven para distinguir las diferentes partes del marco de los narradores, dentro ya del nivel de discurso directo en boca del narrador de turno dirigido a los nueve interlocutores. Estas últimas, más que capitulares, son en realidad mayúsculas resaltadas en intensidad y en color, alternándose el rojo y el azul. Suele haber dos antes de cada cuento: la primera abre la presentación del narrador al cuento (que a veces anticipa el contenido del cuento y puede ser útil contrastarla como tal síntesis con la rúbrica del autor); y la segunda abre el cuento, siempre en la voz directa del narrador¹¹¹.

Según esta colocación se ratifica plenamente la voluntad del autor de distinguir estas partes, que en cada caso tienen una concreta función estructural. Con ello se culmina y completa esta construcción arquitectónica que lleva hasta el cuento, y en su recorrido por este ordenadísimo laberinto el lector podrá ir comprobando que no se trata sólo de una primorosa filigrana ornamental para soporte de los cuentos, sino de un perfecto hallazgo para comunicar mejor y para que el autor pueda ir filtrando su ideología tras el parapeto de los diez narradores. Por poner un llamativo ejemplo de cómo estas partes que rodean al cuento no se deben descuidar, véase la premisa tan esclarecedora de Dioneo sobre el cuento X,10, donde se filtra una actitud muy polémica del autor en materia social, y también la rotunda desaprobación de Dioneo al final del cuento sobre la conducta del protagonista Gualtieri; pre-

¹¹¹ Hay más partes del libro encabezadas con capitulares, como el lector podrá ir viendo en las conclusiones a las jornadas, al inicio de las estrofas de las baladas, etc.; yo acabo de resumir aquí las capitulares colocadas en espacios de interés para la estructura del libro.



Miniaturas de un manuscrito italiano del *Decamerón* (siglo xv).

misa y conclusión, en este caso, aclaran y resuelven la controvertida interpretación del cuento¹¹² y nos dan una valiosa valoración sobre él del propio autor.

Respecto al sistema de construcción de los cuentos, que ofrece un enorme interés desde el punto de vista de las técnicas del relato, mucho se ha escrito sobre los distintos sistemas y esquemas narrativos que se van utilizando¹¹³, y no es éste el momento de intentar ni siquiera una somera enumeración. Pero sí quiero advertirle al lector que no está ante cuentos sencillos de técnica lineal, sino casi siempre ante relatos muy elaborados técnicamente, que basan su comicidad en sopesados procedimientos, o fijan su tono trágico en controladas formas de expresión. Por esto he tratado de ir señalando en las notas los elementos en los que se apoyan estos mecanismos expresivos, porque creo que evidenciando la técnica, el contenido y la intencionalidad se perciben con mucha mayor intensidad. No en vano a los diez jóvenes se les presenta como a un grupo de hábiles e inteligentes narradores e intransigentes receptores que van a cuidar al máximo los modos y los mecanismos de la emisión, los tonos adoptados, los registros lingüísticos, la repetición léxica intencionada y estratégicamente colocada, los juegos de equívocos, el ritmo y la cadencia de la prosa (aspectos que se pueden ver perturbados en la traducción), y siempre con técnicas muy personales en las que se suele ir complaciendo el escritor.

En relación con las referencias de tipo histórico que hay que hacer para apoyar la comprensión de los cuentos, es bien sabido que ningún texto se puede interpretar aislado de su contexto, y mucho menos un libro como éste, donde su autor buscó referirse a un receptor de su tiempo, situó gran parte de sus aventuras y anécdotas en las calles y casas de la Florencia coetánea, logrando atar fuertemente su libro a un espacio y a un tiempo tan concretos que no se pueden obviar. Ya V. Branca definió hace años el

¹¹² Véanse mis notas y mi análisis de este cuento en relación con la versión de Petrarca; y nótese que es lógico que Petrarca suprima todo este tipo de apreciaciones de Dioneo, que habrían perturbado mucho la lectura que él ofrece del cuento.

¹¹³ M. Baratto, por poner un solo ejemplo, se ocupó de estos aspectos, y leyó el *Decamerón* a partir de su clasificación de esquemas narrativos. Véase *Realità e stile nel Decamerone*, Roma, Ed. Riuniti, 1984.

Decamerón como «la epopeya de los comerciantes», y es bien sabido que los comerciantes florentinos, desde el peón más humilde al más rico empresario, fueron el estímulo mayoritario para gran parte de sus cuentos, y también los comerciantes fueron los consumidores inmediatos más habituales del libro. Por eso la ley de la competencia mercantil, la razón utilitarista, la mentalidad comercial, van a estar muy presentes en la mayoría de los cuentos, por la firme voluntad del autor de ensalzar esa cultura de la burguesía que había llevado a la ciudad en años pasados a niveles de gran esplendor y que nadie antes que él había tomado como objetivo para un texto de semejante altura literaria.

Haciendo mención a los continuos referentes literarios en los que se apoya el autor, hay que decir que una de sus técnicas compositivas más frecuentes consiste en partir de un modelo (o la mezcla de varios a la vez) para invertirlo, para parodiarlo. Ya es sabido que el autor se propuso un panorama de fuentes ilimitado: las colecciones de *exempla* medievales, los animados *fabliaux*, la novela griega, el *roman* francés, los autores clásicos (muy en especial Apuleyo), los autores medievales, los logros de la literatura italiana coetánea, Dante, la crónica de su ciudad, la tradición folclórica, las creencias y supersticiones populares y un largo etcétera. Como se podrá ir viendo en algunas de las notas que siguen a continuación, el cotejo de las fuentes, en cada caso, resulta de enorme utilidad para percibir en toda su dimensión la labor de desmontaje de modelos literarios que maneja con toda libertad, contando con que su receptor inmediato los conocía y podía disfrutar de su técnica casi tanto como él.

Pero además, acudiendo a menudo a fuentes no estrictamente literarias, como la crónica ciudadana, las creencias populares o los dichos que corrían por la ciudad, y procurando no insistir en fuentes lejanas y de tono muy elevado, admitiendo los temas de los *fabliaux* o de la literatura jocosa en su libro, el autor se sitúa en una línea de intereses no elevada que le permitiera, sobre todo, conectar mejor con su público y enfocar al hombre en su dimensión más humana, más cotidiana, más real.

Sin olvidar los conceptos estéticos fundamentales de la época (como «orden», «medida», «número»), sino poniéndolos a funcionar con un empeño muy especial, como demuestra la arquitectura del libro, el autor va a tener más libertad

para enfocar a fondo, en toda su dimensión, esa realidad humana. Y para hacer posible que Andreuccio da Perugia, Alatiel o Quiquibío puedan pasar a categoría de protagonistas, para hacer posible que los comerciantes y artesanos protagonicen la mayor parte de las aventuras del libro, el autor acude a citar también, como protagonistas, a las principales figuras históricas de la etapa inmediata y de la coetánea; reyes, como Federico o Manfredo, Carlos y Roberto de Anjou, Pedro y Federico de Aragón, o el papa Bonifacio, y héroes de alcance nacional, como Roger de Lauria o Gian de Prócida, junto a los poetas y artistas más renombrados, como Cavalcanti o Cecco Angiolieri, y Giotto, dan solidez histórica a esa realidad enfocada¹¹⁴, y sirven de asidero para el resto de las presencias humanas que se van a ir sucediendo en el libro, esas presencias humanas tan diversificadas, tan ágiles en su comportamiento, tan vitales, enfocadas no en su realidad trascendental, sino casi siempre en su faceta más cotidiana, en su vivir familiar, en sus necesidades e intereses más a ras de tierra.

La exaltación del sexo como instinto natural y el entendimiento lúdico de la vida, donde domine, sobre todo, la inteligencia, son los pilares de la ideología más novedosa del escritor, además de ser la alternativa más opuesta a las líneas vertebrales de la cultura dominante; en este sentido, sobre todo, el libro de Boccaccio establece una muy fuerte polémica con la cultura que le había precedido, y constituye la culminación de esa tendencia a la subversión que ya apuntaba en sus obras juveniles y que le lleva a sacudir con fuerza la literatura coetánea y a abrir cauces muy novedosos para la literatura posterior.

EL «DECAMERÓN» EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Las traducciones al catalán y al castellano del *Decamerón* constituyen un capítulo apasionante de nuestra historia literaria, en el que hay aún mucho por investigar; no es éste el momento de resolver problemas o desvelar enigmas, por lo que

¹¹⁴ Cfr. V. Branca, «La commedia umana dell'età comunale», en su ed. G. Boccaccio, *Decameron*, Milán, Mondadori, 1985.

me voy a limitar a señalar algunos aspectos básicos que ya la crítica ha aclarado, y a indicar también otros aún por solventar, enfocando preferentemente el problema de la difusión y proyección de Boccaccio en nuestras literaturas por la vía de las traducciones como parte esencial de toda esa compleja problemática de la proyección global.

En el caso de la traducción catalana antigua, son unánimes los elogios de la crítica hacia su acierto y su belleza, con los que se escribe uno de los capítulos más interesantes de la historia literaria catalana, y sin duda el más positivo de la historia literaria peninsular referido a la difusión del *Decamerón*. Esta traducción se conserva en el manuscrito 1716 de la Biblioteca de Cataluña, y su anónimo traductor la acabó en 1429, en la villa de Sant Cugat del Vallès, a la par que Andreu Febrer concluía su versión al catalán de la *Divina Commedia*¹¹⁵.

Esta traducción ha sido estudiada y editada por Massó Torrents¹¹⁶ y analizada después por Mario Casella, Carles Riba, Germán Colón y Lola Badía, como nos recuerda el profesor Martín de Riquer; el propio Riquer, con su precisión habitual, ha señalado las características esenciales de esta acertada traducción que denota una muy especial sensibilidad de su traductor y la aplicación de criterios muy elogiabiles. Dentro de los hábitos comunes a los traductores de la época hay en esta versión algunas supresiones, algunos añadidos moralizantes, aunque nada de ello desentona en exceso; pero lo que sobre todo hay que subrayar son las atinadas libertades que el traductor se permite dentro de su labor de «trasladar», como bien puntualiza para calificar su no mecánica o pasiva labor de traslación¹¹⁷. Por esta libertad suya decide sustituir las bala-

¹¹⁵ Para esta versión catalana, sigo a M. de Riquer, «Boccaccio en la literatura catalana medieval (el *Corbaccio* y Bernat Metge y la traducción catalana del *Decamerón* de 1429)», en *Filología Moderna*, 55, págs. 451-471; remito a su bibliografía para completar estas notas. Cfr. también D. Romano, «Il *Decameron* nelle biblioteche catalane (1485-1509)», en *Cultura meridionale e letteratura italiana. I. I modelli narrativi dell'età moderna*, Nápoles, 1985, pp. 101-105.

¹¹⁶ J. Boccacci, *Decameron*, traducció catalana (publicada segons l'única manuscrit conegut [1429] per J. Massó Torrents), Nueva York, The Hispanic Society of America, 1910.

¹¹⁷ Véase M. de Riquer, art. cit., págs. 464 y ss.