

La mujer durante los siglos XIII y XIV

Lic. Guiomar V Pereyra Olazabál de Urgell

Perseus

Anales de Historia ANTigua y Medieval

1980 - 1981, 21 y 22, pag. 148 a 200

Artículo

LA MUJER DURANTE LOS SIGLOS XIII Y XIV

por

Lic. Guiomar V. Pereyra Olazábal de Urgell
Universidad de Buenos Aires

1. Pervivencia de la mentalidad cortés en la literatura.

1.1. Los trovadores provenzales y catalanes.

1.1.1. Nociones feudales presentes en la relación amorosa.

1.1.2. Ideal femenino. Belleza y fama.

1.1.3. Presencia de la mentalidad burguesa en la poesía trovadoresca.
Temática e influencias.

1.2. Petrarca y su influencia.

1.2.1. Características de la mujer del "Canzoniero". La mujer trascendente.

1.2.2. El antirrealismo de las Rimas.

1.2.3. Interpretación psicológica del amor.

2. La situación femenina en Boccaccio.

2.1. *El Decamerón*.

2.1.1. Características del "marco". Paisaje y personajes.
El Gótico Internacional. Sentido áulico.

2.1.2. Los temas del amor cortés: Ideal de Belleza, Fama, Servidumbre,
Actitudes Nobles, El linaje, La dote, Dispendio

2.1.3. Pautas sociales: Relación entre linajes, Costumbres.

2.1.4. Valores femeninos: Educación e Ingenio.

2.1.5. Mentalidad masculina: Primacía masculina en la sociedad.

2.1.6. La relación entre las diversas clases sociales.

1. PERVIVENCIA DE LA MENTALIDAD CORTES EN LA LITERATURA

1.1. *LOS TROVADORES PROVENZALES Y CATALANES*

En todo el mundo románico, a partir de fines del siglo XI y todo el XIII, se desarrolla una modalidad de poesía lírica de gran riqueza, la poesía trovadoresca, que presenta la peculiaridad de ser obra de autores conocidos y expresada en lengua vulgar. Francia fue probablemente el centro originario de dispersión de esta forma poética y particularmente, la corte de Guillermo VII, conde de Poitiers y IX duque de Aquitania, (Guilhem De Peitieu), quien vive hacia fines del s. XI. A partir de las primeras manifestaciones conocidas encontramos ejemplos de una gran perfección técnica. Lo importante es que desde ese temprano origen ya aparecen ejemplares o ejemplos en donde se pueden apreciar todas las características que serán comunes a este tipo de poesía, ya sea desde el punto de vista temático como formal.

Hoy contamos con 2542 composiciones trovadorescas conocidas, obra de unos 350 poetas identificados, y de algunos pocos anónimos. Todos ellos reciben la denominación común de "trovadors", autores de poemas escritos en lengua románica que, hoy designamos con el nombre de provenzal. Aún cuando la totalidad de los críticos considera impropia esta limitación dada la amplitud del ámbito geográfico por donde se dispersó esta peculiar forma poética.

Dice Martin de Riquer que¹: "La lengua de los trovadores ofrece una curiosa y evidente homogeneidad que se impone por encima de las variantes dialectales de la zona lingüística de que procede cada poeta y que contrasta con los rasgos peculiares que se advierten en la épica y en la prosa y que han perdurado en la lengua hablada actualmente. La lengua de la poesía lírica, es, pues una especie de "koiné" que, teniendo tal vez como base última la variedad lingüística de Tolosa, adquirió la suficiente flexibilidad para poderse cantar ante auditorios de localidades muy distantes sin que llamaran la atención giros ni fenómenos peculiares de un lugar determinado".

Ese sentido de "koiné" lingüística se combina perfectamente con la unidad de mentalidad que domina la temática de toda esta literatura. Por otra parte es necesario tener en cuenta como dice Martín de Riquer²: "El trovador es aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto y que, por lo tanto, al destinatario le llegan por el oído y no por la lectura". Luego, nuestra actitud actual frente a las recopilaciones en los manuscritos es muy distinta como forma de captación de la del auditorio original, primitivo, al cual le estuvieron dirigidas, y del modo de captación que ese auditorio tuvo de las mismas.

El origen social de estos trovadores ha sido por cierto muy diverso según lo que registran los datos con los que contamos actualmente. Diferentes clases sociales: reyes, señores, obispos, canónigos, militares, burgueses y gente de baja condición.

Sin embargo la baja condición del trovador parece que no le creara límites o impedimentos en su relación con los grandes señores. Marcabré, por ejemplo, quien había sido de origen sumamente humilde, entra en relación con Guerau de Cabrera, vizconde de Gerona y de Urgell. Luego, la rigidez de estamentos que intenta este período de la Edad Media parece que se flexibilizara enormemente en el caso del trovador-poeta.

Estas poesías se desarrollan en dos estilos que probablemente proceden de dos orígenes o fuentes de técnicas del trovar. La escuela sencilla, el “trobar leu”, y las escuelas herméticas del “trobar clus” y “ric”, que tienen origen, por lo menos tal cual lo demuestra su estilo, en formas clásicas o pseudo clásicas y señoriales de complicada expresividad, difícil léxico y rígida versificación que aparecen fundamentalmente en la lírica provenzal. Estos estilos tan diversos estarán sin embargo al servicio de una misma temática. La temática fundamental es la del amor. El amor cortés concebido como forma de mentalidad señorial, con todas sus manifestaciones de las relaciones vasalláticas del siervo, respecto a la dama, concebida siempre como señora en el sentido feudal de la palabra. “La poesía trobadoresca esdevenia, doncs, un esbarjo cortesà, nodrit amb totes idees pròpies del temps i del lloc en què es desenrotllava”³.

1.1.1. *Nociones feudales presentes en la relación amorosa*

La poesía trobadoresca entonces se instala en las cortes, que la nutren a su vez, de todas sus influencias. Ese ideal de amor caballeresco al que se somete el poeta, va a exponerse en ejemplos muy tempranos, como lo dice Guillermo de Poitiers, en una de las primeras manifestaciones de este arte. Temática que va a pervivir como sello fundamental a través de los siglos XIV y XV. El trovador o el amador vasallo de la dama se va a mantener en esa actitud de inferioridad ideal o real, que va a ser su principal mérito o cualidad. La condición fundamental del amante es su fe constante y amor inquebrantable a pesar de todos los sinsabores y la enorme distancia que se va a establecer entre ese vasallo y su dama, distancia que va a ser salvada por esa extrema fidelidad. Dice Joan Lluís Marfany⁴: “(. . .) de tota la poesia occidental fins als nostres dies. La Poesia dels trobadors es fa eco de les lluites i els trasbalsos del temps, tradueix els ideals típics d’aquesta societat (la guerra, l’honor, la croada) i reflecteix, sempre d’acord amb els esquemes feudals, la religiositat bàsica de l’home medieval. Però la poesia trobadoresca és sobretot una poesia amorosa en la qual la relació social bàsica senyor-vassall és traslladada al terreny de les relacions entre l’amada (“domna”, de domina, o “midons”, de meus dominus) i l’amant (“vassall”, “servidor”). A partir d’aquest esquema bàsic, el tema dóna lloc a una complicada casuística, ben determinada, que reflecteix sempre les relacions socials i jurídiques de la realitat

i en la qual intervenen d'altres personatges secundaris (el "gilòs": marit; els "lausegiers": envejoses que denuncien els amants al marit, etc.). Poesia, doncs, altament artificiosa, idealista i fidelment ajustada a uns preceptes sociològics i literaris força estrictes."

La misma evolución de la sociedad agraria feudal lleva a un cambio en el siglo XII, que los historiadores llaman revolución mercantil. Esa revolución mercantil va a ser notable sobre todo como mentalidad que se refleja e influye en el caso de la poesía trovadoresca catalana: "En el terreny concret de la poesia, la nova classe oposà a l'artificios esquema de l'amor cortés i al convencionalisme dels altres temes trobadorescos l'interès primordial per l'home real i el seu mon íntim més autèntic, i per la realitat circumdant. A les grans ciutats del Nord d'Itàlia on el canvi estructural es produí primer, la mentalitat burgesa féu evolucionar, molt aviat la poesia d'arrel trobadoresca i dona naixença a una nova literatura poètica denominada 'stil nuevo'".

Como ejemplo de la presencia de la pautas feudales en la relación amorosa y en la poesía cortesana tomamos una obra de finales del siglo XIV y comienzos del XV de Pere March, trovador catalán:

Domna em plats ben arreada
e cavallier ben armat,
e donzella ben fresada,
e servent arremangat,
e cavall amb gran illada,
ardit e bé trenutada.

Allí la mujer toma evidentemente el papel de señora feudal. Dice más adelante.

E plats- me l'enamorada
amb lo cors prim e delgat,
amb què es tinga per pagada
de mé per enamorat,
e que em faça, gran ullada
per tenerme el cors pagat,
e lla que en sera preiada.

Donde se ve desarrollada una serie de tipos comunes a toda esta poesía. La mujer ha quedado reducida simplemente a una "gran ullada", como concepto de abstracción y síntesis.

1.1.2. *Ideal femenino, belleza y fama*

La dama ideal estimada estará provista de toda clase de cualidades y dones y su perfección trae como consecuencia la perfección del amante, que es como una suerte de espejo de los dones de la mujer amada.

Dentro de una aparente simplicidad y monotonía formal y temática que presenta a las trobas como muy reiterativas, este tema aparece ricamente tratado a través de los ejemplos que conocemos. Su musa, la mujer medieval, responde a un ideal de belleza caracterizado por dos notas formales fundamentales: su blancura y su cabellera rubia, brillante y áurea. Se trata de una criatura celeste espiritual y tal como aparece ya, en una obra de Guillermo de Poitiers (1071-1127) quien dice de la amada:

Que plus etz blanca qu'evori,
per qu'ieu outra non azori.

La blancura del marfil, la blancura del lirio se asocian a la idea de pureza y consiguen desmaterializar esa mujer, puro ideal, meta del amor del trovador. Así le oímos decir a Guerau de Maçanet:

Amors joi mi renovella
qui em fai gaiament xantar
i en vós, domna, solaçar
mirant la flor de l'ametlla.

Per fina amors naix e fulla
dins lo meu cor una branca,
que tot cossir me despulla
contemplant-vos, domna franca.
Doncs, obrits-me vostra cetlla
honestament, lliri clar,
que amb vós me vull alegrar
mirant la flor de l'ametlla.

Prats florits per gentilesa
e-z enclaus de nobles arbres,
valgue'm la vostra bonesa,
e llevats-me del freds marbres;
que jamés Sancta Marcetlla
no vol mais Jesús honrar
com ieu fas vós, ni lausar,
mirant la flor de l'ametlla.

Corals blancs, dins vostra cetlla
honestament vull estar,
e nostra amor conservar
mirant la flor de l'ametlla.

Las odas a la belleza se repiten una y otra vez siempre poniendo el acento en ojos, miradas, cabellos, elementos caracterizadores de la voluntad mitificadora

del ideal femenino cortés. El trovador llora amargamente los desdenes de la amada. Suspira sus males de amor, pero nada empañía en su recuerdo las cualidades de “esa belleza” que ha sido capaz de despertar su eterno amor, no ya ante su contemplación sino, muchas veces por su sola fama. Tema este de la fama que es otra vez “topo” de la literatura medieval en general, que no solo aparece en la poesía trovadoresca sino en prosa y leyenda.

Dice Jordi de San Jordi:

Sovint sospir, dona, per vos, de lluny,
e sospirant va creixent ma follia
de vostra amor, que enaixi fort me puny
que em gira gauig en gran melancolia
quan me record del vostre departir
que a far me ve de vostra bella vista
e del comiat que pendrai al partir,
tan que tristor m'assauta i em conquista.

.....

.....
Oh cors donos, net de frau e delicte!
prenets de me pietats, bella dona,
e no sofrats que —z amant— vos peresca,
pus que us vos am mai que nulls homs aferma;
per que us suplei a vos que ets le bells arbres
de tots bos fruits on valor grans pren sombra,
que em retenyats en vostra valent cambra,
pus vostre sui e serai tant com visca.

Tant es li mals que em faits sofrir
com no em cresets, domna valent,
que de cert vos am lleialment,
que el cor del cors me vol sortir.

.....

Pocas son las veces que se alude al cuerpo en sí mismo, como lo dice Jordi de San Jordi:

Un cors gentil m'ha tant enamorat
lo cor e els ulls e mon fin pensament,
que nit e jorn n'estan en gran debat
qui l'amarà d'ells tres primerament; . . .

El poeta ha salvado el escollo poniendo de nuevo su acento en corazón y ojos. La mujer trovadoresca en síntesis, es un puro ideal de femeneidad que surge absolutamente de la mentalidad cortesana de fines de los siglos XIV y XV y que se

contempla claramente en la plástica de esa misma época. Las miniaturas que acompañan muchos códices de las obras borgoñonas, tales como las “Muy Ricas Horas del duque de Berry” y todas las obras representativas del llamado “estilo gótico internacional”, muestran el mismo tipo físico de mujer. Ese mismo ideal plasmado en obra plástica es el que vemos perdurando aún en el siglo XV en los epígonos catalanes de la literatura de trovadores.

1.1.3. *Presencia de la mentalidad burguesa en la poesía trovadoresca.* *Temática e influencias.*

Los poetas catalanes pertenecen a la corriente de la poesía de trovadores en donde ya está de alguna manera perdido el gran impulso de inspiración, el gran estro que vibra en la poesía provenzal del siglo XIII. Sin embargo, algunos de entre ellos van a presentar la particularidad especial de reflejar en su obra la peculiar mentalidad de la sociedad catalana del siglo XIV y particularmente del XV.

“Se produce en Europa el hecho del nacimiento y la expresión de una nueva clase, la burguesía que trae consigo esquemas culturales propios. Nace entonces una nueva lírica burguesa representada, por ejemplo en Francia por poetas como Jean Bodel, Colin Muset o sobre todo Rutebeuf, la que opone a la artificiosidad esencial de la poesía trovadoresca, un nuevo lirismo que rebasa sus tópicos de raíz feudal y que aspira a traducir directamente la experiencia íntima y personal del poeta en tanto que hombre entre los otros hombres”. El primer representante catalán de esta nueva actitud mental es el genial Ramón Llull.

“En efecto, se produce la gran crisis del final del siglo XIV comienzos del XV, la visión burguesa del mundo se traduce en una poesía crítica, escéptica y realista que no se ha remarcado todavía en toda su importancia, y que no es tampoco un fenómeno estrictamente catalán. Lo que pasa en Cataluña es que a causa del carácter clasista y anacrónico de la tradición poética trovadoresca, la lírica poética burguesa deriva entonces en unas manifestaciones deliberadamente antitrovadorescas, hecho que ha determinado que los estudiosos interesados exclusivamente en la primera, no considerasen estas producciones como poéticas”⁶.

Entonces aparece como nueva forma de oposición a la temática trovadoresca, un crudo realismo, un escepticismo radical y un modo coloquial en la poesía que la hace más inmediata de captación, más sencilla y sobre todo el vehículo de expresión de esa nueva clase que se incorpora a la literatura. Si bien los temas pueden aparecer de alguna manera como una simple continuación de los anteriores, la observación del modo de expresión de los mismos determina claramente una nueva actitud, crítica por un lado y de enfatización de cualidades distintas que son caras a esa clase en ascenso y que no aparecía en la literatura anterior.

El cuerpo aparece cada vez más como el centro del afán de elogio del poeta. Jordi de San Jordi dice:

Oh cors donós, net de frau e delicte!
prenets de mé pietats, bella dona,

Según Marfany, el “género de la ‘pastorella’ ” en su forma primitiva y más pura consiste en un debate entre un caballero y una pastora. Debate que sirve de pretexto para hacer hablar a dos clases sociales enfrentadas. Los estudiosos van a reconocer en este género una forma de poesía bucólica y arcádica en lengua latina, cuyos antecedentes podrían llegar a rastrearse hasta las obras de Virgilio. La pastora, con formas rústicas, contesta y se defiende de los requiebros del señor oponiendo sus mentalidades. Nuevamente se presentan las pautas señoriales, en sus respectivos comportamientos. A medida que transcurre el tiempo se producirá una verdadera deformación del tema. Lo que originariamente fue la postura de un personaje campesino, en la figura de la pastora, se transformará en un personaje de corte que se ambienta de una manera artificial en un paisaje campestre.

Hacia el siglo XV este género va a perder vitalidad y verosimilitud al mismo tiempo que todo valor de tipo documental.

1.1.4. *Mujeres trovadoras*

La investigación ha registrado algunos ejemplos de mujeres trovadoras. Entre las mejor conocidas está Beatriz, Condesa de Día, mujer personal y sensible, que demuestra en su obra una capacidad de expresión muy delicada, y tierna con la que manifiesta en varias composiciones de tipo “planh” (planctus) su dolor por la pérdida del hombre amado.

De esta manera comprobamos que esa dama-señora no sólo es objeto de la poesía trovadoresca sino, que ella misma puede ser su autora. Cinco poesías nos quedan de Beatriz Condesa de Día, que con sinceridad y estilo elegante, llora su tragedia amorosa ante la pérdida del caballero-trovador, el Conde Rimbaut d’Orange, el cual, a pesar de su pasión, parece haberla abandonado.

Estat ai en greu cossirier
per un cavallier qu’ai agut,
e vuoil sia totz temps saubut
cum ieu l’ai amat a sobrier:
 ara vei qu’ieu sui trahida
car ieu non li donei m’amor,
don ai estat en gran error
 en lieig e quan sui vestida.

Ben volria mon cavallier
tener un ser en mos bratz nut,
qu’el s’en tengra per ereubut

sol qu'a lui fezes cosseillier;
car plus m'en sui abellida
no fetz Floris de Blanche flor:
ieu l'autrei mon cor e m'amor,
mon sen, mos huoills e ma vida.

Bels amics avinens e bos,
cora-us tenrai en mos poder?
e que jagues ab vos un ser
e qu'ieu-s des un bais amoros!
Sapchatz, gran talan n'auria
qu'ieu-s tengues en luoc del marit,
ab so que m'aguessetz plevit
de far tot so qu'ieu volria.

Vemos cómo Beatriz se inflama en expresiones tales como: “en luoc del marit”, “mos bratz nut”, donde el planteo del puro amor idealizado y a distancia, típico de la obra lírica trovadoresca masculina parece haberse personalizado y encendido en este peculiar “planh” de mediados del siglo XIV. Junto con ésta, son pocas las mujeres trovadoras que se han podido registrar: María de Ventadorn, Azalais de Porcairagues, y Clara D'Anduze, Constanza de Mallorca, la reina, se suma a ese grupo de poetas catalanes de transición que van a mantener vivas las tradiciones temáticas, formas y técnicas propias de las corrientes provenzales de uno o dos siglos anteriores. En esas cortes catalanas de comienzos del siglo XIV van a seguir sobreviviendo, a pesar de las nuevas corrientes influidas por la mentalidad burguesa que se abre paso en distintos países. Como en Italia por ejemplo con el “stilnobismo”, y aún en la misma Cataluña con el ejemplo del arte burgués. Hoy la crítica no está acorde en atribuir a la reina Constanza de Mallorca el “planh” del manuscrito de Ripoll, que tradicionalmente se creyó que le pertenecía. Por lo que consta en la crónica de Pedro el Ceremonioso, la infanta doña Constanza se casa con Jaime, rey de Mallorca⁷. En esa misma crónica se relata cómo Don Pedro y Don Jaime, hermanos de la Reina la toman prisionera y la separan de su marido el Rey de Mallorca⁸. La justificación de este acto es una pretendida traición que habría hecho el rey mallorquí. Solo años después, gracias a la exigencia del Papa, ésta es devuelta a su marido. A ese episodio de la separación de los esposos se referiría la lamentación del texto:

E-z ieu am tal que és bo e bell,
e sui gaia co'l blanc ocell
que, per amor, cria son xant,
e sui senyora e capdell,
e cell que eu am e no's n'apell:
car, sus totes, sui mills amant
que xausit hai lo pus presant
e el mills del món, e l'ame tant

que-z, en pensant, lo cuei veser
e car tener;
e cant no és ver,
un desesper me fer tan gran
cant lo sai lai ves Franca!

L'enyorament e el gran desir
qu'ieu hai per vós me cuid alcir,
mon dolç senyor e car,
e bien liei porai tost morir
per vós, qu'ieu am tan e desir,
si breu deçai no us vei tornar;
que tant me tarda l'abraçar
e el raisonar
e tota res;
e cant me pens que us n'ets anats
e no tornats,
e quan llunyat vós ets,
desesperats caix viu mon cor;
per pauc no mor
si breu no n'hai guirença!

Mercè, mairits, que sofren pas
los mal que em dats, e doncs tornats,
que null tresor
no val un cor
que per vós mor,
amb amorosa pensa.

Vemos como la mujer, tema de la literatura trovadoresca provenzal y catalana en el siglo XIV, de manera epigonal sigue siendo considerada como un objeto ideal tal, como surge de la concepción virginal de María, con su sentido de "Regina Coeli". Influencia muy debatida ya que se discute acerca de cuál de las dos imágenes es anterior y determinante de la otra. Es decir, si la visión feudal de una dama cortés "señora", es anterior o no a la concepción de María, como reina de los cielos. Pero a pesar de no poder precisar las correspondencias cronológicas entre ambos conceptos, es indudable que ellos se influyen y se refuerzan. Esa mujer, entonces, está asimilada, a esa concepción mariana, e informada, por una visión religiosa, de la femeneidad, celeste y desmaterializada. La mujer trasladada al plano terrestre, colocada en el más alto de los escalones de la pirámide feudal. Es la "señora", la "domina" que domina a su vasallo —siempre colocado en un plano inferior—, quien sólo será justificado por su absoluta "fidelitas" más fuerte que la muerte de cualquiera de los dos términos de ese amor. Esa mujer así entendida, estará adornada por notas físicas que también

atentarán contra su carnalidad. Todo tiende a transfigurarla, a hacerla una pura imagen luminosa, que es la meta y el norte de toda esa lírica cortés.

Al mismo tiempo, la presencia de la mujer trovadora, demuestra que existía una mujer cultivada. Sabemos que la condición fundamental del trovador era tener formación musical y conocimientos de las reglas de su arte. Por lo que tenemos que suponer que algunas mujeres accedían a ello. De éstas se hace eco la fama y el copista la recoge en su obra, De allí, pensamos que sus poesías debieron tener una considerable difusión.

Por otra parte, la presencia de la mujer que lee es un tema bastante común en la miniatura de los siglos XIII y XIV; todo nos permite suponer que la mujer tenía una instrucción aceptablemente buena y un papel principal dentro de la jerarquía social.

1.2. *PETRARCA Y SU INFLUENCIA*

En Italia, el fenómeno provenzal aparece mezclado con las influencias del estilo sículo-toscano. Aquella literatura originaria de Sicilia, principalmente del período de Federico II, va a tener profunda influencia sobre toda la literatura posterior toscana y, unida a temas e idearios trovadorescos confluirá en el stilnovismo. Los sicilianos fueron los primeros trovadores, o poetas áulicos en vulgar, de Italia. Toda esta poesía cortés siciliana va a tener como rasgo distintivo fundamental respecto a la poesía trovadoresca el hecho de que fue obra para ser leída, es decir nunca fue acompañada de música, como es el caso de la trova provenzal. Uno de los temas más caros a este movimiento y que va a alcanzar incluso a los representantes del stilnovo será el de “l'amata dipinta nel cuore”⁹. Se insiste en el concepto de la belleza ideal de la amada que va a ser explícitamente asimilado a la imagen sacra, más que en la timidez del amante. Esta actitud anuncia la visión mística y estática de la mujer, como visión directa de pura raíz teológica.

Junto con el ya mencionado Federico II, se destacan en esta escuela: el Rey Enzo, Pier della Vigna, Guido delle Colonne, Stefano Protonotaro, quienes escribían en siciliano “ilustre”. Junto a ellos aparecen otros poetas importantes que van a establecer una innovación fundamental para la posterior evolución de la poesía italiana. Trasladarán esa poesía áulica siciliana al vulgar toscano. A estos poetas toscanos de temática siciliana se los llama entonces, sículo-toscanos. Probablemente el jefe de este movimiento fue “Guitone del Viva di Michele d'Arezzo” el cual a pesar de ser casado y con hijos, entra en la orden de “Milites Beatae Virginis Mariae”. Los llamados “Fрати Godenti”, hecho que le vale ser colocado en el Infierno dantesco. Es el gran maestro del “serventecio”, del género de laude típicamente feudal, que va a ser profundamente desarrollado por este autor. Todo este movimiento va a insistir, tal como lo dice Gianfranco Contini, en la galante hipérbole de la mujer, vista como criatura angélica y milagrosa, signo de perfección más que humana, imagen inspiradora de toda esta escuela. Guitone d'Arezzo insiste en dichos conceptos en su “Lettera V”.

Lettera V

“Soprapiancente donna, di tutto compiuto savere, di pregio coronata, degna mia Donna Compiuta, Guitton, vero devotissimo fedel vostro, de quanto el vale è pò, umilmente se medesimo racomanda voi.

Gentil mia donna, l'onipotente Dio mise in voi sì meravigliosamente compimento di tutto bene, che maggiormente sembrate angelica criatura che terrena, in ditto e in fatto e in la sembianza vostra tutta, ché, quanto omo vede de voi, sembra mirabil cosa a ciascuno bono conoscidore. Per che non degni fummo che tanta preziosa e mirabele figura, come voi siete, abitasse intra l'umana generazione d'esto seculo mortale; ma credo che piacesse a Lui di ponervo tra noi per fare meravigliare, e perché fuste ispecchio e miradore, ove se provedesse e agenzasse ciascuna valente e piacente donna e prode omo, schifando vizio e seguendo virtù e perché voi siete delecto e desiderio e pascimento de tutta gente che vo vede e ode. Or dunque, gentile mia donna, quanto el Signor nostro v'ha maggiormente allumata e smirata a compimento de tutta preziosa vertute più ch'altra donna terrena, e cusì più ch'altra donna terrena dovete intendere a Lui servire e amare de tutto corale amore e de pura e de compiuta fede. E però umiliatevi a Lui, reconscendo ciò ch'avete da Lui, in tal guisa che l'autezza dell'animo vostro né la grandezza del cuore né la beltà né 'l piacere de l'onorata persona vostra non vo faccia obbriare né mettere a non calere Lui che tutto ciò v'ha dato; ma ve ne caglia tanto che'l core e 'l corpo e' pensieri vostro tutto sia consolato in Lui servire, acciò che voi siate indela corte di paradiso altressì meravigliosamente grande como siete qui tra noi, e perché l'onorato vostro cominciamento e mezzo per preziosa fine vegna a perfezione de compiuta laude. Ché troppo fòra periglioso dannaggio e perta da pianger sempremai senza alcun conforto, se per defetto vostro voi falliste a perfetta e onorata fine.”¹⁰

En estos lugares comunes insiste Dante Da Maiano, que nos dice, ya en el siglo XIV:

Bandera de le donne innamorate,
voi avanzate-sovra ogn'altra, amore;
regina sovra l'altre incoronate,
par non trovate-quanto 'l sol dà albore.

En el grupo aparece una rimadora de la cual no hay noticia precisa, la “Compiuta Doncella de Firenze” a la que se atribuyen tres sonetos que llamaron profundamente la atención a De Sanctis por el interés romántico que la situación descripta pareciera suscitar.

Sainati y Contini consideran la situación planteada en el poema como convencional, de un gusto más o menos popularesco en el que la joven lamenta que su padre desee casarla por la fuerza:

A la stagion che 'l mondo foglia e fiora
acresce gioia a tutti fin' amanti,
/e/ vanno insieme a li giardini alora
che gli auscelletti fanno dolzi canti;
 la franca gente tutta s'inamora,
e di servir ciascun tragges'inanti,
ed ogni damigella in gioia dimora;
e me, n'abondan marrimenti e pianti.

Ca lo mi padre m'ha messa 'n errore,
e tenemi sovente in forte doglia:
donar mi vole a mia forza signora,
 ed io di ciò non ho disio né voglia,
e 'n gran tormento vivo a tutte l'ore;
però non mi ralegra fior né foglia.

Obra que nos expresa una realidad de sujeción a la voluntad paterna.

Dentro de la misma técnica típicamente cortesana con Paolo Lanfranchi, vuelve a aparecer el tema del jardín como "jardín de las delicias".

.....
el me paria con la mia donna stare
 in un giardin, baciare e abbracciare,
remossa ciascuna altra villania.

Ella dicea: "Tu m' hai in tua bailia;
fa' di me, o amor, ciò che ti pare".
 In quel giardin sì avea, da l'un canto,
un rosignol che dicea in suo latino:
"Securamente per vostro amor canto".
I' mi svegliai che sonava matino; . . .

Notamos que la influencia provenzal es profundísima, no solo en la temática sino en todas las situaciones que rodean al hecho fundamental amoroso, así como el empleo de la lengua provenzal en algunos ejemplos, más o menos pura.

De la confluencia de estas corrientes surgirá el "dolce Stil Novo" que es una denominación tomada de las palabras puestas en boca de Bonagiunta da Lucca, cuando responde a la definición que Dante da de sí mismo (Purgatorio XXIV). Bonagiunta le pregunta si se encuentra frente a aquel que ha inventado, la canción: "Donne ch'avete intelletto d'amore" incluida en la "Vita Nuova", las "nove rime". Dante responde afirmativamente.

"In modo un po' grossolano, ma non propriamente erroneo, si suole da questo testo ricavare che per Dante, di contro alla forma convenzionale, letteraria e feudalmente atteggiata dei Siciliani e loro seguaci toscani, la nuova poesia è genuinamente amorosa. Se si rammenta che secondo un passo famoso della

“Vita Nuova” Amore non è per sé sì come sustanzia, ma è uno accidente in sustanzia, dunque la personificazione d’una passione, bisogna aggiungere che questa poesia è fondata su una storica esperienza. Ciò non vuol dir certo che si tratti di poesia meramente personale e d’occasione, poiché il deciso abbandono a un principio que trascende il soggetto fa sì che la minuziosa analisi del fatto amoroso, in cui consiste ogni componimento stilnovistico — análisis i cui elementi sono personalizzati e interagiscono drammaticamente—, riguardi, attraverso l’individuo, l’uomo in generale”¹¹.

Guido Guinizelli insiste en la idea del “cor gentil”, lo mismo que Guido Cavalcanti, cuya característica principal consiste en otorgar una preponderancia melódica a la factura de su obra. Melodía que es una característica de la producción “stilnovistica” junto con la innegable influencia de Dante. Todos los artistas de este grupo, destacan ciertas características melancólicas y una voluntad introspectiva que corresponde a una mentalidad típicamente burguesa. De todas maneras, la mujer del stilnovo todavía responde a las pautas a las que nos tenía acostumbrados la lírica medieval. Así en el Capítulo Tercero de la “Vita Nuova”, Dante Alighieri dice: “Poi che fuoro passati tanti dìe, che appunto erano compiuti li nove anni appreso l’apparimento soprascritto di questa gentilissima, ne l’ultimo di questi dìe avvenne che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo in mezzo a due gentili donne, le quali erano di più lunga etade”¹².

Otra vez las notas de exaltada belleza, otra vez el color blanco como desmaterializador símbolo medieval de pureza, castidad, inmaculada y todas las asociaciones que a su vez se vinculan con raíces religiosas. Leyendo la “Vita Nuova” apreciamos cómo el artista se revierte hacia su interior y el pretexto de la escena del sueño de alguna manera insinúa actitudes próximas o proclives a un psicologismo que se concretará de manera absoluta en la obra de Petrarca.

Otro pasaje de la “Vita Nuova” [La donna dello “schermo”] (capítulo V), nos dice: “Uno giorno avvenne che questa gentilissima sede in parte ove s’udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal queale vede la mia beatitudine; (. . .)”¹³. El hecho de calificar de “beata” (bendita) a la mujer de la cual se está enamorado, unido a la exaltación que llega hasta la alusión mariana — a la reina de la Gloria y a la Virgen—, eleva el concepto de mujer al más alto rango de la religiosidad.

Más adelante insiste Dante, (“Vita Nuova” XXXVI), dedicado a la “Donna gentile”: “Avvenne poi che là ovunque questa donna mi vide, sì si facea d’una vista pietosa e d’un colore palido quasi come d’amore”¹⁴.

La figura es de una belleza excepcional, donde la comparación del color pálido como el color del amor, crea un paralelo o parangón muy expresivo de toda la carga de la simbología medieval. Contrapuesta a esta exaltada lírica dantesca surge la obra de Francesco Da Barberino cuyo: “El reggimento e costumi di donna”, exhibe una mentalidad burguesa realista y directa, que, con voluntad didáctica, despliega ante nosotros un colorido cuadro social.

.....
E prima ti dirò della barbiera,
che tu ne truovi per cammino assai.
Se tu serai barbiera,
attendi al tuo bagnare e al tuo rasoio:
non fare atti né viste con coloro
che vengon[o] per radersi da te,
né colle man, lavando, usar malizia;
e quando raderai per me' la gola,
non pensar tu d'attorno a vanitade.

Así pasan la panadera, la tejedora, la molinera y muchos otros personajes femeninos que pueblan un mundo real con peso terrenal.

Los seguidores de Dante, poetas menores del “trescientos”, son numerosos, pero solamente Petrarca volverá a marcar un hito en la literatura italiana y medieval.

Representante de la generación posterior a Dante, florentino y también de familia exiliada por razones políticas, Francisco Petrarca (1304-1374) fue educado en Provenza. Tuvo como maestro a un toscano, Convevole da Prato. Pero su permanencia de muchos años cerca de Aviñon, y sus posteriores estudios en Montpellier, seguramente han sido causas determinantes de influencias temáticas y formales que se reflejarán en su producción posterior. Su vida en el ámbito de expansión geográfica de la poesía de trovadores debió influir en su peculiar visión del mundo.

Su biografía se encuentra estrechamente relacionada con su pensamiento. Inicia estudios de leyes en la Universidad de Montpellier, durante 4 años, luego pasa 6 en la Universidad de Bologna. Regresa a Avignon, donde actúa dentro del círculo papal. En 1350 se dirige a Roma para el jubileo. Allí conoce a Boccaccio con el cual sostiene una larga correspondencia y amistad. En 1351 regresa a Provenza y en 1353 se radica definitivamente en Italia, estableciéndose primero en Venecia y posteriormente en Padua, donde morirá en el año 1374.

2.1. *CARACTERISTICAS DE LA MUJER DEL “CANCIONERO”, LA MUJER TRASCENDENTE*

El “Canzonere” está compuesto por una serie de poesías líricas italianas, escritas en vulgar (toscano). La datación es de alguna manera imprecisa, porque el proceso de creación de estas rimas “sparse”, lo acompañó a lo largo de toda su vida. Obras estas, más o menos incidentales que fue componiendo desde 1336 hasta 1347. Momento en que Petrarca ordena toda esa producción confiriéndole unidad mediante una idea central: la del amor único. El hilo conductor, es Laura; la amada, que aparece multiplicada por alegorías, imágenes, y símbolos. Tal es el recurso de identificar a la heroína de la obra, con Dafne. Recién entre los años 47 a 50 va a desarrollar profundamente una vertiente temática de raíz

psicológica, que será una de las características salientes de la obra petrarquesca. Por lo que el cancionero aparecerá dividido en dos partes: la primera, que comprende desde el soneto I hasta el CCLXIV, con el que comienza la segunda. La temática religiosa aparece, después de 1348 que es la fecha en que se produce la muerte de Laura, su musa inspiradora. Un sentimiento trascendente ganará importancia en las nuevas composiciones, no solamente en cuanto a extensión sino también en profundidad conceptual. Esto va a traer aparejada cierta contradicción formal de la obra como totalidad, y aún dentro de algunas rimas, en forma de tensiones internas. La versión definitiva data de 1373-74 (Manuscrito Vaticano latino 3195, autógrafo en una gran parte).

El argumento predominante de esta serie de rimas es el amor a la mujer —el típico argumento de los “stilnovistas”—, pero el amor de Petrarca tendrá como objeto una mujer que, si bien presenta las características fundamentales de la mujer ideal de la lírica trovadoresca, será más descarnada, más idealizada si es posible, hasta reducirla a una mera experiencia luminosa. Rostro sin forma, simple experiencia de luz que corresponde a un ser trascendental.

El término “donna” toma acentos comunes a la concepción de vasallaje. Pero esta mujer está mucho más alejada que la reflejada en una típica relación señora-vasallo.

VIII

A pie' de' colli ove la bella vesta
prese de le terrene membra pria
la Donna, che colui ch'a te ne 'nvia
spesso dal sonno lagrimando desta,
.....

IX

.....
onde tal frutto e simile si colga;
così costei, ch'è tra le donne un Sole,
in me, movendo d' begli occhi i rai,

La “Donna” está aislada por la singularidad. Es una mujer elevada al plano celeste, es un “sole” y sus “begli occhi i rai”.

El prototipo de belleza se ha desmaterializado aún más si bien muestra notas comunes con la belleza medieval.

XI

Mentr'io portava i be' pensier' celati
ch'anno la mente desiando morta,
vidivi di pietate ornare il volto;

ma pio ch'Amor di me vi fece accorta,
fuor i biondi capelli allor velati,
e l'amoroso sguardo in sé raccolto.
Quel ch'i' più desiava in voi, m'è tolto:

sì mi governa il velo,
che per mia morte, ed al caldo ed al gielo,
de' be' vostr'occhi el dolce lume adombra.

Se está insistiendo permanentemente en imágenes de tipo reflejantes: es sol, es cielo, plata, luz, ojos. Los cabellos, lo rubio, el oro: siempre simbologías áulicas, espejeantes, reflejantes, desmaterializantes a la manera de los fondos dorados comunes a la miniatura, a la pintura de tabla de la época y aún a los mosaicos. Esas imágenes luminosas vuelven a aparecer en las rimas XII y XIII, allí dice:

.....
Donna, de' be' vostr'occhi il lume spento,
e i cape' d'oro fin farsi d'argento,

En la Rima XIII notamos la supervivencia de la mentalidad medieval en el tratamiento de la perspectiva jerárquica. La mujer en lo alto, con un distanciamiento vasallático evidente.

I' benedico il loco e'l tempo e l'ora
che sì alto miraron gli occhi mei,
e dico: "Anima, assai ringraziar dei,
che fosti a tanto onor degnata allora;

.....
Pero esa mujer, esa "donna" ya no está en la tierra. En la última tercina del soneto leemos:

.....
ch'al ciel ti scorge per destro sentero:
.....

Es decir el cielo la escolta. No está ya en la tierra, sino, que es un puro ser celestial. Esta concepción reaparece en las imágenes aéreas en la rima XV:

XV

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco ch'a gran pena porto,
e prendo allor del vostr'aere conforto,
che 'l fa gir oltra dicendo: "Oimè lasso!

Luego se contraponen vivamente en un juego de opuestos que es peculiar de Petrarca. Esa liviandad, esa luz aérea, pura diafanidad de la amada, y la antítesis del peso del amante, quien es, evidentemente, un ser terreno.

XV

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco ch'a gran pena porto,
e prendo allor del vostr' aere conforto,
che 'l fa gir oltra dicendo: "Oimè lasso!"

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,
al camin lungo ed al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito e smorto,
e gli occhi in terra lagrimando abasso.

Talor m'assale in mezzo a' tristi pianti
un dubbio: come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?

Ma rispondemi Amor: "Non ti rimembra
che questo è privilegio degli amanti,
sciolti da tutte qualitati umane?"

Encontramos entonces un verdadero programa de las actitudes corteses. El amante se ha distanciado totalmente de su amada, por otra parte llora y clama por un amor no correspondido, al tiempo que afirma que ese amor es el único elemento liberador capaz de elevarlo hasta acceder al ser amado. El punto de máxima exaltación de esa figura femenina se logra en la Rima XVI, cuando Petrarca traza un paralelo entre el rostro divino de Cristo y Laura.

Trata el poema cómo el peregrino,

.....
e viene a Roma, seguenda 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:

così, lasso, talor vo cercand'io,
Donna, quanto è possibile, in altrui
la disiata vostra forma vera.

Hay un juego de asociaciones de ideas entre el "vero icono", la "forma vera" de la Verónica. Imagen del rostro divino de Cristo conservada en San Pedro, según la tradición, y el rostro de la amada, exaltado al más alto rango posible, en la mente del poeta.

En la Rima XVIII esa exaltación llega a la asimilación de la idea divina de Madonna con la de Laura. Esto es conseguido mediante sucesivos juegos con la palabra “luce”, que es la idea principal y dominante de todo este soneto. Luego aparecen otros conceptos tales como: “parte” (dividir o partir), con “morte”; o “sole”, como “soledad” y como “sol”.

Una serie de juegos de significaciones y de sonidos, donde evidentemente la musicalidad de la lengua es el componente fundamental de las sensaciones, que se van acumulando.

XVIII

Quan'io son tutto volto in quella parte
ove 'l bel viso di Madonna luce,
e m'è rimasa nel pensier la luce
che m'arde e strugge dentro a parte a parte,

i' che temo del cor che mi si parte,
e veggio presso il fin de la mia luce,
vommene in guisa d'orbo, senza luce,
che non sa ove si vada e pur si parte.

Così davanti ai colpi de la morte
fuggo, ma non sì ratto, che 'l desio
meco non venga, come venir sòle;

tacito vo, ché le parole morte
farian pianger la gente, ed i' desio
che le lagrime mie si spargan sole.

La identificación se ha realizado absolutamente dentro de un plano religioso. Luego, concebirá una integración cósmica de la mujer al identificarla con el sol. La Rima XIX asimila las dos ideas:

Son animali al mondo de sì altera
vista che'ncontra 'l sol pur si difente;
altri, però che 'l gran lume gli offende,
non escon fuor se non verso la sera;

.....

Más adelante dice:

Ch'i non son forte ad aspettar la luce
di questa Donna, e non so fare schermi
di luoghi tenebrosi o d'ore tarde.

y al final:

e so ben ch'i vo dietro a quel che m'arde.

La perspectiva jerárquica, que coloca a la mujer siempre en alto aparece planteada, en la Rima XXI:

.....
per aver co' begli occhi vostri pace
v'aggio proferto il cor, ma voi non piace
mirar si basso colla mente altera;
.....

Tal vez uno de los momentos mejor logrados en las "Rimas" sea la metamorfosis de Laura en Dafne. Pero si pensamos en toda la serie de ideas que acumula la figura de Dafne, veremos que su concepto está asociado con el Laurel en "Lauro" y en "Laura". Se trata de un nuevo juego de palabras caro a la factura petrarquesca. Laurel es una palabra que en sí misma se carga de simbología: es corona, es premio, es el más alto honor alcanzado por el poeta, es la corona del semi-dios. En la Rima XXII, se realiza esa transfiguración dentro de un clima en el que parece dominar la idea cósmica del amor. La aspiración carnal del poeta se diluye en la metamorfosis de Dafne. La ninfa simboliza la huida del Amor, alcanzado y perdido en el mismo minuto.

.....
Con lei foss'io da che si parte il sole
e non ci vedess'altri che le stelle,
sol'una notte, e mai non fosse l'alba;
e non se trasformasse in verde selva
per uscirmi di braccia, come il giorno
ch'Apollo la seguia qua giù per terra.
.....

Más tarde, la aparición del símbolo del cisne va acompañarse con una serie de imágenes de blancura, de plumas, de espuma, de agua. etc., que están evidentemente asociadas con la idea de la ninfa y que van a conducirnos de nuevo a las sensaciones luminosas, reflejantes y en definitiva desmaterializadoras.

1.2.2. *El antirrealismo de las "Rimas"*

"Por un lado el contraste profundo y nunca verdaderamente resuelto entre el amor por Laura, y la aspiración religiosa a la superación de toda vanidad terrena, por otro, la tendencia a una forma expresiva media como elemento equilibrador de todo movimiento del ánimo. De tal manera, Petrarca se coloca más

allá de toda tradición realista, superando toda una corriente, típica de la mentalidad y del arte medieval desde el Angilieri hasta el mismo Dante de la disputa con Forese y de tantas partes de la "Comedia", para no citar sino dos nombres entre los más obvios"¹⁵.

Vemos así que, a través de un refinado estilo y una elegancia formal característica, Petrarca nunca se dedicará a la pintura de una realidad objetiva sino que el objeto de su obra es una idealidad, o más bien la aspiración hacia un ideal platónico. Dirigido hacia otra esfera en donde se halla ubicada su concepción de la mujer, todos los recursos del lenguaje apuntan hacia esa trascendencia, que es el fin último de esta poesía amorosa.

1.2.3. *Concepción psicológica del amor*

Como una actitud específicamente burguesa Petrarca mismo se convierte muchas veces en objeto de su propia observación. La introspección profunda, el asombro y la búsqueda de sí mismo serán, con frecuencia, el tema de su obra. Esta nueva actitud de entender al "yo" como centro de un universo en movimiento, será característica suya. Por otra parte, mostrará al hombre nuevo que ha descubierto su microcosmos.

La estructura de su obra surge de una lógica interna dada por un idéntico punto de vista temático-conceptual. El "yo" psicológico se presenta como centro de la obra, dándole su característica fundamental. El amor se plantea en tanto experiencia personal y con todo su valor "pathos", puesto que sucede en un sujeto paciente. La figura de la amada a veces se metamorfosea en símbolos que parecen apuntar al poeta mismo. Petrarca llega a identificarse con Laura (Rima XXIII).

.....
ei duo mi trasformaro in quel ch'i'sono,
facendomi d'uom vivo un lauro verde
.....

Ne meno ancor m'agghiaccia
l'esser coverto poi di bianche piume,

De tal manera la aventura interior se ha convertido en el sentido profundo de la temática.

En definitiva, Petrarca recibe como legado una concepción del mundo de carácter cortesano y medieval, que reelabora según la visión ideal del s. XIII. Esta le llega probablemente a través de los antecedentes sículo-toscanos que pudo conocer por su formación y aprendizaje con maestro toscano. Por otra parte, es necesario considerar la pervivencia de las canciones trovadorescas que se seguían escuchando en la Avignon de su juventud, y más aún en Montpellier donde cursará sus primeros estudios universitarios. Es evidente que, mucha

de su inspiración está en relación con el mundo áulico de los trovadores, así como su sublimada concepción de la mujer pertenece al ideal cortesano. En la mujer de Petrarca el distanciamiento es total. No existe ya posibilidad de salvar el abismo que se establece entre divinidad y hombre. Ha llegado al punto de exaltación máxima de la mujer del "roman courtois". El caballero, anonadado en la tierra, sólo tiene una visión de luz y de perfección.

2. LA SITUACION FEMENINA EN BOCCACCIO

2.1. *EL DECAMERON*

Para apreciar debidamente la importancia del "Decamerón" como testimonio y como crónica de la sociedad florentina de su época, debemos ubicarlo en el correcto ámbito histórico, geográfico y social.

Giovanni Boccaccio (1313-1375) escribe el "Decamerón" hacia 1350, un par de años después de la peste que asolara Florencia, la que constituye el asunto que sirve de marco en la obra. La mentalidad presente en la obra hace que el "Decamerón" sea leído hacia la segunda mitad del 300 por un público principalmente burgués, entre el que va a tener particular éxito. Pero no con el carácter de gran obra literaria sino, más bien como un "divertimento", un libro de lectura amena para el esparcimiento del hombre común.

Dice Vittore Branca que el Decamerón no se insertaba en la gran cultura clásica del prehumanismo toscano y que no procedía tampoco de la tradición medieval más aristocrática, es decir de la tradición lírica.

"Si acaso, habría que buscar sus antecedentes en la lujuriosa y enmarañada producción narrativa de carácter burgués y populachero: en aquella producción de tono inferior y sin pretensiones literarias que, difundida también por vía oral, era requerida por la sociedad media de los siglos precedentes como uno de los más cotidianos pasatiempos"¹⁶.

Considerada pues, como un puro pasatiempo se difunde rápidamente. Primero, a través de la Toscana, para posteriormente ir, ganando adeptos por toda Italia. Recién a partir de la traducción que hace Petrarca de su "Griselda", se va a producir la fama de Boccaccio a través de toda Europa. Será uno de los libros más leídos y copiados de su época. Aparecen ejemplares no sólo de copista profesional sino que, el copista ocasional deseoso de poseer su propio ejemplar se afana sobre los pergaminos. Razón por la que los primeros manuscritos de la segunda mitad del siglo XIV, se distinguen por la grafía propia del burgués florentino. Para valorar su carácter documental es necesario tener en cuenta que los distintos cuentos tienen como límite cronológico de sus acciones los años casi inmediatos a su escritura. No van mucho más atrás del año 1350.

“Comprende el período inmediatamente precedente a Boccaccio, y el que fue más auténticamente suyo, o sea, la procelosa, espléndida, época de la tercera y de las consecutivas Cruzadas. La época de la lucha de los “comuni”, de los aventurosos episodios de la Italia meridional y aquellos decenios a caballo de los siglos XIII y XIV que marcaron el apogeo de la potencia mercantil florentina y en general italiana”¹⁷.

Interesa recordar la contemporaneidad de la “Crónica Florentina” de Giovanni Villani, quien muere durante la peste de 1348. Narración que, posteriormente será continuada por su hermano y su sobrino. Y siempre buscando la comprensión del contexto en que se desarrolla la obra boccacciana, es necesario tener en cuenta la relación de amistad que se establece entre Petrarca y Boccaccio. Mantienen una larga correspondencia que servirá de vehículo para ejercer influencias en ambos.

La obra se inicia con una fantástica, “obertura horribilis et fetida” y la Florencia desbaratada por la peste, que se reflejará y se ampliará al principio de la “comedia humana”. Tal como muy bien la califica Vittore Branca, jugando con conceptos antiéticos respecto a la Divina Comedia: “Un comienzo modulado siguiendo los motivos de la sociedad desgarrada y embrutecida por los vicios, especialmente por la aidez, la hipocresía, el desenfreno” . . .¹⁸

Tintas oscuras y alusiones siniestras marcan un violento contraste dentro del marco respecto al ritmo lento, pausado y majestuoso del espíritu gozoso, aristocrático y recoleto de los jóvenes narradores. La anécdota se desarrolla en un paisaje y un espacio propios del “Gótico internacional” y común a las representaciones de los “Jardines de las delicias”, tan caros a la miniatura de ese siglo.

En cuanto a la presencia de la mujer, ésta es constante en el Decamerón. Ya desde el principio, en el Proemio, Boccaccio nos sorprende dedicando la obra a las “frágiles mujeres”: “Esse dentro a’ dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l’amorose fiamme nascose, . . .” (Proemio, 10)

Más adelante parece caracterizar la situación de esa mujer a la cual quiere dedicar su obra: “ristrette da’ voleri, da’ piaceri, da’ comandamenti de’ padri, delle madri, de’ fratelli e de’ mariti, il piú del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgono diversi pensieri, li quali non é possibile che sempre sieno allegri”. (Proemio, 10)

Breves palabras han pintado cuál es la situación de la mujer aristocrática de este momento. Muy distinta, por cierto, es la vida del hombre. “Essi, se alcuna malinconia o gravezza di pensieri gli affligge, hanno molti modi da alleggiare o da passar quello; per ciò che a loro, volendo essi, non manca l’andare attorno, udire e veder molte cose, uccellare, cacciare, pescare, cavalcare, giucare o mercatare; . . .” (Proemio, 12)

Boccaccio, luego, insiste asegurando que la fortuna fue avara con la mujer, a la que piensa compensar con canciones para su solaz y consejo. En ese proemio se percibe la condena que hace Boccaccio a la liberalidad o libertinaje de costumbres a que había llegado Florencia durante el tiempo de la peste. Pero lo más importante de ese marco es el carácter francamente medieval que aparecerá

en el tratamiento total de su composición. Ya sea de sus personajes, figuras y retratos o sus modos y actitudes, tanto como los fondos sobre los cuales se recortan.

En el prólogo de la primera jornada Boccaccio nos pinta el lugar. La pequeña colina alejada, cubierta de arbustos y plantas de verdes hojas agradables a la vista; más lejos un hermoso palacio con toda la serie de elementos que determinan su vinculación con concepciones aristocráticas de vida. Los adjetivos bello, alegre, maravilloso, fresco, se repiten permanentemente. Hay agua fresquísimas, hay pequeños prados, hay bodegas de vino de precio. Todos los comensales son entendidos en catar y apreciar. Todo limpio y aseado. Evidentemente se trata de un ámbito aristocrático.

Ese pequeño mundo artificial será gobernado por una reina o un rey, el cual, desde el primer día es coronado con hojas de laurel, planta que posee toda una carga mitológica y simbólica.

“(. . .) e Filomena, corsa prestamente ad uno alloro, per ciò che assai volte aveva udito ragionare di quanto onore le frondi di quello eran degne e quanto degno d'onore facevano chi n'era meritamente incoronato di quello alcuni rami colti, ne le fece una ghirlanda onorevole e apparente, la quale, messale sopra la testa, fu poi mentre duro la lor compagnia manifesto segno a ciascuno altro della real signoria e maggioranza”. (I, intr. 97).

Ese ámbito está ordenado con un ritmo lento, majestuoso. El “tiempo” de este grupo gentil y sofisticado es la lentitud ordenada: “E da seder levatasi, verso un rivo d'acqua chiarissima, il quale d'una montagnetta discendeva in una valle ombrosa de molti arbori fra vive pietre e verdi erbette, con lento passo se n'andarono” (I, concl., 15).

Y agrega más adelante: “. . .) quando parimente tutte le donne e i tre giovani levatisi, ne giardini se n'entrarono, e le rugiadose erbe con lento passo scalpitando, d'una parte in un'altra, belle ghirlande faccendosi, per lungo spazio diportando s'andarono”. (II, intr, 2).

En los pequeños jardines se come, bebe, danza y canta. La vida está planteada por Boccaccio como una evasión pero, por otra parte, aquí es espejo del ideal de vida señorial que en esa época está desapareciendo, pero que es añorado por un círculo de alta burguesía mercantil, como es el que habita la Toscana de entonces y que imita modos prestigiosos. El prólogo de la tercera jornada es realmente expresivo de toda esta actitud, presentando un tratamiento casi pictórico. En este párrafo aparecen lugares comunes de la plástica del Gótico Internacional. La vida de un total irrealismo, presenta rasgos de cierto manierismo, en las actitudes y las formas. Los gestos delicadamente elegantes parecen unirse como arabescos, que vinculan personajes de figuras alargadas que se mueven majestuosamente y en un casi paso de danza, recortados contra fondos paisajísticos siempre idealizados, poblados por pequeñas hierbas y flores entre los que discurren animalitos y pequeños pájaros. Contra los horizontes se recortan suaves colinas rematadas por castillos que parecen brillar o centellear contra los cielos de azul cobalto que iluminan homogéneamente la escena. El agua aparece como un elemento importante de todos estos paisajes boccaccianos. Pequeños

arroyitos o cursos de agua que cursan la escena, fuentes que lanzan sus chorros de agua, los que caen simétrica y artísticamente en pequeños laguitos donde se reflejan aves y personas.

El agua constituye un pretexto para jugar con luces y reflejos, juego que también aparece en el brocateado de los vestidos y en la profusión de joyas que adornan tanto a hombres como mujeres.

“La reina adunque con lento passo, accompagnata e seguita dalle sue donne e dai tre giovani, alla guida del canto di forse venti usignuoli e altri uccelli, per una vietta non troppo usata, ma piena di verdi erbette e di fiore, li quai per lo sopravvegnete sole tutti s’incominciavano ad aprire, prese il cammino verso l’occidente, e cianciando e motteggiando e ridendo colla sua brigata, senza essere andata oltre a dumilia passi, assai avanti che mezza terza fosse, ad un bellissimo e ricco palagio, il quale alquanto rilevato dal piano sopra un poggetto era posto, gli ebb e condotti (. . .).

Appresso la qual cosa, fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era dattorno murato, se n’entrarono; e, parendo loro nella prima entrata di maravigliosa bellezza tutto insieme, più attentamente le parti di quello cominciarono a riguardare (. . .) e tutte allora fiorite si grande odore per lo giardin rendevano, che, mescolato insieme con quello di molte altre cose che per lo giardino olivano, pareva loro essere tra tutta la spezieria che mai nacque in Oriente; le latora delle quali vie tutte di rosai bianchi e vermigli e di gelsomini erano quasi chiuse; per le quali cose, non che la mattina, ma qualora il sole era più alto, sotto odorifera e dilettevole ombra, senza esser tocco da quello, vi si poteva per tutto andare (. . .) Nel mezzo del quale (quello che e non men commendabile che altra cosa che vi fosse, ma molto più), era un prato di minutissima erba e verde tanto che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori, chiuso dintorno di verdissimi e vivi aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti e i nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi, ma ancora all’odorato facevan piacere. Nel mezzo del qual prato era una fonte di marmo bianchissimo e con maravigliosi intagli; iv’entro, non so se da natural vena o da artificiosa, per una figura, la quale sopra una colonna che nel mezzo di quella diritta era, gittava tanta acqua e sí alta verso il cielo, che poi non senza dilettevol suono nella fonte chiarissima ricadea, che di meno avria macinato un mulino (. . .)

Il veder questo giardino, el suo bello ordine, le piante e la fontana co’ ruscelletti procedenti da quella tanto piacque a ciascuna donna e a’ tre giovani, che tutti cominciarono ad affermare che, se Paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che di quel quel giardino gli si potesse dare, ne pensare, oltre a questo qual bellezza gli si potesse aggiugnere. Andando (. . .) essi videro il giardin pieno forse di cento varietà di belli animali, e, l’uno all’altro mostrandolo, d’una parte uscir conigli, d’altra parte correr lepri, e dove giacer cavriuoli, e in alcuna cerbiatti giovani andar pascendo, e oltre a questi, altre più maniere di non nocivi animali, ciascuno a su diletto, quasi dimestichi andarsi a sollazzo: le quali cose, oltre agli altri piaceri, un vie’ maggior piacere aggiunsero.

Ma poi che assai, or questa cosa or quella veggendo, andati furono, fatto dintorno alla bella fonte metter le tavole, e quivi primo sei canzonette cantate e alquanti balli fatti, come alla reina piacque (. . .) (III, intr, 3-16).

Otras veces este fondo de tapicería medieval se transforma en el clásico “hortus conclusus” de los “jardines de las delicias”. Otras veces Boccaccio llama a ese lugar paradisíaco “el valle de las damas” (VI, concl. 18 y s.). Cuando una de las jóvenes del grupo descubre un paraje encantador por el que discurre “un chiarissimo fiumicello”, ven a los pececillos que nadan veloces, rodeados por “un prato d’erba minutissima e piena di fiori porporini e d’altri”, que sugieren un fondo de tapicería “mille fleur” del gótico tardío.

Al día siguiente “gli usignuoli e gli altri uccelli” (VII intr. 4 y s.), acompañaron gracias según dice, a que “Quindi, essendo in piú luoghi per la piccola valle fatti letti, e tutti dal discreto siniscalco di sarge francesche e di capoletti intorniati e chiusi, con licenza del re, a cui piacque, si poté andare a dormire; e chi dormir non volle, degli altri lor dilette usati pigliar poteva a suo piacere” (VII, intr. 9). Escena que nos recuerda múltiples ilustraciones en las que aparece una tienda en un jardín o bosque donde los amantes juegan al ajedrez, hacen música o simplemente descansan, de la iconografía que sirve de fondo a uno de los tapices de la serie de la “Dama y el Unicornio”. Dice Branca: “en este buen retiro todo está inspirado y toma su ritmo de un contraste absoluto con la universal disolución de la vida civil de aquella Florencia devorada por la avidez y el egoísmo. “Honestidad”, “honesto”, “honestamente”, son palabras —emblema de la vida de estos jóvenes, de sus afirmaciones, especialmente en la medida que —como si fueran reyes o reinas— regulan el ritmo de su civilísima sociedad: desde las iniciales tomas de posición de Pampinea y de Filomena, (. . .) jóvenes que en cuanto llegan a la encantadora villa, sienten la necesidad de crear reglas y normas para su vida y para sus acciones”¹⁹.

Entonces para marcar definitivamente la diferencia de la naturaleza entre los personajes de ese marco y los de los cuentos, los primeros se ubican o se fijan en una atmósfera ideal, que surge del tiempo y espacio concreto, para proyectarse en un tiempo y espacio ideales. Hay una aspiración de armonía, gentileza, concordia y respeto de una serie de normas y pautas cortesas que envuelve toda la escena en un sentido áulico que lo explica y que le da finalidad.

2.1.2. *Los temas del amor cortés. Ideal de belleza, fama, servidumbre, actitudes nobles, el linaje, la dote, dispendio*

Hemos visto cómo la estructura del Decamerón se adapta a las pautas de actitudes de la estética de los fines de la Edad Media, manteniendo en todo momento una unidad estilística y formal que sirve como recurso para limitar más violentamente su carácter de marco en relación con las narraciones que dicho marco encierra. Dichas narraciones podrían reducirse a dos vertientes fundamentales: aquellas que se desarrollan en ambientes y con personajes aristocráticos nobles, etc., o de la alta burguesía mercantil, la que aunque con limitaciones adopta las

mismas actitudes y pautas que la clase aristocrática y otras que en cambio se desarrollan en un contexto y con características propias de los personajes populares.

A ellos, Boccaccio les reserva un tratamiento realista y un carácter picaresco junto con un ritmo jocosos. Estos personajes no desconocen totalmente las pautas de comportamiento y actitudes propias de la nobleza pero, a modo de antihéroes, hacen de esas modalidades versiones grotescas que son utilizadas por Boccaccio para lograr la risa del lector.

Al analizar distintas narraciones notamos cómo los modos de vida feudales se reconocen en numerosos párrafos. Y siempre atentos al papel que la mujer representa en esta sociedad —según la óptica de Boccaccio—, leemos: “Comincio adunque Gualtieri e con senno e con ordine l’uficio commesso, sempre d’ogni cosa colla reina e colla nuora di lei conferendo; e benché sotto la sua custodia e giurisdizione lasciate fossero, nondimeno come sue donne e maggiori, in ciò che per lui si poteva, l’onorava” (II, 8, 5).

Notamos la dualidad de tratamiento. Por un lado, en tanto mujeres, la reina y su nuera son dejadas bajo la custodia de Gualtieri, pero por otro lado, en tanto señoras feudales, son consultadas siempre y en todo caso. Lafille-Houssat ya reconoce este caso, cuando analiza la condición de la mujer en la Edad Media, y más específicamente, en la segunda época feudal. Afirma que la mejoría de las condiciones materiales de la mujer y su afianzamiento social hace que ésta: “Participe más y más en la administración del feudo”, y según Guizot fue precisamente este cambio una principalísima causa de civilización: “Cuando el poseedor del feudo salía de su castillo, quedaba su mujer, y en situación muy diferente de la que tuviera hasta entonces. Quedaba como ama y señora, castellana representante de su marido y encargada en ausencia de éste de la honra y la defensa del feudo. Posición elevada y casi soberana en el seno mismo de la vida doméstica, que muchas veces dio a las mujeres de la época feudal una dignidad, un coraje, virtudes y un brillo que no habían desplegado en otros momentos y que sin la menor duda contribuyó a su evolución moral y al progreso general de su condición”²⁰.

También vemos afirmar el derecho del señor feudal cuando le preguntan a Giannetta: “Come, Giannetta, se monsignore lo re, il quale è giovane cavaliere, e tu se bellissima damigella, volesse del tuo amore alcun piacere, negherestigliele tu?”

Alla quale essa subitamente rispose: —Forza mi potrebbe fare il re, ma di mio consentimento mai da me, se non quanto onesto fosse, aver non potrebbe—. (II, 8, 63).

Respuesta que es síntoma de un cuestionamiento del derecho feudal, lo que indica una ruptura respecto a la mentalidad nobiliaria pura, hecho expresado por un autor burgués.

Dentro de estas mismas concepciones de nobleza, Boccaccio pone en boca de Scalza esta narración acerca de cómo podrá ser demostrada la nobleza de un personaje, tema que se está discutiendo en el grupo: “Voi sapete che, quanto gli uomini sono piú antichi, piú son gentili”. (VI, 6, 12).

Para terminar diciendo: “. . . e come essi sien piú antichi mostrandovi, senza dubbio io avrò vinta la quistione”. (VI, 6, 13).

Dentro de este mismo espíritu de cosas, “la damigella, perciò che prod’uomo e valente era, con piacere e consiglio d’alquanti pochi paesani vivi rimasi, per marito prese, e di tutto ciò che a lei per eredità scaduto era il fece signore”. (II, 8, 72).

Vittore Branca reconoce la diversidad de tratamientos que recibe el tema del amor en el Decamerón, hecho en relación con el origen y ambiente social de los protagonistas.

En el caso del ambiente cortés: “así también emplea imágenes e inflexiones voluntariamente de “stil nuovo”²¹.

En cambio reserva otra concepción de la belleza y del amor para los paisajes y personajes rústicos. Se trata en general “de aventuras eróticas, y celos recíprocos, o sea precisamente esas relajadas y sensuales reuniones veraniegas en las playas napolitanas. . .” Y más adelante agrega de qué manera se produce como un agreste apareamiento de animales en celo (“mode pecudum”), con el acompañamiento de la cómica y baja insistencia de las desinencias crepitantes y despectivas y en las rimas burlescas (VIII 2, 13 y 37)²².

Branca no solo hace notar esa diferencia en el tratamiento el tema del amor según el medio social al que se refiera o en el que se desarrolla la acción sino también insiste notablemente acerca de la existencia de elementos musicales que coadyuvan con el sentido del texto; elementos fónicos que refuerzan con sus peculiares repiqueteos, el ritmo que desea imprimir a la escena. Se trata de dos orientaciones coherentes que responden al planteo generador del enfrentamiento de dos mundos, el mundo del “ser” y del “deber ser”, que se repetirá en multitud de cuentos.

Respondiendo a la misma estructura de tipo feudal, el amante se coloca en actitud de servidumbre respecto a su dama: “Postosi adunque nome Anichino, a Bologna pervenne; e, come la fortuna volle, i dí seguente vide questa donna ad una festa, e troppo piú bella gli parve assai che stimato non avea; per che, innamoratosi ardentissimamente di lei, propose di mai di Bologna non partirsi se egli il suo amore non acquistasse. E seco divisando che via dovesse a ciò tenere, ogn’altro modo lasciando stare, avisò che, se divenir potesse famigliar del marito di lei”. (VII, 7, 8).

En esta cita notamos una serie de “topos” propios del amor cortés. No solo el de la mentada idea de servidumbre, —que en este caso se concreta objetivamente a través del oficio de servidor, sino además el del anonimato del amador. La amada no conoce a su amador y además, este ha llegado hasta esa dama atraído, solo por su fama. Tema éste que trataremos luego.

Dentro de la misma concepción del amor servidor: “e avanti che da Egano si partisse, ebbe con lui acconcio Anichino; il che, quanto piú poté esser, gli fu caro”. (VII, 7, 11).

Esta solución del clásico triángulo amoroso en la que, el joven consigue la absoluta confianza de su señor, es común a muchas narraciones de tipo folklórico o populares. (Las “fiabe” italianas, la rondallística catalana, los cuentos

que recopilan Grimm y Andersen en sus respectivos ámbitos). El cuento sigue mostrando el avance de Aniquino en la conquista del amor de Beatriz. La dama que todavía no ha descubierto el amor del que es objeto, pero que, “quantunque seco, lui e suoi costumi guardando, piú volte molto commendato l’avesse e piacesse, con lui si mise a giucare a’ scacchi; e Anichino, che di piacerle desiderava, assai acconciamente faccendolo, si lasciava vincere, di che la donna faceva maravigliosa festa”. (VII, 7, 13).

Vuelven a presentarse dos actitudes, propias del ámbito cortés: tanto el juego de ajedrez —de cuya difusión se hacen eco múltiples miniaturas de la época— como la valoración que se hace acerca de los buenos modales. El “buen modal”, es un valor caballeresco cortesano, propio de los siglos XIV y XV, al cuál están aspirando, evidentemente, los burgueses ricos de la época.

La trama continúa cuando Beatriz descubre el amor oculto de Anichino; el amante pide que se compadezca de él y que le otorgue sus favores y de no ser ello posible, le permita quedarse donde está y acepte el tributo desinteresado de su amor. Nos encontramos de nuevo ante un lugar común del código del amor cortés. El amante trovadoresco, “tipo” se contentará con la contemplación de su amada. Y ese amor que debe ser siempre desinteresado, rechaza toda posible contaminación con un amor mercenario que va en desmedro del mismo y desvaloriza a la persona objeto del amor. Esto se hace muy claro como concepción en la VIII, 1, donde la mujer pide con urgencia a Guilfardo —que era un hombre acaudalado— 5 florines de oro, a cambio de su servicio. Inmediatamente Boccaccio la califica de pérfida, “la pérfida mujer”.

La visión de la vida elegante, gentil, armónica, propia del gótico tardío será enfocada desde múltiples puntos de vista que, unidos nos permiten recrear ese mundo aristocrático: “li quali invitati ad una grandissima festa da lui apparecchiata eran venuti, fece venire la donna realmente vestita, la qual tanto bella e si piacevol pareva, che meritamente da tutti era commendata, e simigliantemente Alessandro splendidamente vestito, in apparenza e in costumi non miga giovane che ad usura avesse prestato, ma piú tosto reale, e da’ due cavalieri molto onorato” (II, 3, 44).

En medio de este ritmo majestuoso notamos la calificación negativa aplicada a la habilidad del prestamista. Esta tacha es salvada por medio de modales y apariencias que corresponden a otra condición social. Concepto en que se insiste una y otra vez. La altivez está siempre presentada como nota propia de la alcurnia: “Egli non sono ancora molti anni passati, che in Firenze fu una giovane del corpo bella e d’animo altiera e di legnaggio assai gentile, de’ beni della fortuna convenevolmente abbondante, e nominata Elena” (VIII, 7, 4).

“Come tu sai, la Spina, la quale tu con amorosa, avvegna che sconvenevole a te e a lei, amistà prendesti, è vedova, e la sua dote è grande buona: quali sieno i suoi costumi e il padre e la madre di lei tu il sai: (II, 6, 51).

La preocupación por la dote se hace evidente en numerosos cuentos. La mujer siente afectado su honor, cuando carece de dote. Este sentimiento aparece expresado numerosas veces de una u otra forma: “dise il conte a Perotto, che già era in pensiero di palesarsi: —Perotto, Giachetto, che è qui, ha tua sorella

senza dote non sia, io intendo che egli e non altri abbia questo beneficio che il re promette così grande per te” (II, 8, 92).

La dote es indispensable: “la quale è gentil femina, ma è povera. Vero è che onestissima giovane è, e per povertà non si marita ancora”. (III, 9, 36).

Pero la esplendidez de una dote no altera la jerarquía de los valores nobles. En III, 9, la voluntad real impone al noble Beltrán, el casamiento con una joven plebeya a la que el favor real ha dotado con largueza. El respeto vasallático al señor y la fidelidad al linaje entran en pugna: “Beltramo, il quale la conosceva e veduta l’avea, quantunque molto bella gli paresse, conoscendo lei non esser di legnaggio che alla sua nobiltà bene stesse, tutto sdegnoso disse: —Monsignore, dunque mi volete voi dar medica per moglie? Già a Dio non piaccia che io si fatta femina prenda giammai”. (III, 9, 22).

Junto a estos ejemplos aparecen otros donde coexisten “modelos de la doble realidad existente en el mundo humano del “Decamerón” y de sus ambivalencias expresivas”²³.

Una mujer de pueblo se queja por el mal fin que ha tenido su dote: “Io il presi per marito e diedigli grande e buona dota sappiendo che egli era uomo e credendol vago di quello che sono e deono esser vaghi gli uomini; e se io non avessi creduto ch’è fosse stato uomo, io non lo avrei mai preso”. (V, 10,10).

Con esa peculiaridad propia de Boccaccio, que crea situaciones antitéticas como recurso cómico, aquí la dote se ha convertido en un hecho ridículo desprovisto de todo sentido.

Pautas caballerscas de honor y honra a menudo son aplicadas a la mujer, “La donna, che di gran cuore, era, sí come generalmente esser soglion quelle che innamorate son da dovero, ancora che sconsigliata da molti suoi amici e parenti ne fosse, del tuto dispose di comparire e di voler piú tosto, la verità confessando, con forte animo morire, che, vilmente fuggendo, per contumacia in essilio vivere e negarsi degna di cosí fatto amante come colui era nelle cui braccia era stata la notte passata”. (VI, 7, 9).

La enamorada se ha convertido en espejo de la nobleza del amado. Del mismo tipo es la concepción del deshonor que significa el corte de cabellera. (VII, 8).

El mundo medieval que está presente en la narración boccacciana se evidencia en numerosos motivos propios del amor cortés.

“Dioneo, udendo questo, lasciate star le ciance, prestamente in cotal guisa cominciò a cantare:

Amor, la vaga luce,
che move da’ begli occhi di costei,
servo m’ha fatto di te e di lei.

..... (V, concl. 15/16)

Ya hemos hablado de la importancia que tanto los elementos luminosos y de brillo tenían en toda la poesía “stilnovistica”, como en la jerarquización de los ojos en tanto medios para la expresión de la espiritualidad del ser humano.

También aparece el típico tema de la prueba y hazaña que debe realizar el caballero para merecer el amor de la dama. En esta ocasión las circunstancias se invierten y es la mujer la que debe realizar la empresa: "E quelle tre cose che io voglio son queste: primieramente che in presenza de Nicostrato ella uccida il suo buono sparviere, appresso che'ella mi mandi una ciocchetta della barba di Nicostrato, e ultimamente un dente di quegli di lui medesimo de'migliori". (VII, 9, 30).

Otro motivo común es el tema del amor como causante de la transformación del carácter del hombre: "Essendo adunque a Cimone nel cuore, nel quale niuna dottrina era potuta entrare, entrata la saetta d'Amore per la bellezza d'Efigenia, in brevissimo tempo, d'uno in altro pensiero pervenendo, fece maravigliare il padre e tutti i suoi e ciascuno altro che il conoscea. Egli primieramente richiese il padre che il facesse andare di vestimenti e d'ogni altra cosa ornato come i fratelli di lui andavano; il che il padre contentissimo fece. Quindi usando co' giovani valorosi e udendo i modi i quali a'gentili uomini si convenieno, e massimamente agli innamorati, prima, con grandissima ammirazione d'ognuno, in assai breve spazio di tempo non solamente le prime lettere apparò, ma valorosissimo tra'filosofanti divenne; e appresso questo, essendo di tutto ciò cagione l'amore il quale ad Efigenia portava, non solamente la rozza voce e rustica in convenevole e cittadina ridusse, ma di canto divenne maestro e di suono, e nel cavalcare e nelle cose belliche, così marine come di terra, esptissimo e feroce divenne. E in breve, acciò che io non vada ogni particular cosa delle sue virtù raccontando, egli non si compié quarto anno dal dí del suo primiero innamoramento, che egli riuscí il piú leggiadro e il meglio costumato e con piú particolari virtù che altro giovane alcuno che nell'isola fosse di Cipri". (V, 1, 16-20).

El héroe ha recorrido toda la escala de valores cortesés y Boccaccio ha expuesto una verdadera síntesis de las virtudes caballerescas del Gótico tardío. Pero el tema del amor, puesto en boca del mismo autor a veces se carga de un sentido irónico, propio del burgués: "(...) le Muse son donne, e benché le donne quello che le Muse vagliono non vagliano, pure esse hanno nel primo aspetto simiglianza di quelle, sí che, quando per altro non mi piacessero, per quello mi dovrebber piacere; senza che le donne già mi fur cagione di comporre mille versi, dove le Muse mai non mi furono di farne alcun cagione". (IV, introd. 35).

Y ese mismo sentido burgués naturalista se continúa en: "(...) che io conosco che altra cosa dir non potrà alcun con ragione, se non che gli altri e io, che vi amiamo, naturalmente operiamo". (IV, intr. 41).

En ese sentido jocoso y desmitificador del amor campea en la anécdota del padre que tenía recluido a su hijo, (IV, intr. 12y ss.) quien la primera vez que ve mujeres, le pregunta qué cosas son. El padre, con el fin de no infiltrar en la vida del hijo concuspencia alguna las llama "ocas", y el hijo ingenuamente le responde que lo que más le gusta son las ocas.

Para el amor burgués no hay más que un afecto natural.

Esos dos principios en pugna: de valores cortesés y burgueses se muestran claramente opuestos en el tratamiento del tema de la liberalidad, generalmente expresado a través de banquetes concebidos como máximos agasajos y el

motivo del dispendio, en general. En V, 9 se desarrolla dentro de un contexto de mentalidad y ambiente aristocráticos. Conceptos que se manifiestan en la figura del halcón, y en el agasajo y la valoración positiva que suscita este gesto por parte de la mujer. En cambio se manifiesta la presencia más o menos invisible del narrador burgués, en las reflexiones negativas con las que acompaña ese hecho de dar a comer un halcón adjetivado como valioso cuyo sacrificio merece su reproche. Por lo tanto, las actitudes nobles del dispendio del desprendimiento de los bienes materiales, son propias del alto linaje y constituyen en este caso actitudes de obsequio feudal-señoriales, son formas de pleito-homenaje a la señora.

El "Arte de Amar" de A. de Chapelain, es muy claro en este asunto. Establece como el primero de los preceptos de amor: "Huye de la avaricia como de una plaga peligrosa y practica en cambio la liberalidad". Para seguir los "mandamientos de la dama", el caballero debe seguir las "Reglas de amor", cuyo punto 10 no deja dudas acerca del concepto señorial del dinero: "10. —El amor abandona siempre el domicilio de la avaricia"²⁴.

"(. . .) le penne e i piedi e 'l becco le fe' in testimonianza di ciò gittare avanti. La quale cosa la donna vedendo e udendo, prima il biasimò d'aver per dar mangiare ad una femina ucciso un tal falcone, e poi la grandezza dello animo suo, la quale la povertà non avea potuto né potea rintuzzare, molto seco medesima commendò". (V, 9, 37).

Para Russo: "E questa una delle piu belle novelle del Decameron dove si scopre un Boccaccio narratore delicato e discreto di un sentimento complesso di rinunzia"²⁵.

"Federigo è presentato, abbiamo visto, "in opera d'arme ed in cortesia pregiato sopra ogni altro donzel di Toscan", e la sua bravura cavalleresca è già annunzio di gentilezza amorosa e di piena abnegazione. L'amore della donna è per lui tutto, non è giostratore dilettante, ma è un giostratore per tormento e brama d'amore: "acciò che egli l'amor di lei acquistar potesse, giostrava, armeggiava, faceva feste e donava, ed il suo senza alcun ritegno spendeva"²⁶.

La heroína por otra parte respondiendo al arquetipo no le va en zaga, esta a la altura del hombre, es ella honesta e ignora el amor de que es objeto. El hombre termina sacrificándolo todo a ese ideal, reducido a la pobreza absoluta. Ya hacia el final de la narración una suerte de fatal designio de la Fortuna los lleva a un desenlace trágicamente insoluble. Pero antes él habrá sacrificado el último de sus bienes para agasajar a su señora, llegando al despojo total. El mismo tema es el motivo del relato de Nastagio degli Onesti, (V, 8). Pero, Nastagio que ha gastado su patrimonio en los banquetes con que festeja a sus amigos para fascinar a su amada, llega a la desesperación. El relato se carga de símbolos: el bosque de su extravío donde se desarrolla la escena moralizante y didáctica, las apariciones fantasmagóricas y el sacrificio ritual-expiatorio. Boccaccio critica duramente a las mujeres y también con mentalidad burguesa, el insensato dispendio de los bienes que conduce el cortejar ciegamente a una mujer.

"Dante nel Purg. XIV, fa ricordare a Guido del Duca Pier Traversari, e poi la casa Traversari e gli Anastagi (e l'una gente e l'altra è diretata). In quel canto, di coteste famiglie sono esaltate con rimpianto la cortesia, le virtù

cavalleresche, in cui l'ideale eroico era temperato dallo spirito delle avventure d'amore.

Le donne e i cavalier, gli affanni e gli agi
che ne invogliava amore e cortesia,
là dove i cuor son fatti si malvagi!

Orbene, in quel mondo cavalleresco-erotico adombrato da Dante, s'inquadra la novella boccaccesca, e anche per questa materia dei personaggi, la novella suscita continuo il ricordo della *Commedia*"²⁷.

Hacia el final de esta narración se hace más evidente el despecho de Boccaccio contra las mujeres, o tal vez contra una determinada mujer que lo despreció. La acusación tiene las mismas características de la que va hacer en "Il Corbaccio", donde se venga de una viuda que lo habría despreciado. Hay cierta malicia en la sonrisa de Boccaccio, como dice Russo, al cerrar el capítulo.

El tema del amor se presenta en todas sus facetas. Ese amor que se desarrolla como el motivo principal de todas las narraciones del "Decamerón" tiene como objeto a una mujer bella, pautada por notas ideales de belleza y comportamiento. Blanca de piel y de cabellera rubia.

"(. . .) costei essere la piú bella cosa che giammai per alcuno vivente veduta fosse. E quinci cominciò a distinguer la parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, el naso e la bocca, la gola e le braccia, e sommamente il petto, poco ancora rilevato; e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto, seco sommamente desiderava di veder gli occhi, li quali ella, da alto sonno gravati, teneva chiusi". (V, 1.9).

"(. . .) ma come gli occhi di lei vide aperti, cosí in quegli fiso cominciò a guardare, seco stesso parendogli che da quegli una soavità si movesse, la quale il riempisse di piacere mai da lui non provato". (V, 1, 12).

"(. . .) e passandogli ella quasi allato cosí ignuda, ed egli veggendo lei con la bianchezza del suo corpo vincere le tenebre della notte, e appresso riguardandole il petto e l'altre parti del corpo, e vedendole belle e seco pensando quali infra piccol termine dovean divenire, sentí di lei alcuna compassione" (VIII, 7, 66).

"(. . .) dove la notte passata con la sua bianchezza vincova le tenebre, allora rossa divenuta come robbia, e tutta di sangue chiazzata, sarebbe paruta, a chi veduta l'avesse, la piú bruta cosa del mondo". (VIII, 7, 120).

"Già è buon tempo passato chi di Babilonia fu un soldano, il quale ebbe nome Beminedab, al quale n' suoi di assai cose secondo il suo piacere avvennero. Aveva costui, tra gli altri suoi molti figliuoli e maschi e femine, una figliuola chiamata Alatiel, la quale per quello che ciascuno che la vedeva dicesse, era la piú bella femina che si vedesse in que' tempi nel mondo". (II, 7, 8-9).

La hermosura, la belleza es el único valor que cuenta en la mujer. Luego veremos que el ingenio y la educación son factores importantes que contribuyen al juicio favorable de una mujer. Pero nada empaña la absoluta primacía de la belleza sobre cualquier otro don.

“Ma per ciò che, come che gli uomini in varie cose peccano desiderando, voi graziose donne, sommamente peccate in una, cioè nel desiderare d’esser belle, in tanto che, non bastandovi le bellezze che dalla natura concesse vi sono, ancora con meravigliosa arte quelle cercate d’accrescere”. (II, 7, 7).

“Valorosa donna, egli mi pare esser certo che voi siete sí savia, che assai bene, già è gran tempo, avete potuto comprendere a quanto amor portarvi m’abbia condotto la vostra bellezza, la qual senza alcun fallo trapassa ciascun’altra che veder mi paresse giammai, lascio stare d’costumi laudevole e delle virtù singolari che in voi, sono le quali avrebbon forza di pigliare ciascuno alto animo di qualunque uomo. E per ciò non bisogna che io vi dimostri con parole quello essere stato il maggiore e il piú fervente che mai uomo ad alcuna donna portasse; e cosí senza fallo sarà, mentre la mia misera vita sosterrà questi membri e ancor piú, che, se di là come di qua si ama, in perpetuo v’amerò. (III-5, 10-11).

“Avendo Elisa colla sua compassionevole novella il suo dover fornito, Filomena reina, la quale bella e grande era della persona”. (II, 9 2).

La estatura elevada está siempre relacionada con la idea de majestad y nobleza.

“E in mezzo di loro fattala sedere, non si poté di ragionare con lei prender piacere, per ciò che essa poco o niente di quella lingua intendeva; per che ciascun lei sí come meravigliosa cosa guardava, e il duca massimamente, il quale appena seco poteva credere cosa mortale”. (II, 7, 50).

“Il prenze venendola oltra alla bellezza ornata di costumi reali, non potendo altrimenti saper chi ella si fosse, nobile donna dovere essere l’estimò, e pertanto il suo amore in lei si raddoppiò; e onorevolmente molto tenendola, non a guisa d’amica, ma di sua propria moglie la trattava. Il perché avendo a’traspasati mali alcun rispetto la donna e parendole assai bene stare, tutta riconfortata e lieta divenuta, in tanto le sue bellezze fioriro, no che di niuna altra cosa pareva che tutta la Romania avesse da favellare. (II, 7, 46-47).

El vehículo natural de esta fama es el trovador, el cuál debe cantarla a través de las ciudades, tal como se refleja en:

“Ma avvenne che, udendo egli un dí in Cipri cantare una canzone già da lui stata fatta, nella quale l’amore che alla sua donna portava ed ella a lui e il piacer che di lei aveva si raccontava”. (III, 7, 8).

La fama de la belleza es un tema fundamental en la literatura poética medieval, no solamente servirá para hacer conocer a la dama sino, que sólo ante la descripción de las gracias que la adornan los caballeros caerán rendidos de amor.

Según Branca, “Es superfluo recordar cuán difundido estaba el tema del amor lejano en la lírica y en la misma narrativa novelesca y galante de Francia e Italia, desde los relatos arturianos hasta los lais y los cantari, (. . .) y la tradición del “amor de lonh”, (. . .) son los caballeros que regresan de las lejanas y exóticas tierras de Melisenda los que suscitan una atracción invencible por Madonna en el ánimo de Lodovico. La cual debe naturalmente tener un nombre que sea etimológicamente precioso y significativo, como el de Beatriz. (. . .) Debe aparecer la enamorada siempre según estricta tradición literaria por primera vez en el marco alegre y suntuoso de una fiesta superando con su belleza toda imaginación. (. . .)

Siempre envuelta en fiestas cortesanas, señoriles cazas con halcón; y en seguida el caballero se convierte en el preferido del amo".²⁸

O también en: "E perché egli alla nobiltà del padre e non alla mercatantia si traesse, non l'aveva il padre voluto metere ad alcun fondaco, ma l'avea messo ad essere con altri gentili uomini al servizio del re di Francia, là dove egli assai di bé costumi e di buone cose aveva apprese. E quivi dimorando, avvenne che certi cavalieri li quali tornati erano dal Sepolcro, sopravvenendo ad un ragionamento di giovani, nel quale Lodovico era, e udendogli fra sé ragionare delle belle donne di Francia e d'Inghilterra e d'altre parti del mondo, cominciò l'un di loro a dir che per certo di quanto mondo egli aveva cerco e di quante donne vedute aveva mai, una simigliante alla moglie d'Egano de'Galluzzi di Bologna, madonna Beatrice chiamata, veduta non avea di bellezza; a che tutti i compagni suoi, che con lui insieme in Bologna l'avean veduta, s'accordarono. Le quali cose ascoltando Lodovico, che d'alcuna ancora innamorato non s'era s'accese in tanto disidero di doverla vedere, che ad altro non poteva tener il suo pensiero; e del tutto disposto d'andare infino a Bologna a vederla, e quivi ancora dimorare se ella gli piacesse, fece veduto al padre che al Sepolcro voleva andare; il che con grandissima malagevolezza ottenne." (VII, 7, 5-7).

"(. . .) subitamente corse la fama della sua gran bellezza per la città, e agli orecchi dei prenze della Morea, il quale allora in Chiarenza pervenne: laonde egli veder la volle, e vedutola, e oltre a quello che la fama portava bella parendogli, sí forte di lei subitamente s'innamoro". (II, 7, 44).

"Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcun alta femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia piú che a donna per avventura non si richiedea". (IV, 1, 5).

Aquí evidentemente la valoración del ingenio femenino está bastante devaluado; sin embargo más adelante observaremos que las mujeres ingeniosas aparecen muchas veces en la narración en párrafos que expresan la clara admiración de Boccaccio por esa cualidad femenina.

En (V, I,) tenemos precisamente la presentación de un personaje dentro de un marco que sugiere una aparición casi metafísica. Es interesante notar cómo, en repetidas veces se asocia la idea de belleza con la abundancia de comida: "Era Pericone uomo di fiera vista e rosbusto molto; e avendo per alcun dí la donna ottimamente fatta servire, e per questo essendo ella riconfortata tutta, veggendola esso oltre ad ogni estimazione bellissima". (II, 7, 22). Esta relación alude en forma evidente a un medio mayoritario desnutrido. En otros momentos Boccaccio analiza este ideal de belleza a través de notas negativas.

"(. . .) e quivi Currado e la sua donna, che i lor cani seguitavano, sopravvenuti, vedendo costei, che bruna e magra e pilosa divenuta era, si maravigliarono, ed ella molto piú di loro". (II, 6, 20).

"Ella era nella prigione magra e pallida divenuta e debole, e quasi un'altra femina che esser non soleva pareva, e cosí Giannotto un altro uomo". (II, 6, 57).

"E quantunque pallida e assai male in ordine della persona per la fatica del mare allor fosse la donna, pur parevano le sue fattezze bellissime a Pericone". (II, 7, 21).

Otras veces el simbolismo medieval, que está presente en la obra de Boccaccio, se hace evidente en la simbología de los colores, cuando asocia el rojo con pasión y por ende con fuego.

“E fula fortuna conforme al suo appetito in questo modo, che la moglie la quale egli prese era una giovane compessa, di pelo rosso e accesa, la quale due mariti piú tosto che uno avrebbe voluti, la dove ella s’avenne a uno che molto piú ad altro che a lei l’animo avea disposto”. (V, 10, 7).

El elogio de la belleza del cuerpo con sentido sensual, está reservada a las narraciones de ámbito popular; la mujer de pueblo era elogiada por su hermosura corporal. Dice en: “Egli era in questo castello una donna vedova, del corpo bellissima quanto alcuna altra, la quale il marchese Azzo amava quanto la vita sua, e quivi ad istanzia di sé la facea stare”. (II, 2, 19). Se trata en este caso de la relación ilegal del marqués Azzo. También el cuerpo es nota positiva de las prostitutas: “Ella era ancora assai giovane, di persona grande e con bellissimo viso, vestita e ornata assai orrevolmente” (II, 5, 15). Pero también el Decamerón tiene sus antihéroes: en VI, 5, 21, se ambienta en una cocina donde para reforzar el sentido de inferioridad baja respecto al plano natural. “Ma Guccio Imbratta, il quale era piú vago di stare in cucina che sopra i verdi rami l’usignuolo, e massimamente se fantevi sentiva niuna, avendone in quella dell’oste una veduta grassa e grossa e piccola e mal fatta, con un patio di poppe che parevan due ceston da letame e con un viso che pareva de’Baronci, tuta alla carogna”. (VI, 10, 21).

Se destaca el carácter infrahumano del objeto del asedio del acompañante de fray Cebolla por medio de la acumulación de imágenes negativas que van a reforzar los efectos ridículos de la totalidad de la escena.

2.1.3. *Pautas sociales. Costumbres.*

Una serie de normas sociales, aparecen pautando el comportamiento de la mujer que se refleja en el Decamerón. Las finas mujeres del marco, las jóvenes narradoras que se desenvuelven en ese círculo que se mantiene al margen de las narraciones, adoptan un comportamiento que responden a la peculiar concepción del mundo aristocrático-burguesa, propia de esa época de cambio.

Muchas veces Boccaccio pone un insistente acento sobre la honestidad de estas mujeres, que parece contraponerse con la gran libertad en el tratamiento de los temas de las narraciones. Este concepto aparece expresado en distintas oportunidades y de diversas maneras. Por ejemplo: “(. . .) pensando che il tempo è tale che, guardando si e gli uomini e le donne d’operar dionestamente, ogni ragionare e conceduto. Or non sapete voi che, per la perversità di questa stagione, gli giudizi hanno lasciati i tribunali, le leggi, così le divine come le umane, tacciono, e ampia licenzia per conversar la vita e conceduta a ciascuno? Per che, se alquanto s’allarga la vostra onestà nel favellare, non per dovere con le opere mai alcuna cosa sconcia seguire, ma per dare diletto a voi e ad altrui, non veggo con che argomento da concedere vi possa nello avvenire riprendere alcuno. Oltre a questo la nostra brigata, dal primo di infino a questa ora stata onestissima per cosa che detta ci sia non mi pare che in atte

alcuno si sia maculata nè si maculerà con lo aiuto di Dio. Appresso, chi è colui che non conosca la vostra onestà? La quale non che i ragionamenti sollazzevoli, ma il terrore della morte non credo che potesse smagare”. (VI, Concl. 8-12).

Un planteo semejante fue establecido a partir de la introducción a la primera jornada, I, 49-50, cuando se refiere a los jóvenes. “(. . .) che nella venerabile chiesa di Santa Maria Novella, un martedì mattina, non essendovi quasi alcuna altra persona, uditi gli divini uffici in abito lugubre, quale a sí fatta stagione si richiedea, si ritrovarono sette giovani donne, tutte l’una all’altra o per amistà o per parentado congiunte, delle quali niuna il ventioesimo anno passato avea né era minor di diciotto, savia ciascuna e di sangue nobile e bella di forma e ornata di costumi e di leggiadra onestà. Li nomi delle quali io in propia forma raconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliesse, la quale questa: che io non voglio che per le raccontate cose da loro, che seguono, e per l’ascoltate, nel tempo avvenire alcuna di loro possa prender vergogna, essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere, che allora, per le cagioni di sopra mostrate, erano, non che alla loro età, ma troppo piú matura larghissime, né ancora dar materia agl’invidiosi, presti a mordere ogni laudevole vita, di diminuire in niuno atto l’onestà delle valorose donne con isconci parlarì”. (Intr. I, 49-50). Así establece el anonimato como manera de protección a causa de nuevas leyes restrictivas en el campo de lo moral. Muchas veces insiste Boccaccio en esas actitudes de comportamiento tales, como invitar a desconocidos; lo que califica de incorrecto. No es habitual esa invitación a jóvenes de damas honestas.

“I giovani si credettero primieramente esser beffati; ma poi che videro che da dovero parlava la donna, rispuosero lietamente sé essere apparecchiati”. (I, Intr., 88)

Otras veces es el rubor lo que exterioriza en el rostro de la dama, la vergüenza que ésta siente frente a algún tema demasiado liberal. Sin embargo esa temática e incluso el comportamiento de los personajes del marco hablan en ese momento de una gran libertad en las relaciones entre los sexos, (I, 5, 2), o cuando pinta a esas señoras con su mirada baja como signo de honestidad.

“La donna disse: —Messere, voi mi perdonerete: forse non è egli così onesta cosa a me, come voi v’imagate, il molto guardarvi, ma io v’ho nondimeno tanto guardato, che io conosco che io mai piú non vi vidi”. (II, 10, 27).

“Neifile del ricevuto onore un poco arrossò, e tal nel viso divenne qual fresca rosa d’aprile o di maggio in su lo schiarir del giorno si mostra, con gli occhi vaghi e sintillanti, non altramenti che mattutina stella, un poco bassi”. (II, Concl. 3).

Otras veces las damas se contienen en sus expresiones risueñas frente a un tema demasiado osado. (V, Concl. 1).

Junto con esta fresca evocación de las normas de comportamiento social que tiene que recatar la dama de una alta esfera social, Boccaccio acompaña su texto recogiendo una serie de datos que nos hablan de costumbres de vida de la mujer de su época. “E il sabato appresso usanza è delle donne di lavarsi la testa e di tòr via ogni polvere, ogni sudume che per la fatica di tutta la passata settimana sopravvenuta fosse” (II, Concl. 6). Luego, las normas de comportamiento

llevan a interrumpir las narraciones jocosas durante el día sábado, como preparación física y espiritual para el domingo, el día de Dios, el día del Señor.

Otras veces, la mujer de duelo, rigurosamente enlutada de negro.

Ya la Ia. jornada, nos presenta al grupo juvenil en la capilla, asistiendo a los oficios divinos vestidas de luto "como convenía a tales tiempos". En III, 5; V, 9 y II, 6, se menciona el luto. Las mujeres siempre envueltas en vestiduras oscuras. Otras veces la descripción del vestido alude a telas de una calidad no común para la época en que se escribe esta novela. "(. . .) allato alla quale vide sopra il verde prato dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nasconde". (V, 1, 7).

Otras veces el vestido constituye un modo de caracterización, como: "(. . .) chiamò molte volte, e alla fine fattala risentire e allo abito conosciutala che cristiana era, parlando latino la domandò come fosse che ella quivi in quella barca così soletta fosse arrivata". (V, 2, 16).

En otros momentos el ambiente Boccacciano se anima con escenas cotidianas de la vida medieval: la dama que se sienta a jugar al ajedrez con su amante; o la vieja que pasea por la plaza del lugar, recogiendo informaciones para su señora. Se nos plantea el problema del papel de "la vieja" dentro de la estructura social local. Evidentemente, la mujer sola y anciana, se encuentra en una situación de minusvalía en relación con el contexto social. El hombre es el que le otorga ubicación y respetabilidad, al tiempo que es el que la sostiene económicamente. La mujer sola, vieja, debe recurrir a su astucia, para poder sobrevivir. Por ello a menudo utilizará los conocimientos que le ha dado su propia vida disfrazados de hechizos o encantamientos. Esa mujer aparece a los ojos de su sociedad como bruja o celestina y mensajera de los requerimientos amorosos de los galanes. "(. . .) si dimesticò con una vecchia che pareva pur Santa Verdiana che dà beccare alle serpi, la quale sempre co'paternostri in mano andava ad ogni perdonanza" (V, 10, 14).

O más adelante en la misma narración: "Io il presi per marito e diedigli grande e buona dota sappiendo che egli era uomo e credendol vago di quello che sono e deono esser vaghi gli uomini; e se io non avessi creduto ch'e fosse stato uomo, io non lo avrei mai preso. (V, 10, 10). "E da che diavol siam noi poi, quando noi siam vecchie, se non da guardare la cenere intorno al focolare?" (V, 10, 16). "Di questo mondo ha ciascun tanto quanto egli se ne toglie, e specialmente la femine alle quali si conviene troppo piú d'adoperare il tempo quando l'hanno che agli uomini, per ciò che tu puoi vedere, quando c'invicchiamo, né marito né altri ci vuol vedere, anzi ci cacciano in cucina a dir delle favole con la gatta, e a noverare le pentole e le scodelle; e peggio, che noi siamo messe in canzone e dicono: "Alle giovani i buon bocconi, e alle vecchie gli stranguglioni". (V, 10, 20-21).

La marginalidad de la vieja se hace evidente, son múltiples los momentos del Decamerón que aluden al desprecio general respecto al papel de la vieja dentro de la comunidad.

Otros personajes de ese escenario sufren el ataque de Boccaccio. Los frailes no salen bien parados en estas narraciones. Sin que podamos hablar de irreli-

giosidad por parte de Boccaccio, surge claro su anticlericalismo o más bien su ataque contra los frailes de las órdenes menores, que habiendo abandonado el espiritualismo forman el grupo de conventuales. Lo determina claramente en: "Furon già i frati santissimi e valenti uomini, ma quegli che oggi frati si chiamano e così vogliono esser tenuti, niuna altra cosa hanno di frate se non la cappa, né quella altresí è di frate, per ciò che dove dagl'inventori de' frati furono ordinate strette e misere e di grossi panni e dimostratrici dello animo, il quale le temporali cose disprezzate avea quando il corpo in così vile abito avviluppava, essi oggi le fanno larghe e doppie e lucide e di finissimi panni, e quelle in forma hanno recate leggiadra e pontificale, intanto che paoneggiar con esse nelle chiese e nelle piazze, come con le loro robe i secolari fanno, non si vergognano". (III, 7, 34).

"E per ciò, acciò ch'io piú vero parli, non le cappe de' frati hanno costoro, ma solamente i colori delle cappe. E dove gli antichi la salute desideravan degli uomini, quegli d'oggi desiderano le femine e le ricchezze; e tutto il lor studio hanno posto e pongono in ispaventare con romori e con dipinture le menti delli sciocchi e in mostrare che con limosine i peccati si purghino e colle messe, acciò che a loro che per viltà, non per divozione, sono rifuggiti a farsi frati, e per non durar fatica, porti questi il pane, colui mandi il vino, quello altro faccia la pietanza per l'anima de'lor passati". (III, 7, 35, 36). El fraile entra en la lucha amorosa y se ingenia para alcanzar sus propósitos, será tema de no pocas narraciones, y serán los culpables de tentar a muchas "débiles mujeres", corroídas por el ocio y el encierro.

"Esse stanno tutta la settimana rinchiuse e attendono alle bisogne familiari e domestiche, desiderando, come ciascun fa, d'aver poi il dí delle feste alcuna consolazione, alcuna quiete, e di potere alcun diporto pigliare, sí come prendono i lavoratori de'campi, gli artefeci delle città e i reggitori delle corti". (VII, 5, 4). Agregando: "Alla qual cosa fare niente i gelosi consentono, anzi quegli dí che a tutte l'altre son lieti, fanno ad esse, piú serrate e piú rinchiuse tenendole, esser piú miseri e piú dolenti". (VII, 5, 5).

Esta costumbre mediterránea del encierro femenino, por estos testimonios parece mantenerse plenamente durante el s. XIV. En lo mismo se insiste: "La donna, lasciamo stare che a nozze o a festa o a chiesa andar potesse, o il piè della casa trarre in alcun modo, ma ella non osava farsi ad alcuna finestra né fuor della casa guardare per alcuna cagione; per la qual cosa la vita sua era pessima". (VII, 5, 9). Otro caso indicativo de la posición de la mujer respecto a sus parientes varones es el de la viuda. En diversas circunstancias Boccaccio se refiere a cuál es la actitud respecto a las viudas: "E detto loro ciò che il proposto verso lei operava e quello ancora che ella intendeva di fare, e avendo in ciò piena licenza da loro, ivi a pochi giorni andò alla chiesa come usata era". (VIII, 4, 10). "(...) e son vedova, ché sapete quanta onestà nelle vedove si richiede". (VIII, 4, 8). El adulterio pesa enormemente en la conducta social de la mujer: "—Malvagia femina, io non intendo di toccarti altramenti, ma io andrò per li tuoi fratelli e dirò loro le tue buone opere; e appresso che essi vengano per te e facciano quello che essi credono che loro onor sia e menintene; ch-e per certo in questa casa non starai tu mai piú". (VII, 8, 21). Es por esto que la calumnia constituye un arma poderosísima dentro de la sociedad.

“(. . .) essendo possente uomo la mandò minacciando di vituperarla se non facesse il piacer suo; per la cual cosa la donna, temendo e conoscendo fatto era, si condusse a fare il voler suo”. (VII, 6, 6).

Que el Decamerón es una excelente crónica de la Florencia de su tiempo, hoy es un hecho unánimemente aceptado por la crítica. Son vivaces narraciones que recogen las actitudes de los diferentes estamentos que constituían la sociedad de la ciudad. Entre ellas surgen las escenas características de banquetes nupciales: “Quivi furon le nozze belle e grandi e la festa non altramenti che se presa avesse la figliuola del re di Francia”. (X, 10, 23). Esta expresión de parangón donde establece jerarquías, toma a la hija del rey de Francia siempre como el más alto término de comparación. Así aparece varias veces en los cuentos, lo que significaría que ha sido una forma de expresión aceptada por el vulgo. La boda significa para la mujer su acceso a un determinado nivel social y de respetabilidad; también en, X, 10, 14, los vasallos prometen a su señor acatar con agrado la elección de su señora plebeya: “Egli fece preparare le nozze grandissime e belle, e invitarvi molti suoi amici e parenti e gran gentili uomini e altri dattorno; e oltre a questo fece tagliare e far piú robe belle e ricche al dosso d’una giovane, la quale della persona gli pareva che la giovinetta la quale avea proposto di sposare; e oltre a questo apparecchiò cinture e anella e una ricca e bella corona, e tutto ciò che a novella sposa si richiedea”. El vestido es evidentemente un objeto caro y lujoso que aparece mencionado en dotes o en obsequios que inmediatamente indican gran generosidad por parte de quien lo hace, como en el caso de: “E fattesi venire per ciascuno due paia di robe, l’un foderato di drappo e l’a altro di vaio, non miga cittadine né da mercatanti, ma da signore, e tre giubbe di zendado e pannilini”. (X, 9, 31). Las distintas clases sociales comparten esta misma valoración del vestido. “—Ciutazza, se tu mivuoì fare un servigio stanotte, io ti donerò una bella camiscia nuova.

La Ciutazza, udendo ricordar la camiscia, disse: —Madonna, se voi mi date una camiscia, io mi gitterò nel fuoco, non che altro” (VIII, 4, 23-24).

El veraneo es una costumbre señorial mencionada en: “Ed essendose la donna, che madonna Isabella avea nome, andata come nostro costume è di state, a stare ad una sua bellissima possessione in contado”. (VII, 6, 7).

Es interesante comprobar la evolución del concepto de la época acerca de cuales debían ser las virtudes caballerescas. Ya no basta con ceñir la espada; el caballero debe ser también refinado. Su conversación debe ser amena, elegante e ingeniosa, diestro en la caza y hábil músico.

“Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che ’l novellar nella lingua, udito questo, cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola, e ora indiestro tornando, e talvolta dicendo: —Io non dissi bene, —e spesso ne’ nomi errando, un pero un altro ponendone, fieramente la guastava; senza che egli pessimamente secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, proffereva”. (VI, 1, 9).

La virtud fundamental del caballero del tiempo de Roland es totalmente distinta frente al juicio de una dama de mediados del siglo XV, la que exige refinamiento en el decir y en los modales.

2.1.4. *Valores femeninos. Educación. Ingenio.*

La conciencia caballeresca cortés, aparece una nueva exigencia para la valoración de la mujer: la dignidad de su educación. Ella necesita ser bella, digna y educada. En la (I, 10, 3-6), se pone de manifiesto el sentimiento que despierta el ingenio femenino en el autor. “Valorose giovani, come ne’ lucidi sereni sono le stelle ornamento del cielo, e nella primavera i fiori de’ verdi prati, così de’ devoli costumi e de’ ragionamenti piacevoli sono i leggiadri motti. Li quali, per ciò che brevi sono, molto meglio alle donne stanno che agli uomini, in quanto più alle donne che agli uomini il molto parlare e lungo, quando senza esso si possa fare, si disdice, come che oggi poche o niuna donna rimasa ci sia la quale o ne’ntenda alcuno leggiadro o a quello, se pur lo’ intendesse, sappia rispondere: general vergogna e di noi e di tutte quelle che vivono. Per ciò che quella virtù che già fu nell’anime delle passate hanno le moderne rivolta in ornamenti del corpo; e colei la quale si vede indosso li panni più screziati e più vergati e con più fregi, si crede doverè essere da molto più tenuta e più che l’altre onorata, non pensando che, se fosse chi addosso o in dosso gliele ponesse, uno asino ne porterebbe troppo più che alcuna di loro; né perciò più da onorar sarebbe che uno asino. Io mi vergogno di dirlo, per ciò che contro all’altre non posso dire che io contro a me non dica queste così fregiate, così dipinte, così screziate, o come statue di marmo mutole e insensibili stanno, o sí rispondono, se sono addomandate, che molto sarebbe meglio l’aver taciuto; e fannosi a credere che da purità d’animo proceda il non saper tra le donne e co’valenti uomini favellare, e alla loro milenzaggine hanno posto nome onestà”. (I, 10, 3-6).

Otras veces la educación femenina aparece como un herencia artesanal. “Laonde, sí come colei che già dal padre aveva assai cose apprese, fatta sua polvere di certe erbe utili a quella infermità che avisava che fosse, montò a cavallo e a Parigi n’andò”. (III, 9, 8).

El escepticismo de Boccaccio respecto a las virtudes de muchas mujeres tiene, sin embargo, excepciones. Varias son las que calificadas de “santas” parecen sobrevolar en un plano superior e incontaminado. “Era il castello d’uno degli Orsini, il quale si chiamava Liello di Campo di fiore, e per ventura v’era una sua donna, la qual bonissima e santa donna era”. (V, 3, 41). Esa santidad muchas veces las atribuía a la buena castellana, así: “Era sopra quel legno un gentile uomo chimito Currado de’ Marchesi Malespini con una sua donna valorosa e santa; e venivano di pellegrinaggio da tutti i santi luoghi le quali nel regno di Puglia sono”. (II, 6, 18).

El libro aparece un sinnúmero de veces en manos de las mujeres y representado en muchas de las miniaturas de la época. Este tema de la mujer lectora también se registra en el Proemio del “Decamerón”, 14, cuando dice: “le già dette

donne, che quelle leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare”.

El libro puesto en manos de las mujeres tiene dos finalidades fundamentales: es diversión y didáctica y con este fin Boccaccio dedica su gran obra a la lectora femenina.

Otras actividades son realizadas por las mujeres, tal como lo vemos en: “La donna si tornò a casa, e da un piccol fanciullin che di lui aveva disse che non intendeva partirsi giammai; e così, rimasasi nella casa, il figliuolo e la ricchezza, che stata era di Ferondo, cominciò a governare”. (III, 8, 34). Otras veces ante la ausencia del señor, la mujer toma su papel en el gobierno de la hacienda: “(. . .) se ne venne a Rossiglione, dove da tutti come lor dona fu ricevuta. Quivi trovando ella, per lo lungo tempo che senza conte stato v’era, ogni cosa guasta e scapestrata, sí como savia donna, con gran diligenza e sollicitudine ogni cosa rimise in ordine; di che i soggetti si contentaron molto e lei ebbero molto cara e poserle grande amore, forte biasimando il conte di ciò ch’egli di lei non si contentava”. (III, 9, 29).

“E avendo quello che far dovesse avvisati, ragunati una parte de’ maggiori e de’ migliori uomini del suo contado, loro assai ordinatamente e con pietose parole raccontò ciò che già fatto avea per amor del conte, e mostrò quello che di ciò seguiva, e ultimamente disse che sua intenzion non era che per la sua dimora quivi il conte stesse in perpetuo essilio, anzi intendeva di consumare il rimanente della sua vita in peregrinaggi e in servigi misericordiosi per la salute dell’anima sua”. (III, 9, 33).

La mujer de la gran burguesía se presentará de una manera totalmente distinta, cuando nos la describen en una reunión de hombres: “Un solamente, il quale avea nome Bernabò Lomellin da Genova, disse il contrario, affermando sé di spezial grazia da Dio avere una donna per moglie la piú compiuta di tutte quelle virtù che donna o ancora cavaliere in gran parte o donzello dee avere, che forse in Italia ne fosse un’altra”. (II, 9, 8).

La mujer de baja condición social sufre una degradación absoluta dentro de esta jerarquía, se convierte en un objeto natural. “E adunque mia intenzion di dirvi ciò che una giovinetta, quantunque di bassa condizione fosse, quasi in un momento di tempo, per salvezza di sé, al marito facesse”. (VII, 2, 6).

Luego se plantea una antítesis entre ingenio y baja condición social, el reflejo de la mentalidad de Boccaccio maduro en tanto espejo de la mentalidad masculina, la que asigna una valoración social totalmente negativa de la mujer burguesa: “Degli uomini non avvien così: essi nascon buoni a mille cose, non pure a questa /l’amore/, e la maggior parte sono da molto più vecchi che giovani; ma le femine a niuna altra cosa che a far questo e figliuoli ci nascono, e per questo son tenute care”. (V, 10, 18). Y ya en la conclusión es aún más prieto el pensamiento del autor: “E come che molto tempo passato sia da poi che io a scriver cominciai infino a questa ora che io al fine vengo della mia fatica, non m’è per ciò uscito di mente me avere questo mio affanno offerto alle oziose e non all’altre: e a chi per tempo passar legge, niuna cosa puote esser lunga, se ella quel fa per che egli l’adopera. Le cose brevi si

convengon molto meglio agli studianti, li quali non per passare ma per utilmente adoperare il tempo faticano, che a voi donne, alle quali tanto del tempo avanza quanto negli amorosi piaceri non ispendete. E oltre a questo, per ciò che né ad Atene né a Bologna o a Parigi alcuna di voi non va a studiare, piú distesamente parlar vi si conviene che a quegli che hanno negli studi gl'ingegni assottigliati?'. (X, Cl. 20-21). Es evidente la visión negativa de la mujer aristocrática ociosa y falta de educación.

2.1.5. *Mentalidad masculina*

Ya hemos visto cual es el juicio de Boccaccio respecto a la mujer. Pero esta concepción negativa parece no ser sino la de toda una sociedad de primacía masculina. La sucesión de afirmaciones que sigue, muestra de qué manera las constantes de una sociedad con mentalidad masculina se expresan por la boca de los distintos personajes. En la presentación de la I, Introd. 74-76: "Ricordivi che noi siam tutte femine, e non ce n'ha niuna si fanciulla, che non possa ben conoscere come le femine sieno ragionate insieme, e senza la provedenza d'alcuno uomo si sappiano regolare. Noi siamo mobili, ritrose, sospettose, pusillanime e paurose: per le quali cose io dubito forte, se noi alcuna altra guida non prendiamo che la nostra, che questa compagnia non si dissolva troppo piú tosto e con meno onor di noi che non ci bisognerebbe: e per ciò è buono a provvederci avanti che cominciano.

Disse allora Elissa: —Veramente gli uomini sono delle femine capo, e senza l'ordine loro rade volte riesce alcuna nostra opera a laudevole fine; ma come possiamo aver questi uomini?"

Más explícitamente aún Boccaccio afirma esa mentalidad: "Io ho sempre inteso l'uomo essere il piú nobile animale che tra' mortali fosse creato da Dio, e appresso la femina; ma l'uomo, si come generalmente si crede e vede per opere, è piú perfetto; e avendo piú di perfezione, senza alcun fallo dee avere piú di fermezza e cosí ha, per ciò che universalmente le femine sono piú mobili". (II, 9, 15).

En las narraciones realistas la mujer se convierte en un ser negativo, se la carga con notas diabólicas, es la causa de la perdición del hombre, es el motivo del Paraíso Perdido.

"Che è un uomo a star con femine? Egli sarebbe meglio a star con diavoli: elle non sanno delle sette volte le sei quello che elle si vogliono elleno stesse". (III, 1, 11).

Varias veces el anatema cae sobre las mujeres de la narración boccacciana acentuando con esto su visión demoníaca: "Certo niuna altra cosa vi ti induceva, se non che voi siete tutte cosí fatte e con l'altrui colpe guatate di ricoprire i vostri falli: che venir possa fuoco da cielo che tutte v'arda, generation pessima che voi siete". (V, 10, 54). Del mismo carácter es: "Alla fine, giunto qui a casa, questo diavolo di questa femina maladetta mi si parò dinanzi ed ebbemi vedutto, per ciò che, come voi sapete, le femine fanno perder la virtù ad ogni cosa". (VIII, 3, 61).

Si los cuentos fantásticos hablan de graciosas mujeres, este último tipo muestra a las claras la evolución que ha habido sobre el concepto de la mujer. El escepticismo en cuanto a su calidad y a la relación que se puede establecer entre hombre y mujer. “L’usare la dimestichezza d’uno uomo una donna è peccatto naturale; il rubarlo o l’ucciderlo o il discacciarlo da malvagità di mente procede”. (III, 7, 45).

Nos encontramos frente a una concepción del mundo de una sociedad cuyo centro y eje es el hombre. Luego se ha efectuado una traslación de ese eje respecto al siglo anterior, entonces la mujer era la reina de la sociedad tal como lo muestra la literatura cortés. En la sociedad burguesa el hombre ha tomado la absoluta primacía y predominio desplazando a la mujer hacia un lugar oscuro y despreciado. También Boccaccio burgués desprecia intelectualmente a la mujer: “Degli uomini non avvien così: essi nascon buoni a mille cose, non pure a questa, e la maggior parte sono da molto piú vecchi che giovani; ma le femine a niuna altra cosa che a far questo e figliuoli ci nascono, e per questo son tenute care.” (V, 10, 18). Utiliza un ejemplo de una mujer ejerciendo una profesión; en este caso, la profesión médica (III, 9, 12). Pero justamente en esa narración el juicio de Boccaccio es muy claro como testimonio de la mentalidad de la época.

“A cui la giovane disse: —Monsignore, voi schifate la mia arte perché giovane e femina sono”. Tampoco se hace ningunas ilusiones acerca de la fortaleza moral de ese ser con el cual se muestra despectivo: “E abbi questo per certo: che colei sola è casta la quale o non fu mai da alcun pregata, o se pregò non fu esaudita”. (II, 9, 20). “. . .) dicendo di queste cose niuna colpa aver la donna, ma egli, che sapeva che le femine facevano perdere la virtù alle cose e non le aveva detto che ella si guardasse d’apparigli innanzi quel giorno”. (VIII, 3, 64).

El desprecio de Boccaccio hacia el intelecto femenino obedece a una concepción general de su época. Esta valoración negativa se ahondará a causa de una experiencia personal posterior. Se supone que él fue despreciado por una mujer viuda tal como lo manifiesta en el desarrollo temático del Corbaccio, cuya trama según Branca obedecería ya a la tradición de los “fabliaux” de lo cómico burlesco, estilo mordaz y ácido que le sirve como instrumento para agredir a la viuda del “Corbaccio”. Toda esta concepción se hace evidente en la mentalidad burguesa del estudiante, en VIII, 7, en la que se marca con énfasis la utilidad del valor lo que va a justificar el desprecio hacia la mujer y el rechazo de la belleza como ideal por su fragilidad y total carencia de utilidad. Esta jerarquización de lo útil como principal, corresponde a una mentalidad presente en el hombre mercantil, en “la epopeya de los mercaderes”, tal como denomina Branca a esta época de fines del 300 al 400. “E da che diavol, togliendo via cotesto tuo pochetto di viso il quale pochi anni guasteranno riempiendolo di cresse, se’ tu piú che qualunque al tra doloresetta fante? (VIII, 7, 89). Este mismo concepto se refuerza en la conclusión donde Boccaccio se defiende de los ataques dirigidos contra su obra y su estilo libre e informal. Se justifica diciendo: “Senza che, ad avere a favellare a semplici giovinette, como voi il piú siete, sciocchezza sarebbe stata l’andar cercando e faticandosi in trovar cose molto esquisite e gran cura porr di molto misuratamente parlare”. (X, Concl. 18).

2.1.6. *Relación entre linajes*

En los cuentos vemos reflejarse la mentalidad de una época y su particular concepción de la vida y del mundo, sobre todo en las situaciones en que se enfrentan las dos actitudes fundamentales de nobleza y burguesía. Ya sea en el caso de la elección matrimonial, como en la caracterización de las aptitudes de cada uno de estos estamentos, en relación a los otros. Ya nos encontramos con una conceptualización clara al respecto en: “Sì perché mi piace noi essere entrati a dimostrare con le novelle quanta sia la forza delle belle e pronte risposte, e sì ancora perché quanto negli uomini e gran senno il cercar d’amar sempre donna di piú alto legnaggio ch’egli non è, cosí nelle donne e grandissimo avvedimento il sapersi guardare dal prendersi dello amore di maggiore uomo ch’ella non e”. (I, 5, 4).

Se reconoce el carácter señorial del Papa, en el sentido de tener la potestad de establecer el matrimonio de la dama. Con esta concepción netamente noble se enfrenta la mentalidad positiva del comerciante en la figura de Alessandro: “Alessandro, quantunque non la conoscesse, avendo riguardo alla compagnia che ella avea, lei estimo dovere essere nobile e ricca, e bellissima la veda; per che, senza troppo lungo pensiero, rispose che, se questo a lei piaceva, a lui era molto a grado”. (II, 3, 34). Esa misma narración nos proporciona un ejemplo de libre elección matrimonial; pero, justamente los juicios que se emiten expresan cómo ésta no es una actitud común, ni aprobada por el medio.

Por otra parte en (II, 6) las palabras de Currado —el señor que ha castigado a su hija por tener relaciones ilícitas— expresan claramente cómo el concepto de deshonor no surge de la publicación del hecho amoroso mismo, sino porque dicha relación se ha establecido entre personajes de distintos linajes. Currado mismo se ha encargado de publicar el asunto vergonzoso pero, cuando se entera del origen noble del amante, dice Boccaccio: “Questo udendo Currado, avvisò lui dovere esser desso, e caddegli nell’animo, se cosí fosse, che egli ad una ora poteva una gran misericordia fare e la sua vergogna e quella della figliuola tòr via, dandola per moglie a costu:” (II, 6,48). La mentalidad que atribuye a las diversas clases distintos papales, y actitudes aparece en: “Per la qual cosa la gentil donna che lei dal padre [il conte] ricevuta avea, senza aver mai potuto sapere che egli si fosse altramenti che da lui udito avesse, s’era proposta di doverla onorevolmente, secondo la condizione della quale estimava che fosse, maritare. Ma Iddio, giusto riguardatore degli altrui meriti, lei nobile femina conoscendo e senza colpa penitenza portar dello altrui peccato, altramente dispose; e acciò che a mano di vile uomo la gentil giovane non venisse” (II, 8, 38-39). Esa misma concepción de linaje de nacimiento y de diferencia que no puede ser salvada por el dinero aparece ejemplificada: “Costei adunque, d’alto legnaggio veggendosi nata e maritata ad uno artefice lanaiuolo, per ciò che ricchissimo era, non potendo lo sdegno dell’animo porre in terra, per lo quale estimava niuno uomo di bassa condizione, quantunque ricchissimo fosse, esser di gentil donna degno (III, 3, 6).

A pesar de su dinero se insiste en el desprecio hacia el mercader sin linaje: "Col malanno possa egli essere oggimai, se tu dei stare al fracidume delle parole di un mercatantuzzo di feccia d'asino, che venuntici di contado e usciti delle troiate vestidi di romagnuolo, con le calze a campanile e con la penna in culo, come egli hanno tre soldi, vogliono le figliulle de' gentili uomini e delle buone donne per moglie, e fanno arme, e dicono 'I'son de' cotali', e 'Quei di casa mia fecer cosi'". (VII, 8, 46-47). Sin embargo otras veces es la voz del propio Boccaccio y su juicio el que se impone a través del razonamiento: "Di che egli pare, oltre allo amorosamente aver peccato, che tu, piú la volgare oppinione che la verità seguitando" (IV, 1, 38). En otras circunstancias las normas feudales se aplican hasta el extremo, aún cuando sean juzgadas como excesivas en el contexto en que aparecen, pero son aceptadas: —"Donna, per concessión fattami dal Papa io posso altra donna pigliare e lasciar te; e per ciò che i miei passati sono stati gran gentili uomini e signori di queste contrade dove i tuoi stati son sempre lavoratori io intendo che tu piú mia moglie non sia". (X, 10, 43).

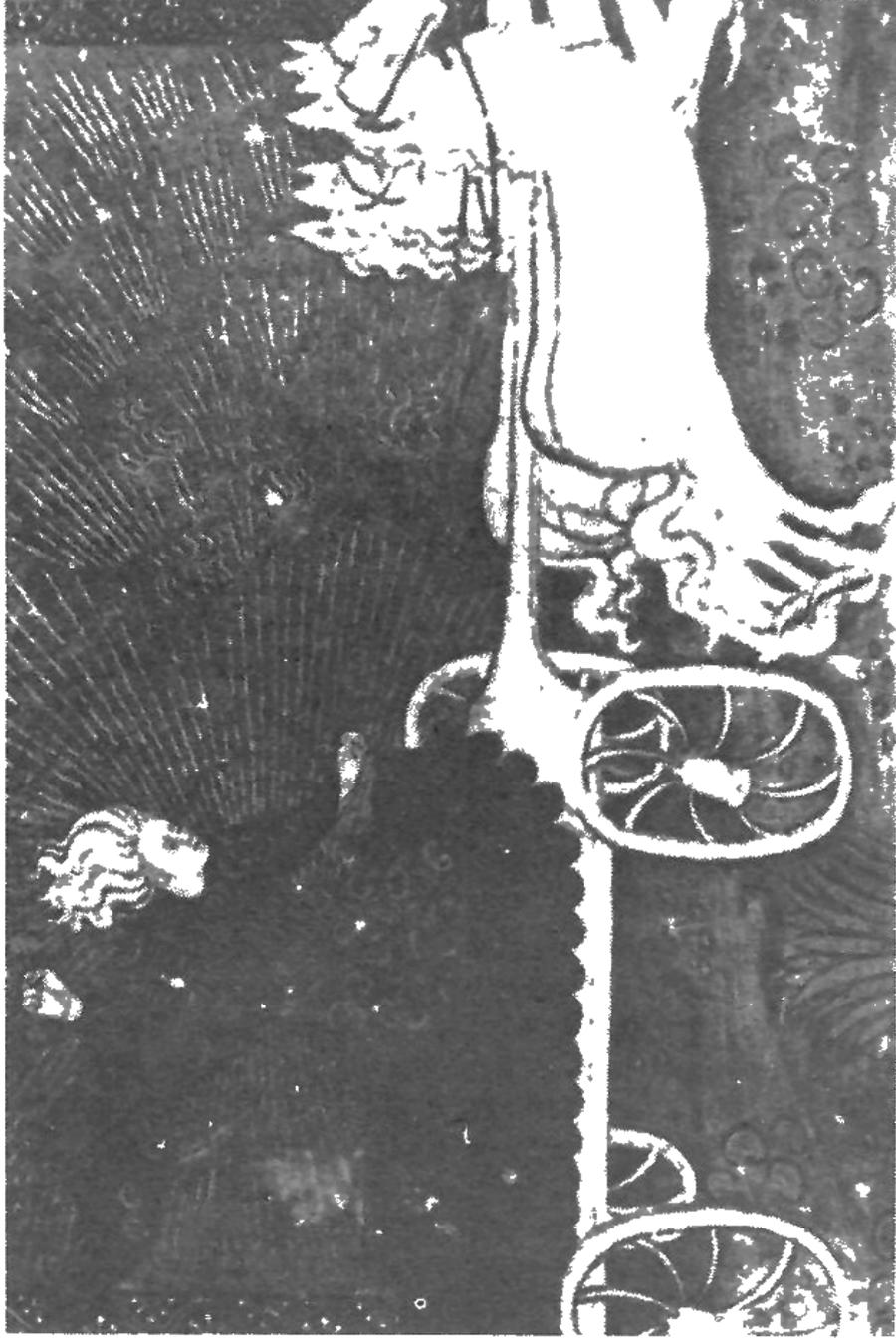
Pero la mujer que sintetiza la suma absoluta de las cualidades que aspira de ella el hombre noble es sin duda Griselda, (X, 10). Heroína singular, seguramente la más querida por Boccaccio, quien le reserva la última narración con la que cierra su libro. Si tenemos en cuenta que en la última jornada se dedica a personajes entre míticos y heroicos, cuyo "gigantismo da la impresión de ir "in crescendo" la tensión hacia el final, parece apuntar hacia esa mujer arquetipo que resume todo el pensamiento boccacciano en una especie de moraleja.

Un aire de leyenda envuelve toda la narración. El conde descuidado respecto al matrimonio. El círculo de vasallos —que, inquietos— le exigen que cumpla con su deber hacia ellos, al asegurarles con su descendencia, un señor feudal.

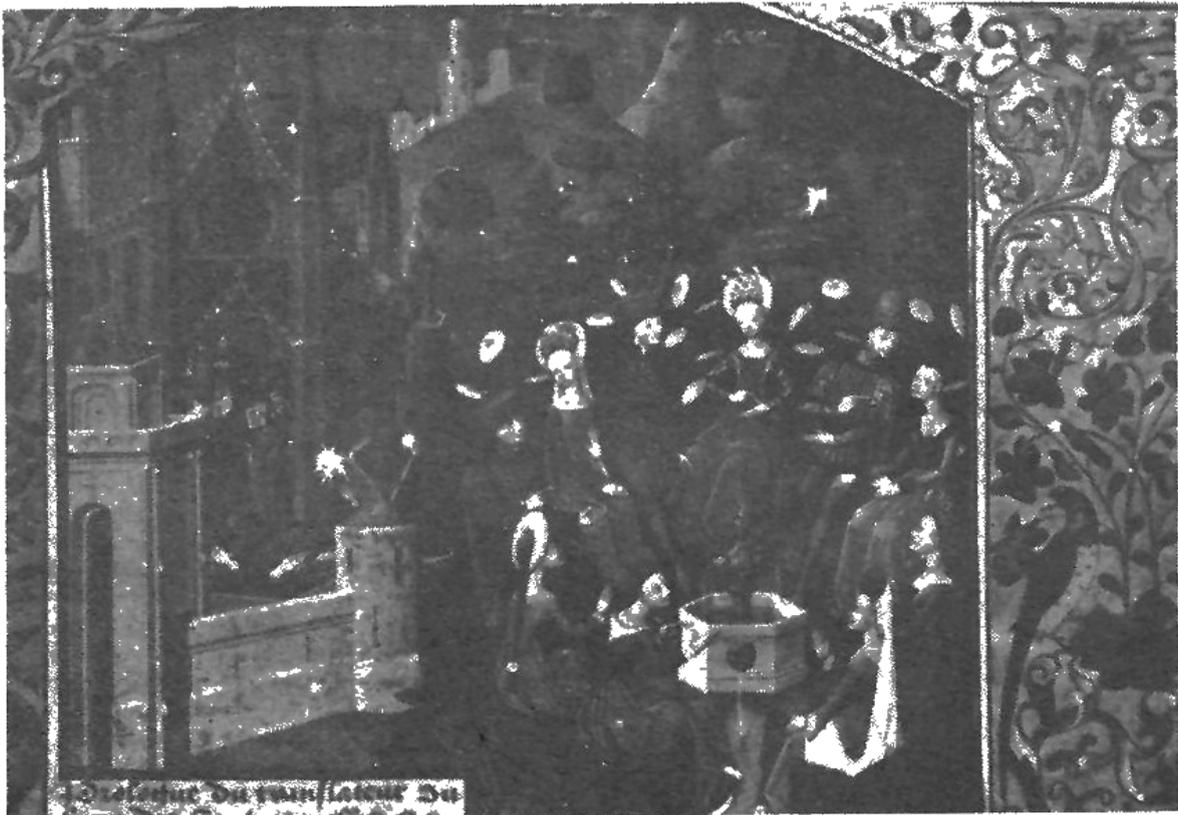
La elección del conde, y la pintura de la sencillez de la elegida. El caballero teme que no se la acepte —ella es una pastora—, pero es la condición que impone, ya que ha debido ceder a las presiones, muy a su pesar. Al prototipo femenino, se le exige como condición fundamental la obediencia y la fidelidad y una suerte de promesa vasallática: "Allora Gualtieri smontato e comandato ad ogn'uomo che l'aspettasse, solo se n'entrò nella povera casa, dove trovò il padre di lei che aveva nome Giannucolo, e dissegli: —Io son venuto a sposar la Griselda, ma prima da lei voglio sapere alcuna cosa in tua presenza; —e domandola se ella sempre, togliendola egli per moglie, s'ingennerebe di compiacergli e di niuna cosa che egli dicesse o facesse non turbarsi, e s'ella sarebbe obbediente, e simili altre cose assai, delle quali ella a tutte rispose di sí" (X, 10, 17-19).

Sigue una suerte de consagración que tiene mucho de ritual religioso y mágico. El señor desnuda a la dama para despojarla de todo su ser anterior. La reviste con los símbolos de su nueva condición.

Griselda obedece a un orden divino, a una Inteligencia que no comprende pero que acata decididamente. Ella es el arquetipo femenino tanto para Petrarca como para Boccaccio. Este la recorta contra un fondo de multitud sobre el que la destaca, convirtiéndola en el arquetipo femenino de una época que pasaba y era añorada por el artista burgués.



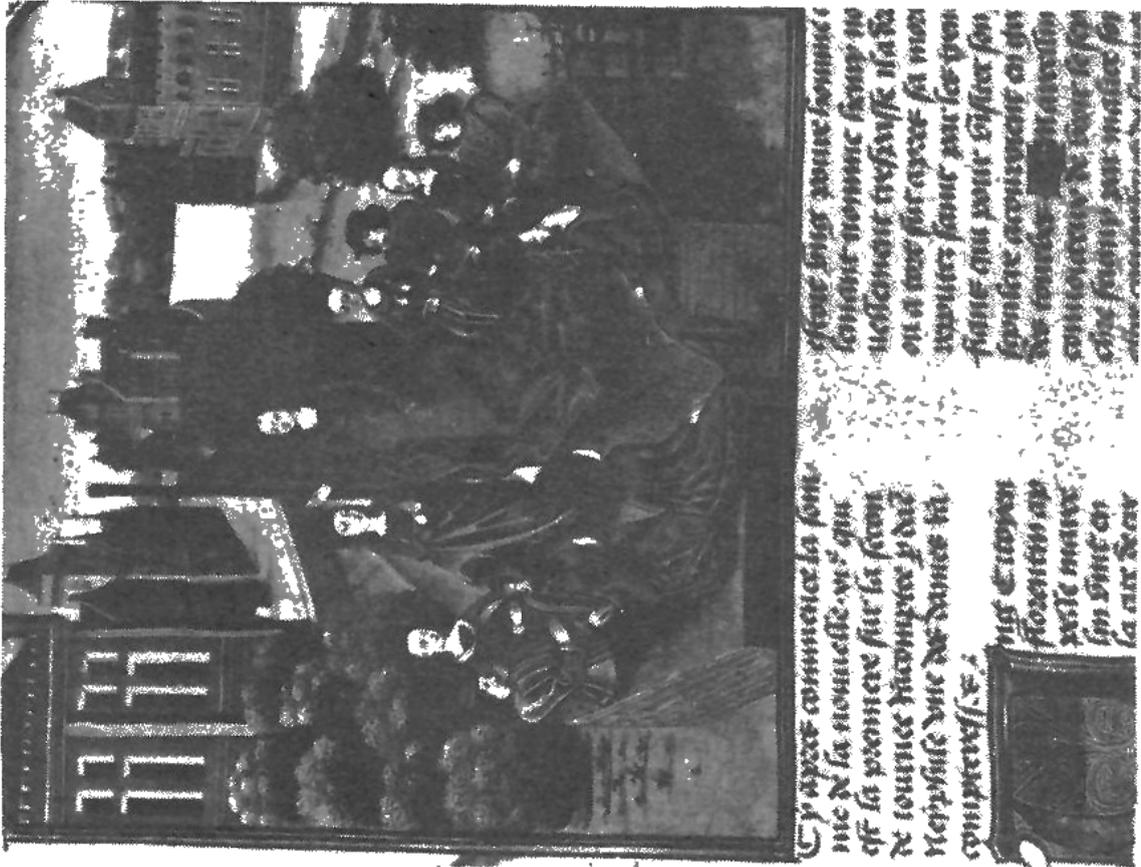
“I Trionfi” de Francesco Petrarca. Figura de la Aurora. Min. Lombarda, mital del siglo XV. Roma, Biblioteca Vaticana. Ms. Barb. Lat. 3943 - f 191 - r.



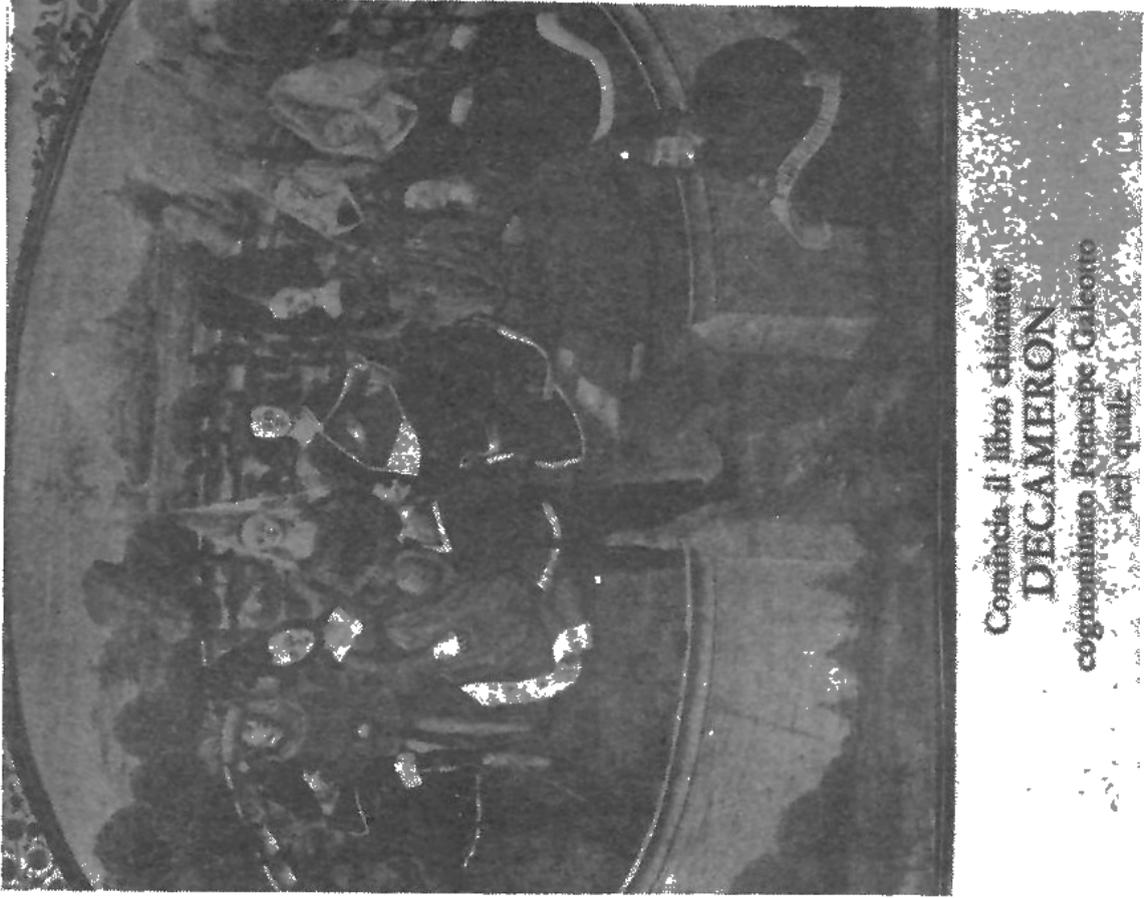
Decameron. Giornata Prima. I giovani e le fanciulle riuniti a novellare.
 Min. del ms. Fr. 129. C. I. r, Bibliothèque Nationale, Parigi.
 Decamerón: Sadea/Sansoni, Firenze, 1966, T. I, pág. 7.



Decameron. Giornata Prima. Pampinea Regina. Disegno a penna e acquarello.
 ms. IT. 63, C. 10 V. Bibliothèque Nationale, Parigi.
 Decamerón: Sadea/Sansoni, Firenze 1966, T. I. pág. 22.



Decameron. Giornata Seconda. Introduzione. Filomena Regina e Neiffle. Min. nel ms, 133 A. S. C. 47 V, Koninklijke Bibliotheek, La Haya.



I novellatori del Decameron. Miniatura del Ms. Douce, 213, C. I r, Bodleian Library Oxford.
Decameron: Sadea/Sansoni, Firenze, 1966, T. I, pag. 1.



Decameron. Giornata Terza, Conclusione. Il re subentra alla regina nell'avvicinarsi dei dieci novellatori al potere. Silografia nell'ed. De Gregori B. R. 365. C. 51 v. Biblioteca Nazionale, Firenze.

NOTAS

- ¹ Riquer, Martín de: *"Introducción a la lectura de los Trovadores"*; *"Historia Literaria y textos"*. Barcelona. Edit. Planeta. 1975. T. I, pág. 10.
- ² Riquer, Martín de: op. cit. T. I, pág. 19.
- ³ Serra-Baldó, A.: *"Els Trobadors"*. Barcelona. Ed. Barcino. 1934, pág. 13.
- ⁴ Marfany, Joan Lluís: *"Poesía Catalana Medieval"*. Barcelona. Edicions 62. 1966. pág. 6.
- ⁵ Marfany, Joan Lluís: op. cit. pág. 47.
- ⁶ Marfany, Joan Lluís: op. cit. pág. 12/3.
- ⁷ Jaume I, Desclot, Bernat y otros: *"Les quatre grans croniques"*. Barcelona. Ed. Selecta. 1971. pág. 1040.
- ⁸ Jaume I, Desclot, Bernat y otros: op. cit. pág. 1044.
- ⁹ Contini, Gianfranco: *"Letteratura italiana delle origini"*. Firenze. Sansoni. 1970, pág. 43.
- ¹⁰ Contini, Gianfranco: op. cit. pág. 85.
- ¹¹ Contini, Gianfranco: op. cit. pág. 149.
- ¹² Alighieri, Dante: *"Vita Nuova"*.
- ¹³ Alighieri, Dante: op. cit.
- ¹⁴ Alighieri, Dante: op. cit.
- ¹⁵ Petrarca, Francesco: *"Canzoniere"*. Milano. Garzanti. 1974. (Introducción a cargo de Piero Cudini) Trad. del autor. pág. s/n.
- ¹⁶ Branca, Vittore: *"Boccaccio Medievale"*. Firenze. Sansoni. 1975 (versión española; Branca, Vittore: *"Boccaccio y su época"*. Madrid. Alianza. 1975. pág. 36).
- ¹⁷ Branca, Vittore: op. cit. pág. 51.
- ¹⁸ Branca, Vittore: op. cit. pág. 65/6.
- ²⁰ Lafitte-Houssat: *"Trovadores y cortes de amor"*. Bs. As. Eudeba 1960. pág. 20.
- ²¹ Branca, Vittore: op. cit. pág. 95.
- ²² Branca, Vittore: op. cit. pág. 96/7.
- ²³ Branca, Vittore: op. cit. pág. 107.
- ²⁴ Lafitte-Houssat: op. cit. pág. 45/6.
- ²⁵ Russo, Luigi: *"Lecture critiche del Decamerón"*. Roma. Laterza. 1973. pág. 185.
- ²⁶ Russo, Luigi: op. cit. pág. 189.
- ²⁷ Russo, Luigi: op. cit. pág. 183.

²⁸ Branca, Vittore: op. cit. pág. 108.

²⁹ El libro de las "*Vidas*" de los trovadores cita ocho mujeres trovadoras. Miss Meg Bogin en su libro "*The Women Troubadours*" nombra 17 trovadoras y registra tres poemas anónimos atribuibles a mujeres. Sin embargo no menciona a Constanza de Mallorca a quien la tradición –sostenida por autoridades– atribuye el poema citado.

BIBLIOGRAFIA

- ALIGHIERI, Dante: *"Vita Nuova"*.
- BIGNAMI, Ernesto: *"La Divina Comedia"*. Milano, Ed. Bignami. 1971.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*. Firenze. Sadea - Sansoni. 1966 (Intr. Vittore, Branca).
- BOCCACCIO, Giovanni: *Opere*. Milano. U. Musria. 1972 (1966) (intr.: Cesare Segre).
- BOGIN, Meg: *The Women Troubadours*. New York. M. W. Norton. 1980.
- BRANCA, Vittore: *Boccaccio medievale*. Firenze. Sansoni. 1975 (1956). Ed. Española: *Boccaccio y su época*. Madrid. Alianza. 1975.
- CONTINI, Gianfranco: *"Letteratura italiana delle origini"*. Firenze. Sansoni 1970.
- FERRERO, Giuseppe e DOGLIO, María Luisa: *"Novelle del Quattrocento"*. Torino. Unione Tipográfica. 1975.
- GIANFALA, Gino: *"Altre novelle antiche"*. Milano. Gastaldi. 1957.
- HUSBAND, Timothy y HAYWARD, Jane: *The Secular Spirit Life and Art at the end of the Middle Ages*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1975.
- JAUME I, DESCLOT, BERNAT y otros: *"Les quatre grans cròniques"*. Barcelone, Ed. Selecta, 1971.
- LAFITTE-HOUSSAT: *"Trovadores y cortes de amor"*. Bs. As. Eudeba. 1960.
- MARFANY, Joan Lluís: *"Poesía Catalana medieval"*. Barcelona. Edicions 62, 1966.
- MONNIER, Philippe: *El "Quattrocento" Historia Literaria del siglo XV italiano*. Bs. As. Argos. 1950.
- PETRARCA, Francesco: *"Canzoniere"*. Milano. Ed. Garzanti. 1974.
- POWER, Eileen: *Medieval Women*. Cambridge, University Press, 1975.
- RIQUER, Martín de: *"Introducción a la lectura de los Trovadores. Historia literaria y textos"*. Barcelona. Ed. Planeta. 1975.
- RUSSO, Luigi: *Lecture critiche del Decamerón*. Roma. Laterza. 1973 (1956).
- SAINATI, Augusto: *"L'opera degli scrittori italiani"*. Firenze. Felice Le Monnier, 1967.
- SERRA-BALDO, A: *"Els trobadors"*. Barcelona. Ed. Barcino. 1934.
- S/A: *"Novelle Italiane dal'300 al'500"*. Milano. La Goliardica. 1958.