



Risa y erotismo.
La conciencia del deseo, el goce y la muerte
en el Decameron de Boccaccio

Marina Gutiérrez De Angelis

Universidad de Buenos Aires / CONICET
mgutierrez@mail.fsoc.uba.ar



Resumen: Este trabajo tiene como objetivo situar el Decameron de Boccaccio dentro de la tradición literaria medieval y analizar sus continuidades y rupturas, comparando las múltiples manifestaciones de la risa medieval como control de las pasiones a través de las relaciones del cuerpo y la sexualidad como espacios de disputa. Reflexiona sobre cómo este control de las pasiones, del goce y del deseo se quiebra poco a poco a partir del siglo XIII a través de las conquistas del cuerpo y la aparición del deseo femenino. La nueva moral de las ciudades Toscanas, de los comerciantes y los mecenas, construye el escenario en el que Boccaccio dibuja una risa distinta entendida como goce estético, a partir de los modos en los que se articulan lo erótico, lo cómico y las nuevas formas de la subjetividad que define. Las continuidades y las rupturas que opera sobre la tradición literaria medieval nos permiten comprender una nueva risa, ansiosa, vital y conciente del goce y de la muerte.

Palabras clave: Boccaccio, Decameron, literatura medieval, humor, género

1.

La risa fue en la Edad Media un fenómeno peligroso. Los debates sobre la corrección del reír, sobre la risa del propio Jesús y sobre las desbordantes expresiones populares fueron centro de la atención de los religiosos en una sociedad estructurada e inmóvil. ¿Qué provocaba la risa, cómo era expresada en los diferentes estratos de la jerarquía medieval?. La risa medieval fue satírica, erótica y moral. Se multiplica. Obscena, popular, desbordante. El caso del risus paschalis es un ejemplo de la articulación compleja de una risa del control moral con una risa en la que lo obsceno y la sexualidad están a flor de piel. Como ha planteado Maria Caterina Jacobelli (Jacobelli, 1991), la presencia del placer sexual en el espacio de lo sagrado se logra a través de esta risa particular. La tristeza de la Pasión, de la Cuaresma, se compensa con la alegría de la Pascua. La Pascua era el momento de alegría del pueblo y la risa debía ser exteriorizada. Esta risa provocada por el propio cura, haciendo gestos obscenos, expresiones eróticas, gestos desmedidos es una realidad medieval. Es una risa plebeya, popular pero controlada en el espacio sagrado y en un momento específico del calendario. La risa medieval tiene como objetivo principal el control de las pasiones, del veneno del amor que nubla la mente del hombre. La burla, en general, encarnó la crítica de las conductas a través de las figuras del clero [1], los enfermos, los homosexuales, los adúlteros y las mujeres. Fue masculina exclusivamente. Ligada a la crítica y a la moral, es un asunto al que se debe dar importancia. Es crítica y moral, no trivial, refuerza un sistema estático. En ese escenario, puede resultar extraño hablar de risa, erotismo y humor. Pero lo erótico y la risa están próximos. El cuerpo es un receptáculo pecaminoso y el cuerpo femenino, aberrante. La palabra, la alusión, el símbolo que sugiere el sexo, la burla del sexo del otro y la palabra tabú. Su presencia en los romances es común junto con los escritos dedicados a predicar las buenas costumbres de la moral y el orden. La ambigüedad, el eufemismo, las alusiones indirectas y las simbologías corporales, las flechas y miradas arrojadas sobre el cuerpo se escapan a veces de los tejidos densos que la palabra permitida construye desde los sermones. El cuerpo y su sexualidad son pecaminosos por adelantado. Las asociaciones del cuerpo y la carne con lo bajo y la

suciedad se remontan a los estoicos y los gnósticos. La aversión al placer del sexo y la valoración de la continencia. La lujuria es un pecado y ofensa a Dios. Simultáneamente, como señala Cabanes Jiménez (Cabanes Jiménez, 2003:1), a partir del siglo XIII, el redescubrimiento de las ciencias naturales y el nacimiento del espíritu laico dio impulso al fortalecimiento de los elementos de una cultura mundana de la risa, la danza, la belleza corporal y el canto que la Iglesia buscó contener. En este escenario no resulta extraño observar que durante toda la Edad Media, las mujeres han convivido con la palabra de los hombres en virtud de su cercanía corporal y moral con lo bajo, lo sucio, lo pecaminoso, lo venenoso. Pero si llama la atención la obsesiva proliferación de voces masculinas moralizantes a partir del siglo XIII en diversos tipos de escritos. Se multiplican las voces y los consejos, los textos y escritos de laicos y religiosos.(Casagrande, 1992:105) Es urgente y necesario definir los valores femeninos, a las formas y al comportamiento. Estos escritos que datan del siglo XIII en adelante son los referentes obligados de la literatura posterior, en la que proponemos pensar el Decamerón de Boccaccio, en el que la risa femenina aparece desde otra mirada e implica una nueva forma de valorización moral y de defensa de la literatura como goce estético. El Decameron como sátira moral se inscribe en esta tradición medieval y simultáneamente se transforma en un punto de inflexión. Desde este punto de partida los objetivos de este trabajo son los siguientes:

Objetivos generales:

1. Situar el Decamerón dentro de la tradición literaria medieval y analizar sus continuidades y rupturas.
2. Comparar las múltiples manifestaciones de la risa medieval como control de las pasiones a través del rebajamiento del objeto del deseo, con la risa que propone el Decameron como regeneración moral.
3. Comprender cómo los cambios operados en la relación entre los sexos, la creación de espacios de intimidad, la redefinición de las representaciones del cuerpo y la nueva moral de las ciudades comerciales de la Toscana, se traducen en una nueva risa sensual y vital de la que Boccaccio es ejemplo.

Objetivos específicos:

4. Definir qué continuidades y rupturas literarias se hacen presentes en el Decameron a través del análisis de la risa asociada a la figura de la mujer en la tradición medieval y en la narrativa de Boccaccio.
5. Analizar los cambios presentes en el tratamiento de la risa y su relación con el género en el Decameron, mostrando cómo se transforma la risa medieval como denigración de la mujer en la risa boccacciana como redefinición del cuerpo y del deseo.
6. Definir la risa que inaugura el Decameron como una risa vital entendida como goce estético. Una risa de lo transitorio que junto con la muerte se transforma en la toma de conciencia de la finitud humana.

Analizaremos primero las manifestaciones literarias medievales de la risa, sus modalidades y objetos de burla. Estas formas de la risa medievales están asociadas íntimamente con el imaginario ligado a la sexualidad femenina, la Iglesia y los sermones dedicados a su control. Esa tradición literaria sustentada por los tratados médicos antiguos y del momento definen una naturaleza femenina particular, un modelo femenino tradicional que forma parte del mundo en el que el Decameron se inscribe. Las relaciones del cuerpo y la sexualidad y del cuerpo y los sexos son un

espacio de disputa que la risa medieval controla. Revisaremos cómo este control de las pasiones, del goce y del deseo se quiebra poco a poco a partir del siglo XIII a través de las conquistas de cuerpo y la aparición del deseo femenino. La nueva moral de las ciudades Toscanas, de los comerciantes y los mecenas, construye el escenario en el que Boccaccio dibuja una risa distinta entendida como goce estético. Revisaremos entonces no sólo las ideas sobre la sexualidad femenina, el cuerpo y la risa sino las transformaciones de las relaciones entre los sexos, entre los esposos, entre los integrantes de la familia, las formas del habitar y las nuevas necesidades de un Yo que toma conciencia de su finitud, que necesita espacios para su soledad. Finalmente abordaremos la obra de Boccaccio, la articulación entre lo erótico, lo cómico y la nueva subjetividad que define. Las continuidades y las rupturas que opera sobre la tradición literaria medieval nos permiten comprender una nueva risa, ansiosa, vital y conciente del goce y de la muerte.

1.1. Tradiciones, tensiones y cambios en la sociedad florentina del siglo XIV.

La literatura medieval es fundamentalmente didáctica y pastoral. Las obras que se dirigen a las mujeres parecen ser cotidianas y constantes. Es imperativo indicar a las mujeres la virtud necesaria para su salvación. Frailes, laicos, padres, esposos, nobles construyen un modelo femenino fundado en los saberes del pasado. Extraños tratados que componen un mosaico femenino constituido por clases de mujeres que se agrupan fundamentalmente en jóvenes y viejas, nobles y campesinas, vírgenes y prostitutas, viudas y casadas, damas y princesas. Es el gran público femenino construido por los clérigos en sus sermones. Francesco de Barberino [2], el jurista florentino, lleva al paroxismo la clasificación con categorías y subcategorías infinitas de las que excluye intencionalmente a las prostitutas. En su *Reggimento e costumi di donna* las mujeres se clasifican por lo que son y lo que deberían ser. Otros son los ejemplos que siguen esta tradición. El *Soccorso dei poveri*, del agustino Jerónimo de Siena, los sermones de Bernardino de Siena dirigidos a mujeres casadas, viudas o vírgenes. Para casadas Antonio de Florencia escribe la Opera a ben vivere y para viudas la *Regola di vita cristiana*, para doncellas Giovanni Certosino dedica dos tratados, el *Decor puellarum* y la *Gloria Mulierum*. Un imaginario de viudas y esposas incontaminadas por los placeres de la carne pueblan sus páginas. Las mujeres y las relaciones entre los esposos que recrea Boccaccio en su Decameron por los mismos años son diferentes. Las mujeres de los tratados se nos presentan proclives a la vagatio, son inquietas, vagabundas, frívolas y frágiles. (*La donna per piccola che sia, la vince il diavolo per furbería*). Custodiadas, golpeadas, promiscuas, inclinadas al mal por naturaleza. Barberino recomienda que se comporten en público con pudor, sin divertirse y bailando sin perder la compostura. La clausura es siempre deseable y la custodia es precisa. La custodia, señala Carla Casagrande, se transforma en la voz de orden detrás de la literatura pastoral y didáctica. (Casagrande, 1992:126) El Decameron está poblado de celosías, puertas, ventanas, llaves que inútilmente el esposo fija y clausura para que su astuta esposa no escape ni disfrute de los placeres ofrecidos por su amante [3]. No hay duda de que ellas no pueden custodiarse a sí mismas. Es la infirmitas de su condición. Lo deseable, por lo tanto, es que sigan las reglas de la taciturnitas, la actitud virtuosa que implica hablar poco y sólo cuando es necesario.

Este es el modelo femenino que se construye y en el que el Decameron se inscribe. En el último cuento, Griselda recoge la tradición de sometimiento al marido que la mujer conocía como obligación. Amor, sexualidad, fidelidad y sometimiento son los cimientos de la moral del matrimonio [4]. El siglo XV conocerá en la Toscana un interés marcado por la familia, el elogio al matrimonio, la definición de los papeles de los esposos y de los hijos. Aunque las referencias comienzan a ser tomadas de la tradición clásica (Penélope, Lucrecia, Andrómaca sustituyen a las santas) como señala Casagrande, este cambio de lenguaje entre un modelo laico y uno religioso desplegado por el humanismo renacentista sobre la familia no había tocado la imagen

femenina heredada. El modelo del siglo XIII se respeta y se retoma.(Casagrande, 1992:177) El único elemento nuevo que aparece en los tratados del siglo XV sobre la familia, es, quizás, el descubrimiento del alma femenina. Los últimos siglos de la Edad Media nos muestran un mundo de clérigos interesados por la educación y el control de las mujeres. Es la época de Catalina de Siena. Arrobos, visiones, desmayos y delirios místicos. Las mujeres alzan sus voces y se hacen peligrosas, al igual que sus cuerpos. No sólo las cómicas referencias al cuerpo del otro sexo y los juegos del lenguaje son espacio de cruces y prohibiciones, sino también el cuerpo místico, la proliferación de imágenes del cuerpo y la piedad profundamente eróticas. La trasgresión del cuerpo desde una nueva piedad. Expresión del cuerpo alejada de los rigores del sermón. Arrebatos, éxtasis, revelaciones, lenguaje del cuerpo hecho de lágrimas y gritos [5] . Lenguaje del cuerpo y escritura erótica de fusión entre Dios y el hombre. Hildegarda de Bingen y otras místicas de la época asociaban la unión carnal de los cuerpos en el amor con la obra divina. Se trasluce un amor apasionado y sensual en el contacto con Dios. Potencia, deseo y acto.

A partir del siglo XIV y fundamentalmente en el XV, Florencia se convierte en la ciudad de

los grandes palacios. Los hogares burgueses más ricos se transforman en una exaltación de la familia conyugal y del individuo que se desarrolla en su interior.(Duby, 1992) Esta sobrevaloración de la familia y los lazos que establece el linaje entre las familias toscanas aristocráticas supone también los papeles bien definidos que parecen atribuirse a cada sujeto al interior de la dinámica hogareña. Las casas ahora son amplias, la vida privada es la vida en familia en la propia casa. Cada tipo de familia supone un tipo de habitación. El *popolo medio*, conformado por artesanos y comerciantes vive un poco más cómodo en las ciudades toscanas del XIV. Pero la alta burguesía acomodada, *popolo grasso* y la nobleza se instalan con más comodidades con casas abiertas y espaciosas. Esas casas son gobernadas por el *pater familias* Gerente único del hogar que controla en especial, la fragilidad de la esposa. Sin embargo las mujeres no dejan de ejercer su poder doméstico. El hombre es el dueño de la casa y de la historia del linaje. En su estudio sobre la construcción del árbol genealógico en el Renacimiento, Christiane Kaplisch señala que las mujeres compensaba su precaria situación al interior del tejido familiar, recurriendo a redes de parentesco menos formalizadas, difusas, opuestas a las organizadas por los hombres por vínculos de agnación del linaje patrilineal (Kaplisch, 1994:405). Este parentesco femenino es más incierto, ligado a lo que se recuerda de los grupos de parientes abiertos de la Alta Edad Media anteriores a la consolidación del patrilineal dominante en la Toscana del tiempo del Decameron. Esta memoria de las mujeres sobre su grupo de parentesco podía ser entendida por los hombres como una amenaza. “En su Corbaccio, Boccaccio amplifica hasta la caricatura los vínculos familiares de los que una esposa abusadora podía adornarse”.(Kaplisch, 1994:417). El linaje era asunto de hombres. La mujer, un receptáculo, un cuerpo regalado, tomado o dejado según la calidad de su sangre. (Duby, 1995:58) El aumento de conflictos entre los sexos se va a ir traduciendo en una guerra encarnada en historias groseras y burlonas que comienzan a difundirse por Europa. Historias en las que las astucias de las mujeres siempre ponen en ridículo a maridos crédulos. Y recoge también una larga tradición con origen en los tratados médicos medievales en los que se describe el cuerpo femenino y sus frágiles temperamentos. Son los *fabliaux* franceses los que retomaran una y otra vez la imagen de la mujer insaciable, de sexo inquietante, *lassata sed non satiata*(Thomasset, 1992:97). La capacidad sexual femenina intriga y aterra. Thomasset señala que a comienzos del siglo XIV se produce un importante desarrollo de un arte erótico, en el que médicos como Magninus y Jean de Gaddesden proponen consejos sexuales. Es difícil pensar que estos procedimientos fueran aceptados sin más pero si hablan de una nueva forma de valoración de la sexualidad, una conquista de los derechos del cuerpo.(Thomasset, 1992: 97). Esto dará lugar a los tratados del amor, como el *Speculum al foderi* catalán. El placer de la pareja y poco a poco, el

placer de la mujer, comienza a ser tratados entre los siglos XIII y XIV. Los exempla presentan relatos que ilustran verdades científicas aunque escapen a todo posible análisis racional e implican un diálogo entre cultura letrada y popular. Es el caso de los tratados médicos sobre el cuerpo femenino, sus órganos y sus temidas emisiones. Creencias heredadas como las que atribuyen a las mujeres menstruantes la opacidad de los espejos por el toque de sus miradas. La mujer es peligrosa y es imprescindible reprimir sus deseos desmesurados (*voluptas*), sus fantasías depravadas (*delectio fornicationis*), los contactos corporales (*contactus partium corporis*) ya que suponían un plus innecesario del acto sexual aceptable. El cuerpo femenino se presenta al imaginario medieval masculino bajo la mirada de los tratados médicos que desde Aristóteles en adelante dibujan un cuerpo y conducta sexual femenina aberrantes. La mujer es imperfecta en virtud de su constitución biológica. Desde el *De generatione animalium II.3* pasando por la *Summa Theologica* se repetirá en la mayor parte de los textos medievales y tratados de medicina. La mujer como imperfección, se asocia a la tradición bíblica de la impureza dando lugar a interpretaciones que amplían y expanden esta imagen. La mujer es el ser más apto para pactar con el demonio, su sexualidad es aberrante y su imperfección biológica. La menstruación fue uno de los temas repetidos a lo largo de los tratados. La mujer en este estado agría el mosto, esteriliza los cereales, mata los injertos, seca las plantas, debilita el filo del acero (Canet, 2007). En todos los tratados la sangre es considerada residual y peligrosa [6]. De allí la imagen de la mujer como un ser que vive en su propio veneno. Este animal venenoso podía engendrar criaturas venenosas. De allí su asociación con serpientes y otras criaturas ponzoñosas [7]. La denigración femenina basada en su cuerpo se traduce en los sermones. El rebajamiento del objeto del deseo amoroso permite el control de las pasiones. El abad de Cluny, Odón, lo enseña a sus hermanos. La belleza física no va más allá de la piel. Si los hombres vieran lo que subyace debajo la visión de las mujeres les sublevaría el corazón. (...) ¿Cómo podemos desear abrazar un saco de estiércol? [8]. Por su condición la mujer es degradación, veneno, enfermedad y sexo. La risa en los relatos aparece ligada a la aberración de su goce y deseo erótico sin frenos. Se construye una mirada sobre lo femenino desde la burla sobre su condición y sobre su capacidad de ser deseante (Cabanés, 2005). Estas obsesiones y temores sobre el deseo femenino, distorsionadas por una mirada masculina, se revierten en el relato de Boccaccio en el que la *donna gentile* pasa a ser una mujer deseante y sensual de la que no hay burla sino reconocimiento. La sátira medieval presenta una sexualidad femenina grotesca. Los planteos médicos de los tratados asociaban el exceso de humedad de su cuerpo con una capacidad erótica ilimitada. En cuanto a sus anhelos sexuales, las mujeres son todas iguales. Monstruosas criaturas que no conocen el límite. Cansada de hombres pero nunca satisfecha, aparece así burlada. La educación de la mujer implica una serie de papeles pasivos como la gestación, el casamiento o la lactancia que se desvanecen en Decamerón. Esa actividad femenina moralmente aceptada se modifica en las resoluciones irónicas del relato. La literatura medieval propone una multitud de referencias eróticas explícitas e implícitas, pero siempre desde la burla negativa respecto de la sexualidad femenina (Cabanés, 2003). La risa medieval no es cómica sino seriamente moralizante. El amor es peligroso y destructor. La pasión es destructora y genera una enfermedad en el hombre. El Decameron presentará una mirada sensual de la vida en la que los goces y placeres del cuerpo y el amor son la clave de la regeneración del mundo.

Todas estas ideas sobre la sexualidad femenina tuvieron, al igual que los sermones, una gran difusión durante el siglo XIII. La difusión del temor al cuerpo femenino fue acompañada a su vez de tratados sobre el arte de amar y obras médicas y eróticas a la vez. A su vez, como señala Cabanés Jiménez, los sermones y prohibiciones de la Iglesia señalan que la existencia de prácticas y juegos sexuales de todo tipo, además de prácticas abortivas, eran comunes. De allí que la sexualidad fuese vista como algo pecaminoso y reprobable pero a la vez soñado y deseado (Cabanés, 2003). El cuerpo es eróticamente representado a través de las narraciones eróticas y las alusiones de los

mismo sermones. Y a su vez nadie piensa en mostrar el cuerpo desnudo, eso es algo propio de los locos. Ambigüedad del cuerpo que no puede mostrarse pero sí embellecerse. Esta lenta apertura y conquista de los derechos del cuerpo es clave para comprender el mundo en el que el Decameron opera la burla amoral sobre el matrimonio y las relaciones entre los sexos. Estos cambios en la relación entre los sexos y en los modos del habitar se asocian también a una multiplicación de la necesidad de crear espacios para la intimidad y la soledad. Necesidad nueva en la que el hogar se torna un espacio privado personal. Nuevos espacios organizan la vivienda y las nuevas formas de la risa. En el cuento 4 de la jornada VII, Boccaccio narra la despedida entre un esposo celoso y su mujer infiel. Vemos como el juego de la mujer infiel describe a su vez las partes de ese hogar: la primera puerta de la calle como primera barrera para el encuentro, que conduce a las despensas y alcoba de huéspedes de la planta baja. La planta alta contiene la alcoba principal, custodiada por una puerta con cerradura que separa esos dos espacios. La vivienda es un cofre compartimentado en el que la mujer está custodiada. A su vez la alcoba de los esposos se cierra con llave. Son tres barreras las que el amante debe atravesar. Aunque este ingenioso artefacto de llaves y puertas clausuradas no impide la llegada de los amantes hasta los lechos de las señoras. El Decameron como otros tantos relatos retoma ese chismorreó en la cocina, entre los criados o en el barrio que se genera por la trasgresión. Porque las esposas, después de ser jóvenes casadas a temprana edad, se transforman en astutas y maliciosas criaturas [9]. Los relatos se pueblan también de los éxitos sexuales de los hombres, en especial de los clérigos. También los jóvenes, agrupados en bandas pendencieras, dan cuenta de un prolongado celibato que se traduce en sociabilidades al margen de la vida familiar en las llamadas *brigade* (Duby, 1992:182). Existe una nueva disposición familiar y un desarrollo de sentimientos y necesidades que se expresan y potencian con las cartas, libros y reuniones. En ese escenario la obra de Boccaccio alcanza una difusión importante. Expansión de los sentimientos y los deseos en el ámbito privado. La risa y el llanto encuentran un espacio privilegiado entre los muros del hogar. Relaciones entre esposos, chismes, fisgonearías se abren a una gama de deseos y sentimientos nuevos. La relación entre la intimidad privada y lo público da espacio a Boccaccio para el juego de la risa. No hay nada que pase desapercibido al barrio [10]. El encierro de la mujer no es garantía. La mujer es frívola. El encierro del matrimonio completa y continúa el que ha conocido toda su vida. Aunque existen los esposos demasiado celosos, como el comerciante de Rímmini que no osaba dejarse ver por la ventana, ni lanzar bajo ningún pretexto una mirada al exterior [11]. Mundo de las miradas oblicuas y los encierros imperfectos en el que la ventana se transforma en la grieta de la trasgresión máxima. Se escapa del ámbito privado más fácilmente de lo que parece, siempre con la discreción necesaria. Los narradores presentan innumerables relatos y circunstancias de aventuras que abarcan el ímpetu juvenil y el más profundo éxtasis. Regalos, miradas, artimañas grotescas, jardines, baños y recámaras. Los amores clandestinos son cotidianos y quizás son la afirmación de una vida privada que comienza a afirmarse como mundo propio fuera de las miradas. Es por eso que el Decameron recoge innumerables relatos de relaciones y traiciones extramatrimoniales. Grotescas artimañas, celosos engañados y amores que se concretan bajo las narices de los crédulos. En el cuento 8 de la jornada VIII incluso encontramos la bigamia, práctica prohibida. O situaciones, como señala Duby, en que la risa y la farsa no son cómicas sino que acaban en la muerte del esposo engañado (Duby, 1992: 306). Pero sin duda, lo erótico y el humor se asocian y construyen un juego de asociaciones ambiguas, referencias y señales. La risa no propone una moraleja, sino que eleva a la perfección el don de la astucia y la inteligencia. El cuerpo explorado, burlado, expuesto. El cuerpo había sido siempre algo temible y peligroso. La dualidad del alma-carne implicaba la asociación entre lo alto y la bajo. Y el cuerpo, más cercano de las debilidades y los excrementos es receptáculo de las tentaciones y los males, las pulsiones descontroladas, lo malo, las corrupciones. Este cuerpo habitáculo medieval se transforma poco a poco. En el estudio llevado a cabo por Marie-Christine Puochelle sobre un tratado de cirugía de comienzos del siglo

XIV, el cuerpo aparece en el imaginario popular como una vivienda (Puchelle, 1983). Llamado “doméstico” y “silvestre”. Lo que sugiere los dos polos de la narración novelesca (la corte y el bosque) (Barthélemy, 2001). El interior de la muralla, la corte, la casa, el hogar y el exterior salvaje del afuera que insiste en penetrar hacia el interior y contaminar. El cuerpo femenino se presenta siempre más permeable y penetrable porque está cerrado en menor grado. De allí que se convierta a ese cuerpo en objeto de la moral. Los cuerpos y los juegos del baño en los fabliaux, acaparan miradas moralistas. Esos relatos cargados de erotismo son desconfiados, pero el cuerpo aparece siempre resistente a la desnudez absoluta. Mismo destino tendrá la cabellera femenina que inundará la pintura a lo largo del siglo XV sin moderación alguna. El cabello es un símbolo cargado de erotismo. A partir de finales del siglo XIII el cuerpo se va liberando lentamente. El humanismo va liberando su representación. Y la belleza física, externa, salvaje, del cuerpo y el sexo se traslucen. Porque la propia percepción de la muerte es la que se modifica. Muerte y resurrección en el Edad Media comienzan a dar paso a una muerte terrena, morbosa y tétrica en el siglo de la peste. El cuerpo es un punto clave de las representaciones literarias. Sometido a un sistema de figuraciones y alusiones sus gestos y posibilidades están reglamentados. El cuerpo femenino es el que más claramente se presta a las posibilidades de las metáforas. A Chrétien de Troyes le es posible identificar el cuerpo de las mujeres con las partes de una flecha. Otras asociaciones tales como las de los senos y las nueces son comunes. Los buenos amantes a su vez deben ser de un “buen color”. El cuerpo masculino es también exaltado dando espacio a la seducción y las escenas de los relatos los presentan una y otra vez, conscientes de que su aspecto les garantiza la conquista. Saber jugar con el cuerpo y con la vestimenta es algo profundamente erótico. Lo vemos en los pasajes en los que se dejan entrever partes blancas del cuerpo de las doncellas, mangas flotantes, pies desnudos (Barthélemy, 2001:377). El vestido que se abre, se muestra, se pliega es como el cuerpo que se oculta debajo. El cuerpo, la vestimenta y también la humedad del cuerpo son los componentes eróticos de una literatura de los gestos y las miradas. Los vapores del baño son peligrosos. Ese cuerpo medieval, el de la doncella que sugiere su pecho debajo del pliegue, el varón conquistador o el hada desnuda que seduce al protagonista, se enfrenta a los discursos normativos y morales del cuerpo. El relato aparece como un cierto espacio de libertad. Porque el desnudo medieval es tabú, vergüenza y prohibición (Barthélemy, 2001:386). Y en cierto sentido implican el quiebre entre lo colectivo y lo salvaje. El adentro y el afuera social. El amor penetra como una flecha por los ojos e inflama el interior. La mirada es el lugar de intercambio, de ingreso, de penetración del deseo. Lugar en el que el propio cuerpo es sorprendido, es mirado, es explorado. El modelo cortés reafirma los valores de la virilidad pero también educa a la mujer neutralizando su peligrosidad en imágenes y estereotipos preestablecidos. El juego del amor que se establece en esta literatura no propone la subversión de las relaciones jerárquicas hombre-mujer sino su reafirmación. Las imágenes medievales nos permiten acceder a un cuerpo controlado. La unión entre los sexos se representa sólo bajo las figuras monstruosas como el cisne de Leda o Ganímedes raptado. Hay códigos normativos del comportamiento sexual. Pero el hombre es quien puede satisfacer sus necesidades incluso por actos de violencia. El pasaje hacia el Renacimiento implica un cambio profundo en lo que toca al cuerpo. Un instante de cambio interior. Una risa regeneradora, sensual, vital producto de una nueva moralidad, la de las ciudades pujantes de banqueros, comerciantes y mecenas.

2. La conciencia del deseo, el goce y la muerte en el Decameron de Boccaccio.

Después de la muerte de Boccaccio, Franco Sacchetti hacía notar que el Decameron «è divulgato e richiesto che in fino in Francia e in Inghilterra l'hanno ridotto alla loro lingua» (Branca, 2001:23). Exclamación triunfal que da cuenta, para Vittore Branca del entusiasmo con el que la aristocracia, la corte, la alta burguesía tanto toscana como inglesa y borgoñona habían recibido el libro de Boccaccio (Branca, 2001:23). La circulación de Boccaccio por Europa parece haber sido importante. “È una circolazione prevalentemente borghese e mercatantesca in Italia; aristocratica, principesca, regale, seppure in traduzioni invece in Francia e Borgogna e in generale in Europa” (Branca, 2001:25). Su influencia europea se traslada a una nueva tradición literaria que recoge antiguas tradiciones cultas y populares pero que inaugura una narrativa [12]. María Jesús Lacarra destaca que la presencia de Boccaccio en España es tardía y las causas de ese retraso estarían dadas por la tradición marcadamente medieval ibérica del momento, frente a una narrativa más “obscena” como la de Boccaccio [13]. Un antecedente florentino del Decameron debe haber sido sin duda el *Novellino*, *Cento novelle antiche o Librodì novelle e di bel parlar gentile*. De finales del siglo XIII y de autor anónimo, escrito en dialecto florentino, está conformado por unos cien relatos. De la palabra italiana novella podemos rastrear tanto el significado de nueva como de noticia y relato. Según Silvia Szteimberg la palabra novella con el significado de relato se incorpora a finales de la Edad Media en la nomenclatura italiana (Szteimberg, 2002:59). Las fuentes del *Novellino* son las de la tradición oral, los *exempla*, el *Fiore dei Filosofi*, los *fabliaux* y la literatura medieval caballeresca [14]. El relato finaliza con las palabras de su autor: «Debéis saber que no le está permitido todo a todos». Szteimberg señala que si bien el autor refleja rasgos de la cultura medieval también deja entrever algunos rasgos humanistas propios de la sociedad florentina posterior asociados al gusto por la inteligencia, la palabra elegante y la astucia. Aunque el *Novellino* es aún un relato cortés. Esa forma indefinida de los relatos asume en Boccaccio una nueva vitalidad. Boccaccio construye una estructura narrativa al cuento medieval agregándole condimentos psicológicos y una nueva forma de la sensibilidad burguesa. “Este sistema del marco de los narradores, con un espacio, un tiempo, unos personajes y cierta trama argumental, permite al autor crear un sistema explicativo de síntesis y valoraciones sobre lo que va a exponer. Desde luego, no son cuentos sencillos de técnica lineal, sino que son relatos elaborados, que basan su comicidad o su tono dramático en cuidadas formas expresivas” (Szteimberg, 2002:65) El Decameron tiene la particularidad de avanzar a lo largo de los cien relatos, de los vicios a las virtudes. Desde Ciappelletto (Cuento I, 1) a la virtud de Griselda (Cuento X, 10). La crónica es un género que florece entre los siglos XIV y XV. Desde los prólogos, desde el prólogo del Decameron, el que habla se instala en la posición de autor [15]. El pronombre de la primera persona se pone en escena. Su situación social, el lugar desde el que habla y la pretensión de veracidad de lo que se dice. Se escribe la verdad. Memorias y crónicas en donde se presenta también una conciencia particular sobre el tiempo y de la vivencia propia. Es el caso de Jornada IV que se inicia con una reflexión de Boccaccio, en respuesta, aparentemente, a acusaciones por la difusión de las tres primeras jornadas. “Así, pues, de tales y tamaños soplos, de tan atroces dientes, de tales picotazos, hermosas damas, mientras milito a vuestro servicio, me veo acosado, molestado y traspasado en lo más vivo” [16]. Boccaccio relata la historia de Filippo Balducci, con una estructura similar a la del cuento XIV del *Novellino* (Szteimberg, 2002:65). Relato en el que Boccaccio se asume personalmente respondiendo a las acusaciones que se le han inferido. Como señala Szteimberg, esta narración estaba originada en el *Barlaam e Josafat* de J. Damaescenus y había tenido una importante influencia en la tradición ascética. No es casual que Boccaccio la retome para transgredirla. Si en el original el padre se arrepiente de haber llevado a su hijo a una vida de ascetismo a lo largo de muchos años, Boccaccio deja en claro su preferencia por los placeres terrenos y las mujeres [17]. Encontramos así que el Decameron se inscribe en un escenario de múltiples variables y fuentes de las que construye un relato nuevo y un sistema de valores distinto. Los componentes eróticos del relato se ordenan también detrás de una

tradicción medieval repleta de alusiones y eufemismos. Todo un sistema referencial en torno al amor. Como señala Ingrid Vindel Perez, la *ambiguitas* y la *metaphora* son formas del eufemismo que aparecen magistralmente en los textos medievales (Vindel, 2001). En la retórica medieval los pasajes con valor erótico se articulan con la prédica moral. El Decameron retoma a lo largo de sus páginas esta tradición erótica desplegando múltiples significaciones. Vindel hace referencia, por ejemplo, a las alusiones referidas al gallo y la gallina. El gallo como alimento afrodisíaco, como miembro viril o eyaculación más breve. Esas alusiones aparecen repetidamente en los textos romances. La gallina por su parte tiene también connotaciones de tipo erótico. “los contextos en los que abundan gallos, gallinas, capones, y conejos como auténticas pitanzas no hacen más que referir una concatenación amplificadora, por repetitiva, de múltiples alusiones a los órganos sexuales. Buenos ejemplos los trae, cómo no, el Decameron donde gallo y gallina son presentados irónicamente como viandas complementarias; y es en esas alusiones donde cabe ver algunos de los pasajes cancioneriles que traen de cabeza a la investigación en lo que a las viandas y crestas se refiere”(Vindel, 2001:15). Palabras y objetos tabú, palabras prohibidas y palabras apropiadas, groseras y agresivas entre los sexos. Reír por pronunciar palabras prohibidas, jugar con esas palabras, son cosas de las que podemos dar cuenta en las intrigas de los fabliaux, por ejemplo. Es divertido nombrar y dominar [18]. Las hipérboles y la burla del sexo del otro son comunes. Los refranes están poblados de estas imágenes. Como señala Elisa Martínez Garrido, éstos, junto con los exempla, los mitos y las frases idiomáticas, constituyen mecanismos retórico-persuasivos de modelización y de subjetividad que hacen posibles mecanismos de canalización, homologación y manipulación ideológica (Martinez Garrido, 2001:85). Los refranes que hacen referencia a la esencia de la mujer lo dejan entrever: (*Donne e galline per andar troppo si perdono*). Suponen en conjunto con otros discursos medievales, tanto laicos como religiosos que utilizan la homologación entre el texto y la vida y ofrecen un modelo de comportamiento a la sociedad. El refrán aparece como una verdad eterna. Los refranes relacionados a las mujeres exhortan a la desconfianza y violencia hacia la mujer. El refrán, el exempla medieval y la narrativa moralizante unieron las prédicas religiosas y laicas a lo largo de los siglos XIII y XIV. La *Disciplina Clericalis* recurre, por ejemplo, directamente a los refranes, así como en El Conde Lucanor o la novelle toscana del siglo XIII desde los *Canti Morali* al *Novellino* (Martinez Garrido, 2001:90). Esta tradición llega a Francesco di Barberino, Domenico Cavalca, Franco Sacchetti y Giovanni Boccaccio. Los refranes y los exempla se transforman así en los antecedentes directos de la novelística posterior. Articulando lo oral con lo escrito. La literatura ejemplar abre camino a la *novella* de la que Boccaccio es referente en el sXIV. En el prólogo del Decamerón, Boccaccio anuncia a las damas que lean el libro “placer y útiles consejos; verán, por los siguientes ejemplos, lo que no les conviene hacer y lo que han de imitar” [19] Su obra se presenta como continuación de las tradicionales, didácticas y moralizantes, de su época. Pero la operación novedosa que ejercita en su novela es la de la reinscripción y recolección de los exempla, fabliaux, lais de las formas narrativas anteriores [20]. Esta amalgama de tipos narrativos se reorganiza en el Decameron bajo un género nuevo en el que la característica principal es la temporalización de los esquemas de acción y la problematización de las normas morales (Paredes, 2001:119). Se complejizan las relaciones y se plantea una nueva subjetividad. Paredes ha señalado justamente esta cuestión en relación con la historia octava de la Jornada Décima, en la que se recrea un relato greco-latino muy popular en la Edad Media. Es el relato *De integro amico*, de la *Disciplina Clericalis*. Relato que no trabaja la disciplina de los personajes sino que se centra en la enseñanza moral y didáctica. En Decameron, el relato de Filomena observa cuidadosamente la acción y los personajes en detrimento de la función moral original. En el caso de la historia sexta de la Jornada Séptima, Pampinea retoma una estructura también tradicional, constituida por tres personajes: dos amantes, un perseguidor y un perseguido [21]. En el relato de Boccaccio los personajes muestran sus deseos y los sucesos tienen causa en ellos. Walter Pabst señala que el truco de Boccaccio consiste en presentar sus cuentos bajo la tradición

del *exemplum*. Pero “Su adoctrinamiento no era moralmente ejemplar, sino ejemplarmente erótico” (Pabst, 1997:67). El objetivo es la crítica a la teoría moralizante tradicional. Para Pabst Boccaccio simboliza el derrocamiento de las ideas estéticas medievales en el umbral del Renacimiento. En sus conclusiones, Boccaccio escribe: se muy bien que estos cuentecillos no pueden gozar de mayor privilegio que cualquiera otra obra, y quizás tener menos, como dije al principio de la jornada cuarta. Y agrega: nada hay por deshonesto que sea que no pueda ser contado o presentado de casta manera, tal y como creo haberlo hecho [22] . Proclama inesperada de libertad contra aquellos que pueden desear censurarlo. Y la defensa del uso de un lenguaje vulgar [23] . Imagen cómica de la vida cotidiana en su propio lenguaje. Tensión y oposición entre la pretendida finalidad moral y provechosa y la ligereza de los cuentos, o la frivolidad de los resultados que parecen mostrar la vida de los burgueses florentinos y los aristócratas. Lo cómico, lo satírico y lo obscuro aparecen ligados a lo popular y cotidiano de la cultura florentina de su época. Tensión entre las reglas literarias medievales, las tradiciones retomadas, las tensiones de la concepción del mundo renacentista y la cultura popular y burguesa de ese entonces. En ese sentido, Michelangelo Picone señala en su análisis del cuento 4 de la Jornada V, cómo éste puede ser considerado una reescritura de la canción siciliana *Qualesso fu lo malo cristiano*, una romanza popular de Messina que narra un hecho trágico local. Boccaccio pone su atención en formas literarias no elevadas, más folclóricas. Picone destaca así que : “ è in effetti una chanson de femme, un monologo lirico cantato da una donna innamorata, e disperata a causa del suo amore. In fondo, quando Filomena nel suo exordio (§3) oppone la novella che sta per raccontare a quella appena raccontata da Elissa -per il fatto che la sua ha come protagonisti dei personaggi non di «alta condizione» ma di estrazione bassa o borghese-, essa vuole alludere ad una parallela differenziazione stilistico-letteraria. Dai generi alti della tradizione narrativa medievale (come il lai) si passa ai generi bassi (come la romanza o la ballata popolare), con risultati che sono comunque comparabili e del tutto rispondenti alla tematica tragica della giornata («ma ella [la novella] per avventura non sarà men pietosa»)” (Piccone, 2001:177). El Decameron funde diversión y deleite textual superponiéndolos a la lección moral y la ejemplificación características del *exemplum*. La naturaleza narrativa del refrán se asocia a la burla y la parodia erótica. El Decameron es una obra que articula un conjunto bastante heterogéneo de fuentes que van desde el *exemplum* medieval al cuento oriental, las crónicas, las anécdotas o los *fabliaux*. La cuentística *exemplum* reforzaba como recurso literario la finalidad moralizante. El refrán condensaba esa finalidad a modo de recordatorio de los *exempla*. Es por eso que el uso de los *exempla* en la *novella* es una realidad literaria frecuente en la época. En el Decameron aparecen en el inicio o al final de algunos cuentos. Pero la diferencia estriba en que el Decameron no es un texto moralizante en sentido estricto [24] . Su esencia es más sensual, ligada a una ciudad que se expandía comercialmente. La presencia del refrán logra su objetivo persuasivo: se dirige a un modelo de vida y comportamiento propuesto por las nuevas formas de vida sustentadas en el mercantilismo de las ciudades toscanas. El refrán aparece como cierre de algunos cuentos como el cuento (10, Jornada 1) en donde Maestro Alberto da Bologna *fa vergonare una donna, la quale lui d'esser innamorato voleva far vergonare*. En este cuento se ridiculiza a la mujer y su exceso de palabras, su constante *chiacchierare*. El cierre con el refrán reprende la charlatanería femenina y realza la sabiduría del Maestro Alberto. *Così la donna, non guardando chi motteggiasse, credendo vincer fu vinta; di che voi se savie sarete, ottimamente vi guadarete* [25] . En el cuento 7 de la Jornada II, un refrán toscano cierra nuevamente la serie: *E essa, che con otto uomini forse deicimila volte giaciuta era, allato a lui si coricò per pulcella e fecegliere credere che così foie; e reina con lui lietamente poi più tempo visse. E per ciò si dice: “bocca baciata non perde fortuna, anzi rinnuova come fa la luna”* [26] . Se hace presente una nueva concepción de la sexualidad y la vida (Martinez Garrido, 2001:96). El sexo como vitalidad es el valor destacado ante el ascetismo moralizante. El refrán opera reforzando la idea de la sensualidad como forma aceptable de comportamiento. El nuevo tiempo en el que Decameron es leído

permite encontrar placer y risa en esa colección de imágenes, personajes y estereotipos que presenta en tono obsceno y falto de moral, frívolo, en tiempos en los que la burguesía florentina daba el ritmo a la vida de una ciudad resplandeciente. En este sentido, Paredes señala que al enmarcar al Decameron en esta tensión y en este escenario es posible comprender la relación dialéctica entre “*utile consiglio*” y “*sollazzevoli cose*” que el proemio del libro presenta (Paredes, 2001:136). Cada una de las historias del Decameron suponen una mezcla de burla, risa y erotismo [27]. De allí proviene la capacidad de burla y la risa que provoca en sus lectores. La burla erótica funciona como detonante de la risa. Lo erótico y lo anticlerical se presentan bajo los personajes comunes del cura lujurioso, el marido engañado y la mujer astuta y traicionera. La risa es producto de una burla amoral y contraria a la doctrina de la fe católica. Parecen ser tópicos altamente comunes y difundidos en estos siglos. Boccaccio hace uso de una narración fluida, dada por la propia estructura de cuento que utiliza y una burla lograda a partir de un tono ligero, un lenguaje vulgar y el juego de palabras constantes. A lo largo de la séptima jornada, el Decameron narra las “las burlas que por amor o para su propia salvación las mujeres han hecho a sus maridos”. “Burla” y “mujeres” parecen haber sido una asociación común a lo largo de la Edad Media y en los cuentos orientales en donde se despliegan listas importantes de astucias femeninas (Lacarra, 2001: 397). Porque hay algo que el Decameron pone en juego y es la transformación de la *donna gentile* ideal de Dante y Petrarca en la *donna* de carne y hueso equiparada al hombre. Hombres y mujeres son iguales en lo que a valores se refiere y en su derecho a acceder a los placeres del amor y la vida. Nos encontramos así con un conjunto de relatos que narran no sólo los engaños que mutuamente se hacen los hombres y mujeres sino también de las mañas de que se sirvieron algunas mujeres con sus maridos ya para satisfacer sus deseos o salir de un aprieto. Los ejemplos de estas inversiones son muchos. Encontramos como ejemplo el caso del cuento IV de la Jornada 7: El celoso burlado. Relato en el que un esposo celoso hasta el hartazgo sufre el escarmiento de su esposa Madonna Ghita. Este cuento popular retomado por Boccaccio, se centra en la ingeniosa esposa y la risa que provoca el pobre marido. Pero aquí el ejemplo está trastocado. Encontramos primero expuesta la relación entre el afuera y adentro del hogar. Una privacidad en la que la mujer está encerrada y clausurada y un exterior en el que se encuentra marginada y expuesta. Cuando la esposa logra invertir el juego, ella desde arriba mira a su marido abajo en la calle, el dominio al interior del hogar queda en sus manos. En las versiones de este cuento anteriores esa relación arriba-abajo, adentro-afuera, se mantiene. Lo que cambia en Decameron es la valoración de la culpa. “El relato de Boccaccio supone un auténtico ejercicio de reescritura del viejo exemplum. El componente misógino desaparece totalmente. No es causal que la jornada se ambienta en el Valle de las Damas y la historia esté, por vez primera, en boca de una narradora, Lauretta. La mujer, «llena de ingenio y picardía» de la Disciplina deja paso a una «*semplicetta donna*», la bella madonna Ghita, víctima de los infundados celos de su marido, calificado de «bestia» en más de una ocasión” [28]. Propuesta de valores inversos a los tradicionales que triunfan al final de la historia. La culpa no es de la esposa sino del marido por ser celoso.

Filóstrato en el cuento 2 de la Jornada VII, inicia el relato haciendo referencia a esta reformulación de la imagen femenina. “Son tantas, queridísimas damas las burlas que los hombres, y especialmente los maridos os hacen, que cuando alguna vez acaece que alguna mujer lo mismo le hace a su marido, no solamente deberían estar contentas de que así fuera (...) sino que vosotras mismas deberíais ir diciéndolo por todas partes, para que los hombres comprendan que si ellos saben, también saben las mujeres (Lacarra, 2001:395). En el caso de la historia de Tófano y su mujer infiel, se recrea un ejemplo misógino presente en los relatos moralizantes de la Edad Media como la Disciplina Clericalis y el Libro de los siete sabios. Pero el Decameron aligera el tono de los textos anteriores en lo que se refiere a la mujer, a través de lo cómico de la astucia de la esposa. Se defiende la astucia femenina frente a la insensatez del esposo burlado [29]. El deseo femenino ya no es objeto de burla sino signo de

inteligencia y de deseo tan legítimo como el masculino. Como señala Martínez Garrido, estamos frente a otro de los maridos vencidos de la tradición italiana (Martínez Garrido, 2001:96). El cuento 9 de la Jornada II también remarca la figura femenina ante un celoso impertinente que se convierte en engañado. Boccaccio inicia así: *Suolsi tra volgarsi spesse volte dire un cotal proverbio: che lo ngannatore rimane a piè dello ngannato* [30]. En la Jornada III, cuento 4 el refrán aparece en la historia de Don Felice y Frate Puccio. El clérigo Don Felice goza de los placeres ofrecidos por Isabetta, la mujer de frate Puccio, mientras Puccio se dedica a la abstinencia y el ayuno durante la noche. Preocupado por los ruidos que hacen los amantes, la mujer le responde al marido con un refrán. *“Come non sapete voi quello che vuol dire? Ora io ve l’ho udito dire mille volte: “Chi la será non cena, tutta notte si dimena”* [31]. Los refranes se alternan entre los que defienden la astucia femenina y los que continúan con la tradición moralizante y misógina de los exempla. *Buon cavallo e mal cavallo vuole sprone, e buona femina e mala femina vuol bastone* [32]. El caso del cuento de Griselda está ligado a la hagiografía cristiana y un modelo de santidad que presenta el prototipo de sumisión y sometimiento absoluto a la voluntad del esposo. Lo erótico y la risa se tejen a través de estas fusiones entre tradiciones heredadas, fundamentalmente a través de la palabra persuasiva del refrán y el exempla en función de la defensa de una nueva forma de valorar los comportamientos. El Decameron pone en juego situaciones cómicas en donde son comunes las caricaturas de ciertos personajes. El caso de los celosos es uno de ellos. La exacerbación de los celos los transforma en un componente cómico, irreal que provoca la risa. Ejemplos de figuras como la imitación también operan en este sentido. Personajes que fingen ser otros, esposos que fingen ser curas, pecadores que fingen ser santos, maridos que fingen ser sirvientes, etc. Estas operaciones provocan risa a través del desenmascaramiento de los tramposos. Lo grotesco también es un componente que Boccaccio pone en juego. Las caricaturas grotescas como la de Ciutazza en el cuento 4 de la Jornada VIII, en la que la fea criada sustituye a su señora para engañar al cura que termina siendo desenmascarado. La sátira moral opera a través del desenmascaramiento del cura y el rebajamiento de su dignidad llamando la atención sobre su flaqueza. Las caricaturas son constantes así como las situaciones cómicas que a veces son absurdas. Cuando en el cuento 1 de la Jornada 9 vemos como Rinuccio lleva a Alejandro vestido con las ropas del muerto Scannadino la situación se torna cómica y absurda. En el cuento 2 de la Jornada 9, el desenmascaramiento de la Abadesa opera nuevamente como rebajamiento de un personaje religioso y se suma a esta situación la parodia por medio del travestismo que rompe la unidad de caracteres que son familiares. El Decameron también hace de la risa un medio para la admisión de axiologías. En el último cuento, la virtud de Griselda, inverosímil, define a la virtud como algo irreal, a la vez que da cuenta de una axiología que Boccaccio sugiere: Los pobres, morales, los ricos, amorales. La risa es el mecanismo que la sátira moral pone en juego, glorificando el engaño muchas veces como acceso a los placeres de la carne o como perfil de una nueva moralidad. Desenmascarar las voces moralizantes del esposo y del cura son claves para definir una nueva risa menos controladora. Boccaccio juega a cada instante con la ironía para rebajar las figuras de la moral tradicionales: Los curas y sus sermones son así “unas personas excelentes que por el amor de Dios alivian los dolores de las damas prestándoles en secreto valiosos servicios.” Los curas despiden un “tufo a macho cabrío”. No se salvan tampoco los reyes ni los esposos. Los reyes son “avarientos”, “miserables”, “despiadados”. Los jueces son “codiciosos”, “burlados”, “cornudos” o “ingenuos” El matrimonio es ridículo y lo heroico motivo de burla. La figura femenina es espacio del quiebre y de la aparición de una risa diferente. Hemos visto que la sensualidad y la risa aparecen en los personajes tradicionales de la burla medieval. Es el caso no sólo de la figura femenina, su cuerpo y su conducta maliciosa sino también de los religiosos. En el cuento 4 de la Jornada I, que retoma el relato del *Novellino* sobre Cómo fue acusado el cura párroco Orcellino, Boccaccio presenta a Un monje caído en pecado digno de gravísimo castigo, se libra de la pena reprochando prudentemente a su abad aquella misma culpa [33]. Boccaccio hace uso

de la ironía permanente y el juego de oposiciones dentro-fuera, ver-ser visto, saber-no saber, sueño- vigilia comunes a todos los cuentos que integran el Decameron. La tradición oral y la literatura de la época nos hablan de este relato como una historia difundida en los fabliaux y el *Novellino* entre otros. En este cuento Boccaccio habla por primera vez de la conducta sexual de los clérigos. En el cuento 2 de la Jornada IX aparece la comunidad religiosa femenina retratada también. La figura de la abadesa es ridiculizada cuando se presenta frente a las monjas con los calzoncillos de su amante puestos como cofia en su cabeza. En el discurso final frente a las monjas, la Abadesa cierra el relato recomendando a las monjas que cada una se lo pasase bien cuando pudiese; las que estaban sin amante, se buscaron ocultamente su suerte lo mejor que supieron [34]. De allí el dicho toscano “mi señora, anudaos la cofia”. La crítica a las figuras del clero es común en la Edad Media, desde la sátira. La burla se logra a través de la satirización y crítica de las conductas. Desde la lujuria a lo escatológico. Es el caso de los cuentos en los que aparecen analogías con el diablo y sus repulsivas ingestiones y excreciones. Lo que provoca asco se hace cómico. Lo divertido y lo repulsivo, son caras de una misma moneda [35].

El Decamerón articula materiales diversos que van desde la confesión biográfica del propio Boccaccio a la reflexión moral y estética de su época. Su potencial expresivo se completa con la presencia de la historia que cuenta el marco del libro en su edición [36]. En su trabajo de análisis de las imágenes del marco del libro, María Hernández Esteban muestra la primacía de las ilustraciones en la comprensión de los cien relatos y su relación de recepción en el siglo XIV (Hernández Esteban, 2005:183). La composición completa permite acceder a los sustentos morales que estructuran la propia historia a partir de la figura del viaje regenerativo que emprenden los jóvenes florentinos ante la peste en la ciudad. La versión original del libro presenta dos ilustraciones que definen la idea del viaje. Las ilustraciones definen el espacio que se deja (Florenia), la narración de los cuentos y el regreso. Punto de partida y de llegada de los jóvenes [37]. Al igual que en la Divina Comedia, el viaje está simbolizado a través de cien cuentos en tres etapas. Pero el paraíso es en Decamerón la naturaleza. Es también un viaje de iniciación y de regeneración amorosa en oposición a la imagen del amor medieval. La peste de la que huyen los jóvenes, como símbolo del castigo sobre la decadencia y crisis de las instituciones de la ciudad. La propuesta del libro no es ascética sino sensual. Replanteamiento de la existencia operado desde la risa. Una risa que no es negativa o moralizante en sentido de la literatura medieval. La reformulación operada por los protagonistas, alejados de la ciudad supone la propuesta de otro orden encarnado por las normas que fijan para narrar los cuentos y ordenar las jornadas. En un paraíso terrenal y no celestial, en armonía con la naturaleza, el Decameron presenta la regeneración social de un hombre nuevo y mujer nueva, inteligentes y concientes de la muerte, el goce y el deseo. Es importante destacar que el regreso de los jóvenes a la ciudad, después de la regeneración, da cuenta, como señala Hernández, de que su partida no fue una fuga y su regreso es con un fin. Boccaccio plantea una literatura profana que es moral y lícita siendo a la vez goce estético. La risa ya no es algo serio sino vital [38]. La satirización era moneda común en la literatura medieval, pero en Boccaccio aparece la burla mordaz, la reducción al absurdo muchas veces, de aquellos curas y religiosos que deberían ser el ejemplo moral [39]. Sobornos, secuestros, goces. Los religiosos y religiosas expresan esta definición boccacciana de la religión. La monja del cuento 1 de la Jornada III lo encarna cuando su compañera le recuerda que han prometido su virginidad a Dios y sería impuro gozar del amor de Masetto: Bah!- contesto la primera- ¡ Cuantas cosas se le prometen a diario y no se cumple ni una! Nosotras se la hemos prometido, que se encuentre a otras u otras que lo cumplan [40]. La literatura satírica medieval de la que el Decameron es heredero había presentado la crítica a los religiosos a través de la figura de los buenos y malos clérigos pero no atacando en forma directa al cristianismo y sus estructuras. Al igual que las cartas del diablo como género satírico medieval que atacaba las conductas pecadoras de los religiosos, el Decameron respira en el ambiente de la segunda mitad de 300 en el que

se comienza a atacar a las estructuras eclesíásticas, desde la influencia del movimiento conciliar primero y del Protestantismo después (Burton, 1984:45). La Italia del Decameron, la Toscana del 300 tiene como eje dinamizador a los comerciantes. Los protagonistas no son ni los religiosos, ni los campesinos, ni el rey. Son los banqueros y los traficantes de paños, de sedas y obras de arte. Como ha señalado Duby, no es la catedral el centro de estas ciudades. La vieja catedral dominaba los excesos y los pecados del mundo urbano. Eran las fortalezas de religiosos y guerreros (Duby, 1990). La ciudad es el espacio del pecado y la catedral el refugio del alma. Pero ahora las catedrales son simplemente objetos hermosos, porque la vida gira en torno de la plaza, las calles, los talleres y las tiendas. La cultura no es teológica sino práctica y civil, es profana. Las adornan los banqueros y los ricos. La nostalgia se adhiere a las imágenes del pasado romano y su ideología cívica. Hay una articulación profunda, que se traduce en el arte toscano, entre el orgullo urbano y la nostalgia del Imperio. Familias ricas, facciones y mecenas dan forma a estas ciudades. En el viaje del Decameron los jóvenes se apartan de la ciudad diezmada por la peste pero también del mal gobierno, ese gobierno corrompido por la avaricia, la falta de justicia o la confusión. Los jóvenes de la historia se presentan al servicio de una justicia terrestre, la de la política y la de un nueva forma de gobierno [41]. El mismo arte ya no se guía por el dictamen del clérigo sino por el hombre de estado y el mecenas privado. Una extraña mezcla de visiones que pueblan el arte y la sensibilidad. La exaltación de la naturaleza en manos de los franciscanos se articula con las imágenes macabras de la muerte por la peste y todo se presenta en un escenario de cambio. La muerte y la corrupción de la carne son el ejemplo más acabado de la sensación de vivir el presente. Esta explosión de la sensibilidad, esta búsqueda, se encarna en los cien cuentos narrados por Boccaccio. Los jóvenes se han recluso en la campiña, lejos de la muerte inmutable. Se confiesan sus pecados, ríen y hablan del amor. El objetivo es ahora crear el cielo en la tierra, un paraíso terrenal profano. Es el resultado de la sensación de angustia del siglo XIV. La muerte está próxima, la juventud se marchita, el amor se seca. Los jóvenes y las jóvenes buscan disfrutar esta corta estancia, cantar, danzar, bromear, amar. La carne trae adherida la ansiedad de la muerte, la conciencia de su irremediable victoria. Los siglos anteriores habían hablado del Juicio Final, si, pero no de la muerte desde esta sensación de angustia sino desde lo teológico y litúrgico (Duby, 1990:138). La muerte era resurrección. Pero ahora es trágica. Se perfila una sensibilidad nueva, terrena, ligada a la finitud. El arte lo muestra en su cotidianeidad. La obra se transforma en un objeto que se aferra en forma privada. El relicario que se lleva contra el pecho, la delectación personal de su goce. Esta piedad es más individual, más egoísta, como ha señalado Duby. El Decameron habla de esta sensación del goce estético de la literatura de evasión, de los cuentos terrenos que hablan del amor, la vida y la muerte. Su risa es regeneradora de una nueva humanidad. Y delinea el perfil de la relación amorosa del siglo XIV. Una mezcla de amor cortés, pero asociado ahora al espíritu franciscano de amor por la naturaleza, los jardines y los vergeles, los adornos de flores en las cabelleras femeninas. El vergel es un espacio del mundo medieval del que participa el Decameron. Es un lugar de lo privado y de lo ambivalente de las fronteras. Su clausura lo transforma en el espacio ideal de la conquista amorosa, de seducción y de secretos, espionaje, lamentaciones y amores clandestinos. Lugar de aparición de seres sobrenaturales tentadores. También es un espacio de sociabilidad para algún grupo, a veces de mujeres, como en el *Lai de Iguauré* en el que, mientras se confiesan, todas descubren que son amantes del mismo hombre. El vergel es sin duda un paraje íntimo y a su vez, un espacio de fragilidad [42] Se teje la ambigua relación entre la devoción a Dios y el placer. En esta nueva sensación de la vida conviven la vía mística y vía carnal. El mundo que se tiene en las manos se puede escapar a cada instante, perdiéndose para siempre [43]. Flagelaciones y placeres son las dos caras de esta dualidad de la cultura del XIV que encuentra a los cortesanos como celosos coleccionistas de infinitos accesorios de la piedad, junto con las danzas y el amor.

Es el temor por la presencia obsesiva de la muerte que acompaña el andar del siglo XIV Y XV. El imaginario medieval temía al infierno. La muerte se imaginaba representada por un ángel y diablo acompañando al moribundo. Pero a partir de mediados del XIII la muerte se transforma en el objeto de un terror ansioso. Después de la peste las imágenes de las tumbas se pueblan de cadáveres y no de pasajes al más allá La misma muerte como entidad abstracta cobra vida como un personaje. La bella muerte del buen cristiano es ahora corrupción de la carne y horror. La muerte serena se torna macabramente letal. Para la imaginación medieval la muerte es el peregrinaje al otro lado. Pasaje que debía afrontarse humildemente en la renuncia a los bienes. La nueva visión de la muerte, la del mundo del Decameron, es dramática porque no es más el pasaje a la verdadera vida sino el fin de la propia individualidad, un hecho traumático. El paso al otro lado no es más un rito colectivo sino profundamente personal e individual [44]. El amor, los bienes, lo ganado a lo largo de la vida se desvanece al instante con la muerte. La muerte se convierte en el espacio en donde el hombre toma conciencia de sí mismo y de su finitud. La subjetividad se va reafirmando. El siglo XIII nos presenta la cautividad amorosa como una prisión hecha de deseo, las ciudadelas del Yo, las puertas de la interioridad. La soledad se repliega sobre el sí mismo [45]. Crónicas y memorias manifiestan las vivencias personales. El sujeto es el que irrumpe autodesignándose. La crónica supone así la conciencia inexorable del paso del tiempo vivido. Tiempo pasado que no puede recobrase y que la crónica apunta a recuperar. Soledad trágica que se traduce en el gesto del propio cuerpo, en las manos que oprimen el pecho, en el aliento vital último que se suspira ante la muerte del amante. Las herencias de la que el Decameron es resultado, se precipitaron, tomando las palabras de DUBY, en el siglo XIV italiano. Se precipita en él con todo, con Roldán, con la reina de Saba y San Buenaventura, con lo macabro, el fervor, los juegos del esoterismo, del erotismo, con la devoción moderna (Duby, 1990:168). Se abre otra emoción, otra devoción, otra sensación del estar vivo [46]. Así como en el siglo XIII aparecen los primeros artistas que firman su obra, el artista del XIV encuentra la libertad de crear libremente lo que quiere para placer suyo. Los cuerpos representados se irán tornando más reales junto con la llegada del retrato, la búsqueda de la semejanza ante el paso fugaz en la tierra. Retratos y autobiografías hablan de un sujeto que cada día se hace más íntimo y autónomo, dueño de sus propios recuerdos. [47] El artista reafirma su presencia y su mirada [48]. El cuerpo se corrompe y el retrato lo hace eterno. Se le rinde culto a la intimidad, porque el retrato hace entrar al mundo interior, al encuentro del pintor y del modelo y al encuentro de las miradas. El arte, la risa, el cuerpo, hablan de una nueva sociedad, una nueva moral y una nueva conciencia de lo finito, del pasaje por el valle de lágrimas. La risa en tiempos del Decameron se estaba transformando. Es cada día más regeneradora antes que controladora. Porque el arte es goce y el hombre su medida.

Notas

- [1]. En el siglo XIII tiene mayor aceptación, como ha señalado Burton Russell, un género satírico moralizante particular: las cartas del diablo. El diablo escribe cartas. Estas cartas comenzaron siendo algunas líneas en las crónicas del siglo XII y se extendieron durante el XIII y XIV. Su fin era triple: satirizar la moral corrupta de los clérigos, advertir y ofrecer instrucción en las artes retóricas. Después del año 1350 las cartas cambiaron de la sátira moral a un ataque directo contra el dominio eclesiástico y se asociaron al movimiento conciliar primero y después al protestantismo. La carta era por lo general bajo la forma de una donación legal del diablo por los servicios prestados. El diablo es agradecido con los clérigos codiciosos, ebrios y lujuriosos. A partir

del siglo XIV, la sátira se politiza y ataca directamente al Papa. La carta más famosa fue la Epístola Luciferi, de 1351.

- [2] Francesco di Barberino nace en Florencia en 1264 y muere en 1348. Compone *I Documenti d'amore* y el *Regimentó* en donde desarrolla su pensamiento a través de alegorías y ejemplos morales. Contemporáneo de Dante y de Boccaccio. Por sus simpatías gibelinas se radica en Padova en donde escribe *I Documenti*. Viaja por Francia Cuando regresa a Florencia hacia 1340 se transforma en un personaje célebre de la vida florentina y su fama se difunde durante todo el siglo XIV. Entre los escritores florentinos que lo admiraron, se encuentra Giovanni Boccaccio.
- [3] Decamerón 5, Jornada VII. Donde se narra cómo un esposo celoso, fingiéndose cura confiesa a su mujer. Su esposa le hace creer que ama a un cura que la visita cada noche en su casa. El celoso custodia la puerta cada noche mientras la esposa hace entrar a su amante por el techo.
- [4] A partir del siglo XV aparecen tratados como los del dominico Juan Dominici escrito para Bartolomea degli Alberti, la *Regola del governó di cura familiare*. San Antonio de Florencia escribe para Dianora Tornabuoni, la *Opera a ben vivere* y Cherubino de Spoleto, la *Regola della vita matrimoniale*. Tratados en los que comienza a hacerse visible un interés por la familia, fundamentalmente en la Toscana.
- [5] Mujeres melancólicas y depresivas. Cuerpo, alimento, amor. Abstenciones y ayunos. Degustación de Dios en la ostia como unión mística extrema. Lenguaje de la nutrición pero también lenguaje profundamente erótico.
- [6] En el Canon de Avicena se plantea peligro de locura, en el *Tractatus de Sterilitate* de la escuela de Montpellier del siglo XIV se explican las causas de esterilidad respecto de los residuos y sofocaciones en el útero. Este mismo tema aparece como objeto de atención en *De locis affectis II* de Galeno, Canon III de Avicena, *Lilium VIII* de Gordonio, *Breviarium sive compendium practicae medicinae* de Arnau de Vilanova. Textos que a diferencia de Aristóteles aceptan la existencia de un esperma femenino y los problemas generados por su retención. Ideas tomadas de Galeno, Avicena e Hipócrates.
- [7] Los bestiarios medievales muestran una y otra vez al femeninamente macabro basilisco, criatura que no era producto de un macho y una hembra sino del huevo de un gallo. Era capaz de generar veneno con la mirada al igual que las mujeres.
- [8] Citado en Canet, José Luis, 2007:15
- [9] Señala Duby que: "Ante la insistencia de los moralistas, se comprende también que la práctica de sodomía conyugal se hallaba difundida, en amplia proporción según parece a comienzos del siglo XV en las ciudades toscanas. Los predicadores incriminan la enorme ingenuidad de ciertas jóvenes esposas totalmente sumisas a gestos cuyo alcance ignoran por completo". Duby, G, 1992:228.
- [10] Decameron, cuento 9, Jornada V. 2005:332
- [11] Decameron, 7, V. 2005:389

- [12] Quella sua grande «commedia umana» è caratterizzata soprattutto dal diverso nell'unitario e dall'unitario nel diverso. È il ritmo fantastico e stilistico che, in contrasto colla narrativa antica (l'epopea classica), segna inconfondibilmente quella europea moderna. Lo affermava già il Tasso che la caratterizzava col netto prevalere della «moltitudine» su «l'unità delle azioni» (Tasso 1959: 376); la esaltava nello stesso senso il Cervantes («nuestro español Boccaccio» secondo Tirso de Molina) per il «largo y espacioso campo por donde sin empacho alguno pudiese correr la pluma (Don Quijote, I 47).Branca, 2001:27.
- [13] Señala Lacarra que: “Los trabajos realizados sobre la presencia de Boccaccio en España han puesto de relieve la desigual acogida de sus obras. Frente a la temprana presencia del Boccaccio humanista, sus textos en italiano, y en concreto sus cuentos, no se imitaron sistemáticamente en castellano hasta mediados del XVI; habrá que esperar incluso al siglo XVII para que el Decamerón se convierta en fuente para numerosas piezas dramáticas. Las causas de este retraso hay que buscarlas en el carácter profano, y en ocasiones obsceno, de la obra, bastante alejado de lo que era todavía la narrativa breve peninsular, más anclada en la tradición medieval. Un reflejo de ello se encuentra en la transmisión manuscrita e impresa de las traducciones castellanas, más tardías que las catalanas. Pese a la existencia en la biblioteca de El Escorial de un manuscrito incompleto, pocos son los ecos de la recepción medieval del Decamerón en lengua castellana, como han puesto de manifiesto diversos críticos” LACARRA, María Jesús. De la mujer engañadora a la malcasada ingeniosa. El cuento de “El Pozo” (Decameron VII, 4) a la luz de la tradición. Cuadernos de Filología italiana, 2001, p 393.
- [14] “Abundan los ejemplos moralizantes como el de la «justa ganancia» (XCVII); hallamos el mito de Narciso tomado de las Metamorfosis de Ovidio; sencillas historias de amor (XCIX); pleitos resueltos mediante el ingenio (X); el «amor cortés» vivido por Carlos de Anjou (LX); Séneca consolando con el estoicismo a una mujer que perdió a su hijo (LXXI).
- [15] “Yo, Christine de Pizan, mujer sumida en las tinieblas...” o “ Yo, Juan Froissars, tesoroero y canónigo de...”
- [16] Decameron, 2005:237.
- [17] “Dicen pues, algunos de mis censores, que yo hago mal, jóvenes damas, en esforzarme tanto en complaceros, y que vosotras me agradais demasiado a mí. Francamente confieso ambas cosas (...) A la verdad, quien no os ama y no desea ser amado por vosotras, viene a ser para mí como quien no siente ni conoce los placeres ni la virtud del natural amor, y yo poco de él me preocupo.” Decameron, Introducción, Jornada IV
- [18] En el fabliaux De la dama que pedía avena como pienso para Moro, el esposo obliga a su mujer a pedir “avena para el Moro” permitiendo el exceso a su mujer día y noche. Aunque al comienzo la esposa se negaba a utilizar el engaño de esas palabras.
- [19] Decamerón, 2005: 46.
- [20] En su origen, los lais eran cantos compuestos por bardos bretones que recogían las leyendas y tradiciones orales difundidas por Bretaña. A partir del siglo XII es una forma poética musical cultivada por trovadores.

[21] Paredes señala al respecto que En la Disciplina clericalis es la suegra la que prepara el artilugio. El marido sorprende a la mujer con el amante, que sale, como en los relatos anteriores, espada en mano. La suegra explica que el hombre llegó huyendo de la persecución de otros tres. Y el marido «llamó al amante de su mujer y le invitó a sentarse a su lado. Y después de tranquilizarlo con suaves palabras, le retuvo con él hasta el amanecer» En la Disciplina clericalis apenas hay comentario alguno sobre la acción, y los personajes aparecen denominados de manera escueta como «mujer», «joven», «marido», «amante» y «madre», que es el único que aparece calificado como «artera vieja». Paredes, 2001:121.

[22] Decamerón, 2005:572.

[23] Para Paredes, Se trataba de una gramática jocosa donde todos los elementos son transferidos al plano material y corporal. Porque en Boccaccio, como en Rabelais, hay un predominio de este mundo material y corporal, consecuencia de la cultura cómica popular, con su concepción estética: el «realismo grotesco», y su mundo particular de imágenes (Bajtín 1970).Paredes, 2001:133.

[24] Antes que sermonear a través de la pena y la gravedad, Boccaccio prefiere la risa: “Algunas me dirán que puse demasiada alegría en mis palabras y que es impropio que un hombre de mi gravedad escriba como yo lo hago.(...) Y considerando por lo demás, como los sermones de nuestros más famosos predicadores están sembrados de pullas e ironías, no he vacilado un punto en imitarlos al redactar una obra destinada a ahuyentar el flato mujeril. Pero de todas formas, si esto les divirtiera demasiado, ¿no existen acaso, para llorar a gusto, las Lamentaciones de Jeremías, la Pasión de Nuestro Señor o el Arrepentimiento de Magdalena?”.Decamerón, 2005:572.

[25] Decamerón, 1994:88

[26] Decameron, 1994:145

[27] Como señala Redondo, “Esto quiere decir que en el ambiente que corresponde a las novelas boccaccianas, el lector espera una historia en la que el erotismo ha de desempeñar un papel importante. Por otra parte, según lo que implica el discurso sobre la obra (las cien novelas se vinculan a un momento histórico, el de la gran peste de 1348), la ilusión realista sigue desarrollándose en este texto ya que se halla unido estrechamente no sólo a un tiempo sino a un espacio preciso: «Varlunga, aldea de aquí muy cercana»”.Redondo, 2003: 397.

[28] Lacarra señala que: “En el exemplum de la Disciplina y en sus derivaciones, la astuta mujer, contra la que ninguna cautela es poca, engaña al marido por mucho que éste tome la precaución de encerrarla en una torre, esconder la llave bajo la almohada e incluso fingirse borracho para descubrirla en sus escapadas. La juventud y la sabiduría del esposo no le impiden caer en la trampa. Las versiones que remontan a los Siete sabios comienzan a equilibrar la balanza. El marido, viejo y celoso, es en gran medida culpable de la acción de la mujer, aunque su trágico final parezca un castigo excesivo.(...) Al igual que ocurre en la narración marco del Sendebär, también en esta historia hay que convencer dentro del plazo para salvar la vida. Pero el sonido de la campana pondrá fin a la conversación y supondrá, con la llegada de los guardias, el apresamiento del marido. El anónimo narrador de los Siete sabios

ha dado ya algunos pasos para alejarse de la simplicidad del exemplum y aproximarse hacia la novella”. Lacarra, 2001:393.

[29] Decameron 2, VII, 2005:380.

[30] Decameron, 1994:204.

[31] Decameron, 1994:270.

[32] Decameron, 1994:832

[33] Decameron, 2005:24

[34] Decameron, 2005:486.

[35] El rebajamiento del diablo y su figura en las sátiras morales medievales va dando lugar a lo largo de los siglos XIV, XV Y XVI a un diablo menos escatológico y más pintoresco que deja espacio central a la figura de la bruja y las creencias populares asociadas a ellas.

[36] María Hernández Esteban da cuenta de la propia conciencia de Boccaccio respecto a las transcripciones y difusiones del Decameron, comprendiendo lo central de las ilustraciones: “Frente a la libertad de una posible lectura selectiva hecha por el propio lector sobre la totalidad de los cuentos, como aconsejaba el autor, la antología de mano ajena impone una lectura parcial, deformada, donde, destruyendo la estructura y suprimiendo el marco, se desniva la interrelación de los contenidos. Como Boccaccio había previsto, el marco era un poderoso mecanismo para propiciar la comprensión de su ideología y evitar la disgregación; una estructura es precisamente una nivelación interna de contenidos, una organización de partes en un todo superior.” Hernández Esteban, María, 2003: 160.

[37] La primera, ajustada a la caja de la primera columna se ubica sobre el título y presenta dos escenas que reflejan la esencia del mundo del amor cortés. La segunda representa al autor leyendo su libro ante un grupo de mujeres que lo escuchan bajo el acecho de Cupido. Esta imagen ilustra el Proemio. En las siguientes ilustraciones se puede advertir la presencia de la ciudad, el jardín donde se narran los relatos junto a una fuente en medio de un precioso vergel, una criada llenando un cántaro mientras los jóvenes cuentan sus historias poniendo en primer plano el acto lúdico de narrar. Picone, 2001:180.

[38] Haciendo referencia a sus “cuentecillos”, Boccaccio defiende su existencia: “Quien los aplique mal, sacará perniciosos ejemplos y consejos peligrosos; pero quien pretenda lo contrario, podrá hacerlo con idéntica facilidad, no produciendo más que frutos buenos y sazonados si se leen en tiempo y lugar adecuados y por las personas para quienes fueron escritos” Decameron, 2005:572.

[39] En el cuento 2 de la Jornada I, el relato del Judío Abraham deja en claro esta postura de Boccaccio. Si los religiosos no llevan una vida cristiana sino más bien diabólica, el cristianismo parecería no ser apto para el hombre. Solo existe porque Dios lo hace existir o, queda entre líneas, porque los hombres lo hacen existir.

[40] Decameron 1, Jornada III, 2005:179.

- [41] Pampinea establece en el Proemio el espíritu a seguir en la narración diaria de los cuentos: “hay que vivir festivamente, ya que las tristezas son, y no otra cosa, las que nos han hecho huir de la ciudad. Mas, por lo mismo que las cosas que se hacen sin moderación no pueden durar mucho, ya que fui la iniciadora de esos planes, que dieron lugar a la formación de esta tan bella compañía, pensando en la continuación de nuestra alegría, considero que es indispensable acordemos que haya entre nosotros un jefe a quien honremos y obedezcamos como a mayor, y que no tenga otro pensamiento que el de procurar que vivamos todos a placer. Y a fin de que cada cual pruebe el peso de la solicitud junto con el placer de la superioridad, y por consiguiente, no pueda haber envidia alguna en quien no lo probase, propongo que a cada uno de nosotros se le encomienden por un día la carga y el honor, y que nosotros debamos elegir al que deba ser el primero de nosotros(...)” Decameron, 2005:59.
- [42] El vergel como teatro de los sentidos y escenificación del goce nace de la tradición del locus amoenus en las ficciones de los siglos XII y XIII como Flores y Blnacaflor, Lai del pajarillo, El hermoso desconocido. Permiten la exploración de espacios clausurados de transgresión que simbolizan las virtualidades sensoriales. Son paraísos artificiales que ofrecen la imagen de una dicha sin amenazas de ruptura. Impulsa hasta el paroxismo a la naturaleza de los sentidos. Regnier-Bohler, 1992:333.
- [43] En el Decameron aparecen en forma obsesiva las tumbas, los escapes de esas tumbas, los resucitados y el triunfo sobre la muerte.
- [44] La muerte era una ceremonia pública y colectiva. Se transporta el cuerpo desde un espacio privado (el palacio) a otro (la tumba) pero atravesando un espacio público. Es un pasaje en cierto sentido, de tipo festivo como las nupcias. Banquetes, manifestaciones del duelo, mujeres arañándose el rostro de dolor. La muerte tiene un ritual de la partida que debe seguirse, públicamente en el pasaje.
- [45] “Tristeza me ha tenido por tanto tiempo en su poder que he acabado por relegar del todo mi alegría. Más vale que me aleje de mis semejantes: quien se halla sumido en la aflicción sólo puede desconcertar a los demás. Por eso, lo que haré será encerrarme en mis pensamientos”. (Carlos de Orleáns). O bien en las cartas que recibe Guillaume de Machaut: Las cartas recibí y abrí pero a nadie descubrí el secreto que contenían, sino que las leí entre dientes. En: Regnier-Bohler, 1992:397.
- [46] Petrarca llora ante Las Confesiones, Dante se representa a sí mismo en una celda en donde se refugia para no ser visto mientras se lamenta y sufre. El alma se dispersa en fragmentos, la escritura los recompone ante la memoria del Yo.
- [47] En las páginas de Dante, Petrarca y Boccaccio se encarna esa la relación entre la escritura y la memoria como aparición de la individualidad del Yo.: “Mientras que la dramática confesión de Abelardo se componía de una sucesión de acontecimientos percibidos en discontinuidad (...) las Confesiones de San Agustín inspiraron a numerosos escritores italianos de primera línea al modelo de una cristalización de los sentimientos que iluminaba de un golpe toda la vida anterior: estamos ante el tiempo percibido y abolido en el encuentro entre memoria y escritura, en que se expresa la veracidad del sujeto”. Barthélemy, D, Contamine, P y Duby, G., 1992:559.

[48] En este sentido, la aparición del autorretrato se convierte en la emancipación de Dios por parte del artista.

Bibliografía

AAVV (1992): *Historia de la vida privada*. Tomo II. De la Edad Media al Renacimiento. Dir Georges Duby, Taurus, Madrid.

AAVV (1992). *Historia de las Mujeres*. Dir. Geroges Duby y Michell Perrot, Taurus, Madrid.

Boccaccio, Giovanni (2005). *Decameron*, Losada, Buenos Aires.

_____ (1994) Versión en italiano , Einaudi.

Branca, Vittore (2001). “Boccaccio protagonista nell’Europa letteraria fra tardo Medioevo e Rinascimento”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, pp 21-37.

Burton Russell, Jeffrey (1984). *Lucifer. El diablo en la Edad Media*. Laertes, Barcelona.

Cabanez Jimenez, Pilar (2003). “La sexualidad en la Europa Medieval Cristiana”. *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2003, nº 7.

_____ “El deseo femenino a la luz de algunas composiciones literarias medievales”. *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 2005, nº 9.

Canet, Jose Luis. “La mujer venenosa en la Edad Media”. *Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1996-1997.

Conde López, Juan Carlos. “Un aspecto de la recepción del Decamerón en la península Ibérica a la sombra de Petrarca. La historia de Griselda”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, núm 8, pp 351-372.

Gorni, G. Guido, “Calvacanti nella novella del Boccaccio (Decameron VI, 9)”, *Cuadernos de filología italiana*, 2001, nº8, pp 39-46.

Hernández Esteban, Maria. “Boccaccio editor y su edición del marco del Decameron”, *Cuadernos de Filología italiana*, 2001, nº8, pp 71-94.

_____ “El Decameron como viaje de regeneración. Notas sobre su modernidad”. *Revista de filología románica*, 2005, nº22, pp 183-192.

_____ “Dos antologías madrileñas del Decameron de la época republicana entre la libertad y la censura”. *Cuadernos de Filología Italiana*, 2003, vol 10, pp 157-169.

Jacobelli, Maria Caterina (1991). *El risus paschalis y el fundamento teológico del placer sexual*, Planeta, Buenos Aires.

Kaplisch Zuber (1994), Christiane. *Albero genealogico e costruzione della parentela nel Renscimento*, Il Molino, Bologna, 1994.

Lacarra, María Jesús. “De la mujer engañadora a la malcasada ingeniosa. El cuento de “El Pozo” (Decameron VII, 4) a la luz de la tradición”. *Cuadernos de Filología italiana*, 2001, pp 393-414.

Lucia Mejias, Juan Manuel. “Imágenes de recepción de Boccaccio a través de sus códices.” *Cuadernos de Filología Italiana*, nº8, 2001, pp 415-478.

Martínez Garrido, Elisa. “Palos, animales y mujeres. Expresiones misóginas, paremias y textos persuasivos.” *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, nº 8, pp 79-99.

Pabst, Walter (1997): *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Gredos, Madrid.

Paredes, Juan. “Del ‘útil consiglio’ y las ‘sollazzevoli cose’. El Decameron en el marco de la cultura popular”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, número extraordinario, 119-136.

Picone, Michelangelo. “La ‘ballata’ di Lisabetta (Decameron IV, 5)”, *Cuadernos de Filología italiana*, 2001, nº extraordinario, pp 177-191.

Recio, Roxana. “Boccaccio y la difusión del humanismo italiano en Castilla”, *Cuadernos de Filología italiana*, 2001, nº8, 275-294.

Regnier-Bohler, Danielle. “Ficciones”. En: *Historia de la vida privada*, Taurus, Madrid.

Redondo, Agustín. “El cuento del sacristán y el mortero: de la novela del Decameron al pliego de 1597 y el entremés de principios del siglo XVIII”. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003, 1 vol. Pp 395-426

Ruffinatto, Aldo. “Todos los hombres de Betsabé: Desde II Samuel hasta el Conde Lucanor y El Decamerón.” *Analecta Malacitana. Revista de la Selección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Torino*, 1997, Vol 9, nº20, pp 19-42.

Terzoli, M. A. “La testa di Lorenzo: Lettura di Decameron IV, 5”. *Cuadernos de filología italiana*, 2001, nº8, 193-214.

Verdu Berganza, Ignacio. “Aspectos generales del pensamiento en el siglo XIV”. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 10, 195-208, Editoria Complutense, Madrid, 1993.

Vindel Perez, Ingrid. “Eufemismo y erotismo: El Ragionamento della Nanna e della Antonia”, *Revista Espectáculo nº18*, 2001, Universidad Complutense de Madrid.

© Marina Gutiérrez De Angelis 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/risadeca.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

