

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores).

-- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

I. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

EL VIAJE COMO ESTRUCTURA METANARRATIVA: LA *NOVELLA* DE *MADONNA ORETTA* (DEC. VI, 1)

Juan Paredes

Universidad de Granada

Para la aproximación que pretendo realizar a la metanarración de *madonna Oretta* (Dec. VI,1) quiero partir de una afirmación de Michelangelo Picone (1995:36) que me parece particularmente esclarecedora para la comprensión entera de la obra:

La moderna analisi narratologica applicata al *Decameron* ha fornito almeno un risultato di grande portata ermeneutica: il Centonovelle non è una semplice raccolta di racconti, ma la formulazione di una complessa teoria del racconto.¹

Es el propio Boccaccio quien, consciente de su empeño, ofrece las claves para la descodificación ideológica y literaria de su obra a través del plano extradiégético del autor. Por eso me parece particularmente acertada la interpretación de la función macrotectual de la tantas veces comentada *Introduzione a la Quarta Giornata* como una auténtica teoría de la *novella*.

Bajo la supuesta respuesta a las críticas de sus detractores Boccaccio estaba realizando una encubierta teorización del cuento a través de la metáfora del viaje textual.

No de otro modo hay que interpretar las afirmaciones del autor sobre la orientación de «lo 'mpetuoso vento e ardente della 'nvidia», sobre los «piani» y los «profondissime valli» y no sobre «l'alte torri o le più levate cime degli alberi» de esta metáfora viajera. Translación de la fijación crítica sobre la literatura popular, perteneciente a la tradición narrativa cómica que el autor preconizaba y no contra la literatura seria. Lo que no implicaba necesariamente una consideración de superioridad de una sobre la otra sino simplemente una declaración poética para intentar precisar el lugar de la *novella* entre los géneros literarios y definir sus características: «le quali non solamente in fiorentin volgare e in prosa scritte per me sono e senza titolo, ma ancora in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono».²

El primer rasgo es el relativo a la lengua: el «fiorentin volgare», acto para ser comprendido a todos los niveles. El segundo, íntimamente relacionado con el primero y como una lógica consecuencia, hace alusión a la elección de la prosa: «in prosa scritte per me sono». «Senza titolo», es decir presentado como una colección de cuentos sin ninguna marca de autor. Y además «in stilo umilissimo e rimesso», expresión que referida por Dante a su *Commedia* (*Epistola a Cangrande*, XIII 30) subraya de manera meridiana la opinión que Boccaccio tenía de su obra.

Esta misma perspectiva crítica permite considerar el famoso cuento de Filippo Balducci como una «parabola del buon *novellare*» (Picone 1995: 47). Los críticos quieren imponer una manera de escribir didáctica y erudita pero Boccaccio se siente atraído por una literatura agradable y divertida que tiene como tema el amor, como público las damas y como vehículo de expresión el lenguaje vulgar.

Es en esta consideración teórica donde hay que insertar la comprensión de la *novella* de *madonna Oretta*, pues si realmente resulta fundamental el establecimiento de su fuente,

¹ Es la tesis mantenida entre otros por autores como Sanguineti (1975) o De Meijer (1976).

² Las citas por la edición de Vittore Branca (1980).

estructura y función, no menos lo es para su correcta interpretación realizar su descodificación a partir de su posición y significado en el conjunto de la obra, el macrotexto, en la que se encuentra inserta.

La *novella* abre la serie dedicada a «chi con alcun leggiadro motto, tentato, si riscotesse, o con pronta risposta o avvedimento fuggi perdita o pericolo o scorno».

Una dama florentina camina por el campo con un grupo de damas y caballeros, uno de los cuales se ofrece a contarle una *novella* para aliviar la fatiga del camino, pero no sabiéndola contar es conminado por ésta a abandonar su relato: «Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè».

La *novella* constituiría por sí sola un ejemplo del marco narrativo en «enhebrado» (Shklovski 1970: 144), cuyo motivo principal es el viaje aliviado mediante el relato de un cuento. Toda ella gira en torno a la expresión verbal, equívoca ya en su propia formulación, «io vi porterò a cavallo con una novella» que ha inducido a una interpretación errónea no sólo a los lectores como queda evidenciado en la xilografía correspondiente que aparece en la edición ilustrada de Venecia de 1492.³

El intento de explicar este juego de palabras ha llevado a Alan Freedman (1975-76), que realiza un estudio de la fuente, estructura y función del texto, a situar la expresión en el ámbito de la tradición enigmística ya copiosa en el medioevo. Y exactamente en el de un tipo de cuento en el que el enigma forma parte de la trama. El esquema suele ser siempre el mismo: un rey propone un problema, generalmente un sueño indescifrable, una adivinanza, etc., que ninguno de sus consejeros ni sabios sabe resolver hasta que finalmente lo hace una joven aldeana que termina casándose con él⁴.

En el índice de Aarne y Thompson (1964) aparece recogido con el número 875 *The Clever Peasant Girl*, con los subtipos 875 A, 875 B, 875 B1, 875 B2, 875 B3, 875 B4, 875 C y 875 D.

A este último subtipo pertenece un cuento popular indio cuyos elementos característicos alcanzan una difusión universal (Knowles 1893; Bremond 1981).

Una pescadora ofrece su mercancía a la reina, que pregunta sobre el sexo de un grueso pescado que salta en el aire y que, al escuchar la pregunta, rompe a reír. La reina cuenta al rey lo sucedido y éste convoca a su visir y, bajo pena de muerte, le da un plazo de seis meses para que descubra por qué el pescado rió. Durante cinco meses intenta en vano buscar la solución. Prepara su testamento y aconseja a su hijo alejarse hasta que se apacigüe la cólera del rey. En su camino, el joven encuentra a un viejo granjero que regresa a su ciudad. Un día en que el calor y la marcha se hacían penosos el joven dice a su compañero de viaje que el camino sería más agradable si lo hicieran por turno («à tour de rôle»). En otra ocasión, atravesando un campo de trigo le pregunta si ha sido comido ya. Al aproximarse a una gran ciudad le da su cuchillo y le dice que corte dos caballos, y cuando entran en la ciudad, donde nadie los saluda ni invita, exclama: «¡Qué cementerio!», al par que por el cementerio, donde les ofrecen las ofrendas de un rito funerario: «¡Qué espléndida ciudad!»; y mientras el anciano se quita los zapatos y remanga sus pantalones para pasar el río que atraviesa el cementerio, el joven se moja. El anciano termina por pensar que es tan loco en hechos como en palabras. Llegados a su ciudad, el anciano invita al joven a su casa y éste le pregunta si la viga es sólida. Cuando cuenta a los suyos todas estas extravagancias la hija le dice que el joven no está tan loco como parece y descifra estos extraños comportamientos. Así, con su última pregunta el joven sólo quería saber si podían recibirlo dignamente, y por lo que se refiere a las demás explica que el sugerir hacer el camino por turno quería decir que el viaje sería más agradable si cada uno contara un cuento; preguntando si el trigo había sido ya comido quería saber si el sembrador tenía deudas; que los caballos que el

³ Cf. la ed. de V. Branca (Firenze, 1965), Tavola XXVI y pp. 1257-1259.

⁴ Un estudio sobre el tema puede verse en De Vries (1928).

cuchillo debía cortar eran sólo bastones; que una ciudad poco hospitalaria era como un cementerio, mientras éste podía valer tanto como una próspera ciudad cuando se honraba a los caminantes, y que en realidad mejor era mojarse los zapatos que estropearse los pies, tropezar con los guijarros y mojarse todo entero. Al final, después de otra serie de acertijos, el joven revela su identidad y el motivo de su viaje, y la aldeana descifra el misterio, señalando que el pez reía porque había un hombre en el harén del rey. El visir salva la vida y su hijo se casa con la aldeana.

En ese «se porter à tour de rôle» está ya implícito el significado del «portare a cavallo» boccacciano. Como lo está también en otro significativo texto incluido en el *Libro de las delicias* de Yosef ben Meir ibn Zabara⁵, que puede considerarse como el arquetipo de la *novella* boccacciana (Picone 1988: 23). En este caso es Enan, el gigante que viaja con el propio ibn Zabara, a quien conduce al país de las delicias, el que se dirige a su compañero diciéndole: «Tu porta me o io porterò te». Y explica el juego de palabras contando el cuento del aldeano y el eunuco del rey. Un rey sueña que un simio del Yemen salta al cuello de su mujer, y temeroso de que el rey de este país pueda quitarle su reino confía a un eunuco, que dice conocer a un sabio que sin duda sabrá el significado del sueño, su interpretación. Emprende viaje en su busca en compañía de un aldeano a quien suelta expresiones aparentemente tan absurdas como la ya citada: «Portami tu o io porterò te». Llegados a la casa del aldeano éste cuenta a su familia las locuras de su compañero de viaje, y es la hija menor la que explica el significado de sus oscuros dichos, y en concreto que la extraña expresión quiere decir, como en los casos anteriores, que el viaje es mucho más agradable cuando haciéndolo en compañía se cuentan cuentos. Siguen una serie de pruebas entre el eunuco y la joven a la que finalmente conduce ante el rey a quien explica que su sueño significa, igual que en el cuento anterior, que hay un hombre en el harén. Es descubierto y quemado junto a la mujer infiel, y el rey se casa con la joven campesina.

En opinión de Feedman (231) este texto está en la base del contenido en la *Compilatio singularis exemplorum* (Hilka 1913), fuente directa de la *novella* de Boccaccio.

En el texto de la *Compilatio* el confidente del rey, que marcha en busca de una joven noble sapientísima, viaja con el novio que va a esposarla a quien de nuevo dice: «Porte me aliquantulum de via ista et ergo tantundem portabo vos». Es la joven la que explica el significado en los mismos términos: «Quando duo milites equitant et unus narrat aliquod pulchum exemplum, dicitur socium portare eum et viam abbreviare». Descubre el enigma del rey y se casa con él llegando a ser la Reina de Saba.

El texto sirve también de punto de partida del cuento de Sercambi *De magna prudentia* (Koehler 1889), quien retoma directamente el texto de Boccaccio en *De Pulchra Responsione*.

La comparación de ambos textos es altamente significativa:

Boccaccio	Sercambi
Introducción: Compara las frases ingeniosas con el ornamento que representan las estrellas, las flores y los árboles. Más apropiadas para las damas	Introducción: Contar como alivio del camino
Madonna Oretta	Madonna Colomba de'Busdraghi
«andando per via di diporto insieme con donne e con cavalieri»	«essendo andata per diporto con altre donne di Lucca e con alquanti giovani»
«tutti a piè»	«tutti a piè»
«disse uno dei cavalieri della brigata»	«si fu uno, giovanno di tempo e di senno, nomato Matteo Boccadivacca»
«Madonna Oretta, quando voi vogliate, io vi porterò, gran parte della via che a andare abbiamo, a cavallo con una delle belle novelle del mondo»	«O madonna Colomba, in quando voi vogliate, io vi porterò a cavallo gran parte della via che a andare abbiamo con una delle belle novelle del mondo»

⁵ Por lo que respecta al texto hebreo puede verse Davidson (1914). Existe traducción al inglés de M. Hadas (1960), al italiano (Piattelli 1984), al español (Forteza-Rey 1983) y al catalán (González-Lluvera 1931).

«Messer lo cavaliere, al quale forse non stava meglio la spada allato che'l novellar nella lingua»	« <i>Matteo, a cui forse non li stava meglio la spada in mano che'l novellare innella lingua</i> »
«Messer, questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi priego che vi piaccia di pormi a piè»	«Questo vostro cavallo ha troppo duro trotto, per che io vi prego che vi piaccia di <i>ponermi a pie di</i> ». ⁶
Conclusión: Suspende el relato del cuento para comenzar otro	Conclusión: Deja el cuento sin terminar.

Las similitudes de ambos textos saltan a la vista: los párrafos esenciales son idénticos⁷. Las diferencias más significativas se refieren al prólogo y la conclusión. El relato de Sercambi es más directo; sin la delicadeza de la introducción boccacciana ni la más mínima alusión al contexto, como contrariamente ocurre en Boccaccio con la inserción del texto en el marco de la Introducción a la *Sesta Giornata*, prueba de la conciencia que Boccaccio tenía de su obra, como obra entera, y de su particular habilidad para situar el relato en la atmósfera espiritual del conjunto. La diferencia es mucho más marcada en la conclusión, pues mientras el narrador de Sercambi, perfectamente individualizado e identificado con su nombre y apellido, «con vergogna» dejó su cuento sin terminar, el de Boccaccio, «un cavaliere», también interrumpe su *novella* pero para comenzar otra de inmediato.

Desde este punto de vista, el texto de Sercambi se asemeja más al *Novellino* (LXXXIX). En este caso, el narrador, «un uomo di corte, il quale era grandissimo favellatore», no sabe como terminar su cuento y es un sirviente el que le obliga a abandonar el relato:

-Quelli che t'insegnò cotesta *novella*, non la t'insegnò tutta. –E quelli rispose: -Perché No? –Ed elli disse: -Perché non t'insegnò la restata. – Onde quelli si vergognò, e ristette

Este distinto final, abierto en el caso de Boccaccio, es muy significativo en relación con su teoría del cuento. Sólo desde la especial situación que la *novella* ocupa en el conjunto de la obra, y no hay que olvidar que se encuentra intencionadamente en el centro, puede comprenderse su particular significado. Aquí queda abierta la posibilidad de iniciar una nueva narración. Un arte de narrar incesante, incluso por encima de sus peligros, acorde con esa libertad preconizada por Boccaccio y claramente especificada en la *Conclusione dell'Autore*. Por encima del sentido cómico que sin duda el final de la *novella* encierra, persiste la prevalencia en el narrar como prueba de la propia existencia, como identificación, como ocurre con tanto cuentos y su marco narrativo, con la vida.

El texto boccacciano fue retomado también por Sansovino (1556: V, 4). En la *lettera* VI, I Sansovino (2003: 121-123) realiza una feroz crítica contra los caballeros que pretendían ensalzarse con títulos vanos. Al final, sin embargo, se pregunta con fina ironía: «chi difenderebbe i torti fatti alle vedove, a le donzelle, ai semplice, a gli innocenti, se i cavalieri non fossero?». La relación con la *novella* de Boccaccio reside en el personaje del caballero torpe que no es capaz de contar una *novella* a Madonna Oretta.

Como señala Freedman (236), Boccaccio eleva su *novella* por encima de la simple anécdota, a través de la caracterización de los personajes y la transformación del enigma en metáfora, en material narrativo.

Pero lo importante es resaltar el papel que esta *novella* juega en el conjunto de las *Centonovelle*. Y no tanto, aunque tampoco deje de ser relevante, como primer relato de la sexta jornada, dedicada a las *novelle* de «pronta respuesta», en contraste significativo con el último, cuyo personaje protagonista, Frate Cipolla, es un consumado representante del arte de hablar, sino en su articulación en el conjunto global de la obra, en relación con el macrotexto del plano

⁶ Las citas por la edición de Giovanni Sinicropi (1995).

⁷ Señalo en cursiva las diferencias del texto de Sercambi con respecto al de Boccaccio.

del autor y su teoría del relato establecida en el *Proemio*, la *Conclusione dell'Autore* y sobre todo en la introducción a la IV *Giornata*. Hay pues una clara interferencia entre el plano puramente narrativo de la *novella* y el del autor. Desde este punto de vista el relato de Madonna Oretta se inserta en el plano macrotextual, donde la auctoritas de Boccaccio establece su teoría del cuento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- AARNE, Antti y Stith THOMPSON (1964), *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*, Helsinki, FF («Communications», 184).
- BOCCACCIO, Giovanni (1980), *Decameron*, Branca, Vittore (ed.), Torino, Einaudi.
- BREMOND, Claude (1981), «Pourquoi le poisson a ri», *Poétique*, 12, pp. 9-19.
- DAVIDSON, I. (1914), *Sepher Shashuim, A Book of Mediaeval Lore*, New York.
- DE MEJER, P. (1976), «Le trasformazioni del racconto nel *Decameron*» en Ballenni, C. (ed.), *Atti del Convegno di Nimega sul Boccaccio*, Pàtron, pp. 279-300.
- DE VRIES (1928), *Die Märchen von Klugen Rätsel lösern*, Helsinki, FF Communications 73.
- FREEDMAN, Alan (1975-76), «Il cavallo del Boccaccio: fonte, struttura e funzione della metanovella di Madonna Oretta», *Studi sul Boccaccio*, IX, pp. 225-241.
- HILKA, A. (1913), «Neue Beiträge zur Erzählungsliteratur des Mittelalters (die Compilatio Singularis Exemplorum der Hs. Tours 468, ergänzt durch eine Schwesterhandschrift Bern 679)», *Jahresbericht der Schlesischen Gesellschaft für vaterland Cultur*, Breslau, pp. 1-24.
- KNOWLES, J. Hinton (1893), *Folk-Tales of Kashmir*, Londres.
- KOEHLER, R. (1889), «Illustrazioni comparative ad alcune novelle di G. Sercambi», *Giornale Storico della letteratura italiana*, XIV, pp. 94-101.
- PICONE, Michelangelo (1988), «Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale», *Filologia e critica*, XIII, pp. 3-26.
- (1995), «Autore/narratori», en Bragantini, Renzo y Pier Massimo Forni (eds.), *Lessico critico decameroniano*, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 34-59.
- Novellino e conti del 200*, Lo Nigro, Sebastiano (ed.), Torino, Edizione Tipografica Torinese, 1964.
- SABARA, Josep Meir (1931), *Llibre d'ensenyaments delectables*, González-Lluvera, I. (ed.), Barcelona.
- SABARA, Joseph Ben Meir Ibn (1983), *Libro de los entretenimientos*, Forteza-Rey, Marta (ed.), Madrid, Editora Nacional.
- SANGUINETI, E. (1975), «Gli 'shemata' del *Decameron*», in *Studi di filologia e letteratura, dedicati a Vincenzo Pernicone*, Genova, Università degli Studi di Genova, pp. 141-153.
- SANSOVINO, Francesco (1556), *Cento Novelle Scelte da piu Nobili Scrittori della Lingua Volgare*, Venice.
- (2003), *Le lettere sopra le diece giornate del Decamerone di M. Giovanni Boccaccio*, Roaf, Christina (ed.), Bologna, Commissione per i testi di Lingua, vol. 158.
- SERCAMBI, Giovanni (1995), *Novelle, Sinicropi*, Giovanni (ed.), Firenze, Le Lettere.
- SHKLOVSKI, V (1970), «La construcción de la nouvelle y de la novela», en Todorov, Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Ediciones Signos, pp. 127-146.
- ZABARA, Joseph (1960), *The Book of Delight*, Hadas, M. (trad.), New York.
- (1984), *Il Libro delle delizie*, Piattelli, E. (ed.), Milano, Rizzoli.