

PASIONES, ACTAS DEL DOLORE
EN EL LIBRO DE BUENAS NOTAS
LUDWIG M. HARTMANN
DE LA
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

43

SANTANDER

22-26 de septiembre de 1999

PALACIO DE LA MAGDALENA

Universidad Internacional

Menéndez Pelayo

Al cuidado de

MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO

con la colaboración de Laura Fernández

CONSEJERÍA DE CULTURA

DEL GOBIERNO DE CANTABRIA

AÑO JUBILAR LEBANIEGO

ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER

•MM•

ACTAS DEL
VIII CONGRESO INTERNACIONAL
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL

SANTANDER
22-26 de septiembre de 1999
PALACIO DE LA MAGDALENA
Universidad Internacional
Menéndez Pelayo

Al cuidado de
MARGARITA FREIXAS Y SILVIA IRISO
con la colaboración de Laura Fernández

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval

Depósito legal: SA-734/2000

Carolina Valcárcel

Tratamiento de textos

Gráficas Delfos 2000, S.L.

Carretera de Cornellá, 140

08950 Esplugues de Llobregat

Impresión

·MM·

TERRENIDAD Y ESPIRITUALIDAD EN EL JARDÍN DE LA INTRODUCCIÓN A LA JORNADA III DEL «DECAMERON» DE BOCCACCIO

MARÍA DEL PRADO MARTÍN PRADO

Universidad Complutense

UNO DE LOS ASPECTOS que mejor caracteriza la Edad Media es la visión simbólico-alegórica del universo. El hombre medieval, fascinado por el principio de *aliud dicitur, aliud demonstratur* (es decir, el texto dice siempre algo diferente de lo que parece decir), se encuentra inmerso en un mundo lleno de símbolos y disfruta con el esfuerzo intelectual que supone la interpretación de una alegoría.¹

Boccaccio, cuya obra se desarrolla en la fase final de la Edad Media, también se adhiere a este principio y, en su *Genealogie deorum gentilium libri*, además de valorar la poesía como una actividad útil, indica que la verdadera poesía es la que se compone y expone de manera exquisita bajo un velo; que los poetas, cuando son verdaderos poetas, transmiten, a través de sus escritos, un significado más allá del literal para hablar del mundo y las verdades esenciales; e incluso afirma que es estúpido creer que estos no han pensado nada bajo la corteza de las fábulas.² De esta forma, como ha señalado la crítica, la *cornice* del *Decameron* no puede ser considerada sólo el componente que fundamenta la estructura de la obra,³ sino que en ella se encuentra un significado más profundo.⁴

¹ U. Eco, *Arte y belleza en la estética medieval*, trad. H. Lozano Miralles, Lumen, Barcelona, 1997, pp. 68 y ss. Por otra parte, Michel Pastoureau indica que «il est vrai que dans l'Occident médiéval il est en général impossible de séparer nettement ce qui est matériel et ce qui est symbolique, ce qui est technique et ce qui est idéologique. Tout est toujours étroitement lié», en «Introduction à la symbolique médiévale du bois», en AA. VV., *L'Arbre. Histoire naturelle et symbolique de l'arbre, du bois et du fruit au Moyen Age*, Le Léopard d'Or, París, 1993, p. 27.

² Véase G. Boccaccio, *Genealogie deorum gentilium libri*, I, al cuidado de V. Romano, Laterza, Bari, 1951, libro XIV, pp. 679-749.

³ Para el estudio de la *cornice* como elemento que sustenta la unidad de la obra, véase S. Battaglia, «Schemi lirici nell'arte del Boccaccio», *La coscienza letteraria del Medioevo*, Liguori, Nápoles, 1965, pp. 625-644.

⁴ Son numerosos los estudios que admiten un segundo significado para el marco del *Decameron*. Destacamos la afirmación de Lucia Marino: «Clearly the *Decameron cornice* responds to Boccaccio's requirement

El viaje que lleva a cabo la *brigata* se entiende como una progresión purificadora y regeneradora realizada por el ser humano, que parte en busca de un restablecimiento de los valores éticos y morales perdidos. Esta progresión purificadora, regeneradora y de salvación culmina, en una primera etapa, en el Paraíso Terrenal cultivado, recuperado mediante el trabajo y el arte (es decir, el jardín de la Introducción a la Jornada III),⁵ y en una segunda, en el estadio de máxima conexión con lo espiritual (es decir, *La Valle delle Donne*).⁶

Si analizamos los elementos que forman este jardín,⁷ observamos que en él se conjugan terrenidad y espiritualidad, ya que, en su viaje purificador, el hombre, cuando llega a este Paraíso Terrenal recuperado, se predispone hacia lo espiritual pero no se desliga de lo terrenal.⁸

that good fiction present a veiled polyseme text», L. Marino, *The «Decameron» Cornice: Allusion, Allegory, and Iconology*, Longo, Ravenna, 1979, p. 120. Asimismo, Edith G. Kern indica: «The cornice is not an ornament, and it is much more than a mere background creating an atmosphere. It has a *sovrasenso* in that it symbolically lends philosophical depth and unity to the ensemble of stories...», en E.G. Kern, «The Gardens in the *Decameron* “cornice”», *Publications of the Modern Association of America*, LXVI:4 (1951), p. 523. Como señala Lisa M. Muto, el sentido simbólico de la *cornice* fue intuido por los ilustradores del *Decameron*. Véase L.M. Muto, «A proposito della cornice del *Decameron*: Interpretazione e illustrazione», en *Letteratura italiana e arti figurative. Atti del XII Convegno dell’Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Toronto, Hamilton, Montreal, 6-10 maggio 1985)*, I, al cuidado de A. Franceschetti, L.S. Olschki, Florencia, 1988, pp. 291-301. Otros estudiosos, en cambio, no están de acuerdo con esta línea interpretativa, como por ejemplo, P.L. Cerisola, «La questione della cornice del *Decameron*», *Aevum*, XLIX (1975), pp. 137-156.

⁵ Según E.G. Kern, «The Gardens», hacia el final del siglo XII el jardín, identificado en la literatura vernácula con un paraíso terrenal, dejó de ser un mero *topos* literario con el desarrollo de la alegoría y se convirtió en un elemento esencial de la obra en la que se encontraba. Mirko Bevilacqua considera el «jardín» como el centro ideológico, formal y estructural del *Decameron*. Véase M. Bevilacqua, «Il “giardino” come struttura ideologico-formale del *Decameron*», en *L’ideologia letteraria del «Decameron»*, Bulzoni, Roma, 1978, pp. 65-78. Para el tema del viaje como progresión purificadora véase T. Barolini, «The Wheel of the *Decameron*», *Romance Philology*, XXXVI:4 (1983), pp. 521-539. Asimismo, para el tema del viaje que realiza la *brigata* como progresión purificadora o peregrinación, y el de la identificación de este jardín con el Paraíso Terrenal cultivado, recuperado mediante la acción humana y el arte, véase mi estudio, en vías de publicación, «El espacio en la *cornice* de las cinco primeras jornadas del *Decameron* de Boccaccio (Introducción a la Jornada III)», en *Actas del VIII Congreso Nacional de la Sociedad Española de Italianistas. La narrativa italiana (Granada, del 30 de septiembre al 2 de octubre de 1998)*.

⁶ Joan M. Ferrante, al hablar de la Jornada III, dice: «So far the soul has been prepared for salvation but not for perfection», en «The Frame Characters of the *Decameron*: A Progression of Virtues», *Romance Philology*, XIX:2 (1965), pp. 212-226. El máximo contacto del hombre con lo espiritual lo hallará en *La Valle delle Donne*. Véase M. Villarrubia, «Lectura alegórica de la *cornice* del *Decameron* de Giovanni Boccaccio (“La Valle delle Donne”）」, en *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas, (Madrid, 3-6 de mayo de 1994)*, II, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 357-363.

⁷ En obras anteriores Boccaccio describe otros jardines, quizá uno de los más destacados aparezca en el *Ameto*. Véase M. Massaglia, «Il giardino di Pomona nell’*Ameto* del Boccaccio», *Studi sul Boccaccio*, XV (1986), pp. 235-252.

⁸ El presente estudio tiene como único objeto el análisis de los elementos que componen la descripción de este jardín.

La descripción comienza diciendo: «Appresso la qual cosa, fattosi aprire un giardino che di costa era al palagio, in quello, che tutto era da torno murato, se n'entraron». ⁹ Aunque no se menciona explícitamente la forma del jardín, se podría pensar, por estar amurallado y pertenecer a un palacio, que su perímetro debe de tener un trazado rectilíneo, quizá cuadrangular o rectangular. ¹⁰ Suponiendo que el jardín sea cuadrado y dado que la *Valle delle Donne* tiene forma circular, encontraríamos en ello una prueba de la progresión purificadora que se establece desde el inicio de la obra, ya que el cuadrado, que se asocia a la tierra, «evoca la fuerza interna, resistente, la totalidad orgánica», mientras que el círculo «el equilibrio y la perfección del Reino» y está relacionado con el cielo. ¹¹

El muro simboliza protección, seguridad y defensa, ¹² y, como apunta Paul Zumthor, «los muros ocultan, escribe Brunetto Latini a mediados del siglo XIII, “bellas estancias para la alegría y el deleite sin guerra y sin daño”». ¹³

Uno de los principales elementos que componen el jardín es el agua que brota a través de una fuente situada en el centro del mismo. ¹⁴ Boccaccio no sabe precisar si el agua mana de forma natural o artificiosa, pero menciona que el hombre ha construido artificiosamente los canalillos por los que discurre el agua por todo el jardín. Además, añade que esta agua, una vez fuera del jardín, en su descenso hacia el llano y antes de llegar a él, merced a su enorme fuerza, hace mover dos molinos. ¹⁵ El agua, en

⁹ G. Boccaccio, *Decameron*, ed. al cuidado de V. Branca, Einaudi, Turín, 1991, p. 324, 5. Las siguientes citas del texto irán acompañadas de la página y el epígrafe correspondiente a esta edición.

¹⁰ Tampoco se menciona que en el muro haya una puerta, aunque se puede deducir que sí existe puesto que los jóvenes hacen que se les abra el jardín para entrar en él. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant declaran que la puerta representa el «acceso a una realidad superior (o inversamente de la efusión de dones celestiales sobre la tierra)», en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, trad. M. Silvar y A. Rodríguez, Herder, Barcelona, 1991, s.v. «puerta». (No olvidemos que el hombre, después de atravesar una serie de etapas purificadoras, llega a un espacio —este Paraíso Terrenal— en el que se encuentra en mayor consonancia con lo espiritual pero sin despegarse de lo terrenal).

¹¹ P. Zumthor, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, trad. A. Martorell, Cátedra, Madrid, 1994, p. 21.

¹² Antonio Gagliardi sostiene que «la chiusura del giardino su se stesso determina l'autonomia e l'unità di significato», en «La cornice», en *Prospettive sul Decameron*, al cuidado de G. Barberi Squarotti, Tirrena Stampatori, Turín, 1989, p. 193.

¹³ P. Zumthor, *La medida*, p. 102.

¹⁴ «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» (G. Boccaccio, *Decameron*, pp. 325 y 326, 9).

¹⁵ Christiane Raynaud, entre las once representaciones iconográficas de jardines medievales que ha estudiado, ha señalado que, en la del Paraíso Terrenal, «avec l'enclos, la fontaine et son bassin sont les seules structures élaborées par l'homme», en *Images et pouvoirs au Moyen Age*, Le Léopard d'Or, París, 1993, p. 12. No sucede exactamente así en nuestro caso, puesto que, al tratarse de un Paraíso Terrenal recuperado por el hombre mediante el trabajo y el arte, encontramos otros elementos, además de los mencionados, en

el nivel literal, riega, da vida a las plantas, proporciona sensación de frescor y bienestar, y se utiliza industrialmente. Puede inferirse, por tanto, que el hombre mediante su actuación sobre la naturaleza obtiene beneficio, provecho y placer.¹⁶ En una segunda lectura, esto aludiría a que el ser humano puede transformar y aprovechar la naturaleza para hacer de la tierra un paraíso, es decir, existe la posibilidad de recuperar el Paraíso Terrenal perdido.¹⁷ Simbólicamente, el agua se interpreta como fuente de vida y es un medio purificador y regenerador,¹⁸ y la fuente se asocia directamente con el Paraíso Terrenal. En la Biblia, el agua y la fuente (en numerosas ocasiones denominadas «agua viva» y «fuente viva») son imágenes de la sabiduría, la salud, la gracia y la vida eterna. Por otra parte, el hecho de que se mencione que la fuente lance tanta agua y tan alta hacia el cielo (imagen de verticalidad y ascensión) que podría haber movido un molino, pero que, en realidad, al estar canalizada mueve dos, puede que esté aludiendo, en un segundo significado, a que el hombre, ahora, mediante la conquista de los valores éticos y morales (quizá las cuatro virtudes cardinales) y el conocimiento, sí ha sabido aprovechar esta agua de vida eterna.¹⁹

los que sí vemos la acción humana: «vie ampissime, tutte diritte come strale e coperte di pergolati di viti» (G. Boccaccio, *Decameron*, p. 324, 6), «canaletti assai belli e artificiosamente fatti» (*ibid.*, p. 326, 10) y, ya fuera del jardín, pero conectado con éste, «due mulina» (*ibid.*, p. 326, 10).

¹⁶ Según Mirko Bevilacqua, el jardín «è continuamente visto come luogo di "sollazzo" ... e questo "sollazzo" è da intendere (oltre che come "diletto" e "piacere") nell'accezione latina di *solacium*: confronto, consolazione, sollievo, compenso», en «Il "giardino"», p. 69. En opinión de Paul Zumthor, en los jardines «reina una paz que no se puede comparar con ninguna otra; un reposo total. El francés antiguo habla de *délit*: sin relación alguna con su homónimo moderno, esta palabra se deriva del latín *delectare* y designa una íntima alianza de placer y de felicidad». Añade, además, que «Isidoro de Sevilla, en el libro XIV de sus *Etimologías*, había empleado la expresión de *hortus deliciarum* para traducir pleonásticamente la palabra griega *paradis* y el hebreo *eden*». Véase P. Zumthor, *La medida*, pp. 105 y ss.

¹⁷ Antonio Gagliardi afirma: «Questo giardino ha raggiunto il massimo della perfezione per cui nessun altro Paradiso è più possibile perché ha trasformato la terra in paradiso». Véase A. Gagliardi, «La cornice», pp. 183-203, y véase también del mismo autor, «Hortus Deliciarum», *L'esperienza del tempo nel "Decameron"*, Tirrena Stampatori, Turín, 1987, pp. 45-54. Marga Cottino-Jones opina que nos encontramos ante una anticipación de la idea renacentista de la naturaleza perfeccionada por la mano del hombre. Véase M. Cottino-Jones, «The city/country conflict in the *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, VIII (1974), pp. 147-184.

¹⁸ El agua, simbólicamente, representa el origen de la vida, de la creación, y es medio de purificación. Para Gilbert Durand, el agua «se convierte en la sustancia misma de la pureza y algunas gotas de agua bañan para purificar un mundo». Véase G. Durand, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, trad. M. Armíño, Taurus, Madrid, 1982, p. 162. Véase también J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, s.v. «aguas», pp. 54-56. Véase, igualmente, H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Garzanti, Milán, 1991, s.v. «acqua», pp. 4-8. J. Chevalier y A. Gheerbrant, además, apuntan que alrededor del agua tienen lugar los encuentros esenciales y que «todo lugar de peregrinaje comporta su punto de agua y su fuente», en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, s.v. «agua».

¹⁹ Además, el molino recuerda la imagen cíclica de la naturaleza: según Hans Biedermann, «la simbología cristiana del medioevo conobbe l'immagine del "mulino mistico", nella cui macina il profeta Isaia getta il grano dell'Antico Testamento, mentre l'apostolo Paolo raccoglie la farina ottenuta. In molte

La fuente es de mármol (la piedra más susceptible de ser utilizada en obras artísticas)²⁰ al que se le aplica el adjetivo *bianchissimo*. Por un lado, el blanco es un color que denota pureza y se relaciona con lo celestial e inmaculado y, por otro, se le añade el superlativo, lo que refuerza aún más esta idea. El mármol está esculpido en *maravigliosi intagli*. Varias de las acepciones, en la lengua italiana, del adjetivo *meraviglioso*, que aparece en diversas ocasiones en la descripción del jardín, hacen referencia a algo de origen divino o sobrenatural.²¹ Asimismo, la idea de perfeccionamiento y elevación se representa en la columna –situada en medio de la fuente– calificada como *diritta*, lo que indica verticalidad, es decir, ascensión y progreso.²² La columna tiene un simbolismo cósmico y espiritual, conecta el cielo con la tierra y está relacionada con la idea del Paraíso Terrenal al estar ligada al Árbol de la Vida.²³ Además, se asocia directamente con la columna vertebral y, por tanto, con el hombre. Es la mediadora entre la parte inferior del cuerpo, vinculada a los instintos, y la cabeza, ligada al intelecto (recordemos que sobre la columna de esta fuente se asienta una figura y, aunque de nuevo no se especifique, se podría intuir que se trata de una representación humana).

Otro elemento destacado son las plantas. Boccaccio señala que abundan en el jardín las que crecen en lo que él llama «nuestro» clima. Tradicionalmente, se ubicaba el Paraíso Terrenal en países lejanos de Italia (Mesopotamia, la India, Ceilán...). Quizá, con este posesivo, Boccaccio quiere indicar que el Paraíso Terrenal puede estar cercano, no sólo en Oriente sino también en Occidente, es más, en Italia, en la misma Florencia, no en un lejano espacio desconocido.²⁴ Se trataría, por tanto, de un Paraíso Terrenal que el hombre puede recuperar.

Se podrían clasificar las plantas en tres apartados: árboles, frutos y flores.

En la Edad Media existen dos niveles simbólicos en relación con el árbol: uno en cuanto a su significado genérico y el otro en cuanto a cada especie en particu-

illustrazioni della *Bibbia* i quattro Evangelisti gettano i semi dentro a un mulino, mentre gli Apostoli fanno affluire i fiumi che mettono in movimento la sua ruota», en H. Biedermann, *Enciclopedia*, s.v. «mulino».

²⁰ Al hablar de la oposición madera-piedra, Michel Pastoureau afirma que la piedra «est souvent associée au sacré mais représente une matière inerte, brutale et immuable (ce qui lui confère, en revanche, une dimension d'éternité)», en «Introduction», p. 26.

²¹ Véase S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Turín, 1962, s.v. «meraviglioso», pp. 118-121.

²² Según P. Zumthor, «La verticalidad medieval requería una visión, limitada, es cierto, pero dirigida hacia arriba: ascensional, proyectada fuera de sí. La columna, que garantiza la solidez del edificio, representa por su forma misma a la Iglesia o a las Virtudes Fundacionales: pone en correlación a los contrarios y sugiere al espectador, según el contexto, adoración o idolatría», en *La medida*, p. 93.

²³ J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, s.v. «columna», pp. 323-328.

²⁴ Edith G. Kern sostiene: «The Gardens of the *Decameron* are inhabited by neither fairies, gods, nor allegorical figures as in previous romances or Boccaccio's own earlier works, but rather by real men and women, citizens of the Republic of Florence», en «The gardens», p. 515.

lar.²⁵ En la descripción del jardín se habla de árboles en general y se nombran el naranjo y el cidro.²⁶ El árbol, simbólicamente, indica regeneración, une el cielo con la tierra al poner en conexión los tres niveles del cosmos (inferior o subterráneo, central o terrenal y superior o celestial) y evoca la idea de verticalidad, ascensión y progreso hacia lo espiritual.²⁷ El naranjo y el cidro pueden considerarse símbolos de fecundidad y abundancia. Destaca, sin embargo, que en ellos se encuentran a la vez frutos viejos, frutos nuevos y flores. Esto, que, como indica Antonio Gagliardi, es imposible en pleno verano, exalta su valor simbólico y recuerda las tres edades del hombre: se representa el movimiento cíclico de muerte y resurrección constantemente, es decir, nos hallamos ante una naturaleza que no se ve interrumpida por la muerte puesto que se encuentra en continua transformación.²⁸ Por otro lado, en general, los frutos representan los deseos terrenales y sensuales.²⁹ También simbolizan la abundancia y el origen, porque en su centro se

²⁵ Véase M. Pastoureau, «Introduction».

²⁶ El texto habla de «verdissimi e vivi aranci e di cedri, li quali, avendo i vecchi frutti e' nuovi e i fiori ancora, non solamente piacevole ombra agli occhi ma ancora all'odorato faceyan piacere» (G. Boccaccio, *Decameron*, p. 325, 8). Aunque en un trabajo anterior, «El espacio en la cornice», consideramos que se trataba de cedros, después de analizar el texto opinamos que se trata de cidros. La palabra *cedri* nos puede llevar a error al pensar que se trataría de cedros y no de cidros, puesto que en italiano ambos árboles se designan con el mismo término. Los vocablos latinos *cedrus* y *citrus* derivaron en italiano en una sola voz, *cedro*; mientras que en español, derivaron en *cedro* y *cidro* respectivamente. Observemos además que, en el texto, el relativo *li quali* hace referencia tanto a *aranci* como a *cedri*, por lo que debemos pensar que los frutos y el aroma aluden a los dos árboles. Si tenemos en cuenta que el cedro, aunque es un árbol que da frutos (las cédrides), es fundamentalmente apreciado por su madera, y que del cidro se usa principalmente su fruto, la cidra, semejante al limón; así como que la naranja y la cidra son frutos muy olorosos, cabe establecer que se trata de cidros y no de cedros. Por otro lado, V. Branca señala que Boccaccio habla igualmente de «cedri e aranci» en la *Amorosa Visione*. Véase su edición de G. Boccaccio, *Decameron*, p. 325, n. 6.

²⁷ Para Gilbert Durand, el árbol es símbolo a la vez del ciclo estacional y de la ascensión vertical. Véase G. Durand, *Las estructuras*, pp. 323 y ss. Véase también J.E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. «árbol», y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, s.v. «árbol». En opinión de Alice Planche, «Par son élan vertical, les mouvements de ses branches, le chant du vent qui l'agite, l'arbre est notre frère, un aîné qui nous survivra, plus grand que nous, plus fort, et qui par ses racines plonge dans le mystère des profondeurs. Humain donc, et plus qu'humain, il fut parfois un dieu, régnant sur les trois mondes, ici, en haut, en bas, maître du cosmos, à moins que le cosmos ne soit qu'un arbre géant», en «La belle était sous l'arbre...», en AA. VV., *L'arbre*, citado en n. 1, pp. 93-103.

²⁸ Antonio Gagliardi opina que «i tre stadi raffigurati rimandano a un'immagine ciclica dello spazio-tempo per cui l'eternità è assicurata proprio dal movimento circolare», en «La cornice», p. 195. Según Vittore Branca, el adjetivo «vivi», que se aplica a los cidros y a los naranjos, habría que entenderlo como 'rigogliosi', 'schietti', es decir, como exuberantes, llenos de vigor y rectos, esbeltos, puros, perfectos. Véase V. Branca, ed., G. Boccaccio, *Decameron*, p. 325, n. 5.

²⁹ Según Michel Pastoureau, «Seul parmi les éléments végétaux, le fruit semble en effet, dans les traditions médiévales, quelque peu impur, ou du moins pas entièrement pur. Peut-être parce que tout fruit est d'abord une transaction? Peut-être aussi parce que tout fruit renvoie à celui que le serpent a fait manger à Eve et qui a été cause de la Chute?» M. Pastoureau, «Introduction», p. 28, n. 12.

hallan las semillas, el germen.³⁰ Otra planta mencionada es la vid, caracterizada igualmente por un simbolismo de fecundidad e inmortalidad a la vez.³¹

En cuanto a las flores,³² observamos que presentan un simbolismo dual: por un lado, son imagen de la fugacidad de las cosas, de los placeres de la carne y del erotismo,³³ y por otro, se asocian con el alma o con un centro espiritual. Debemos detenernos en el hecho de que se hable de «mille varietà di fiori». Teniendo en cuenta la importancia dada a los números en la época de Boccaccio,³⁴ y la que adquiere en concreto en el *Decameron*,³⁵ debemos interpretar este *mille* como un número que forma un todo, engloba un cosmos e indica una totalidad.³⁶ En concreto, se menciona la rosa, emblema de Eros, del amor terrenal y la regeneración, pero a la vez asociada al amor espiritual;³⁷ y el jazmín, flor muy delicada, generalmente blanca (color de pureza) o amarilla (color expansivo y ardiente).

Siguiendo con el estudio de los elementos que aparecen en la descripción del jardín, sería necesario detenerse en otro de suma importancia: los animales.³⁸ En su análisis destacan las mismas ideas recurrentes que nos llevan a establecer de nuevo la dualidad que ya hemos visto con respecto a las plantas: terrenidad-espiritualidad.

Aunque normalmente, según Michel Pastoureau, el mundo vegetal se asocia a la idea de pureza y el mundo animal a la de impureza,³⁹ en nuestro caso encon-

³⁰ Toda esta carga de sensualidad y terrenidad, representada por los frutos, se ve contrarrestada con el hecho de que en los naranjos y cidros también haya flores, además de que las parras estén todavía en flor.

³¹ La vid tiene un simbolismo principalmente positivo, de carácter cristiano, relacionado con el Paraíso, toda vez que a menudo, en la iconografía, se la identifica con el Árbol de la Vida.

³² «Le latora delle quali vie tutte di rosa' bianchi e di gelsomini erano quasi chiuse» (G. Boccaccio, *Decameron*, p. 325, 6), «era un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera pareva, dipinto tutto forse di mille varietà di fiori» (*ibid.*, p. 325, 8).

³³ Véase H. Biedermann, *Enciclopedia*, s.v. «fiore».

³⁴ Véase P. Zumthor, *La medida*, pp. 386 y ss.

³⁵ Franco Fido considera los números tres, siete, diez y cien como elementos esenciales en la estructura del *Decameron*, en «Architettura», en *Lessico critico decameroniano*, ed. al cuidado de R. Bragantini y M. Forni, Bollati Boringhieri, Turín, 1995, pp. 13-33.

³⁶ Además, según J. Chevalier y A. Gheerbrant, «el número mil posee una significación paradisiaca, es la inmortalidad de la felicidad», J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, s.v. «mil».

³⁷ La rosa se asocia al Cristianismo, puesto que es símbolo de la sangre o de las llagas de Cristo; en la *Divina Commedia* de Dante Alighieri, el amor paradisiaco es comparado al centro de la rosa; y también se suele representar a la Virgen dentro del «roseto».

³⁸ Los animales son un elemento fundamental para poder establecer si la descripción o la representación de un jardín alude a un paraíso o no. Christiane Raynaud así lo ha visto y destaca que los animales sólo aparecen en la representación iconográfica del Paraíso. Véase C. Raynaud, *Images*. En opinión de Antonio Gagliardi, la presencia de animales en este jardín «e la loro familiarità con l'uomo è indice della definitiva integrazione tra uomo e natura», en «La cornice», p. 196.

³⁹ Véase M. Pastoureau, «Introduction», p. 28.

tramos tanto animales con una fuerte carga simbólica espiritual (pájaros, ciervos y corzos), como otros cuya simbología remite a lo terrenal (conejos y liebres).⁴⁰

Si se compara la descripción de los animales que hace Boccaccio⁴¹ con la de los animales del Paraíso Terrenal bíblico,⁴² se observa que coinciden en numerosos puntos: en ambas descripciones se alude al conjunto de los animales, puesto que en el Génesis se habla de «todos los animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra» y en el jardín de «cento varietà di belli animali» (igual que sucede en relación con las plantas, volvemos a encontrarnos con un número, en este caso el cien, que hace referencia a un cosmos, a una totalidad);⁴³ además, en ninguno de los dos casos se nombran los peces, sino sólo los animales del cielo y la tierra en mayor contacto con el hombre; se encuentran, tanto en una descripción como en la otra, en libertad; y no nos hallamos frente a animales mitológicos o irreales.

Los animales del jardín del *Decameron* se definen como «non nocivi» y no representan ningún peligro, puesto que al tratarse de un Paraíso Terrenal recuperado después de la aparición de la serpiente (es decir, del pecado en un segundo nivel) y gracias a su clausura, a su muro, los animales dañinos quedan fuera.

Los pájaros tienen un significado principalmente positivo: representan el deseo de aspiración y elevación del alma, y son un símbolo de conexión entre el cielo y la tierra. El pájaro, por ser un animal alado y vivir en el aire, se opone a la serpiente (identificada con el Demonio), que vive en la tierra (ambos encarnan el enfrentamiento entre el mundo celeste y el terreno).⁴⁴ Es necesario mencionar que los pájaros se encargan de que exista otro elemento más en el jardín: el canto. En el texto no se habla

⁴⁰ Edith G. Kern opina que este jardín está basado en la tradición de la alegoría analítica de los jardines del amor dedicados a Venus. Al comparar su descripción con la del jardín del *Roman de la rose*, destaca que el hecho de que en ambos se enumeren los mismos animales contribuye a reforzar la idea de que Boccaccio se inspiró en la obra de Guillaume de Lorris a la hora de describir los jardines del *Decameron*. Véase E.G. Kern, «The Gardens».

⁴¹ «Ché 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 suo diletto, quasi dimestichi andarsi a sollazzo» (G. Boccaccio, *Decameron*, pp. 326 y 327, 13).

⁴² «Y se dijo Yavé Dios: "No es bueno que el hombre esté solo, voy a hacerle una ayuda proporcionada a él". Y Yavé Dios trajo ante el hombre todos cuantos animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra, para que viese cómo los llamaría, y fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diera» (Génesis, II, 18 y 19).

⁴³ Existe otra similitud entre la descripción de las flores y los animales y es la utilización de «forse», que debemos entender como 'en torno a', 'alrededor de'.

⁴⁴ Según Gilbert Durand, el «ala» es el símbolo por excelencia de la ascensión: «el ala es ya medio simbólico de purificación racional. ... Todas las imágenes ornitológicas remiten al deseo dinámico de elevación, de sublimación. ... en general, el pájaro es la coronación de la Obra, mientras que la serpiente es su base, y los otros animales son el centro», en *Las estructuras*, pp. 122 y ss.

de veinte tipos de pájaros, sino de veinte formas de cantos de pájaros.⁴⁵ Tanto el número veinte como el canto (en estrecha unión con la música) son, igualmente, símbolos de unión entre el cielo y la tierra.⁴⁶

Los conejos y las liebres son animales sumamente parecidos. Son símbolo de la procreación, de la fecundidad e, incluso, de la sensualidad más ardiente, que puede rayar en la lascivia.⁴⁷

Los ciervos y los corzos son igualmente dos animales muy similares.⁴⁸ El ciervo tiene un simbolismo eminentemente positivo, ya que es enemigo de la serpiente y se le considera un animal puro en la Biblia, en cierta medida, opuesto al conejo, animal impuro.⁴⁹ Asimismo, es nexos de unión entre el cielo y la tierra, y símbolo de elevación.⁵⁰

⁴⁵ «Udendo forse venti maniere di canti d'uccelli quasi a pruova l'un dell'altro cantare» (G. Boccaccio, *Decameron*, p. 326, 12). Es significativo que cuando la reina de la Jornada III, Neifile, guía a la *brigata* hacia el nuevo palacio, lo haga acompañada por el canto de unos veinte ruiseñores y otros pájaros: «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...» (G. Boccaccio, *Decameron*, p. 323, 3).

⁴⁶ Vittore Branca opina que el número veinte está empleado aquí como número indeterminado para indicar una cantidad no muy grande. Véase G. Boccaccio, *Decameron*, al cuidado de V. Branca, p. 323, n. 4. La interpretación simbólica del número veinte puede hacerse bien por adición mística: $2 + 0 = 2$ (el dos es el símbolo de la dualidad y la contraposición); bien por sucesión: el 'cero' (símbolo de la regeneración y generación e incluso de la eternidad por su forma circular) es el resultado del 2. También podríamos entender el veinte como un derivado del número cuatro (símbolo de la tierra) o del cinco (símbolo de unión y de la armonía) o como el doble del diez (símbolo de la totalidad, a veces de la totalidad en movimiento). Véase J.E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. «números»; y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, s.v. «número», y las voces correspondientes a cada número.

⁴⁷ Los dos son mamíferos roedores de la familia de los lepóridos. La simbología los estudia en conjunto y no establece distinción alguna entre ambos en cuanto a su interpretación.

⁴⁸ Ambos son mamíferos rumiantes, su color es parecido (el ciervo es pardo rojizo en verano y gris en invierno y el corzo es gris rojizo), a los dos les apunta una primera cornamenta que se les cae en otoño y les vuelve a nacer otra, y su carne es tan semejante que se suele adobar de la misma manera.

⁴⁹ «Todo animal de casco partido y pezuña hendida y que rumie lo comeréis; pero no comeréis los que sólo rumian o sólo tienen partida la pezuña. El camello, que rumia, pero no tiene partida la pezuña, será inmundo para vosotros; el conejo, que rumia y no parte la pezuña, es inmundo; la liebre, que rumia y no parte la pezuña, es inmunda; el cerdo, que divide la pezuña y no rumia, es inmundo para vosotros. No comeréis su carne ni tocaréis sus cadáveres; serán inmundos para vosotros» (Levítico, XI, 3-8). «No comas abominación alguna. He aquí los animales que comeréis: el buey, la oveja y la cabra; el ciervo, la gacela y el corzo; la cabra montés, el antilope, el búfalo; la gamúza; todo animal que tenga la pezuña dividida y el pie hendido y rumie; pero no comeréis los que solamente rumian ni los que solamente tienen la pezuña dividida y el pie hendido; el camello, la liebre; el conejo, que rumian, pero no tienen la pezuña dividida, son inmundos para vosotros; el puerco, que tiene la pezuña hendida; pero no rumia, es inmundo para vosotros. No comeréis sus carnes ni tocaréis sus cadáveres» (Deuteronomio, XIV, 3-8).

⁵⁰ Es infatigable cuando quiere saciar su sed y se encuentra tan ligado al Cristianismo que a veces simboliza el alma que desea apagar su sed en la fuente divina. Puesto que su llamada (la berrea, bramidos que se oyen a muy larga distancia) es irresistible cuando busca un harén de ciervas, se le llega a identificar incluso con el mismo Cristo que llama al alma.

Los dos últimos elementos que quedan por analizar son los colores y el perfume. El binomio terrenidad-espiritualidad vuelve a aparecer en los colores mencionados en la descripción del jardín: el verde, el rojo y el blanco.⁵¹ El verde es el color de la vida plena y la fertilidad (recordemos que en el jardín se aplica a la hierba y a los cidros y naranjos). Por otra parte, al ser un color que refresca y reconforta, parece querer indicar aquí que el hombre, en este espacio, recobrará nuevas fuerzas para continuar con su viaje purificador. En cuanto al hecho de que la hierba sea tan verde que casi parezca negra, habría que señalar que esta afirmación intensifica y potencia el color verde, ya que el color negro, que no siempre se interpreta negativamente, está vinculado a la tierra.⁵² El rojo es un color cálido, unido a la tierra y la vida, y el blanco es el color de la pureza. Estos dos colores se aplican a las rosas: Vittore Branca habla del simbolismo clásico y medieval de las rosas rojas y blancas, que aluden al amor puro y a la regeneración y resurrección.⁵³

En relación con el perfume, cabría indicar que tiene un simbolismo positivo. Es purificador y se relaciona con el alma y la espiritualidad:⁵⁴ el perfume exhalado por las parras en flor, mezclado con el de otras plantas y frutos, hace pensar a la *brigata* que se encuentra en Oriente (espiritualidad) aunque en realidad se halle en Occidente (terrenidad).⁵⁵

El viaje que llevan a cabo los diez jóvenes se entiende, según hemos indicado, en una segunda lectura, como una progresión ascendente, regeneradora y purificadora realizada por el ser humano, que culminará cuando este alcance el estadio de máxima

⁵¹ «rosa' bianchi e vermigli» (G. Boccaccio, *Decameron*, p. 325, 6); «un prato di minutissima erba e verde tanto, che quasi nera pare» (*ibid.*, p. 325, 8); «verdissimi e vivi aranci e di cedri» (*ibid.*, p. 325, 8); «una fonte di marmo bianchissimo» (*ibid.*, p. 325, 9). Para el simbolismo de los colores véase G. Durand, *Las estructuras*, pp. 209 y ss., así como J.E. Cirlot, *Diccionario*, s.v. «color» y «color (positivo–negativo)», y las distintas voces correspondientes a cada color en J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*.

⁵² Según Umberto Eco, en la Edad Media, «las determinaciones de color son inequívocas, decididas: la hierba es verde, la sangre roja, la leche cándida. Existen superlativos para cada color ... y un mismo color posee muchas gradaciones, pero ningún color muere en zonas de sombra». Véase U. Eco, *Arte y belleza*, p. 59. Christiane Raynaud sostiene que, en las representaciones iconográficas de jardines, los colores son convencionales, en *Images*, p. 15. María Hernández, en su traducción del *Decameron*, explica este pasaje diciendo: «la hierba bien cuidada, bien regada y bien abonada puede tomar este color intenso, casi oscuro, que aquí se indica», en G. Boccaccio, *Decamerón*, trad. y ed. M. Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994, p. 365, n. 5.

⁵³ Véase su edición de G. Boccaccio, *Decameron*, p. 537, n. 3.

⁵⁴ En la Biblia es el mismo Yavé el que indica cómo elaborar perfumes, así como el óleo aromático de la unción sagrada, el timiana (dedicado al culto divino) e, incluso, cómo construir el altar de los perfumes, considerado «santísimo en honor a Yavé». Véase Éxodo, XXX.

⁵⁵ «E tutte allora fiorite sí 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» (Véase G. Boccaccio, *Decameron*, pp. 324 y 325, 6). Con respecto a los puntos cardinales véase G. Durand, *Las estructuras*, pp. 394 y 395. Igual que para Gilbert Durand, para Paul Zumthor, el Este representa el triunfo de la vida y el Oeste el declive y la caída. Véase P. Zumthor, *La medida*, p. 21.

