

Mercedes Brea, Esther Corral Díaz,
Miguel A. Pousada Cruz
(eds.)

Parodia y debate
metaliterarios
en la Edad Media



Edizioni dell'Orso
Alessandria

©2013

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

15121 Alessandria, via Rattazzi 47

Tel. 0131.252349 - Fax 0131.257567

E-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Impaginazione a cura di Francesca Gattina

E vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.1941

ISBN 978-88-6274-497-3

Parodia metaliteraria y teoría de los géneros. La poética de la novella

JUAN PAREDES

Universidad de Granada

Como ya he tenido ocasión de señalar en mis trabajos sobre el "escarnio de amor" y el "escarnio de amigo",¹ un intento de establecer el estatuto de estos géneros obliga a partir de una consideración teórica sobre la parodia y las distintas categorías de la transtextualidad establecidas a partir del modelo genettiano y su formulación de la escritura en segundo grado,² sin perder de vista los planteamientos de Julia Kristeva³ o Riffaterre⁴ sobre el concepto más restrictivo de intertextualidad o, ya fuera del modelo estructuralista, la definición de la parodia como "repetition with difference" de Linda Hutcheon⁵ o la de autores como Bajtin,⁶ Rose,⁷ etc.

De los cinco tipos fijados por Genette: *intertextualidad*, "relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro";⁸ *paratextualidad*, contacto del texto con su paratexto, cuya referencia (como ocurre por ejemplo con las rúbricas de numerosas cantigas de escarnio y maldecir en el ámbito de la lírica gallego-portuguesa) se centra en el título, prólogo, etc.; *metatextualidad*, donde la referencia ni siquiera se cita; *architextualidad*, relación de pertenencia taxonómica; y la *hipertextuali-*

¹ J. Paredes, "Texto y contratexto en la lírica galaico-portuguesa. En tomo a la cantiga B 460 de Alfonso X", *La lírica romanza del medievo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Furio Brugnolo e Francesca Cambino, eds., Padova, Unipress, 2009, pp. 559-570.

² J. Paredes, "Formas y procedimientos paródicos: el escarnio de amigo". *Cultura Neolatina*, 69, 2010, pp. 315-327.

³ G. Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taums, 1989.

⁴ J. Kristeva, *Séméiôtiké*, Paris, 1969.

⁵ M. Riffaterre, "La sylepse intertextuelle", *Poétique*, 40, 1979; *La production du texte*, Paris, 1979.

⁶ L. Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London-New York, 1985.

⁷ M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991.

⁸ M.A. Rose, *Parody! Meta-fiction*, London, Croom Helm, 1979.

⁹ Genette, *Palimpsestos*, p. 10.

dad, relación por transformación simple o indirecta (imitación) entre un hipertexto y el hipotexto del que deriva, es este último el que interesa a la hora de establecer los parámetros de codificación de la parodia. Segre prefiere hablar de intertextualidad - categoría en la que se integraría la parodia -, e *interdiscursividad*- relacionada con la sátira -, definida como relación entre un texto y el discurso registrado en la correspondiente cultura." Bajtin," por su parte, integra la parodia entre las obras cómicas verbales, la tercera de las tres grandes categorías que, junto con las formas y rituales del espectáculo y los tipos del vocabulario familiar y grosero, distingue como manifestación de la cultura popular.

La parodia, en cualquier caso, se establece siempre, y establece siempre su juego de relaciones, a partir de una convención implícitamente aceptada. De ahí su implicación directa con los géneros literarios. Porque, como señala Bonafin, su relación no se establece con la realidad sino con su propia representación, con la configuración explícita en que aparece formulada:

La parodia non mira direttamente alla realtà, ma alla sua rappresentazione, quale essa rinviene già codificata e semioticamente modellata, in enunciati di cui può fare un uso metalinguistico e critico.[^]

Es en la consideración del "horizonte de expectativa", desde la historicidad de la poética de los géneros," donde se instaura la parodia, la sátira y la ironía como un índice de libertad, y así lo señala Zumthor, como una posibilidad de espontaneidad e ironía en una tradición establecida."*

Este planteamiento adquiere particular relevancia cuando se trata, como en los mencionados "escarnios de amor" y "escarnios de amigo", de textos que actúan como contratextos de los géneros que intencionalmente parodian.

Se trata de un contradiscurso de la *fin 'amors* en el que convergen los principios compositivos del género amoroso y el satírico, generando de esta manera un nuevo género, en los límites o incluso al margen del estatuto de los géneros estableci-

C. Segre, "Intertextuale-interdiscursivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti", C. Di Girolamo - I. Paccagnella, ed.. *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.

" M. Bajtin, *The Dialogic Imagination*, Austin and London, University of Texas Press, 1987.

M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001, p. 38.

" Vid. H.-R. Jauss, "Littérature medieval et théorie des genres", *Poétique*, 1, 1970, pp. 79-98.

" Vid. P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 107.

dos. Y es precisamente la convergencia de estos dos niveles discursivos, el correspondiente a la cantiga amorosa y el del escarnio burlesco, la que produce la ruptura del horizonte de expectativas y la creación de un género híbrido, cuya marginalidad determina la dificultad de establecimiento del corpus textual.

La doble organización discursiva, configurada por la dialéctica de los elementos amorosos y satíricos, en la que se articulan estos textos determina su propio sistema de descodificación a partir fundamentalmente de los registros léxicos.

Estos textos constituían un espacio privilegiado para el cultivo de un género, imitación jocosa de una realidad reinterpretada desde la perspectiva de la cultura carnavalesca popular," que suponía una inversión de los valores establecidos y de la propia convención literaria.

Y eran precisamente los tópicos de la *fin 'amors* los que ofrecían el caldo de cultivo para la reformulación paródica mediante la inversión de los estilemas del género amoroso.

La recontextualización de los registros léxicos conlleva la ruptura de la convención genérica y el establecimiento de una nueva formulación, articulada a través de los diversos procedimientos paródicos.

La transgresión del código amoroso puede venir inducida, como sucede por ejemplo en la cantiga alfonsí *Med'ei aopertigueiro que ten Deçà* (B 460), por la identificación del nombre de la amada: Milia Sancha Femándiz, repetido machaconamente en los versos 4, 6, 10, 12, 16 y 18, correspondientes al primero y tercero del refrán, que acentúa además el código de transgresión con el campo semántico *amar*, que lo acompaña: "Milia Sancha Femándiz, que muit'amo". También la recontextualización del temor al *senhor* aparece invertido hacia un posible rival: el pertiguero de Deza, y llega a concretarse en términos jocosos: "Med'ei do perigueiro tal que mejo" (v. 13). La marca léxica de la *coita*: "non vi", complementada con la serie léxica "mia senhor", va unida al deseo: "e non vi mia senhor, ond'ei desejo" (v. 15), aunque la inversión viene marcada por la conversión del sufrimiento amoroso en risa: "Antolha-xe-me riso" (vv. 5,11 y 17). El lexema "semelha" (vv. 2,8 y 14) articula la descripción caricaturesca centrada sobre el pertiguero, que constituye una subversión del campo semántico del elogio a la dama, estableciendo una comparación física y moral entre ambos personajes.

La interrelación de todos los elementos: expresión del amor a la dama, de la *coita* ante la imposibilidad de verla, el temor al *senhor*, centrado en la figura del pertiguero, y los procedimientos de transgresión, recontextualización e inversión marcan el carácter contratextual del texto.

" Vid. M. Bajtin, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Pero si el desvío burlesco de la *descriptio puellae* invertida acentúa la marcada desviación del texto respecto de la convención del género amoroso, cuyos parámetros reutiliza con una nueva función paródica, el rasgo deja de ser pertinente en otra cantiga como *Non quer 'eu donzela fea* (B 476), donde la inversión de la *descriptio puellae* se mantiene dentro del canon genérico de la cantiga de escarnio y maldecir.

Por eso, frente a la uniformidad crítica sobre la consideración del carácter amoroso contratextual del primero de los textos esgrimidos,¹⁸ no parece ocurrir lo mismo con el segundo, que Bertoni, basándose en la inversión de valores que el género representa, interpreta como imitación del *enuég* provenzal,¹⁹ consideración refutada por Pellegrini, para quien no hay duda de la adscripción del texto al género escarnio y maldecir.²⁰ Se trata de una cantiga de escarnio sobre un tema de gran tradición como es el vituperio de la dama vieja.²¹

Lo mismo sucede en el ámbito de los denominados "escarnios de amigo". Así, frente a la general aceptación como tal, a pesar de su carácter fragmentario, de un texto como la cantiga *Falavan duas irmanas, estando ante sa tia* (B 475) de Alfonso X (ed. Paredes, 21), que si bien parece adecuarse al canon del género por el carácter femenino del sujeto de la enunciación lírica y la expresión de la *coita* amorosa, termina por resolverse de manera paródica mediante la inversión de los estilemas de la cantiga de amigo como queda patente en la sustitución del deseo amoroso por la necesidad de encontrar marido y la alusión a la corte real, donde sí podría ser posible el matrimonio, o de la cantiga *Un sangrador de Leirea* (B 1330, V 936), atribuida a Mem Rodrigues de Briteiros y a Joao Fernández d'Ardeleiro, donde todo el registro léxico: *sofaldrar* (v. 12), *cuu* (v. 5), *apalpar* (v. 5), *fodido* (vv. 6, 13 y 20), y de manera menos explícita *sangrar* y *jogar*, con sus correspondientes flexiones, remiten al campo semántico de lo obsceno, y solo el término *amiga* parece aportar al texto su carácter paródico,²² hay otros muchos de más di-

Vid. J. Paredes, "Texto y contratexto", p. 566, n. 35.

¹⁸ G. Bertoni, "Alfonso X di Castiglia e il provenzalismo della prima lirica portoghese", *Archivum Romanicum*, VII, 1923, p. 173.

¹⁹ S. Pellegrini, *Una cantiga de maldizer di Alfonso X*, "Studi mediolatini e volgari", Vili, 1960, p. 166. Cf A. Jeanroy, *La Poésie lyrique des Troubadours*, Toulouse-Paris, 1934, 11, p. 328.

²⁰ Vid. J. Paredes, *El Cancionero profano de Alfonso X el Sabio*, L'Aquila-Roma, Japadre Editore, 2001, p. 187.

²¹ Vid. R.K. Sholberg, *Sátira e invectiva en la España Medieval*, Madrid, Gredos, 1971; G. Tavani, *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967; G. Videira Lopes, *Cantigas de escarnio e maldizer*, Lisboa, Editorial Estampa, 2002; M. Brea, coord., *Lirica profana galego-portuguesa*, Santiago de Compostela,

fácil determinación. Así, por ejemplo, la cantiga *Non á, meu padre, a quen peça* (B 614, V 215) de Pero Larouco, para la que Lapa, quien ya había calificado el texto anteriormente citado como "cantiga d'amigo chula", utiliza dos denominaciones: "escamho d'amigo" y "cantiga de pederasta", producto sin duda de la consideración como texto único de lo que en realidad son dos cantigas, a la última de las cuales, cinco versos conservados de *O que me d'Ensar corrido!*, le podría corresponder la segunda de las denominaciones. Algo parecido podría decirse de la cantiga *Don Mendo, vós veestes* (B474), de AIfjtjns X, estrechamente vinculada a la cantiga de amigo *Non vos membra, meu amigo* (B 650, V 251), cuyo estribillo parodia, adscrita a la categoría de "escarnio de amigo" por la aparición de este lexema, aunque una consideración de su situación en el manuscrito y el contexto específico en el que se enmarca, y en especial teniendo en cuenta que el personaje escarnecido es el mismo que el de la composición que le sigue, además con la misma numeración, inclina más a pensar, como ya he tenido la ocasión de señalar, en un texto canónico dentro de la categoría "escarnio y maldecir".[^]

Y es que, además de la complejidad de las series léxicas y la consiguiente dificultad de instituir una taxonomía genérica, la parodia, transgresión de un código establecido y recontextualización burlesca e inversión de un canon fijado, es consustancial al cancionero de burlas como expresión de lo lúdico, cómico y satírico. De ahí la dificultad para delimitar y definir claramente estos géneros.

Lo mismo sucede, por su implicación como contradiscurso amoroso y por la especial relevancia que adquiere la burla y la parodia - resulta pertinente en este sentido recordar la definición de Bédier del *fabliaux* como "conte á rire en vers"^{^^} -, con algunas formas de la narración breve, y de manera particular con la *novella*, en la formulación teórica establecida por Boccaccio a través del plano metaliterario-y aquí es donde radica su principal interés desde la perspectiva que considero -, de su *Centonovelle*.

la. Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1996; S. Marcenaro, "La zona grigia: fra parodia e satira nelle cantigas medievals galego-portoghesi". *Medioevo Romano*, 27, 2003, pp. 86-112. Para S. Gutiérrez (*Amor e hurlas na lirica trobadoresca*, A Coruña, Edicións do Castro, 2006, p. 177) se trata de un vínculo demasiado débil y piensa que el tema es "completamente alleo á casuística amorosa que lle serve de principio construtivo ao xénero de amigo".

J. Paredes, "Formas y procedimientos paródicos", pp. 319-321.

^{^^} J. Bédier, *Les Fabliaux, études de littérature populaire du moyen âge*, Paris, 1893.

" Vid. J. Paredes, "De las "formas simples" a la *novella*: Boccaccio o la teoría del relato breve". *Medioevo Romano*, 30, 2006, pp. 310-322.

Porque, como ha señalado perfectamente Michelangelo Picone,¹⁶ los últimos estudios narratológicos dedicados al *Decameron* han establecido una teoría de gran importancia hermenéutica al considerar que no se trata de una simple colección de relatos breves unidos unos a otros o enmarcados de manera más o menos ingeniosa, sino la formulación de una compleja teoría del cuento. Boccaccio ofrece las claves para la descodificación ideológica y literaria de su obra a través del plano extradiegético del autor.

Desde esta perspectiva la introducción a la, tantas veces referida y no siempre bien interpretada, cuarta jomada cumple una importantísima función macrotectual. Haciendo una utilización autoirónica de la técnica del *accessus*, Boccaccio finge - y esta es la palabra clave - contestar a las supuestas críticas recibidas para realizar una encubierta teoría de la *novella* a través de la metáfora del viaje textual: La imagen de "lo'mpetuso vento e ardente della'nvidia" soplando sobre los "piani" y los "profondissime valli", por los que el autor camina para esquivar su rabiosa fuerza, y no sobre "l'alte torri e le più levate cime degli alberi" no es sino un símbolo de la orientación de la crítica perniciosa sobre la literatura popular, la tradición narrativa paródica y burlesca en la que el propio Boccaccio se inscribe, y no sobre la literatura oficial, representada por las altas torres y las más elevadas cimas de los árboles.

Su defensa de los críticos, tantas veces también interpretada al pie de la letra, no es más que una velada formulación de las características del género. Muchos han dicho que las mujeres le agradan demasiado y que no está bien a su edad andar en esas cosas, que mejor haría estando con las Musas en el Parnaso; por eso sus *novelle* son de género amoroso, como corresponde a las mujeres, símbolos del amor, y a ellas, es decir al pueblo llano, van dirigidas. Otros, que actuaría de manera más discreta pensando donde ganar el pan, en lugar de alimentarse de aire tras esas necesidades. De ahí que sus cuentos no tengan una utilidad económica. Y por último, a los que se esfuerzan en demostrar que las cosas que ha contado han ocurrido de otro modo les contesta con la adecuación a la realidad de sus relatos.

Se trata, en definitiva, de una formulación de la poética de la *novella*: "non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in stilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono". El primer rasgo ata-

M.A. Picene, "Autore/narratori", Renzo Bragantini y Pier Massimo Forni (eds.). *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 34-59. Cfr. E. Sanguineti, "Gli 'shemata' del *Decameron*", *Studi di filologia e letteratura, dedicati a Vincenzo Pernicone*, Genova, Università degli Studi di Genova, 1975, pp. 141-153; P. De Meijer, "Le trasformazioni del racconto nel *Decameron*", C. Ballenni (ed.). *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio*, Patron, 1976, pp. 279-300.

ñe a la lengua: el florentino vulgar. Frente al latín del *exemplum* y la hagiografía, Boccaccio propone la lengua vulgar, que todos comprenden; y la prosa. Sin título, es decir como una colección de cuentos y no como una materia continuada.[^] Y en estilo humilde, como Dante había afirmado de su *Comedia*}[^]

Pero, por si todavía esta formulación teórica no ha quedado suficientemente clara, Boccaccio acude al plano metaliterario de una narración, que no es otra cosa sino una "parábola del buon novellare".[^]

El relato en cuestión no es otro que el del joven que vive en total aislamiento, apartado del mundo, pero no puede finalmente sustraerse a la belleza de la mujer. De procedencia probablemente oriental - ya aparece en el *Ramayana* -, se difunde por todo Occidente a través de las numerosas traducciones del *Barlaam e Josafat*, la *Legenda aurea* de Jacobo de la VoráGINE, versión que Boccaccio pudo utilizar,[^] las *Narraitiones* de Odo de Cheriton, los *Exempla* de Jacques de Vitry, o el *Speculum* de Vicent de Beauvais, y repetida, con variantes, en las primeras colecciones románicas como el *Novellino*, el *Libro di Novelle antiche*, la *Flor de virtudes*, el *Libro de los exemplos por A.B.C.*, y en numerosos *exempla* (Tubach, 1571).[^]

Se trata pues de un texto muy conocido, que Boccaccio utiliza, de manera intencionada, con una clara fiinción extradiegética para, siempre en el supuesto marco de la respuesta a sus criticos, exponer su poética de la *novella*. El relato implica además un giro en relación a las versiones primitivas del *Barlaam e Josafat* ("Del joven que preferia a los diablos"), o la más cercana del *Novellino* ("Come uno re fece nodrire uno figliolo dieci anni in luoco tenebroso e poi li mostrò tutte cose, e più li piacque le femine") mediante la sustitución, con una clara intención paródica, de los demonios con los que son identificadas las mujeres en las colecciones mencionadas por gansas.

En el cuento boccacciano, Filippo Balducci vive apartado en una cueva en monte Sinarío con su hijo, al que solo habla de la gloria eterna y de Dios y los santos, no enseñándole más que oraciones. Cuando el muchacho es ya adolescente.

" Vid. G. Padoan, "Sulla genesi e la pubblicazione del *Decameron*", in *Boccaccio, le Muse, il Parnaso e l'Arno*, Firenze, Olschki, 1978, pp. 93-94. En opinion de J.E. Shaw ("Il titolo del *Decameron*", *Giornale storico della letteratura italiana*, LII, 1908, pp. 289-320) "senza titolo" significa sin la inscripción que encabezaba los libros con dedicatoria e indicación del título y nombre del autor.

Epistola a Casagrande, XIII 30.

" Picone, "Autore / narratori", p. 47.

Vid. M. Hernández Esteban, "El juego de la inserción en el *Decameron*. La introducción a la IV jomada", AAVV, *El relato intercalado*, Madrid, Fundación Juan March y SELGYC, 1992, pp. 29-39.

Cfr-. G. Boccaccio, *Decameron*, V. Branca (ed.), Torino, Utet, 1956, p. 462, n. 5.

y pensando que difícilmente las cosas del mundo podrían atraerlo, lo lleva un día a Florencia. El joven se va maravillando de las cosas que contempla en la ciudad, pero no puede contenerse ante la contemplación de un grupo de jóvenes engalanadas, que venían de una boda, a las que en principio compara con un coro de ángeles. Y es aquí donde el relato se aparta de las versiones anteriores del cuento, pues en lugar de la reflexión moralizante que usualmente se incluía, el autor introduce un elemento paródico, identificando a las mujeres con gansas y realizando un juego verbal, generalmente mal entendido, entre *beccare* 'picar, picotear': *io le darò beccare*, "yo le daré algo para que lo picotee", dice el hijo al padre, a quien propone llevarse a casa a una de estas *papere* "gansas", y *imbeccare* 'cebar', respuesta con la que el padre, con un giro burlesco, quiere desencantar al hijo y alejarle de cualquier tentación: "-lo non voglio; tu non sai donde elle s'imbeccano," 'No quiero; tú no sabes por dónde se les da de picotear'. Y de inmediato, añade el texto, se dio cuenta que su ingeniosa salida tenía menos fuerza que la naturaleza.



IV, INTR. GRABADO DEL *DECAMERON* DE ANTON SORG, AUSBURG, 1490.

Aquí aparece de manera explícita la vinculación del cuento relatado con el discurso de la introducción. El autor se defiende de las críticas de inmoralidad dejando bien manifiesto a cuán natural impulso había cedido al escribir sus relatos. Pero al hacerlo, está asentando además las líneas básicas de su poética. Boccaccio

pretende dar un profundo mentís a la teoría didáctico-moralizante tradicional, a la que parece ceder en el prólogo - de ahí la antinomia entre la teoría y la praxis literaria a la que se refiere Walter Pabst -, proclamando su libertad creadora. Frente a la escritura didáctica y erudita que los críticos pretenden imponer, Boccaccio propone una literatura divertida, que tiene como tema central el amor y las mujeres, y como medio de expresión el vulgar. "En parte alguna - dice Pabst - ha sido mostrado el derrocamiento de las ideas estéticas fundamentales que imperaban en el umbral de la Edad Media hacia el Renacimiento, desde el punto de vista del autor, con tanta claridad y en tan profunda oposición a la doctrina, como en este profundo ejemplo boccacciano"."

En este mismo plano de la parodia metaliteraria hay que insertar la *novella* de *madonna Oretta*: "Un cavalier dice a madonna Oretta di portarla con una novella: e, mal compostamente dicendola, è da lei pregato che a piè la ponga" (Dee. VI, 1). Su situación estratégica, en el centro exacto de la obra, es altamente significativa, sobre todo si tenemos en cuenta, como ya se ha subrayado anteriormente, que el Decameron no es una simple colectánea de relatos, vinculados unos a otros o por secciones de manera más o menos arbitraria, sino todo un entramado en el que el autor formula su propia teoría de la *novella*.

En este caso, la clave de descodificación del texto radica en la expresión portore *a cavallo*, en sentido literal - tal como hicieron algunos ilustradores del texto, y así aparece por ejemplo en la xilografía correspondiente de la edición ilustrada de Venecia de 1492 o en la ilustración de la traducción francesa de Laurent de Premierfait, donde primero aparecen la dama y el caballero en el caballo y luego solo el caballero y la dama a pie, y buena parte de los traductores -, 'llevar a caballo', pero en la interpretación metaliteraria que la *novella* encierra conlleva el sentido figurado de 'entretener el viaje con un cuento', tal como el caballero dice a doña Oretta: "Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via cha a andaré abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo"; a lo que ella responde: "Messere, anzi ve ne priego io molto, e sarammi carissimo". El problema radica aquí en que el caballero, "al quale forse non stava meglio la spada allato ehe'l novellar nella lingua", es un mal narrador, como ocurre también en la precedente versión del *Novellino*, y la dama, que ya no puede soportar más su torpe trote, su insoportable manera de contar, le pide que interrumpa su relato, es decir que la deje continuar el viaje a pie: "Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piacca di pormi a piè".

W. Pabst, *Novellentheorie und Novellendichtung*, Heidelberg, 1967. Cito por la traducción española de Rafael de la Vega, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Credos, 1972, p. 72.



VI, 1. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE, MS. FR. 12421-G, F. 258R

El motivo de contar para aliviar la fatiga del viaje tiene una larga tradición en la narrativa medieval - no es necesario insistir en ejemplos tan relevantes como el de Chaucer-, y constituye uno de los tipos de marco narrativo en "enhebrado", según la denominación de Shklovski."

El tema estaba muy difundido en la tradición de narraciones de enigmas y adivinanzas, muy copiosa en el Medioevo. Freedmann sitúa el juego verbal del cuento boccacciano en esta tradición, y de manera mucho más específica, en un tipo de relatos que giran en torno a un enigma y cuyo esquema se repite de manera continuada: un rey propone un enigma, generalmente un sueño, que nadie puede interpretar, salvo una joven aldeana con la que termina casándose."

En esta tradición se inserta un cuento popular indio, de gran difusión, en el que el juego verbal gira en torno a la expresión *hacer el camino por turno*, que no es sino otra formulación diferente del "portare a cavallo", con el mismo significado

" V. Shklovski, "La construcción de la *nouvelle* y de la novela", Tzvetan Todorov (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ediciones Signos 1970, pp. 127-146.

" En el índice de Aarne-Thompson aparece con el número 875, con los subtipos 875 A, 875 B, 875 B., 875 B^, 875 B., 875 B., 875 C y 875 D.

de aliviar el viaje contando cuentos." El joven que emprende el viaje para averiguar el enigma de porqué el pez que saltó por el aire y rió cuando la reina preguntó por su sexo, encuentra en su andadura un compañero, un viejo granjero, a quien sugiere que el camino sería más llevadero si lo hicieran por turno, expresión incomprensible, como tantas otras que se van sucediendo en el viaje, y que solo encuentra explicación, al final, en las palabras de una aldeana que descifra el enigma del pez que ríe y el sentido de la misteriosa expresión, que no es otro sino que hay un hombre en el harén del rey.

Más cercano al texto de Boccaccio está otro relato del mismo tipo, incluido en el *Libro de las delicias* de Yosef ben Meir ibn Zabara.¹ En este caso, es Enan, el gigante que viaja con el propio ibn Zabara, al que conduce al país de las delicias, el que se dirige a su compañero de viaje con la expresión "Tú llévame a mí y yo te llevaré a ti", cuyo significado, idéntico al de los relatos mencionados, explica también a través de la metáfora viajera del eunuco de un rey que parte, en compañía de un aldeano, al que formula la misma expresión, para descifrar un enigma, en este caso un sueño, con los mismos resultados y el mismo esquema del tipo tradicional. Si en el primer cuento es el joven, hijo del visir, quien se casa con la aldeana que descifra el enigma, en éste es el propio rey quien termina desposándola.

Este texto, arquetipo de la novella de Boccaccio en opinión de Picone,² está en la base del que encontramos en la *Compilatio singularis exemplorum*, fuente directa del relato boccacciano.³ La formulación del juego verbal es la misma y los términos equivalentes: "Porte me aliquantum de via ista et ergo tantundem portabo vos", dice el confidente del rey a su joven acompañante. Y de nuevo es una joven la que descifra el enigma, explicándolo en los mismos términos: "Quando duo milites equitant et unus narrat aliquod pulchrum exemplum, dicitur socium portare eum et viam abbreviare". Cumpliendo el esquema del tipo correspondiente, la joven se casa con el rey y se convierte, en este caso concreto, en la Reina de Saba.

Pero la clave de interpretación del texto de Boccaccio, la parodia metaliteraria con la que el autor expone su poética de la *novella* radica en el desenlace abierto. La oralidad interumpida precisamente por la falta de dotes del narrador, incapaz

¹ Vid. C. Bremond, "Pourquoi le poisson a ri", *Poétique*, 12, 1981, pp. 9-19. J. Knowles, *Folk-Tales of Kashmir*, Londres, 1893.

² Por lo que se refiere al texto original hebreo, vid. I. Davidson, *Sepher Shashuim, A Book of Mediaeval Lore*, New York, 1914.

³ M. Picone, "Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale". *Filologia e critica*, XIII, 1988, p. 23.

Picone, "Tre tipi", p. 231.

de llevar a buen término su relato, se abre a una nueva oralidad, tal vez esta vez más fecunda, donde el incesante relatar sin término va a dar lugar a nuevas múltiples posibilidades.

El caballero de nuestro relato, "molto migliore intenditor che novellatore", como precisa intencionadamente el texto, comprendiendo la sutileza del juego verbal en tomo al que gira el cuento, descifra perfectamente el sentido de la agudeza de la dama que lo invita a dejarla "ir a pie", "mise mano in altre novelle e quella che cominciata aveva e mal seguita senza finita lasciò stare"; es decir, que dejó sin terminar el cuento que había comenzado y contado mal, y echó mano ("mise mano") de otros cuentos. Feedman acentúa el carácter irónico del cuento y piensa que este final abierto deja también abierta la posibilidad de que se reanude la situación en los mismos términos, dando vía libre a que el narrador vuelva a destrozarse su cuento con sus escasas dotes para la oralidad. No parece ser este el sentido de "echó mano a otros cuentos", pues todo parece indicar que, aprendida la lección, el narrador va a proceder a contar otros cuentos que sí es capaz de llevar a buen fin."

De cualquier forma, lo que resulta realmente significativo, por encima de la anécdota y la implicación concreta de los personajes, es la transformación del juego verbal en material narrativo, en incesante y continuo relatar. Frente al narrador del cuento del *Novellino* que, a pesar de ser un "grandissimo favellatore", termina, avergonzado, por interrumpir de manera súbita el relato que no ha sabido contar: "Onde quelli si vergognò et ristette", el del relato de Sercambi, perfectamente individualizado con su nombre y apellido, que también "con vergogna", deja su cuento sin terminar, final mucho más significativo si tenemos en cuenta que De *Pulchra Resposione*¹ es un calco, como tuve ocasión de resaltar,² del cuento de Boccaccio, del que sin duda deriva, el narrador de la novela boccacciana comienza de nuevo otro relato, subrayando la prevalencia del arte de narrar como expresión de su propia existencia y su identificación con la vida. Un incesante arte de contar, de acuerdo con la libertad preconizada por Boccaccio y claramente procla-

¹ Vid. E.L. Giusti, "La novella di Cesca e "intenderlo como si conviene" nella sesta giornata del *Deameron*", *Studi sul Boccaccio*, 18, 1989, p. 329.

² // *Novellino*, 89 "Qui conta d'uno uomo di corte che cominciò una novella che non venia meno", ed. S. Lo Nigro, Torino, Edizione Tipografica Torinese, 1964.

³ G. Sercambi, *Novelle*, Giovanni Sinicropi (ed.), Firenze, Le Lettere, 1995.

J. Paredes, "El viaje como estructura metanarrativa: la *novella* de *Madonna Oretta* (*Dee*. VI, 1), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, A. López Castro, Luzdivina Cuesta Torre (eds.). Universidad de León, 2007, pp. 939-940.

mada también en la *Conclusione dell'autore*, donde al reclamar su derecho a tratar libremente su temática, y en lengua vulgar, vuelve a situar sus *Centonovelle* en el ámbito de la cultura popular, en la que la antinomia entre lo provechoso y ejemplar que su obra representaba se resuelve en la particular visión de la vida que ésta representa, como inversión de la norma y recreación de un mundo basado en la burla, la ironía y la parodia.

Aunque lo que realmente adquiere relevancia es la función de la *novella* en el plano macrotextual del autor, enmarcado por el *Proemio* y la *Conclusione*, y claramente delimitado en la introducción a la IV jomada, y el cuento que la ejemplifica, y en este programático relato central, como formulación de la teoría de la poética de la *novella*.