

Silvia Szteinberg

Novellino y Decamerón: intertextualidad y líneas narrativas

La intertextualidad y la hipertextualidad son fenómenos que se han dado en la literatura de todos los tiempos y todos los ámbitos. Analizaremos estos fenómenos y las líneas de narración que proponen estos dos textos de la literatura italiana de finales de la Edad Media.

Comenzaremos por definir *intertextualidad* e *hipertextualidad* según Gérard Genette: «Defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro». Puntualiza luego: «Entiendo por intertextualidad toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario». Finalmente agrega: «La hipertextualidad es un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado, no evoque otra y en este sentido, todas las obras son hipertextuales».¹

Comenzaremos analizando brevemente algunas características del *Novellino*, una colección de narraciones de finales del siglo XIII, titulada en forma variable como *Novellino*, *Cento novelle antiche* o *Libro di novelle e di bel parlar gentile*.

El desconocido autor probablemente fuera florentino, ya que la lengua usada presenta modos típicos del dialecto florentino de la generación anterior a la de Dante. Por lo demás cita frecuentemente lugares y personajes de Florencia. Comprende aproximadamente cien relatos. La palabra italiana *novella* tiene tres significados: nueva, noticia y relato; con esta última acepción se incorpora a fines del medioevo en la nomenclatura de la literatura italiana y de otras lenguas europeas.

La primera edición del *Novellino* fue impresa en Bolonia en 1525, bajo el título *Las cien novelas antiguas*. El título de *Novellino* apareció por primera vez en la edición de Milán de 1836.

En las postrimerías de la Edad Media comienza a tomar relevancia una nueva clase social: la burguesía de las ciudades. El comercio que se desarrolla paralelamente quiebra la inmovilidad del anterior orden social y la gente viaja cada vez con más frecuencia. Muchas veces la espera se hace larga en los lugares de descanso o de acondicionamiento del transporte utilizado. Entre las diversas formas de «matar el tiempo» surge la narración de hechos, dichos, cuentos o situaciones conocidas u oídas anteriormente. Según cual sea el lugar de la espera, el relato se ajusta a esa circunstancia. Si es un mesón, probablemente se acuda a un tipo de lenguaje o de relato diferentes de los que se emplearían en un convento o un castillo. Pero los objetivos de la narración serán siempre los de entretener, exponer personajes inteligentes o astutos, o destacar signos de caballería o relatar sucesos maravillosos. De esta manera van surgiendo las compilaciones de *novelle*, cuyo mayor exponente, en la época que analizamos, resultó ser el *Novellino*.

Las principales fuentes de esta obra son la tradición oral, los *exempla*, muy comunes en la literatura religiosa y didáctica de la Edad Media, el *Fiore dei Filosofi*, los *fabliaux* franceses y la literatura caballeresca (Tristán, Lancelot, etc.). El contenido de los relatos es bíblico, de historia antigua o medieval, o bien de hechos del siglo XIII. Pero los lugares son sólo nombres y los personajes son presentados como contemporáneos, lo cual da cierta artificiosidad estática a los relatos. El autor aclara en el primer cuento que ha escrito para «espíritus gentiles y nobles, a fin de que éstos, leyendo tales ejemplos de buen hablar, de buenas maneras, de buen responder, de buen comportamiento, de bellos dones y de hermosos amores, se comporten de acuerdo con tales ejemplos y se los refieran a los demás, para utilidad y gusto de los que no saben y desean saber». Se recogen dichos y hechos de personalidades antiguas y modernas (Salomón, Alejandro Magno, el rey David, Aristóteles,

¹ Genette, Gérard, *Palimpsestos*, p. 14.

Saladino, personajes artúricos, el preste Juan, Marco Polo, Ezzelino da Romano —jefe gibelino de la región de Venecia y aliado de Federico II—, el filósofo cínico Diógenes y otros). Pero la figura que más se destaca es la de Federico II, lo que podría revelar las preferencias gibelinas del autor y su apego al ideal de «cortesía», de la que el monarca parece haber sido modelo.

Los relatos son muy breves, los detalles son inexistentes, el estilo quebrado; durante mucho tiempo se ha pensado que se trataba de un bosquejo o de unos apuntes sin desarrollar, al estilo de la *Poética* de Aristóteles. Pero actualmente se piensa que corresponden a la tradición literaria del relato ejemplar y del dicho agudo, y que el estilo corresponde al que el autor quiso darle. Existe realismo en los relatos, subrayado siempre por la sutileza y el arte de hablar. Los mejores cuentos corresponden a los que aluden al gusto por la agudeza y la inteligencia sutil y mesurada, con toques de gracia e ironía, como la novela LIX, donde se desarrolla un tema predilecto de la misoginia medieval (se trata de una reelaboración del cuento «La matrona de Éfeso» de Petronio (*Satyricon*, XXV). Iguales elementos de misoginia, gracia e ironía los hallamos en el cuento XLIX, la novela del médico de Tolosa.

En la novela III leemos el relato de un sabio griego, prisionero de un rey, y cómo opina (acertadamente) sobre un corcel, las piedras preciosas y la ilegitimidad del soberano, basándose sólo en la observación de las cosas y sin preguntar nada. Este relato nos remite a una de las primeras escenas de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, donde el protagonista Guillermo de Baskerville «adivina» que los monjes están buscando el caballo favorito del abad del monasterio, cuáles son sus características físicas y que su nombre es Brunello, basándose sólo en la observación de los hechos y sin preguntar nada.

En el cuento XXXI observamos una postergación del relato «para otro momento», una característica puntual de las narraciones de *Las mil y una noches*.

El cuento XXI (la suspensión transitoria del tiempo real) nos remite al *exemplo XI* de *El conde Lucanor*, retomado linealmente por Borges en su cuento «El brujo postergado», de *Historia universal de la infan-*

cia, y utilizado con gran eficacia en la película *El abogado del diablo* (1997).

Muchos personajes de la época que forman parte de las narraciones reaparecen en la *Comedia* de Dante. Así por ejemplo, Maese Polo Traversaro, un hidalgo güelfo, enemigo de Federico II, hijo de Pier Traversari (relato XLI), el cual es recordado por Dante en *Purgatorio*, XIV, 98. También podemos citar a Marco Lombardo (XLIV), famoso y valiente caballero de la corte de la Marca Trevisana, a quien Dante ubica en el *Purgatorio* (XVI, 46-48), evocando su idealismo político y moral.

Abundan los ejemplos moralizantes como el de la «justa ganancia» (XCVII); hallamos el mito de Narciso tomado de las *Metamorfosis* de Ovidio; sencillas historias de amor (XCIX); pleitos resueltos mediante el ingenio (X); el «amor cortés» vivido por Carlos de Anjou (LX); Séneca consolando con el estoicismo a una mujer que perdió a su hijo (LXXI); el relato de la mítica escena donde Diógenes pide a Alejandro Magno que no le tape la luz del sol (LXVI). Como ya dijimos, muchos relatos tienen como protagonistas a personajes bíblicos, legendarios o míticos. Encontramos una fábula típica, que podría ser de Esopo, en el cuento XCIV. Un breve relato (LXXVIII) nos pinta plenamente la ideología medieval: un filósofo que se dedica a divulgar (vulgarizar con la traducción) la ciencia tiene un sueño donde aparecen las diosas de las ciencias con forma de prostitutas, advirtiéndole que eso es lo que él hace (prostituir la ciencia). Finaliza el relato con estas palabras (del autor): «Debéis saber que no le está permitido todo a todos». Analizando estas ideas nos resulta más patente la idea renacentista que asoma en Dante con el relato de Ulises (*Infierno*, XXVI). El relato LXXXV parece trasladarnos a nuestra época y a nuestro lugar: los pobres y menesterosos de Génova son enviados a Cerdeña para aminorar los efectos de la carestía. Dos relatos de respuestas astutas, fraudes y engaños de corte puramente boccacciano son el XCVI y el XCI. Finalmente queremos señalar el cuento LIV, en una temática que será retomada por Boccaccio y donde se nos presenta el tema del anticlericalismo medieval (un monje es hallado pecando por su superior) pero también la astucia del monje para salvarse del castigo, al hallar al abad en la misma situación de pecado que él.

El estilo artístico del autor desconocido debe ser valorado con un adecuado conocimiento de la cultura de su época, la cual en muchos aspectos es todavía medieval, aunque refleja una predilección prehumanista por la forma en que presenta una sociedad que profesa el culto por la inteligencia y la palabra elegante. No hallaremos en el *Novellino* el realismo y la acuidad psicológica que Boccaccio expresará con tanta maestría más adelante; la realidad aparece esfumada a través de un «idealismo cortés», quitando verosimilitud a las escenas. Pero el diálogo es sobrio y elocuente, a pesar de cierta ingenuidad y pobreza estilística.

En cuanto a las características estilísticas, narrativas o temáticas del *Decamerón*, exceden largamente los límites de este trabajo. Señalaremos algunos puntos que puedan ofrecer más interés con respecto al tema que intentamos abordar.

Podríamos decir que el *Decamerón* hizo de Boccaccio el padre de la novela moderna. A las narraciones ingenuas y sin forma literaria definida, Boccaccio les proporcionó una estructura artística, acción viva y dramática y las introdujo en la literatura. Este refinado narrador desarrolló el tradicional cuento medieval infundiéndole una verosimilitud y cohesión psicológicas de las que carecía hasta ese momento. Fue además el creador de la prosa de su país; el toscano llegó a convertirse en una lengua capaz de expresar cualquier idea y cualquier ambiente: la situación trágica y la sátira más mordaz.

Siguiendo la idea que expresa María Hernández Esteban,² podemos decir que mientras Petrarca, su gran amigo y confidente, concentraba todo su esfuerzo, en los últimos años de su vida, en formar la arquitectura definitiva de su *Canzoniere*, dando a su existencia un proyecto de espiritualidad, Boccaccio, por el contrario, en un nivel mucho más terreno, reafirmaba su ideología literaria, volviendo a copiar el *Decamerón*, donde ya había dejado sentados su gran vitalismo, su admiración por la inteligencia y su proyecto laico de vida, donde la literatura cumple un papel esencial.

² Hernández Esteban, María, *Decamerón de Giovanni Boccaccio* (estudio preliminar), p. 46.

En cuanto a la estructura de este libro, hay tres niveles superpuestos en cuyo centro están situados los cuentos; el primer nivel es el «marco» del autor, donde éste cuenta a sus lectoras que unos narradores les contaron a unos receptores (segundo nivel: «marco» de los narradores) que un personaje le dijo a otro... (nivel de los cuentos, donde a veces el sistema de inclusión se puede ampliar).

Este sistema del marco de los narradores, con un espacio, un tiempo, unos personajes y cierta trama argumental, permite al autor crear un sistema explicativo de síntesis y valoraciones sobre lo que va a exponer. Desde luego, no son cuentos sencillos de técnica lineal, sino que son relatos elaborados, que basan su comicidad o su tono dramático en cuidadas formas expresivas.

Boccaccio se apoya en diferentes fuentes literarias, las cuales muchas veces invierte o parodia. Estas son, entre otras: las colecciones de *exempla* medievales, los *fabliaux*, la novela griega, el *roman* francés, los autores clásicos, especialmente Apuleyo, los autores medievales, sus contemporáneos italianos, las crónicas de su ciudad (F. Villani), la tradición folclórica, las creencias populares.

A través del acto humano de la palabra se ha cumplido un proceso de regeneración en los jóvenes, paradigmas quizá de todo el género humano que debía regenerarse en ese momento tan especial de la historia que les tocaba vivir. En consonancia con la progresión ascendente que se opera en el grupo, los cuentos siguen también una dirección ascendente, del vicio a la virtud: desde la acumulación de todos los vicios posibles en Ciappelletto (I, 1) a la virtud casi sobrehumana de Griselda (X, 10).

La distancia que se crea entre la cuentística anterior (Apuleyo, *Las mil y una noches*, el *Sendebär*, el *Conde Lucanor*) y el *Decamerón* resulta pues, por tantos motivos, abismal.

Pasaremos a analizar aquellos relatos del *Novellino* y del *Decamerón* que presentan intertextualidad.

El primero que hallamos en el *Novellino* es el relato XIV (*Cómo un rey hizo criar a un hijo suyo durante diez años en un lugar oscuro y luego le mostró todas las cosas y aquél prefirió las mujeres*). Este relato termina con una observación del rey: «¡Qué fuerza tienen el poder y la belleza de la mujer!». Aclaremos que el rey había dicho a su hijo, al mostrarle

las mujeres, que eran «demonios». Por eso toma mayor relevancia y desconcierto para el padre la respuesta obtenida a la pregunta acerca de qué era lo más bello que había conocido y su respuesta: «Los demonios».

En la introducción a la jornada IV del *Decamerón* hallamos una reflexión inesperada del autor. En este punto, Boccaccio pasa a responder de manera violenta a los ataques recibidos a raíz, probablemente, de la difusión de las tres primeras jornadas. Se defiende hablando nuevamente con sus «queridísimas lectoras», a las que opone ahora a sus detractores, que serían receptores incapacitados e insensibles. La primera parte de la defensa del autor es un relato (el de Filippo Balducci) que presenta un lineamiento similar al cuento XIV del *Novellino*. Este relato es el único de todo el libro del que Boccaccio se hace personalmente responsable, para luego responder a las acusaciones que le han hecho.

Esta narración, originada en el *Barlaam e Josafat* de J. Damascenus, tenía fuerte trascendencia en la tradición ascético-religiosa del medioevo. Boccaccio lo habría tomado como símbolo para su consiguiente transgresión. La modificación más llamativa respecto a la tradición del cuento es el cambio de nombre de «demonios» para designar a las mujeres por el de «gansas», lo que permite al autor la metáfora descendente mujer-gansa y el equívoco juego verbal del final, que no está por supuesto en el original ni tampoco en la versión del *Novellino*. La conclusión del relato, que es el motivo por el cual nuestro autor lo incluyó en su «defensa», es que el padre se arrepiente de haber llevado a su hijo a una vida de ascetismo durante tantos años. Y Boccaccio prosigue su alocución, luego del cuento, declarando su decidida preferencia por las mujeres y la vida terrena, y afirmando su postura en cuanto al valor no transitorio sino permanente de las mujeres en la vida de los hombres.

El segundo relato del *Novellino* al que nos vamos a referir es el LI (*De una gascona y de cómo se quejó al rey de Chipre*). El rey de Chipre aludido es Guy de Lusignan, quien fue el primer rey de la isla y la gobernó durante dos años (1192-1194) en el contexto de la Tercera Cruzada. Ha pasado a la historia como personaje de carácter débil, que soportaba

humillaciones sin responder a ellas. Una dama de Gascuña que ha sufrido una afrenta visita al rey para que le enseñe cómo soportarla, ya que él ha recibido tantas, sin quejarse. El rey, ante esta situación, reacciona y cambia su carácter.



Boccaccio retoma el tema en I, 9 (*El rey de Chipre, al reprenderle una dama de Gascuña, de indolente se vuelve valeroso*). Constituye el cuento más breve del libro y su anécdota procede de un motivo tradicional atribuido a jueces y gobernadores. La anécdota es la misma, ligeramente ampliada en referencias locales, y el fin es el mismo: el rey, como si despertase de un sueño, se hizo rígido perseguidor de todo aquél que atentase contra su corona (esta situación no está corroborada por la historia). Pero igualmente observamos cómo se incluyen hechos imaginarios en un trasfondo de verismo histórico.

La situación planteada nos hace ver cómo el rey (máximo representante de la pirámide social) se constituye en símbolo y demuestra la finalidad del relato: el poder de la palabra y de la elocuencia bien empleados (tema favorito de nuestro autor), en este caso por la dama de Gascuña.

El tercer relato del *Novellino* que veremos es el LIV (*Cómo fue acusado el cura párroco Porcellino*). Este es el tema del monje que es hallado culpable del pecado de lujuria y que consigue eludir su castigo al sorprender a su abad en el mismo pecado. Boccaccio retoma la temática en I, 4 (*Un monje, caído en pecado digno de muy severo castigo, se libra de la pena reprendiendo oportunamente a su abad por esa misma culpa*) y en IX, 2 (*Una abadesa se levanta de prisa a oscuras para reprender a una de sus monjas...*).

El cuento del *Novellino* presenta una situación de «pago de favores» a la mujer en cuestión, por parte del abad, circunstancia que permite al monje hacerse perdonar por su superior, cuando lo descubre en estos menesteres de dinero. Sin embargo el abad «lo reprendió ásperamente ante los demás clérigos». El tema del dinero como retribución por actividad sexual no aparece en Boccaccio. Pero se-

ñalemos que la misma anécdota adquiere en el *Decamerón* la invalorable adición de la riqueza estilística de Boccaccio, la expresividad de sus giros, las mil sutilezas del lenguaje, la ironía permanente, el juego de oposiciones que le es tan caro (dentro-fuera; ver-ser visto; sueño-vigilia; saber-no saber).

El motivo central de este cuento estaba ampliamente difundido tanto por la tradición cuentística oral como por la literatura escrita (en el *fabliau* «L'éveque qui benit», en el *Novellino*, como acabamos de ver, etc.). Este es el primer cuento del libro donde se señalan los deslices carnales de las personas de la Iglesia. Este tipo de argumento sería censurado por la Inquisición; de hecho, la síntesis de este cuento, en la edición censurada de Florencia de 1573, queda así: «Un escolar, caído en pecado digno de gravísima punición, reprendiendo oportunamente a su maestro de la misma culpa, se libra del castigo». ³ Como colofón podemos agregar que, además de haber perdonado el abad al monje, se añade que «hay que creer que hicieron volver a la jovencita más veces», creando la marca de la repetición del pecado, sin dejar huellas y apañándose mutuamente.

Hay algunas diferencias que podemos hallar en el cuento IX, 2 con respecto al recién visto I, 4. Podemos mencionar que el ámbito religioso está referido a una comunidad femenina (abadía de monjas, situada con tanta imprecisión como en el cuento anterior). La figura de la abadesa queda ridiculizada por el hecho de lucir los calzoncillos de su amante a modo de cofia. Además ésta decide darle público escarmiento a la monja en el capítulo, frente a sus compañeras. Las demás monjas, movidas por los celos y la envidia, denuncian ante la abadesa la conducta de su compañera. Dado que la superiora decidió hacer pública la reprimenda, ahora, una vez descubierta, debe dar cuenta de su propia falta ante un auditorio y no en privado, como en I, 4. El discurso final, donde habla de la debilidad de la carne, se cierra con una invitación a las monjas a que «cada una se lo pasase bien cuando pudiese»; «las que estaban sin amante, se buscaron ocultamente su suerte lo mejor que supieron», dice el relato, indicando como en el relato anterior la reiteración de los pecados.

³ Hernández Esteban, María, *op. cit.*, p. 173.

Este cuento ha tenido amplia difusión, como lo testimonia el dicho toscano que repite el «mi señora, anudaos la cofia» (las cintas de los calzoncillos que usaba, confundida por el apuro, como cofia), que era lo que reclamaba la monja cuando la abadesa la acusaba de lo mismo que ella cometía. ⁴

El siguiente ejemplo de intertextualidad que analizaremos es el cuento LXII del *Novellino* (*Un cuento acerca de Ruberto*). Este señor Ruberto era supuestamente el conde Remiremont, en Borgoña según el autor, aunque la ciudad se halla en realidad en los Vosgos y fue sede de un monasterio, condenado por el papa Eugenio III en el siglo XII por sus costumbres licenciosas. La condesa y sus doncellas se han prendado de las dotes amorosas del portero, que es «tonto, grandote y se llamaba Baligante» (nombre de uno de los adversarios de Carlomagno en la *Chanson de Roland*). El conde descubre la situación, lo manda matar y con su corazón hace preparar una torta que comen las señoras que estaban en falta, las que al enterarse de la situación se retiran a un convento. El cuento continúa con una segunda parte donde se relata de qué manera las monjas hicieron crecer y enriquecer el convento, mediante la astucia (y sin renunciar a la lujuria).

El final del retiro al convento y esta segunda parte son omitidos por Boccaccio, que retoma el tema en IV, 9 (*Micer Guillermo de Rosellón le da a comer a su esposa el corazón de micer Guillermo de Cabestany...*). Este relato está ambientado en Provenza y trata sobre dos nobles caballeros a quienes une la amistad; uno de ellos (Cabestany) se enamora de la mujer del otro y es correspondido. El marido traicionado (Rosellón) se entera, mata a Cabestany en una emboscada, le arranca el corazón y se lo hace preparar a su cocinero para servirselo a su esposa. Se repiten las líneas del *Novellino*: «no me asombra que os guste de muerto lo que tanto os agradó cuando estaba vivo». Pero, como dijimos, el desenlace es diferente: la mujer se mata arrojándose por una ventana y los sirvientes de ambas casas, compadecidos por la triste historia, les dan la misma sepultura y escriben unos versos en el epitafio, relatando lo acontecido.

La víctima servida como banquete aparece en el mito griego de Atreo y Tiestes. Una traición amo-

⁴ Hernández Esteban, María, *op. cit.*, p. 983.

rosa enemista a ambos hermanos. Atreo mata a sus sobrinos, los hijos de Tiestes, y se los ofrece en un banquete. El odio perdurará a través de sus descendientes: Egeo, otro hijo de Tiestes, vengará a su padre al contribuir al asesinato de Agamenón, hijo de Atreo (no sólo Clitemnestra tenía motivos para querer matar a su marido Agamenón).

Por lo demás, el tópico del corazón como prueba de asesinato también es parte de la tradición popular (Blancanieves y su madrastra). Pero el corazón comido tiene origen folclórico celta y amplia difusión medieval. Formó parte de la mítica vida del trovador Guillem de Cabestany, de donde fue tomado el tema. El señor de Rosellón también existió a fines del siglo XII y era un noble catalán de nombre Ramón (al parecer Boccaccio decidió llamarlo Guillermo, como su enemigo, para aumentar el tinte trágico). Hubo una real relación entre ambas familias, pero si bien se presumen las desavenencias del matrimonio Rosellón, no está documentado el suicidio de la dama.

Aquí el corazón del amante se envuelve debidamente en un pendón de armas y se sirve en una fuente de plata (la cabeza de San Juan Bautista es presentada a Salomé en una fuente de plata). En otros cuentos aparecen situaciones similares: la cabeza de Lorenzo, en IV, 5, se transporta envuelta en una toalla y se envuelve después en un rico paño para ser enterrada; el corazón de Guiscardo, en IV, 1, se coloca en una gran copa de oro.

Por lo demás, el acto de comer carne humana en forma real (los antropófagos africanos, la tragedia de los Andes) o mítica (el monstruo Grendel en el poema épico *Beowulf*, Polifemo en la *Odissea*, el cuento infantil «Hansel y Gretel», el relato del escritor estadounidense L. Stanley titulado «La especialidad de la casa», etc.) nos remite a un tópico ancestral del inconsciente colectivo, ubicado entre la fascinación y el horror.

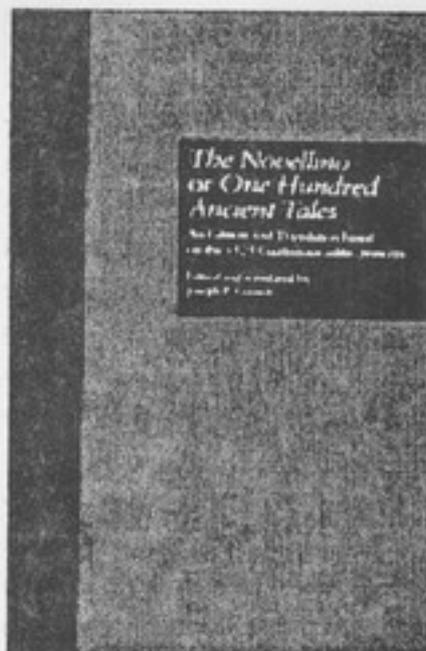
El quinto relato que vamos a comparar es el LXXIII (*Cómo el Soldán (Saladino), necesitando dinero, quiso quitárselo con un pretexto a un judío*). Este tópico reaparece prácticamente sin variantes por Boccaccio en I, 3 (*El judío Melquisedec con un cuento sobre tres anillos se escapa de una gran trampa que le había tendido Saladino*).

Los antecedentes de esta parábola son antiguos. Versiones similares parecen provenir del siglo XI y XII; según parece circulaban en la corte de Federico II de Sicilia. Puede admitirse que esta parábola tenga origen hebreo y haya surgido entre los perseguidos que tenían que escapar de las trampas que les tendían sus enemigos o mantener su fe sin ofender a sus patronos. La línea narrativa nos dice que Saladino necesita un préstamo del judío Melquisedec, que probablemente no piensa devolver, y por ello le tiende una trampa dialéctica preguntándole cuál de las tres religiones es la verdadera. Melquisedec sale del paso a través del cuento de un padre que tiene un valioso anillo como herencia y tres hijos (es el primer relato enmarcado que hallamos en el *Decamerón*), por lo cual decide hacer réplicas exactas del anillo original, que serán entregadas a sus hijos a su muerte. Por eso la verdadera respuesta (la verdadera religión) sólo la conoce el padre (Dios).

Es probable que el motivo de la artimaña para salvar la vida ya estuviera superado en la época de Boccaccio. Si Boccaccio insertó esta antigua parábola entre sus novelas, fue quizá por su reconocida admiración por las respuestas habilidosas e ingeniosas.

En cuanto a los personajes, Saladino fue un personaje histórico (1137-1193) llamado Yusuf Salah-ed-Din, hijo de un emir de estirpe kurda (pueblo ario de gran valor que siempre ha luchado por su libertad).⁵ Por su parte, Melquisedec o Melequidades es el nombre de un personaje bíblico.

⁵ Fue un gran conquistador. Tomó Jerusalén en 1187 de manos de los cristianos que la habían reconquistado en la Primera Cruzada (1099) con Godofredo de Bouillon. Dominó Palestina, Siria, Yemen, Egipto y la costa norte de África. Enfrentó a Ricardo Corazón de León en la Tercera Cruzada (la Cruzada de los Reyes). Éste ya había tomado San Juan de Acre pero no pudo tomar Jerusalén debido, entre otras causas, al gran valor de Saladino y sus tropas. Sin embargo, obtuvo del jefe árabe la promesa de que los cristianos pudieran visitar el Santo Sepulcro durante tres años. La fama de Saladino, asociada con el folclore de las Cruzadas, era muy importante en la Edad Media. Se lo consideraba justo, valiente, generoso y sabio, y fue muy utilizado como personaje en la literatura de la época. Lo hallamos en otra novela del *Decamerón* (X, 9) y también por ejemplo, en el *Conde Lucanor*. Dante lo sitúa en el Limbo junto a personajes de la Antigüedad famosos por su sabiduría (*Infierno*, IV), mientras que pone a Mahoma entre los condenados.



Significa «rey de justicia» y aparece en Génesis, 14, y en Salmos, 110, como rey de Salem y juez, personaje de nobleza y sabiduría al que se respetaba en gran medida. El nombre elegido por Boccaccio para su personaje nos remite, entonces, a una figura de prestigio intelectual.

Como ya dijimos, los antecedentes del cuento son variados. Existe un cuento medieval, del cual es protagonista Pietro d'Aragona, que relata una historia similar. Y también aparece en un libro del Quattrocento llamado *Schebet Jehuda*, de Salomo Abesi Verga.

Otro cuento, medieval, moralizante y apologético es el que encontramos en un libro de Stefano di Borbone (un dominico francés del siglo XIII).

Tenemos también un poema francés de fines del siglo XIII titulado *Le dit du vrai anneau*. Y contamos con la versión que se halla en la *Gesta Romanorum* (Inglaterra, fines del siglo XIII). Desde luego, lo hallamos en el *Novellino* y podemos rastrear un simil moderno en la obra *Nathan der Weise* («Nathan el sabio») del escritor alemán del siglo XVIII Gotthold Lessing, donde se deforma la parábola con el espíritu de su tiempo. Esta versión influyó largamente en la interpretación que los críticos modernos han dado de la novela de Boccaccio, viéndolo como un hombre indiferente y escéptico.⁶

Sin embargo el cuento, tal como se refiere en el *Decamerón*, presenta un espíritu de tolerancia religiosa y no hay en él nada de tradición moralista o apologética. Su parábola no busca inculcar nada sino celebrar la sutileza del ingenio. Boccaccio busca dar relieve moral a la personalidad de sus protagonistas. Saladino es exaltado por su valor y Melquisedec por su sabiduría. Esto hace que el co-

loquio entre ambos sea animado, por desarrollarse entre dos hombres aristocráticos, inteligentes e ingeniosos. La inspiración de Boccaccio es pues de neto corte humanista. Se ha superado la etapa moralizante de la parábola. Finalmente los antagonistas se reconocen como pares y pasan a celebrar una digna amistad, la amistad del ingenio.

El último ejemplo que analizaremos es el del *Novellino* LXXXIX (*De un juglar que comenzó un cuento que no se acababa nunca*). En este relato el juglar que contaba el relato interminable es interrumpido por un sirviente que desea irse a comer, por lo que dice: «este cuento te lo han enseñado en forma incompleta, pues no te han enseñado el final». Con variantes singulares retoma Boccaccio el tópico del «mal contar» en VI, 1 (*Un caballero le dice a doña Oretta que va a llevarla con un cuento; y al contarle desgarbadamente ella le ruega que le deje ir a pie*). Este cuento, ubicado estratégicamente en el centro del libro, contiene la vertiente sustancial de la retórica del autor, en su faz de emisión oral, que es lo que aquí se valora. Este relato suele ponerse en relación simétrica con el I, 10 (*El maestro Alberto de Bolonia discretamente hace avergonzar a una señora que quería avergonzarle a él por haberse enamorado de ella*). En éste la narradora Pampinea hace una introducción que Filomena repetirá casi textualmente en algunos puntos en VI, 1. Esta introducción, casi común a ambos cuentos, habla de las ingeniosas y breves ocurrencias en el decir que «eran» más propias de las mujeres que de los hombres, porque, como dicen las narradoras, «hoy quedan pocas o ninguna señora que sepan decir algún dicho ingenioso en el momento oportuno o, si se le dice, entenderlo como se debe, para vergüenza general de todas nosotras».⁷ En I, 10 Pampinea se explaya aún más sobre el arte de la buena conversación y así tenemos algunas de las opiniones más interesantes de Boccaccio sobre el tema.

y llegan a creerse que el no saber conversar entre damas o gentileshombres es por pureza de ánimo, y a su estupidez le han puesto el nombre de honestidad, como si no hubiese señora

⁶ Russo, Luigi, *Lecture critiche del Decamerone*.

⁷ Boccaccio, Giovanni, *Decamerón*, p. 694.

honesto más que la que habla con la sirvienta o con la lavandera o con la panadera; porque si la naturaleza lo hubiese querido, les habría limitado el charlar de otra manera [...].*

Boccaccio entiende el arte de la conversación como uno de los mayores logros en la definición de la esencia humana, anticipándose al Renacimiento. El deseo del autor de hacer participar de él a la mujer es un signo más de su postura feminista.

El cuento que nos ocupa puntualmente (vi, 1) refiere una breve anécdota acerca de una dama que le hace entender al caballero que la acompaña que el relato con el que éste quiere amenizar el paseo está mal contado y que, por lo tanto, prefiere que se calle. Esto está dicho a través de una fina ironía, que es lo que se quiere hacer resaltar en este cuento. Por suerte para la dama, el caballero entiende la sutileza y comienza otro cuento, no sabemos si con igual o mejor fortuna. Cabe destacar que el cuento que intenta exponer el caballero está mencionado pero no contado, quizás para no reproducir algo que se está relatando en forma inadecuada para la formación de los jóvenes.

Conclusiones

Hemos analizado algunos cuentos del *Novellino* y su intertextualidad con algunos cuentos del *Decamerón*. Como señalamos al comienzo del trabajo, Gérard Genette puntualiza que la intertextualidad y la hipertextualidad están presentes en todas las obras literarias de todos los tiempos. Para dar algunos ejemplos cercanos al ámbito y al tiempo que estamos analizando mencionaremos el caso de *Il Filostrato* de Boccaccio, que inspiró sendos *Troilo* y *Criseida* a Chaucer y a Shakespeare. El *Teseida*, también de Boccaccio, dio origen al «Cuento del Caballero» de Chaucer (el primero de los *Canterbury Tales*). El cuento x, 10 del *Decamerón* (*El marqués de Sanluzzo...*), conocido como «El cuento de Griselda» dio origen a la versión latina que de él hiciera Petrarca y de allí se difundió a toda Europa con gran repercusión, entre otros, formando «El cuento del erudito de Oxford» también en

los *Canterbury Tales* de Chaucer. El *Canzoniere* de Petrarca originó imitadores como el inglés Spenser, que compuso sus *Amoretti* a semejanza de la obra del poeta italiano. El problema de la «originalidad» en el tema a tratar surgiría siglos después.

Hemos visto las enormes diferencias estilísticas, de marco, de recursos narrativos, de ambientación, de personajes, etc., que median entre una y otra obra, compuestas ambas por florentinos y separadas como máximo por unos setenta años. De una colección de relatos breves, parábolas, dichos, anécdotas, fábulas y mitos grecolatinos pasamos a la titánica empresa del *Decamerón*, donde se han sentado las bases de la prosa italiana y donde este mismo autor ha hecho la conexión y, al mismo tiempo, el salto necesario para poder relacionar el fin de la Edad Media y el naciente Humanismo que se aproximaba.

Bibliografía

- Anónimo, *Novellino* (estudio preliminar de Leopoldo di Leo), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983
 Boccaccio, Giovanni, *Decamerón* (edición a cargo de María Hernández Esteban), Madrid, Cátedra, 1998
 Genette, Gérard, *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989
 Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Buenos Aires, Paidós, 1997
 Grimberg, Carl, *La Edad Media y siglos del gótico*, Barcelona, Daimón, 1967
 Petronio, Giuseppe, *Historia de la Literatura Italiana*, Madrid, Cátedra, 1990
 Russo, Luigi, *Lecture Critiche del Decamerone*, Bari, Laterza, 1956

* Ibid., p. 202.