



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas

Aproximaciones a la narrativa breve en Italia:
antecedente del *Decameron*

Tesina
que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Italianas)

Presenta
Ana Ilse Karina Ordaz Briz

Asesor
Dr. Fernando Ibarra Chávez

Ciudad Universitaria, CD. MX.
Agosto, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Para mis padres por su comprensión y apoyo durante este trayecto, para mis hermanos, por las risas, la música y sus distracciones durante las largas noches de trabajo. El resultado es para ustedes cuatro porque sin su presencia nada de esto habría sucedido y su compañía es imprescindible para mi existencia. Tengo muy claro que sin ustedes no sería la misma.

Para mis amigos Itzel, César, Cinthya, Hayde, Antonio, Yosajandi, Marcos, Diego, Oswaldo, David, Karelly, Vladimir, Frida y Carlos por estar conmigo a pesar de todo; cada uno de ustedes me dio lo necesario para seguir cuando sentía que todo estaba mal.

No puedo olvidar a Mónica y su querida familia por ser parte importante de mi trayecto universitario, tampoco puedo dejar de mencionar a Luis, gracias por tu compañía en todo este tiempo.

Así pues, este trabajo fue realizado como parte del proyecto PAPIME número PE400715 “Boccaccio poeta. Estudio y antología”, bajo la coordinación de Fernando Ibarra Chávez, a quien agradezco por guiarme en esta travesía por las letras y permitirme ser su alumna además de su amiga.

Índice

I. El cuento como género literario: breve estado de la cuestión	4
II. Entre <i>fiaba</i> y <i>novella</i> . La tradición de narrativa breve en Italia	
El modelo francés	14
El arribo a Italia	17
III. La escritura del <i>Decameron</i>	
Circunstancia histórica y biográfica	34
Continuidad de la tradición narrativa	41
Conclusiones	55
Bibliografía	62

I. El cuento como género literario: breve estado de la cuestión

Para poder hablar de un género literario, conviene conocer su origen y conocer su origen significaría, entre otras cosas, saber el significado de la palabra que define al género en cuestión. Por lo tanto, es necesario recurrir a la etimología de la palabra cuento para comenzar a definir el género y sus alcances. Etimológicamente, la palabra cuento deriva del latín *computum*, que significa cálculo, cómputo, enumeración y clasificación. A partir de esta definición Mariano Baquero menciona que: “del enumerar objetos se pasó, traslaticiamente, al enumerar hechos, al hacer recuento de los mismos”.¹ Además del punto de vista etimológico, también se debe tomar en cuenta otro aspecto: la interpretación que ofrece un diccionario. Para la definición de cuento la Real Academia Española propone: “Breve narración de sucesos ficticios y de carácter sencillo, hecha con fines morales o recreativos”.²

La historia del cuento, como género, no ha tenido el mismo desarrollo que otros géneros, como la comedia o la tragedia, pues el cuento –como se conoce ahora, es decir, como texto literario– comenzó a ser objeto de estudio a partir del siglo XIX. Cabe mencionar que no debe confundirse la aparición de la palabra con el surgimiento del género. Por ejemplo, en la obra de Miguel de Cervantes existen antecedentes que evidencian una distinción entre la palabra y el género: la palabra cuento se usa para nombrar los textos pertenecientes a la tradición oral, como señala Mariano Baquero:

el testimonio de Cervantes nos permitiría ver que, en líneas generales, se reservaba la voz *cuento* para la narración oral, y *novela* para la escrita. Así en el *Quijote* observamos cómo las historias que aparecen narradas por algún personaje [...] reciben el nombre de

¹ Mariano Baquero, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, p. 99.

² *Diccionario de la Real Academia Española*, s. v. cuento.

cuentos: “Donde se da fin al cuento de la pastora Marcela con otros sucesos” (capítulos XIII de la 1º parte). Por el contrario, *El curioso impertinente* es presentada como una *novela* por tratarse de una narración escrita. [...] “Sácolos el huésped, y dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*”.³

Por lo tanto, la palabra ‘novela’, según Cervantes, se usaba para referirse a los textos escritos que evidentemente no tienen la estructura de una novela como la concebimos en la actualidad. Por otra parte, la palabra cuento se usaba exclusivamente para nombrar las historias que se contaban de modo oral y sin necesidad de un soporte escrito. De esta forma, en la tradición literaria hispánica inició la confusión entre los términos y la idea de cuento no pudo separarse de la de novela. De hecho, para la definición se tomaba en cuenta sólo la transmisión, no se ponía atención a la extensión o estructura del texto. La tradición italiana cuenta con una palabra similar, pero con usos muy distintos.

En Italia la palabra *novella* era un diminutivo para la palabra latina *nova*, que significaba breve noticia o pequeña historia. Por esa razón se utilizaba cuando se hablaba de historias cortas o narraciones breves en prosa. También en Italia, existía la *novelletta*, término “que se aplica para una obra narrativa, de ficción, más corta que la novela pero más larga que un cuento”.⁴ Al respecto, Mariano Baquero menciona:

La traslación de ese vocablo a nuestra lengua, *novela* —que todavía para Juan de Valdés, en su *Diálogo de la lengua*, era un italianismo no del todo aclimatado en el castellano—, trajo como consecuencia una cierta confusión en lo relativo a su equivalencia con el término de *cuento*, ya que con uno y otro se aludía a relatos breves, diferenciados de las extensas «historias fingidas», como el *Quijote*.⁵

De este modo, las narraciones cortas deambularon entre novela y cuento debido a su extensión o forma de transmisión. Tuvieron que pasar algunos siglos para que el cuento,

³*Ibidem*, p.103.

⁴ Alfred Sargatal, *Introducción al cuento literario*, p. 30

⁵ M. Baquero, *op. cit.*, p. 103.

como se conoce ahora, se definiera y se reconociera. Fue hasta inicios el siglo XIX que se pudo reconocer este género; al mismo tiempo se empezó a gestar una separación entre el cuento popular y el cuento literario. Una vez más se retrocedió a la antigua idea que se tenía sobre el cuento: el cuento popular era aquel que se transmitía por tradición oral a lo largo del tiempo, mientras que el cuento literario solía tener un autor definido, una estructura y además era necesario tener un respaldo escrito, ya que no se podía reproducir tan fácilmente de forma oral sin perder su cometido. Al respecto, Baquero menciona:

No siempre es posible separar con facilidad estas dos especies, ya que bastantes cuentos literarios presentan una clara inspiración popular. Aun así, parece claro que el cuento popular es el que, anónimamente, se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo; en tanto que el cuento literario tiene un autor a quien corresponde plenamente su invención, su creación.⁶

Otro factor que repercutió en la definición y limitación de este género fue la facilidad con la que se podía confundir el cuento con los mitos, leyendas o historias populares que se transmitían de forma oral, como afirma Baquero: “Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuración literaria en el siglo XIX, y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tardó en adquirir forma literaria”.⁷

El siglo XIX fue vital para la conformación del cuento, no sólo por la distinción que se hizo del género, sino porque en ese mismo siglo el cuento gozó de cierto auge, gracias a las primeras compilaciones que se hicieron. En el siglo XIX, el cuento, por fin alcanzó su individualidad, ya no se encontraba en la frontera definitoria entre cuento, novela o algún otro género. Mariano Baquero comenta:

⁶ *Ibidem*, p. 107.

⁷ *Ibidem*, p. 109.

En cierto modo fue decisivo para el porvenir del cuento literario el que, en el XIX, comenzasen a ser recogidos y editados los cuentos populares, ya que el gusto por tal género repercutió en la creación de un ambiente favorable, de una predisposición lectora hacia los relatos breves, pertenecientes o no al *folklore* tradicional.⁸

Fueron los hermanos Grimm quienes iniciaron la recolección de cuentos populares en Alemania. En 1812 publicaron la primera compilación de cuentos pertenecientes a la tradición oral, pero al final encontraron su lugar en la compilación *Kinder und Hausmärchen* (*Cuentos para el hogar y los niños*).

Por otro lado, también surgió un fenómeno particular: en algunas compilaciones los cuentos presentaban similitudes en las costumbres de las que se hablaba en el relato. Lo peculiar de la situación es que el fenómeno solía manifestarse en cuentos cuyos países estaban completamente alejados o ni siquiera existía forma de contacto entre ellos. Esta condición dio lugar al *comparatismo folklórico*, llamado así por Mariano Baquero, según el cual, al compararse cuentos provenientes de distintos países, “se fue comprobando, con sorpresa, que las tradiciones que se creían más circunstanciales con el país en que se transcribían y publicaban se encontraban también en otras naciones con las que no se creía tener nada en común”.⁹ Sin duda alguna, la tradición seguía presente. La gran diferencia es que ahora la tradición estaba escrita y ya no se transmitía únicamente de forma oral sino que consolidaba su propia estructura por escrito.

Una vez que el cuento literario logró distinguirse del mito y los cuentos de tradición oral fue necesario estructurarlo y resaltar las características que lo diferenciaban de los demás géneros. Para lograr identificar estas características era vital definir el cuento más allá de su historia y de lo que pudiera significar la palabra; para conseguirlo

⁸ *Ibidem*, p. 107.

⁹ *Ibidem*, p. 108.

se debieron establecer límites que fueron determinados por teorías basadas en un modelo semiótico hecho por Charles S. Peirce, cuya propuesta es el producto de una reflexión sobre los procesos de lectura y escritura que los lectores y autores realizan durante la interpretación de textos seleccionados.¹⁰ El modelo terciario propone las siguientes estrategias:

1) Estrategia normativa: un cuento es lo que dictan una o varias definiciones canónicas.

2) Estrategia casuística: un cuento es todo lo que los lectores interpretan como tal, pero, para poder interpretarlo así, el lector debería contar con un amplio bagaje con respecto a los demás géneros para poder distinguir un cuento del resto.

3) Estrategia conjetural: esta última estrategia radica en la posibilidad de crear un texto con el estilo o los indicios de lo que podría considerarse un cuento. Un cuento es todo aquello que llamamos cuento.¹¹

De esta forma el modelo de Peirce logra insertar límites al género desde diferentes puntos de vista: desde el lector, desde el autor y desde el canon; así el cuento puede definirse a partir de la interpretación. Pero además de la apreciación, también debe tomarse en cuenta otro factor determinante para el cuento, la extensión.

Fue la brevedad la característica que, para algunos teóricos, le proporcionó al cuento literario el toque de distinción entre los demás géneros. En 1842 se publicó “Filosofía de la composición”, un artículo en la revista *Graham*, donde Edgar Allan Poe se refirió a las obras de mayor extensión. En dicho artículo Poe mencionó que la

¹⁰ Decidí tomar esta propuesta hecha por Lauro Zavala y que se justifica con el modelo de Peirce, porque determina los límites del cuento apoyándose en la interpretación del mismo; a diferencia de los demás teóricos que se basan en la extensión y la estructura sin tomar en cuenta la practicidad que ofrece este modelo.

¹¹ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 29.

extensión de una obra no es equivalente al impacto que ésta causa. Según él, “no se puede aceptar una obra por su mero volumen, es decir, por el simple volumen no se puede admirar una obra literaria”.¹² En el mismo artículo Poe favorece las obras literarias que delimitan su extensión, justo como el cuento, que se puede leer en una sola entrega o como él mismo dijo: una sola sesión de lectura. Esta limitación en la extensión del cuento podría ser la causante de la intensidad que se percibe al momento de enfrentarse al texto, “porque la brevedad se localiza en razón directa de la intensidad del efecto anhelado con la condición de que el grado de duración es indispensable para conseguir un efecto concreto y específico”.¹³ Si el lector experimentaba alguna sensación al momento de leer un cuento, eso quería decir que la extensión del texto no repercutía en su impacto, sino que por el contrario aumentaba el interés y el efecto que producía en el receptor. Así fue que el cuento empezó a recolectar seguidores, porque de alguna forma ya no era necesario recurrir a varias sesiones de lectura para encontrar un desenlace que causara algún efecto:

La brevedad pasaría a ser entonces una condición de coherencia, más que un fenómeno cuantitativo: intensidad, tiempo de lectura, desarrollo del hecho planteado, esfericidad semántica y estructura lingüística deben corresponderse e interconectarse de manera organizada para que un cuento cumpla con el objetivo para el cual fue escrito: la generación de un efecto particular en el receptor.¹⁴

Pero eso no quiere decir que lo fundamental en el cuento sea la extensión, ésta sólo es una de sus características; por otra parte también, se debe tomar en cuenta el contenido del texto; eso tendría que ser lo esencial. A pesar de que la brevedad lo distingue de la novela, es el contenido lo que marca la diferencia. El cuento no debe

¹² A. Balcázar, *Cuento y minificción, intertextualidad y hermenéutica*, p. 15.

¹³ *Idem.*

¹⁴ Carlos Pacheco, *Del cuento y sus alrededores*, p. 36.

exponerse completamente en su encuentro con el lector; sino que por el contrario, sólo debe dejar a la vista ciertos detalles que obliguen al público a inferir el resto como lo menciona Carlos Pacheco: “La frase breve, la sugerencia, el significar cosas sin expresarlas, parecen requisitos inherentes a su lenguaje (el cuento debe mostrar, no decir demasiado ni explicar)”.¹⁵ Entonces podría concluirse que las principales características del cuento son la brevedad y la intensidad.

Alberto Paredes considera que el cuento “es un relato cuyos fines se encaminan a la obtención de un efecto único o de uno principal”.¹⁶ Sin embargo, el problema de la extensión persiste, si un texto no alcanza la extensión de una novela y en pocas páginas logra causar cierto efecto en el lector, entonces este último se encuentra frente a un cuento. Lauro Zavala distingue entre el cuento corto, muy corto y ultra corto. Para el cuento clásico debería definirse un rango que va de las 2 mil a las 10 mil palabras, lo cual significa, aproximadamente, entre 10 y 50 páginas impresas. Sin embargo, existen lectores, editores y críticos para los cuales estas dimensiones no son fundamentales para que un texto sea considerado cuento.¹⁷

Pero además de las características antes mencionadas, el cuento también narra una historia que mantiene al lector en suspenso e igualmente guarda una sorpresa; a partir de lo anterior se inicia otra distinción dentro del género.

Más adelante, con la evolución que presentaron las historias que los autores escribían y el cambio de intereses que manifestaban en sus narraciones, debió hacerse una distinción entre cuento clásico y cuento moderno, según la forma en que se narraba la historia; sobre esta línea, Zavala decidió retomar los recursos narrativos utilizados por

¹⁵ *Ibidem*, p. 37.

¹⁶ Alberto Paredes, *Las voces del relato*, p. 13.

¹⁷ Véase L. Zavala, *op. cit.*, p. 32.

Borges,¹⁸ donde se menciona que en todo cuento se narran dos historias pero justo ahí radicaba el rasgo que caracteriza al cuento clásico y lo distingue del cuento moderno. La clasificación anterior sólo se hizo debido al cambio de historias que se escribían, además de los recursos narrativos utilizados para llegar al lector experimentado pero también a nuevos públicos. Es así como Zavala clasifica el cuento siguiendo la forma en que éste cuenta su historia y la reacción que causa sobre el lector; para el cuento clásico comenta que la segunda historia se mantiene en suspenso hasta manifestarse al final de la historia como una revelación que finaliza el cuento y causa gran impacto al lector. Sobre las características del cuento clásico Lauro Zavala menciona:

Así el cuento clásico es *circular* (porque tiene una verdad única y central), *epifánico* (porque está organizado alrededor de una sorpresa final), *secuencial* (porque está estructurado de principio a fin), *hipotáctico* (porque a cada fragmento le debe seguir el subsecuente y ningún otro) y *realista* (porque está sostenido por un conjunto de convenciones genéricas). El objeto último de esta clase de narración es la *representación* de una realidad narrativa.¹⁹

Por otra parte, se encuentra el cuento moderno, pero éste a diferencia del cuento clásico tiene características diferentes a las de este último. Así el relato²⁰ cuenta dos historias como lo menciona el modelo borgesiano, pero estas dos historias son contadas de diferente modo, la primera historia se cuenta de forma convencional; mientras que la segunda historia se cuenta en un sentido metafórico o alegórico y en algunos textos no sucede una revelación epifánica como sí pasaba en el cuento clásico al final de cada historia ; en el relato las revelaciones pueden suceder a lo largo de la historia y no sólo al final de éste. Lauro Zavala resume de la siguiente forma las características del relato:

¹⁸ En el prólogo a *Los nombres de la muerte* de María Ester Vázquez, Borges habla sobre estos recursos narrativos y la forma en como deben ser usados para completar el cometido del cuento.

¹⁹ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, p. 58.

²⁰ Lauro Zavala menciona que para distinguir el cuento clásico del moderno se puede llamar al cuento moderno *relato*.

El cuento moderno, entonces, tiene una estructura *arbórea* (porque admite muchas posibles interpretaciones), se apoya en la *espacialización del tiempo* (porque trata al tiempo con la simultaneidad subjetiva que tiene el espacio), tiene una estructura *paratáctica* (cada fragmento del texto puede ser autónomo), tiene *epifanías implícitas o sucesivas* (en lugar de una epifanía sorpresiva al final) y es *anti-realista* (adopta una distancia crítica ante las convenciones genéricas).²¹

De este modo el cuento llegó hasta nuestro días, logró conformar su identidad y además logró dotarse de características que lo alejaron de la novela pero que lo mantuvieron como un género particular por su extensión y su intensidad. Sobre esto José Balza menciona: “El cuento –como una relación sexual– es algo que quiere extenderse pero que debe concluir pronto. Debe concluir para poder prolongarse”.²²

Es necesario recordar que en la literatura hispánica el significado de la palabra novela tiene un sentido diferente al de *novella* en italiano. En Italia, como lo mencioné al inicio de este capítulo, el vocablo *novella* era usado como forma breve para referirse a la palabra latina *nova*, que aludía a una noticia o historia concisa. Por esa razón se utilizaba la palabra novela cuando se hablaba de historias cortas o narraciones breves en prosa. Fue hasta inicios del siglo XIX que se pudo reconocer al cuento como género y al mismo tiempo se empezó a realizar una separación entre el cuento popular, que existía desde mucho tiempo antes, y el cuento literario. Una vez más se regresa a la antigua idea que se tenía sobre el cuento: el cuento popular era aquel que se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo. Mientras que el cuento literario solía tener un autor, una estructura y además era necesario tener un respaldo escrito, ya que no se podía reproducir tan fácilmente sin perder su cometido como el cuento popular, Mariano Baquero refiere:

No siempre es posible separar con facilidad estas dos especies, ya que bastantes cuentos literarios presentan una clara inspiración popular. Aún así, parece claro

²¹ *Ibidem*, pp. 60-61.

²² A. Balcázar, *op. cit.*, p. 29.

que el cuento popular es el que, anónimamente, se transmite por tradición oral a lo largo del tiempo; en tanto que el cuento literario tiene un autor a quien corresponde plenamente su invención, su creación²³.

En este momento es pertinente volver a la definición de términos que se refieren a narrativa breve italiana, *fiaba*, *novella*, etc. pues mientras en la literatura hispánica el desarrollo del género y su nomenclatura tuvo sus propias especificidades, en Italia la tradición de narrativa breve tuvo otra serie de escalas, antes de llegar a su último destino, las cuales sentaron las bases y sirvieron de influencia a lo que conocemos como *novella* y con la propia evolución del género, ahora conocemos como *racconto*.

²³ M. Baquero, *op. cit.*, p. 107.

II. Entre *fiaba* y *novella*. La tradición de narrativa breve en Italia

El modelo francés

Cuando parecía que en el resto de Europa la narrativa breve empezaba a encontrar un lugar y un nombre, durante el Medioevo, en Italia, la historia fue diferente, pues la separación entre géneros de la narrativa popular no tenía tanta importancia, como menciona Giancarlo Alfano:

Prima ancora di essere fermata per iscritto e accolta in un libro, la *narratio brevis*, nella sua molteplicità di forme e modi, anima lo sfondo sonoro in cui ogni epoca è regolarmente immersa. Racconti verosimili, aneddoti storici, notizie importanti e fatterelli della vita quotidiana, fiabe, barzellette, proverbi, leggende: la vasta tipologia delle “forme semplici” della narrazione, come le chiamò negli anni Trenta del Novecento André Jolles, ha sempre saturato l’abituale vita degli uomini che si ritrovano a vivere in gruppo.²⁴

Las diversas historias narradas que se difundieron a lo largo de Europa durante la Edad Media tuvieron raíces diferentes, pero en Italia la mayor influencia para lo que hoy conocemos como *narrativa epico-cavalleresca*²⁵ fue Francia. Las bases de la narrativa fueron sentadas por *volgarizzamenti* de historias que iniciaron con la nobleza feudal. Ese fue el caso de *les chansons de geste*, una serie de composiciones que no siempre tenían la misma extensión y que relataban los acontecimientos considerados históricos. Salvatore Guglielmino y Hermann Grosser mencionan que el nombre de este género deriva de las hazañas realizadas por los miembros de la nobleza:

²⁴ Giancarlo Alfano, *Introduzione alla lettura del “Decameron” di Boccaccio*, p. 25.

²⁵ “In Francia, infatti, tra l’XI e il XIII secolo, si ha un’intensa e fortunata produzione narrativa epico-cavalleresca, che merita l’appellativo di ‘originale’ per il livello qualitativo e l’organicità strutturale che raggiunge, anche se a sua volta si fonda e in qualche caso dipende da modelli antecedenti, celtici ad esempio per il ciclo arturiano”. Véase Salvatore Guglielmino y Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Duecento e Trecento*, p. 124.

(il significato di geste oscilla appunto fra “impresa” e “famiglia”). Proprio su questa base è tradizione distinguere (molto empiricamente) diversi cicli che all’ingrosso rispecchiano alcune fasi della storia della società feudale: gesta del re di Francia, o di una dinastia feudale in presenza di un “affievolirsi dell’ autorità regia”, o di feudatari in aperta lotta fra loro e contro il sovrano.²⁶

No se conoce con exactitud la razón por la que comenzaron a contarse estas historias debido a su espontánea aparición en el siglo XII, pero se sabe que fueron hechas para promover las grandes hazañas de la corte feudal. Estas historias relataban hechos que sucedieron mucho tiempo antes y las características que tenían los protagonistas de todos estos relatos eran muy similares. Todo lo anterior propició que aún hoy estudiosos y especialistas del tema no logren identificar el origen de este género y que sea confuso identificar a sus autores. Guglielmino y Grosser comentan que en un principio se creía que estos relatos eran el resultado de una larga producción colectiva, pero ahora se piensa que fueron obras relativamente tardías que nacieron entre los últimos años que corresponden al siglo XI y principios del siglo XII, además se cree que fueron compuestas por poetas anónimos que probablemente fueron juglares itinerantes que facilitaron la difusión de dichas narraciones; aunque también se piensa que los autores pudieron ser parte del clero debido al carácter hagiográfico y las peculiaridades de los personajes en cada obra. En este sentido Guglielmino y Grosser afirman: “Pare infine che, all’origine, le chansons de geste fossero connesse con il genere agiografico: ciò spiegherebbe il loro carattere di epica cristiana, e la dimensione di 'eroi e martiri cristiani' dei personaggi [...], oltre che certe caratteristiche formali dei testi, che hanno precedenti proprio nelle vite dei santi”.²⁷

²⁶ S. Guglielmino y H. Grosser, *op. cit.*, p. 124.

²⁷ *Ibidem*, p. 125.

Inevitablemente el tiempo surtió efecto sobre estas obras y poco a poco el modelo inicial empezó a evolucionar, lo que propició nuevos contenidos que incluían otros valores y la inserción del laicismo, además de recibir una fuerte influencia de la muy reciente literatura cortés.

Luego de *le chansons de geste* se desarrolló el *romanzo cavalleresco*, otra escala, en la historia de la narrativa breve y producto de la literatura cortés. El *romanzo cavalleresco*²⁸ desde el inicio estuvo compuesto en verso y poco a poco fue escrito en prosa hasta adquirir una estructura muy similar a lo que hoy conocemos como ‘novela de caballerías’. Al igual que en las *chansons de geste*, solían resaltarse las características de los héroes que protagonizaban dichas obras. En el *romanzo cavalleresco* permanecieron valores como la fuerza, el valor y la lealtad. Pero por encima de los valores, se enfatizó la experiencia del amor en todas sus formas, así lo sostienen Guglielmino y Grosser:

si va dall’amore come rituale sociale di comportamento all’amore come rapporto fisico e al tempo stesso sentimento complesso e raffinato che può talora coesistere con il rapporto coniugale ma che più spesso esiste al di fuori di tale rapporto (adulterio e incesto non sono valutati molto diversamente rispetto all’amore coniugale del moralismo fortemente ascetico del tempo, costituiscono cioè –anche se a noi oggi può sembrare paradossale– solo gradi diversi di peccato); e si va dall’amore come dedizione assoluta all’amata all’amore come processo di ingentilimento e perfezionamento tutto interiore e, generalmente, laico.²⁹

Además de resaltar el amor en las narraciones, el *romanzo cavalleresco* se clasificó de forma tradicional de acuerdo al tema que abordaba y para ello se usaron las siguientes categorías: *materia bretone*, *materia antica* y *materia esotica*, para cada categoría correspondieron diferentes tipos de narraciones. De esa forma se consideró

²⁸ Hay que aclarar que el simple uso de el término *roman* en la Edad Media designaba simplemente una composición en lengua romance, pero no se refiere en ningún momento a un género literario en particular. *Idem.*

²⁹ *Ibidem*, pp. 125-126.

materia bretone a los textos, que como su propio nombre lo menciona, abordaban temas relacionados con las cortes de Bretaña, además de retomar algunos tópicos de las *chansons de geste* como las grandes hazañas del rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda, sin dejar atrás los grandes amores de personajes como Lancelot y la reina Ginebra, esposa del rey Arturo, por mencionar algunos. En cuanto a la *materia antica*, fueron clasificadas narraciones que reinterpretaron mitos y acontecimientos históricos de la Antigüedad clásica, en particular del ciclo troyano, por los que no tuvieron cuidado en mantener la fidelidad de los hechos, ya que no hubo forma de comprobar si fueron reales o ficticios. Y en lo que consideraron *materia esotica* (temas exóticos) fueron clasificados los relatos que contenían motivos de la narrativa oriental. Cabe mencionar que la producción de estas obras fue mínima en comparación a las categorías anteriores. Ahora conviene ver cómo se adoptó la narrativa breve francesa en territorio italiano.

El arribo a Italia

Una vez que los franceses sentaron las bases, los italianos hicieron lo propio con los géneros recién llegados. Las *chansons de geste* tuvieron una fuerte influencia por la elegancia y el laicismo de la cultura cortés. Los argumentos fueron cambiando y poco a poco admitieron el gusto por las hazañas individuales y no en grupo, como los franceses lo habían establecido. Las aventuras caballerescas en Italia pasaron a ser aventuras fantásticas, sin dejar de lado las aventuras sentimentales, como lo mencionan Guglielmino y Grosser: “Lo spirito è insomma sempre meno quello della crociata e

sempre più quello della 'cavalleria' e della 'cortesía' (anch'esso poi in evoluzione col tempo); le materie, poi, non sempre vengono tenute di fatto distinte".³⁰

Actualmente la crítica literaria italiana ha intentado clasificar estos nuevos géneros por la temática que abordaban, pero resulta complicado debido al frecuente encuentro de obras traducidas al vulgar, reelaboraciones y en muy pocos casos obras originales. Lo anterior fue provocado por la falta de cuidado por conservar las probables fuentes de los escritores, razón por la cual fue difícil determinar el grado de originalidad con el que contaban las obras. En la Edad Media progresivamente los géneros y las temáticas fueron adoptados en Italia de forma diferente a cómo fueron concebidos en un inicio. Con respecto a esto, Guglielmino y Grosser comentan:

Il romanzo epico-cavalleresco è attestato in Italia nelle forme del romanzo in prosa (lungi componimenti che narrano le imprese di uno o più personaggi, destinati prevalentemente alla lettura individuale dei cortigiani o dei ceti medi borghesi e prodotto di autori di varia cultura), del cantare (componimenti in genere di media lunghezza, in ottave, prodotti dai canterini o cantastorie, i giullari cioè del tardo Medioevo d'ambiente comunale italiano, e destinati principalmente ad una circolazione orale) e infine del più tardo poema cavalleresco (componimenti più lunghi, divisi in canti, che nascono come cicli di cantari, e sono destinati allora ad una circolazione analoga a quella dei cantari, ma più spesso alla lettura individuale).³¹

La difusión del *romanzo epico-cavalleresco* en Italia inició a fines del siglo XIII e inicios del siglo XIV, aunque existen hipótesis que se refieren a la divulgación de vulgarizaciones épico-caballerescas anteriores, de las cuales no existen testimonios textuales debido a que sólo se transmitieron de forma oral. Por el contrario los textos que sí fueron conservados datan de los siglos XIII y XIV. Es por ello que se cree que el *Trecento* fue uno de los más productivos para este género. Existen documentos que

³⁰ *Ibidem*, p. 127.

³¹ En el texto *Il sistema letterario. Duecento e Trecento*, Salvatore Guglielmino y Hermann Grosser citan a Branca Delcorno. *Idem*.

testifican el dominio del *romanzo epico-cavalleresco* sobre la cultura italiana y es que este recién acuñado género dejó huella en sus costumbres y su iconografía, como se menciona en *Il sistema letterario. Duecento e Trecento*:

“la frequenza, fin dagli inizi del XII secolo, di nominativi arturiani e carolingi in documenti d’archivio potrebbe indicare una certa moda, nata dalla familiarità con narrazioni romanzesche”. Artusius, Galvanus, Prencivalle, Rolandus, Tristaynus, Pinabellus sono nomi che gli italiani, soprattutto nelle aree più direttamente aperte all’influsso francese, davano abbastanza frequentemente ai propri figli.³²

El *romanzo epico-cavalleresco* tuvo ecos en toda Italia y su magnitud fue tal que repercutió en el portal del *Duomo* de Verona, sobre el cual Branca Delcorno dice: “è fiancheggiato dai difensori della fede Cristiana, Orlando e Olivieri: la punta della spada Durindana, volta verso l’alto, poggia sulla palma, emblema dei martiri”.³³

Cabe mencionar que el alcance que tuvo la influencia de Francia sobre este género llevado a Italia tuvo consecuencias para una serie de textos realizados en lengua *d’oïl*, difundidas en la segunda mitad del *Duecento* y realizadas por autores italianos pertenecientes al área véneta. La peculiaridad de estos textos es que sus autores eligieron el francés para escribirlos, ya que lo consideraban una lengua de arte pero al mismo tiempo se logró una especie de fusión franco-veneta. Por otra parte y algunos años después, continuó la realización de una gran cantidad de textos en *volgare italiano*, que en algunos casos eran reinterpretaciones de la versión francesa como la *Tavola rotonda* y en otros historias originales como la *Storia di Merlino*, que reproducen las historias del ciclo bretón ya difundidas por escrito en el norte de Europa. A finales del siglo XIII e

³² Salvatore Guglielmino y Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Duecento e Trecento*, p. 128.

³³ *Idem*.

inicios del siguiente se remarca la abundante producción y compilación de cantares que fueron importantes para la creación de textos e influencia entre los mismos.³⁴

Una vez que la narrativa llegó a Italia y empezó a repercutir en la sociedad, fue necesario encausar la información que contenían las obras que se difundían. Durante el tardo medioevo y debido a las condiciones sociales y políticas era importante que el público al que llegaban las historias que se transmitían de forma oral entendiera que las supersticiones no tenían algún efecto real o que los fantasmas no vivían más allá de su imaginación. La *fiaba* (cuento de hadas) en la Edad Media debía enseñar lecciones importantes de la vida a niños y adultos, su principal función fue educativa. En este punto no tenía alguna relevancia la clasificación de los géneros, ya que existía una gran cantidad de narraciones y múltiples posibilidades de escritura, debido a los diferentes contextos de narración del Medioevo. A pesar de ello, la categorización de estas historias llegó mucho tiempo después, como se menciona en el artículo “*Raccontare fiabe, diffondere fiabe*”:

La separazione dei generi viene guidata chiaramente da altri interessi. Nel corso della appropriazione romantica di innumerevoli nuovi monumenti letterari dell'epoca medioevale la individuazione di categorie filologiche, la costituzione di caselle di generi diventa utile e necessaria; nel corso dello sviluppo letterario di un nuovo tono popolare da parte di Achim von Arnim e di Clemens Brentano [...] diventa possibile la scoperta di nuovi generi poetici. La fiaba, quale essa si è venuta cristallizzando a partire dal 1812 in un lento processo storico, è un prodotto della necessità filologica e della possibilità poetica; e inoltre essa, come vorrei mostrare più oltre, colma le aspettative politiche di un vasto pubblico letterario.³⁵

³⁴Estos textos fueron producidos, en su mayoría, durante el *Quattrocento*, “in particolare in quest'epoca ci troviamo di fronte al fenomeno dell'organizzazione dei cantari in poemi di più ampio respiro. Con questa evoluzione e nel nuovo clima culturale siamo al preludio di una nuova e più grande stagione per questo genere che culminerà nei poemi cavallereschi del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto.”, *Idem*.

³⁵ Rudolf Schenda, Paola Ghidoli e Italo Sordi, *Raccontare fiabe, diffondere fiabe*, p. 78.

Por otra parte, la distinción entre *fiaba* y otras narraciones similares aún no era muy clara debido a la confusión que se hacía presente al hablar de historias mágicas, cuentos populares y leyendas. Todo lo anterior se originó por el carácter oral con el que se difundían las *fiabe* y las leyendas. Paulatinamente fue necesario comenzar a hablar de una distinción entre las narraciones populares porque, en casos como el de la *fiaba*, la leyenda, o *le favole*, además de la oralidad también debía tomarse en cuenta la temática, ya que en muchas historias estaba presente el factor mágico o maravilloso que las inclinaba más hacía un género u otro, como lo menciona Cristina Lavinio:

È tuttavia indubbio che, almeno per alcuni generi principali (come mito, fiaba, leggenda), si sia fatto da tempo un notevole sforzo per definirli con esattezza, indicando anche i termini che nelle diverse lingue, grosso modo e di volta in volta, si riferiscono al medesimo genere; così, ad esempio, all' italiano fiabe (di magia) si fa corrispondere il francese *contes merveilleux o contes de fées*, l'inglese *fairy tales*, il tedesco *märchen*.³⁶

Por esa razón la *fiaba* se podía reconocer, de entre las demás historias relatadas, por ser una narración con elementos fantásticos que se alejaba de la leyenda porque su composición no era tan descriptiva, además los personajes y los argumentos no eran reales, pero por tal motivo podía confundirse con la *favola*. Para tener una idea más clara de la distinción entre la *fiaba* y la *favola* me parece conveniente mencionar la breve clasificación entre géneros de la narrativa popular que hace Glauco Sanga en el artículo "I generi della narrativa popolare". Sanga pone la *favola* y la *fiaba* dentro de la misma casilla, aunque cada una mantiene ciertos elementos distintivos:

Favole. Comunemente con favola si intende una narrazione a carattere fantastico, dove agiscono fate, streghe, orchi, animali parlanti, oggetti fatati. Le favole costituiscono un genere ampio ed eterogeneo, al cui interno si possono distinguere tre grandi gruppi: le favole di animali, le favole infantili, le fiabe magiche. Le favole di animali hanno come protagonisti animali parlanti, animali umanizzati che spesso rappresentano caratteri

³⁶ Cristina Lavinio, *Potenza e magia della fiaba. La fiaba tra i generi della prosa narrativa orale tradizionale*, p. 38.

psicologici e morali (la volpe e la furbizia, il lupo e la forza bruta e la stupidità), conferendo alla favola un caratteristico andamento moraleggiante e sentenzioso. Ne sono un cospicuo prolungamento i moderni fumetti e cartoni animati con protagonisti animali. Le favole infantili hanno una struttura narrativa molto elementare e spesso ripetitiva; vi agisce un eroe molto piccolo alle prese con un antagonista, quasi sempre una strega. Talvolta hanno l'andamento della filastrocca, e di conseguenza ne assumono le funzioni pedagogiche: stimolo delle capacità di enumerazione, di memoria, di scioltezza linguistica, di associazione, di organizzazione dell'universo quotidiano del bambino. Le fiabe (o fiabe magiche) sono il gruppo meglio noto e più saldamente costituito in seguito agli studi del folklorista russo Vladimir Propp, che ne ha dato una definizione morfologica. Un sottogruppo delle fiabe magiche sono le fiabe d'incantesimo.³⁷

¿En qué punto una *fiaba* mantiene su esencia y en dónde la pierde? El hecho de transmitirse de forma oral³⁸ le proporcionaba a la *fiaba* características que de forma escrita no podían estar presentes, como los gestos o la mímica que se hacía cuando se contaba. Cristina Lavinio también dice: “si tratta di un'ulteriore limitazione poiché sappiamo che ogni trascrizione, anche la più fedele possibile, è sempre una transcodificazione e dunque deforma sempre, impoverendolo, il testo verbale orale”.³⁹

A pesar de que la *fiaba* se encontraba en la frontera de la oralidad y la escritura su finalidad siempre estuvo clara y las clasificaciones a las que pudo ser sometida llegaron después, acompañadas de una serie de dificultades. Dichas complicaciones fueron causadas principalmente por la confusión entre los géneros y su forma de transmisión, pero cabe aclarar que, en el momento en que comenzó a producirse y difundirse toda esta serie de narraciones por escrito, la prioridad no era etiquetarlas y distinguir las. En un principio lo importante era el contenido y los efectos que éste tenía sobre los lectores a

³⁷ Glauco Sanga, “I generi della narrativa popolare”, p. 50.

³⁸ Al final la oralidad fue parte vital en la historia de la *fiaba* a pesar de que algunos críticos no la tomaban en serio por transmitirse de esta forma como lo menciona Rudolf Schenda en *Le letture popolari e il loro significato per la narrativa orale in Europa*, p. 14: “Nel corso del XIX e ancora più del XX secolo, alcuni studiosi di narrativa si allontanarono dalle teorie romantiche sul carattere esclusivo dell'oralità e si andarono dedicando sempre più allo studio dell'influsso della letteratura scritta sui racconti presentati oralmente”.

³⁹ C. Lavinio, *op. cit.*, p. 38.

los que estaba dirigida la *fiaba*. La importancia de estas narraciones siempre estuvo fija en su carácter didáctico y la permanencia de costumbres por varias generaciones.

Tiempo después, a finales del siglo XII, el *Novellino*, una colección de relatos breves, se sumó a la larga travesía de la narrativa por Italia. Es uno de los compendios más complejos debido a su propia naturaleza, ya que de esta compilación de relatos casi todo es impreciso:

Quanto al titolo, quello di *Novellino* è cinquecentesco e dovuto a monsignor Della Casa. Il titolo registrato dal codice più antico, quello che contiene 85 novelle, è invece *Libro di novelle e di bel parlar gentile*. Si adotta in genere quello di *Novellino* sia per consuetudine indotta dalla tradizione, sia perché il testo base continua a essere quello di cento novelle che appunto porta questo titolo.⁴⁰

A pesar de su naturaleza vacilante, existen indicios de su origen, ya que el texto contiene reminiscencias florentinas, sin embargo fue realizado por un autor cuya identidad es desconocida, aunque también existe la creencia de que pudieron ser diversos autores con un solo compilador que se encargó de reunir todos los textos que conforman el *Novellino*. A partir de los trabajos que se han realizado acerca de esta serie de textos no es posible afirmar cuál es el número de relatos que lo componen, el orden y su estructura. Lo único que puede afirmarse es que se trata de una gran colección de narraciones, sobre ello Guglielmino y Grosser mencionan: “il *Novellino* è definibile come 'un repertorio di materiali narrativi', ovvero come una ricognizione dei vari modi e delle varie materie del narrare: assai diversi sono gli argomenti trattati, i registri stilistici adottati e le finalità che sembrano presiedere alle singole novelle”.⁴¹ Es difícil situar en una casilla una compilación que oscila entre diferentes temáticas, registros y estilos, sobre todo cuando

⁴⁰ Romano Luperini, Pietro Cataldi y Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione. Il Medioevo latino e lo sviluppo delle letterature europee dalle origini al 1380*, p. 450.

⁴¹ S. Guglielmino y H. Grosser, *op. cit.*, p. 135.

se tiene tan cerca a la *novella* y más aún si no se tiene una definición clara de lo que comprende un género y otro. Lucia Battaglia Ricci menciona sobre el *Novellino*:

la raccolta di brevi racconti che si usa indicare col titolo di Novellino è tra la realtà testuali più complesse e sfuggenti della nostra tradizione letteraria. A renderla tale ha certo contribuito la sua appartenenza, o prossimità, a un genere –quello della novella– caratterizzato da una mai esausta disponibilità alla riscrittura attualizzante: a pratiche quali la libera appropriazione e riscrittura dei singoli racconti o il libero intervento sulla compagine testuale, che nel caso del *Novellino* sono state largamente sperimentate dai lettori del libretto, occasionalmente disponibili a trasformarsi in co-autori per rimodellare a proprio gusto segmenti dell'assieme e singoli testi, dando vita a forme, o redazioni, diverse, alcune delle quali documentate dalle peraltro scarse attestazioni conservate.⁴²

El *Novellino* es una muestra de la evolución en la transmisión de narrativa breve en Italia, ya que los relatos que contiene y la manera en que estaban conformados muestran cómo el autor, autores o compiladores tenían un notable conocimiento de la lengua en que escribieron y sabían que las historias en las que trabajaban, a pesar de estar relacionadas estrechamente con la oralidad, probablemente después serían escritas sin importar que contaran con un carácter laico. Otra de las peculiaridades con las que contaba esta colección de textos, como menciona Giancarlo Alfano, es que “il giudizio su questa operetta si è modificato nel tempo, e oggi si tende a interpretarla come il primo successo della narrativa laica breve destinata alla scrittura, del tutto differente dalla destinazione orale degli *exempla*”.⁴³ Sin duda el *Novellino* es un testimonio de lo que tiempo después será la realización, en otras palabras, la transición entre oralidad y escritura de la *novella* medieval italiana.

Una vez que el *Novellino* logró conformarse, a pesar de las diferentes versiones que existen del mismo, también concretó el paso de las narraciones orales a la escritura, lo que propició que la dispersión causada por la transmisión oral fuera atenuada

⁴² Lucia Battaglia Ricci, “Introduzione”, en *Il Novellino*, a cura di Valeria Mouchet, p.5.

⁴³ G. Alfano, *op. cit.*, p. 19.

paulatinamente y, de esa forma, se dotara a las narraciones escritas de autosuficiencia para recolectarlas en un solo libro. Además, el texto dejó de centrarse en el carácter educativo con el que contaba la *fiaba*, de modo que poco a poco transformó la estructura del texto y se volcó más hacia la prosa, propiciando el gusto o deleite por la lectura que más adelante se verá reflejado en la realización de la *novella*.

Otro género que fue asociado con la narrativa breve medieval fue el *exemplum*,⁴⁴ que, al igual que la *fiaba*, no nació durante el medioevo, sino que sus orígenes datan desde la antigua retórica griega y romana. Los *exempla* son textos cortos que intentaban demostrar, a través del ejemplo, las consecuencias que traían los actos realizados por impulso cometidos por el público que solía recurrir a dichos textos. Pero, al igual que otras narraciones producidas durante el Medioevo, el *exemplum* también contaba con el carácter *moraleggiante*; aunque, en muchos de los casos, éstos solían ser interpretados de formas diferentes dependiendo de la percepción del receptor. En relación con esta tipología textual, Luperini, Cataldi y Marchiani comentan:

Bisogna tuttavia notare che fra *narratio* (narrazione) e *sensus* (il significato morale che bisognava trarne) non c'è necessariamente una relazione esplicita, tanto è vero che, nelle raccolte degli exempla, il secondo veniva per lo più omesso: stava a chi utilizzava la *narratio* esplicitare a suo piacere le implicazioni edificanti o il *sensus*.⁴⁵

Para lograr su cometido, los *exempla* suelen valerse de la retórica para convencer al lector de que el texto que tienen frente a ellos es real. Sobre esto, Guglielmino y Grosser hacen referencia a Salvatore Battaglia y mencionan: “La retorica, secondo la

⁴⁴ La realización de *exemplum* tiene sus orígenes en la retórica antigua griega y romana, en *Il sistema letterario. Duecento e Trecento* se menciona que la primer colección de *exempla* fue hecha por Valerio Massimo en el siglo I d.C., con el título *Factorum et dictorum memorabilium* cuyo fin fue encaminar las decisiones que se tomaron cuando llegó la crisis de la cultura antigua. Misma razón por la cual la obra de Valerio Massimo tuvo gran éxito durante el Medioevo.

⁴⁵ R. Luperini, P. Cataldi y L. Marchiani, *op. cit.*, p. 444.

celebre definición recogida e sancita da Aristotele, è l'arte di persuadere; l'esempio, appunto, è uno dei suoi principali mezzi. Per indurre alla persuasione occorrono delle prove: l'esempio ne fornisce un repertorio pressoché inesauribile".⁴⁶

La mayor parte de los *exempla* fueron utilizados con fines éticos y pedagógicos, aunque también se usaron para mantener a los creyentes, como lo mencionan Guglielmino y Grosser: "Ma è la cultura cristiana, spesso spregiudicata nell'utilizzare, ridisporre e ridimensionare entro il proprio orizzonte spirituale la tradizione antica, a fare dell'esempio una delle forme letterarie e uno dei modi di rappresentazione della realtà più diffusi e significativi del Medioevo".⁴⁷ Los predicadores creían que el empleo del *exemplum* era exclusivo de la gente poco privilegiada, sin educación ni cultura. De hecho, un predicador del siglo XIII, Umberto di Romans, decía que "gli exempla vanno rivolti non agli uomini *minoris intelligentiae*, si tratta quindi di un destinatario popolare, comprendente i *simplices*, coloro che sono privi cioè di sofisticazione intellettuale, insomma i cristiani ordinari, i laici".⁴⁸

El uso del *exemplum* para instruir a la sociedad de los siglos XII y XIII fue vital. La manera en que estaba hecho hacía que su comprensión fuera directa e inmediata porque no era necesario que tuviera demasiados detalles o el discurso estuviera demasiado arreglado, sólo bastaban pocas palabras para dejar claro el mensaje. El contenido del mismo debía ser directo, no demasiado extenso y, en caso de que no fuera así y por alguna razón se abordara un tema con tintes irreales, su finalidad formativa debía justificarlo, como lo mencionan Gregorio e Girolamo:

⁴⁶ S. Guglielmino y H. Grosser, *op. cit.*, p. 131.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ Umberto di Romans citado en R. Luperini, P. Cataldi y L. Marchiani, *op. cit.*, p. 445.

'bisogna scegliere le narrazioni più utili, quelle che contengono un'utilità evidente, e brevi; e se il racconto è troppo lungo bisogna tagliarlo, per eliminare tutti gli elementi inutili' [...] il racconto deve essere dato come veridico, nel caso che non lo sia, come nelle *'fabulae'*, l'utilizzazione didattico-spirituale deve giustificare l'incredibilità dell'assunto, l'*exemplum*, in altre parole, deve approdare alla persuasione dell'uditorio sulle verità ultime della fede; per questo il *sensus* del racconto deve essere univoco, non equivoco.⁴⁹

Además, no era necesario que los *exempla* tuvieran un orden preciso porque sólo eran consultados cuando era necesario hacerlo, como lo indica Giancarlo Alfano: “tali raccolte utilizzavano criteri astratti di ordinamento, come per esempio il semplice ordine alfabetico, perché non erano destinate a una lettura organica; esse erano piuttosto dei depositi di reperti narrativi da riutilizzare a seconda delle necessità e delle occasioni”.⁵⁰ Una vez que el uso de los *exempla* con fines religiosos e instructivos se aprovechó, poco a poco se empezó a modificar la forma en que estaban realizados y su propósito se centró más en embellecer el texto que en mantener la forma original del *exemplum*, como indican Luperini, Cataldi y Marchiani: “Gradualmente però questo *sensus* da spirituale e metastorico si trasforma in mondano e artistico: si finisce per ricercare solo la bella parola, o il bel motto; ciò comporta un proceso di letterarizzazione dell'*exemplum*, e la sua rapida evoluzione verso una forma narrativa nuova, la novella appunto”.⁵¹

La diversidad de narraciones creadas durante el Medioevo gozó de cierta exposición ante todo tipo de público, ya que durante el *Duecento*, prevaleció la predilección por las narraciones orales cuyo origen era el resultado de diversas fuentes, además de no tener certeza acerca de la originalidad de la narración y mucho menos su procedencia. De tal manera que cualquiera podía tomar el relato que fuera y volverlo propio, como se menciona en *La scrittura e l'interpretazione*:

⁴⁹ *Ibidem*, p. 446.

⁵⁰ G. Alfano, *op. cit.*, p. 27.

⁵¹ R. Luperini, P. Cataldi y L. Marchiani, *op. cit.*, p. 446.

Tutto questo materiale circolava liberamente, era a disposizione di tutti, tutti potevano raccogliarlo a farne oggetto di narrazione, più spesso orale che scritta, cossiché veniva ritenuto quasi una creazione collettiva e anónima. Non per nulla i codici non portano quasi mai i nomi dei compilatori e dei raccoglitori e neppure quello dei volgarizzatori.⁵²

Así los relatos y textos creados durante el Medioevo, cambiaron progresivamente, de la misma manera que la sociedad; de modo que escuchar o leer dichas narraciones se volvió un gusto y se dio prioridad al deleite, antes que al tono didáctico o religioso, con el que fueron creados en un inicio. Al respecto, Luperini, Cataldi y Marchiani afirman:

A poco a poco, a mano a mano che si sviluppano la civiltà comunale e, al suo interno, la componente borghese, la circolazione di questo materiale cessa di essere subordinata a fini esclusivamente educativi e morali. Il gusto del racconto da una parte e quello dell'ascolto o della lettura dall'altra si impongono su ogni altra esigenza e si affrancano dall'intento religioso.⁵³

Además de las consideraciones anteriores, el género que continuó con la tendencia que marcó el *Novellino* y para el que el *exemplum* funcionó como preámbulo, fue la *novella* que, al igual que el resto de las historias producidas durante el Medioevo, compartía la transmisión oral; asimismo contenía una serie de características que la distinguían de los otros géneros de la narrativa breve, aunque tiempo después pudo transmitirse de forma escrita. Giancarlo Alfano menciona que, antes de que existiera o se nombrara la *novella* tal, existió el verbo *novellare*, “che essa è una pratica prima ancora che un genere letterario”.⁵⁴ Se cree que la verdadera esencia de la *novella* se encuentra en el *raccontare*, porque es justo ahí donde este género se desenvuelve tal y como es, sin los límites que pone la escritura, como también lo menciona Giancarlo Alfano:

Posta in bilico tra scrittura e oralità, la novella appare inoltre attratta da un doppio fuoco strutturale: da un lato essa sembra doversi destinare a una certa

⁵² *Idem.*

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ G. Alfano, *op. cit.*, p. 20.

organizzazione formale, a una regolarità di temi e di registri espressivi (è, tra l'altro, effetto tipico della scrittura, che tende a fissare delle norme che limitino la libertà del parlato); dall'altro essa vive della ricca tipologia della *narratio brevis*, a sua volta oscillante tra la (almeno relativa) stabilità del manoscritto e la labilità della conversazione quotidiana.⁵⁵

Fue así que la *novella* narró historias ficticias escritas en prosa con una extensión diferente, dependiendo de la forma en que el autor decidiera contar su historia y con personajes cuyas acciones intentaban representar lo que sucedía en la vida real, ya fuera en el pasado o en el presente y el escenario de estas narraciones solía ser los lugares aledaños donde el público se reunía a escuchar dichas historias. De esa forma la *novella* fue adquiriendo importancia en Italia y fue integrándose a la sociedad que se encontraba ávida de relatos con un sentido diferente, más real, y de conocimiento acerca de lo que sucedía en el resto del mundo.

El nombre acuñado por este género se relaciona con el significado del sustantivo *novità*, que, en vez de referirse a la difusión de noticias recientes, se refiere a la manera en la que se narraban los relatos. Para entenderlo mejor Giancarlo Alfano menciona que la “‘novità’ consiste invece nell’abilità narrativa, nell’efficace montaggio dell’intreccio, in quella capacità di realizzare una finzione che possa risultare credibile. Qui, nel riconoscimento di una tecnica e nell’apprezzamento dell’abilità del narratore, risiede anche la *delectatio*, ossia il piacere dell’ascolto”.⁵⁶

A diferencia del *Novellino*, cuya redacción se puede situar en una fecha histórica aproximada, el origen de la *novella*, por el contrario, no tiene una datación precisa porque, como precisa Lucia Battaglia Ricci:

⁵⁵ G. Alfano, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ G. Alfano, *op. cit.*, p. 24.

la novella non esibisce agli studiosi alcun attendibile e dichiarato “certificato di nascita” né uno statuto formale e tematico definito e certo. Come tradizione orale la novella – soprattutto nella forma di aneddoto colorito ed ammiccante– è probabilmente presente da sempre in tutte le culture, così come la fiaba, cui per certi versi assomiglia e con la quale opera scambi estremamente fruttuosi.⁵⁷

Aunque se cree que el término *novella* comenzó a usarse hasta la segunda mitad del *Trecento*, sin embargo, algunos escritores continuaron llamando *exemplum* a los trabajos que realizaron durante esa época, como también se refiere en el texto de Battaglia Ricci:

Il termine “novella” si attesta con sicurezza solo nel tardo Trecento, facendosi, addirittura, “retroattivo” (ma Sercambi chiamerà ancora “exempli” le sue novelle): è infatti all’altezza cronologica di Sacchetti che viene adottato in modo più certo il termine “novella” con cui si indica non solo il singolo “pezzo” narrativo, ma anche la stessa raccolta.⁵⁸

A pesar de que el nombre que recibiría este género comenzó a usarse tiempo después, el significado que éste engloba estuvo ahí desde el inicio. Uno de los aportes literarios que hizo la *novella* fue la forma en que se expresó la perspectiva que tenían los autores sobre el mundo que veían y la manera en que lo manifestaron de forma escrita, además de que cada relato, ya tenía un autor que lo sustentaba. Dichos relatos reflejaban las historias de personas que se conducían por la vida sin que intervinieran factores como la religión y las creencias populares como afirma Lucia Battaglia:

la novella oppone una ben diversa concezione del vissuto: qui ogni esperienza è narrata come singolare e irripetibile, “unica”, e i personaggi, spesso ben caratterizzati e individuati, non sono più “agiti” da forze esterne, ma agiscono in prima persona sulla scena del mondo.⁵⁹

Cabe mencionar que la mayor influencia del *exemplum*, la *fiaba* y el peculiar caso del *Novellino* fue la tradición oriental debido al carácter didáctico de los textos

⁵⁷ Lucia, Battaglia Ricci, *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, p. VII.

⁵⁸ *Ibidem*, p. XVIII.

⁵⁹ *Ibidem*, p. XXXII.

pertenecientes a esa tradición. Gracias a la complejidad de su cultura, al carácter de enseñanza y hasta cierto punto de moraleja para las generaciones posteriores, el *Calila y Dimna*, el *Sendebâr* y el *Barlaam y Josafat* fueron algunos de los grandes representantes de la narrativa oriental durante la Edad Media.⁶⁰ La finalidad de estos textos producidos en Asia, en sus versiones originales, era dejar claro que las acciones que realizaba el público para el que eran dirigidos tenían consecuencias buenas o malas dependiendo de las decisiones que tomaran y tiempo después en las versiones realizadas en Europa el carácter didáctico se reafirma, como lo menciona Giancarlo Alfano: “In queste raccolte, come anche nel più complicato Barlaam e Josaphat, la finalità principale è l’insegnamento: racconti e parabole, di conseguenza, si presentano come il travestimento piacevole (e spesso semplificato) di indicazioni morali o de contenuti sapienziali”.⁶¹

Así como los franceses sentaron las bases para la narrativa breve italiana y en su momento se realizaron reelaboraciones de relatos hechos en Francia, la tradición oriental tuvo un papel fundamental para la narrativa breve de toda Europa y sucedió lo mismo, se realizaron reinterpretaciones y traducciones de narraciones traídas de Oriente, sobre esto Battaglia Ricci menciona:

Basti pensare alla circolazione e alla diffusione che nell’Europa occidentale conobbero opere come il *Libro dei sette savi*, la *Storia di Barlaam e Josafat*, o il *Libro di Calila e Dimma*, fatte oggetto, tutte, di un numero altissimo di traduzioni, rielaborazioni e compilazioni. Ma non solo: penetrare largamente nella cultura occidentale, esse costituirono un patrimonio estremamente ricco e fertile per la nostra novellistica, sia sul piano tematico che su quello dell’organizzazione formale.⁶²

Fue de esa forma como la narrativa nació en oriente para dejar un legado a las siguientes generaciones, mismo que no debía tener alteraciones que atentaran contra la tradición y al

⁶⁰ Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, p. 255.

⁶¹ G. Alfano, *op. cit.*, p. 26.

⁶² L. Battaglia Ricci, *op. cit.*, p. IX.

final el mensaje llegara de una forma distorsionada a los receptores que debían aprender de estas enseñanzas. La tradición fue copiada en el resto del mundo, principalmente en Europa como dice Federico Carlos Sainz de Robles:

De estas tres colecciones nacieron cuantas occidentales alcanzaron fama imperecedera. O, cuando menos, de ellas se influenciaron de tal forma, que es facilísimo encontrar en todas aquellas cuentos o fábulas idénticos a los recogidos en estas, sin apenas casi modificaciones. Así, en el *Conde Lucanor*, en los *Cuentos de Canterbury*, en el *Decamerón*.⁶³

Entonces el *Decameron* fue producto de la influencia oriental en occidente amalgamada con toda la tradición de narraciones orales y escritas de matriz italiana, además de lo caballeresco de forma francesa bretona. Así, la narrativa breve se interpretó de forma peculiar en Italia por Boccaccio y luego se propagó en el resto del continente, porque su trabajo fue el que influenció al resto para crear relatos en forma de anécdotas, como lo refiere Sainz de Robles:

Se debe proclamar que entre todas las naciones europeas occidentales fueron Italia y España las que se dejaron ganar más y mejor por este género literario del cuento en sus diversas modalidades de chascarrillo, anécdota, imaginancia fantástica con atisbos paradigmáticos, agudezas...Y si a Italia le corresponde la gloria de haber logrado para el cuento su empaque poético.⁶⁴

Por lo tanto, la historia de la narrativa breve empezó a tomar forma en Italia antes que en el resto de Europa. Y luego de Boccaccio vinieron otros autores que intentaron copiar el modelo del *Decameron* gracias al éxito que tuvo. El resultado fue la creencia de que se escribían anécdotas o novelas cortas, sin saber que en realidad estaban escribiendo cuentos, el problema era que nadie se ocupó en pensar que existía una diferencia entre leyendas, fábulas, anécdotas y el género que como mencionan algunos críticos fue el

⁶³ F. C. Sainz de Robles, *op. cit.*, p. 255.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 256.

último que vino a definirse. Todo esto causado por la falta de atención para la clasificación de los géneros pertenecientes a la narrativa breve durante la Edad Media. Es necesario tener claro que en ese tiempo lo importante era el contenido y los efectos que este traía al lector; la clasificación de géneros, como la conocemos ahora, llegó después, con la crítica literaria. La tradición en Italia había comenzado con narraciones que pasaban entre generaciones, pero el siguiente paso lo dio Boccaccio cuya obra fue bastante reconocida en España,⁶⁵ sobre todo, a partir de las ediciones de Venecia en 1471 y Mantua en 1472.

De esta manera se desarrolló la historia de la narrativa breve en Italia, las bases fueron propiciadas por los franceses, pero la tradición llegó de oriente y se difundió en toda Europa.

⁶⁵ “Alfonso Martínez conoció *El Decamerón*. Y le conoció a fondo. Y le admiró. En *El Corbacho*, la influencia boccacciana está en los temas y en lo garrido del estilo, en el análisis psicológico, en ese *parecer* escandalizado de aquello mismo que cuenta con regocijo”. F. C. Sainz de Robles, *op. cit.*, p. 258.

III. La escritura del *Decameron*

Circunstancia histórica y biográfica

Una de las principales razones que propiciaron la escritura del *Decameron* fue el contexto histórico. Con el paso de los siglos, mientras el feudalismo triunfaba como modelo de organización social en el norte de Europa, la península itálica desarrolló nuevas formas de administración del poder, del territorio y de la riqueza. Para finales del siglo XII ya se había instaurado el *comune* o ciudad-estado, es decir, una forma de gobierno donde los habitantes de una comunidad, independientemente de su origen estamental, podrían participar en la elección de las personas que se encargarían de tomar las decisiones importantes para todo el pueblo. Por ejemplo, en Florencia se instauró un gobierno conformado por cónsules que intentarían dar voz a toda la sociedad, como lo menciona Antonetti:

Florencia adopta una nueva organización política. Doce cónsules, elegidos por un año y a razón de tres por distrito de entre los nobles (excluidos los grandes feudatarios) y los burgueses acomodados, la gobiernan, con la ayuda de un Consejo de Cien *Buoniuomini*, que representa al mundo de los artesanos, y de un “Parlamento”, especie de asamblea general (de la que están excluidos una vez más los feudatarios) que se reúne cuatro veces al año para ratificar los tratados y las decisiones de los cónsules.⁶⁶

El *comune*, esta nueva organización política que alcanzó su realización a lo largo de los siglos XII y XIII, tenía como principal impulsor a la burguesía. Fue así como el comerciante burgués de alguna manera comenzó a desempeñar las funciones que en otras partes de Europa quedaban en manos de los nobles feudales: los comerciantes no sólo estuvieron a cargo de la distribución de su mercancía, sino que además se desarrollaron

⁶⁶ Pierre, Antonetti, trad. Esther Herrera, *Historia de Florencia*, p. 18.

en otros puestos como lo dice Antonetti: “El comerciante industrial se convierte también en banquero. Esta triple actividad (comercio, industria, banca) es el rasgo distintivo de esa burguesía de negocios florentina que en los sucesivos será el elemento motor de la ciudad-estado”.⁶⁷

Parecía que el cambio de gobierno había sido aceptado de buena manera por toda la sociedad de Florencia, pero en la realidad, adaptarse a las nuevas costumbres fue difícil porque el cambio repercutió en todos los aspectos de la sociedad, incluyendo obviamente la cultura. A pesar de que la mayor parte de la población aprobó la transformación del gobierno, hubo una minoría, conformada por escritores de la nobleza feudal, que se mantuvo añorando las costumbres del feudalismo, como refiere Giuseppe Petronio:

Così, tra il Duecento e il Trecento, il moto della vita e delle idee fu, a Firenze, contrastato e complesso. Scrittori usciti dalle nuove classi mercantili e artigiane esprimevano, più o meno consciamente, la nuova realtà sociale del Comune; ma intanto altri scrittori, appartenenti alle vecchie consorterie nobiliari o educati alla vecchia cultura, vagheggiavano ancora le antiche idealità; e poiché non le ritrovavano vive negli uomini e nei costumi che si vedevano intorno, le vestivano di una luce fascinosa di rimpianto, e sdegnandosi contro il presente vile, idoleggiavano un passato cavalleresco di nobiltà e cortesia.⁶⁸

Pero la renovación que trajo el *comune* no tuvo vuelta atrás: las prácticas feudales no tuvieron cabida en esta nueva sociedad que preparaba el camino para la llegada del Humanismo y el Renacimiento. Para ello fue necesario quitar el poder que ejercía la Iglesia sobre el estado en diversos aspectos como refiere Petronio:

Il significato profondo della rivoluzione comunale è che essa aveva dato luogo ad una nuova cultura, la quale, prendendo l'avvio dall'antica, religiosa e chiericale, vi aveva innestato motivi laici e terreni, sgombrando la strada all'Umanesimo e al Rinascimento. Il Comune aveva rinnovato il senso della vita e della cultura, e non solo aveva distrutto politicamente la vecchia nobiltà feudale (distrutto, s'intende,

⁶⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁶⁸ Giuseppe Petronio, *I miei Decameron*, p. 130.

come classe egemonica ma aveva dissolto la sua maniera di considerare gli uomini, le loro virtù, il loro lavoro.⁶⁹

Sin embargo los opositores mantuvieron su posición con respecto al cambio que llegó a partir del *comune* y muchos de estos opositores puristas no dudaron en exponer su opinión sobre la forma en que el dinero le otorgaba distinción a las clases mercantiles. Como indica Giuseppe Petronio: “un moralista del Duecento, Albertano da Brescia, scrive nei suoi trattati che: ‘le ricchezze glorificano e fanno gentile colui che non ha punto di gentilezza, e la povertà rabassa la casa che è bene alta di gentilezza’”.⁷⁰

Pero a pesar de ello y gracias a los cambios que repercutieron en la configuración de la sociedad en Florencia, los temas que se abordaron en las narraciones ya no ensalzaban los valores de la corte feudal, no engrandecían las victorias de los guerreros y mucho menos los amoríos entre caballeros y doncellas; por el contrario, las historias apuntaban ahora hacía el recato y la moderación a la hora de invertir el dinero que se adquiriría con el trabajo, como refiere Petronio:

Non c'è da meravigliarsi, allora, se nella seconda metà del Trecento Paolo da Certaldo, un mercante autore di un libro di consigli e di ammaestramenti, indicherà quale virtù suprema la misura, identificando *misura* e *cortesía*: “Cortesía non è altro se non misura” (*Il libro di buoni consigli* ecc., a cura di S. Morpurgo, Firenze, 1921, n. 82). Ha avuto luogo, così, un capovolgimento netto delle idealità feudali: virtù non è dilapidare il denaro, ma conservarlo o spenderlo bene: “Molto è bella cosa e grande sapere guadagnare il danaio, ma più bella cosa e maggiore è saperlo spendere con misura e dove si conviene”, raccomanda Paolo ai suoi figli (n. 81).⁷¹

El dinero adquirió otro sentido: más que otorgar a la gente un nivel privilegiado dentro de la sociedad, ofreció la posibilidad de trabajar por conseguir otro estilo de vida. La *misura*

⁶⁹ *Ibidem*, p. 132.

⁷⁰ *Idem*.

⁷¹ G. Petronio, *op. cit.*, p. 129.

y la *cortesia* fueron palabras que gradualmente caracterizaron a la sociedad que vivió bajo el influjo del *comune*. En el texto de Giuseppe Petronio se hace referencia a un importante comerciante que expone su opinión acerca de la manera en que debe ser usado el capital que se obtiene:

Non fa cortese né gentile alchuno
lo donare a ciascuno
né tener sempre larga spesa:
ma l'ordinata impresa
del come quando dove si conviene
di saggio e di gentil nome mantiene.⁷²

Las inversiones de dicho capital se centraron principalmente en la importación de objetos singulares provenientes de Asia. Con el paso del tiempo, el intercambio de costumbres y mercancía entre Asia y Europa trajo consigo algo más que productos exóticos e influencia literaria. En los barcos en los que se trasladaban los artículos que llegaban de Asia, también se importaban una serie de plagas y enfermedades que desplazaron la peste negra de un continente a otro. Cabe mencionar que la llegada de la peste negra fue considerada la consumación de los desastres sucedidos durante las primeras décadas del siglo XIV. Por ello se estimó que la epidemia marcó el comienzo del fin del mundo como era descrito en la biblia y justo por esta razón la gente puso más atención en cómo lidiar con el castigo divino antes de tener cuidado en lo que se refiere a la extrema facilidad de contagio, sin percatarse del nivel de desastre que causó en toda Europa dicha afección, ya que para este siglo la magnitud de esta enfermedad era completamente desconocida.

Así la peste fue propagada a todo el continente, la cantidad de pérdidas humanas fue incuantificable, debido a la falta de registros de nacimiento y defunción. La sociedad

⁷² *Idem.*

sufrió una fuerte sacudida ya que por una parte alcanzaba cierto nivel de organización, pero por otro lado perdía lo adquirido debido a la propagación de la peste negra en Florencia como lo menciona Giancarlo Alfano:

Non stupisce, pertanto, che questo periodo fu caratterizzato da fenomeni di disgregazione dell'ordine e delle abitudini sociali, che riguardarono sì l'economia, come abbiamo visto, ma anche i modi della vita in comune, i riti e le convizioni religiose, il complessivo sistema culturale. Fu così che si rafforzarono i gruppi spirituali più "estremisti", come flagellanti, che praticavano dure forme di punizioni corporali.⁷³

El caos provocado por la peste negra causó confusión en la sociedad de Florencia, ya que para ese tiempo era complicado determinar si el contagio de dicha enfermedad era producto de la falta de servicios médicos e higiene o, por el contrario, si era el resultado de una especie de maldición divina. Sobre lo anterior una serie de intelectuales decidieron reflexionar en torno a las posibles causas del fenómeno que presenciaban. Obviamente surgieron diversas opiniones con respecto a la peste negra y Giovanni Boccaccio manifestó la suya a través del *Decameron*; sin la expansión de la peste en Florencia, seguramente Boccaccio no habría escrito sobre 'i dieci giovani della brigata decameroniana' como lo menciona Alfano: "il racconto ne sottolinea soprattutto le conseguenze psicologiche e comportamentali sulla popolazione fiorentina, spiegando come la peste produca, insieme all'emergenza sanitaria, un'altra emergenza, di carattere sociale e morale".⁷⁴

A pesar de que Boccaccio formaba parte del grupo de intelectuales que disertó acerca de las posibles causas de la peste negra, al mismo tiempo formó parte de la nueva generación de escritores cuyas familias produjeron ingresos a partir del comercio, razón

⁷³ G. Alfano, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 7.

por la cual se cree que llegó la peste a Florencia. Pero esta condición causó en Boccaccio una fuerte contradicción porque, sin importar la gran admiración que él mismo pudiera sentir por la manera en que Dante defendió su ideología⁷⁵ sobre el trabajo mecánico, al mismo tiempo estaba directamente relacionado con las nuevas prácticas generadas por el *comune*, como menciona Giuseppe Petronio:

Il Boccaccio proveniva da famiglia mercantile, ma la sua raffinata cultura umanistica gli aveva infuso vivissima la volontà di distinguersi dalle folle dedite solo ai traffici e ai guadagni, e con lo stesso aristocratico disprezzo con cui Dante aveva guardato alle “genti nove” dalle ricchezze improvvisate, egli guardava ai vili “meccanici”, agli uomini, che incapaci di sollevarsi ad una libera disinteressata attività culturale, fossero dediti a lavori manuali e mercenari, rivagheggiando le età del Saladino e delle generazioni passate.⁷⁶

Es decir, vivía bajo las costumbres impuestas por el *comune*, aunque sus ideales intentarían aludir las tradiciones de la nobleza feudal como el amor cortés y la poesía caballeresca, sobre esto Petronio refiere:

L'ideale, dunque, del Boccaccio è cavalleresco e cortese; ma, vivendo indietro nel tempo, perché l'età nella quale egli vive è veramente *meccanica*: le corti feudali non esistono più, e non esistono ancora le grandi corti principesche del Rinascimento: l'Italia tutta si agita, come già la Romagna dantesca, tra “tirannia” e “stato franco”, tra Comuni di fieri rissosi mercanti e signorie di tiranni preoccupati del domani, non ancora ammorbiditi dal tempo e dalla sicurezza del dominio.⁷⁷

De ese modo Boccaccio se sostuvo en medio de la contradicción entre las ventajas de los valores mercantiles y el recuerdo nostálgico de un pasado feudal cortés que no le

⁷⁵ Sobre el pensamiento de Dante acerca de la gente dedicada al comercio y la postura de Boccaccio ante esta situación, Francesco De Sanctis menciona: "È impossibile non notare le differenze tra questi due autori, tra il viaggio verticale di uno e quello orizzontale dell'altro, tra la commedia umana di Boccaccio dove è centrale la beatitudine terrena e quella divina di Dante caratterizzata dalla ricerca della beatitudine celeste."

⁷⁶ G. Petronio, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁷ *Idem.*

perteneció. Así el escritor reflejó en los personajes del *Decameron* las cualidades con las que debía contar la sociedad del *comune*, sobre esto Giuseppe Petronio menciona:

i dieci dell'*onesta* brigata che queste storie raccontano e nei quali il Boccaccio ha raffigurato se stesso, i suoi ideali e i suoi gusti, sono i rappresentanti della nuova aristocrazia borghese fiorentina, ricchi, educati, *onesti*, scanzonati, eppure già idealizzati e stilizzati, come el simbolo e l'idealizzazione della loro classe, una nuova aristocrazia del censo che vuol essere anche aristocrazia dello spirito, che non ha più nulla a che vedere con l'antico mondo feudale, ma pure si sente lontana dai "meccanici" e dai loro costumi volgari.⁷⁸

Los cambios que erigió el *comune* sobre la sociedad de Florencia, más allá del contagio masivo y el intercambio de productos, trajeron consigo transformaciones incluyentes que facilitaban el acceso a la cultura literaria sin importar si se formaba parte de la nobleza. Pero dichas condiciones no coincidieron con el ideal de Boccaccio acerca del linaje y la riqueza: "Per lui la nobiltà dello spirito dovrebbe esser legata se non proprio alla nobiltà del sangue, per lo meno all'elevatezza sociale, ad una indipendenza economica che permetta l'educazione dell'intelletto e una lunga pratica di raffinati costumi".⁷⁹

Y a pesar de que algunas costumbres y creencias fueran contradictorias o difíciles de combatir, el cambio ejercido por el *comune* no se detuvo y las relaciones entre todas las clases sociales tampoco, en el texto escrito por Petronio alude:

Il Comune però, lo abbiamo già ricordato, era divenuto presto l'organizzazione politica e sociale del popolo grasso, di una classe, vale a dire, che si era frapposta tra gli antichi nobili di stirpe feudale, coi quali si era presto in parte fusa, e il popolo minuto, tra l'antica nobiltà terriera e la plebe operaia vivente alla giornata.⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem*, p. 135.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 134.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 141.

Además de estas modificaciones, que ya eran bastante para la sociedad de ese tiempo, se sumó el desarrollo de una escuela laica que funcionaba de forma paralela a la escuela cristiana, asimismo la incursión de algunas mujeres en el ámbito educativo, como dice

Giuseppe Petronio:

L'evoluzione della scuola nel Duecento e Trecento, con lo sviluppo di una scuola laica accanto a quella chiericale; la diffusione sempre maggiore della cultura, per cui, sebbene tra disapprovazioni e contrasti, anche donne appaiono intente allo studio e qualche volta all'insegnamento; il predominare graduale degli studi tecnici su quelli, noi diremmo, umanistici, sono tutti segni e conseguenze di questa trasformazione della società duecentesca.⁸¹

Y aunque las renovaciones propuestas por el *Comune* contaban con varios aspectos positivos, el autor decidió mantener su mirada en el pasado. Obviamente Boccaccio se mantuvo bajo las instrucciones que erigió esta nueva forma de gobierno, pero al mismo tiempo buscó la forma de permanecer fiel a su vocación y preferencias como escritor, sobre ello, Petronio menciona:

Tuttavia non per questo il Boccaccio rappresenta ed esalta solo ideali del passato, ignorando o misconoscendo il presente. Come ogni grande scrittore, egli ha la capacità di osservare con occhio attento e di rappresentare con animo sgombro il mondo che realmente gli si muove dintorno, e la rappresentazione della realtà sociale contemporanea è, nel *Decameron*, più larga e più vivace di quanto potrebbe apparire dalle citazioni di sopra.⁸²

Continuidad de la tradición narrativa

El trabajo realizado por Boccaccio en el *Decameron* estuvo dominado por diversos factores además de la peste negra. Existen antecedentes sobre los estudios de gramática que el autor realizó en Nápoles a temprana edad y más adelante los estudios de derecho

⁸¹ *Ibidem*, p. 140.

⁸² *Ibidem*, p. 132.

que estuvo obligado a realizar debido a la posición laboral, económica y social de su padre. Sobre lo anterior Lucia Battaglia Ricci menciona:

La sua particolarissima formazione, di mercante e canonista prima che di letterato e di umanista, e la sua vivacissima curiosità intellettuale da autodidatta, strettamente connessa con un'intensa attività di editore, gli hanno offerto la possibilità di attingere a demani e tradizioni culturali molto diversificati, di cui restano tracce non irrilevanti nelle sue opere, nelle quali conoscenze scientifiche, giuridiche, mercantili si mescolano con una più ovvia cultura letteraria e filosofica, così come nella sua scrittura modelli di libri e di scritture professionali si mescolano con modelli di libri e scritture di tradizione letteraria.⁸³

Al mismo tiempo la formación de Giovanni Boccaccio estuvo influenciada por diversas disciplinas, como lo constatan los diferentes trabajos con los que estuvo involucrado, razón por la cual pudo mantener de forma paralela sus intereses como poeta, pero también como hombre dedicado al conocimiento como refiere Alfano:

La ricchezza della sua formazione è testimoniata da tre manoscritti, il Laurenziano XXIX 8, il Laurenziano XXXIII 31 e il Magliabechiano (Banco Rari 50), nei quali Boccaccio trascrisse brani più meno lunghi delle opere che venne via via studiando a partire dal periodo giovanile. Senza entrare nel dettaglio, è importante osservare che insieme alle opere dottrinali (dalle enciclopedie agli scritti teologici e morali) in questi cosiddetti “zibaldoni boccacciani” sono raccolti anche frammenti di opere letterarie, segno di una duplice attenzione, alla sapienza e alla poesia, che caratterizzerà sempre la posizione culturale dell'autore.⁸⁴

Y aunque Boccaccio mantuvo siempre firme su vocación como poeta, su carrera se fragmentó en dos posiciones completamente diferentes que podrían resumirse en el trabajo que realizó siguiendo su vocación como poeta, donde ensalzó a la mujer, y el trabajo realizado en años posteriores como hombre dedicado al conocimiento, donde muestra claramente su desprecio hacia ella. Mientras Giovanni Boccaccio escribía en el *Filostrato* una historia de amor no correspondido, al mismo tiempo copiaba en el

⁸³ L. Battaglia Ricci, *Decameron: Interferenze di modelli*, p. 180.

⁸⁴ G. Alfano, *op. cit.*, p. 10.

Zibaldone Laurenziano varias páginas con carácter misógino donde se aborda abiertamente que el hecho de tener a una mujer cerca sólo distrae de su objetivo al hombre, además de ser un impedimento para seguir el camino del conocimiento. Sobre esto Giancarlo Alfano menciona:

Si trattava di testi di grande successo, ampiamente diffusi negli ambienti colti (che, è bene ricordarlo, erano quasi solo maschili) di tutta l'Europa occidentale. Era pertanto inevitabile che un ambizioso giovane letterato se ne interessasse, ma ciò non vuol dire che egli abbracciasse con convizione quelle idee. Tuttavia, occorre aggiungere, quei testi erano in palese contrasto con la sua scelta di operare in senso filogino ribadendo con forza il ruolo dell'amore nell'educazione e civilizzazione degli esseri umani.⁸⁵

Sobre esta fragmentación gradual en el trabajo de Boccaccio, se ha observado la manera en que su posición hacia los clásicos y su admiración por el trabajo de Dante mantuvieron al autor sobre una línea que con el paso del tiempo tuvo que cambiar de dirección. Porque, en un primer momento, con los primeros trabajos de Boccaccio, su actividad literaria estuvo centrada en la mujer y el amor cortés como lo menciona Giancarlo Alfano haciendo referencia a Francesco Bruni: “A questo proposito, non molti anni fa Francesco Bruni ha osservato che le opere della giovinezza rispondono a un modello culturale incentrato sulla filoginia e la preminenza della corte d'amore”.⁸⁶

Así el fruto de toda la experiencia del autor tuvo como resultado la escritura del *Decameron*, que, si bien estuvo regida por la situación social que causó la epidemia, también fue guiada de alguna forma por el trabajo que realizaba Dante Alighieri, que sin duda fue vital para la producción como escritor de Boccaccio como refiere Giancarlo Alfano:

⁸⁵ *Ibidem*, p.12.

⁸⁶ *Idem*.

In effetti, gli studiosi si dividono tra coloro che vedono nell'itinerario letterario boccacciano un passaggio piuttosto brusco dalle posizioni filogine giovanili all'atteggiamento misogino degli anni più tardi e coloro che ritengono di poter interpretare le dichiarazioni antifemminili della senilità (in particolare nell'epistola XXII a Mainardo Cavalcanti, del 1373, e nel *Corbaccio*) come una parodia. In entrambi i casi il *Decameron* viene considerato l'opera in cui arrivano a piena maturazione gli spunti e le esperienze del primo periodo vissuto tra Napoli (1327-1340) e Firenze (ma con frequenti viaggi, soprattutto in Romagna, dove peraltro poté approfondire il culto per l'opera di Dante, che in quella regione era stato accolto durante l'esilio).⁸⁷

Pero Boccaccio en su labor como poeta no se concretó en sólo ensalzar a las mujeres y en particular a la *donna amata* en textos como la *Caccia di Diana*, *Filostrato* o *Teseida*, sino que además usó el trabajo de Dante como guía para establecer un vínculo entre la poesía y el estilo de escritura que utilizaría en el *Decameron* y que atraería al público femenino en vez de mantenerlo sólo como espectador, como menciona Giancarlo Alfano haciendo referencia a la labor de Francesco Bruni:

Bruni ha dimostrato che questa produzione boccacciana trova la sua radice, oltre che in taluni passaggi di Cino Cavalcanti, nel capitolo XXV della *Vita nova*, dove “Dante stabilisce un nesso fra le rime volgare e le donne, ignae di latino”. Il merito di Boccaccio consisterebbe nell'aver esteso questo nesso, nato originariamente nell'ambito della poesia lirica, anche alla narrativa, fino alla soluzione eclatante del successivo *Decameron*, dove l'idea di pubblico femminile è il mastice ideologico di una complessa operazione ideologica.⁸⁸

La trascendencia del trabajo de Dante en el quehacer realizado por Boccaccio fue manifestada también en el *Decameron*, ya que, desde el proemio del texto, se hace referencia a algunos elementos que representan la orientación dantesca. El *Decameron* comienza definiendo los confines del texto con el siguiente fragmento: “Comincia il libro chiamato Decameron cognominato prencipe Galeotto, nel quale si contengono cento

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁸⁸ *Idem*.

novelle in diece di dette da sette donne e da tre giovani uomini”.⁸⁹ Sobre lo anterior, Lucia Battaglia Ricci hace un pequeño análisis sobre la posible función del *incipit* en el *Decameron*, que desde el inicio anuncia que el lector tiene enfrente un libro compuesto por diez jornadas narradas por siete mujeres y tres hombres pero además la autora refiere:

Oltre alla funzione, di demarcazione del testo, l'*incipit* svolge un'evidente funzione paratestuale: esso "nomina" l'opera attribuendole un titolo (in funzione prevalentemente descrittiva: il nome *Decameron*, modellato sul greco, allude alle 10 giornate che compongono il libro) e un sottotitolo (*Prencipe Galeotto*: probabilmente in funzione parodico-allusiva).⁹⁰

Así, al ahondar en el subtítulo del *Decameron* se puede advertir la evidente influencia de Alighieri y su antecedente en la obra del mismo. En el canto quinto del *Infierno* se encuentra una pareja cuya relación los sitúa en el quinto círculo de ese abismo. Dante tiene un breve acercamiento con las almas de Paolo y Francesca, donde ellos mencionan que la razón que los indujo a seguir sus impulsos fue leer la historia de Lancelot y Ginebra, cuyo amor fue beneficiado por Galeoto. Sobre esto Walter Hang menciona:

Abbiamo una sola testimonianza dell'utilizzazione di Galeotto all'interno di un'opera letteraria. Dante menziona Galeotto nel contesto della storia di Paolo e Francesca da Rimini nel canto V dell'*Inferno*, chiamando Galeotto il libro che ha sedotto Paolo e Francesca. Paolo e la moglie di suo fratello, Francesca, hanno letto insieme il romanzo di Lancillotto e, quando sono arrivati al passaggio in cui Lancillotto e Ginevra si baciano la prima volta, osano fare altrettanto, si baciano l'un l'altra.⁹¹

Su pecado condenó a Paolo y Francesca, por trasgredir los límites, al repetir la historia de Lancelot y Ginebra sin entender que la historia que tuvieron frente a ellos sólo era parte

⁸⁹ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, p. 1.

⁹⁰ Lucia Battaglia Ricci, *Boccaccio*, p. 141.

⁹¹ Walter Hang, *La problematica dei generi nelle novelle di Boccaccio: la prospettiva di un medievista*, p. 138.

de un texto cuya función era entretener y deleitar, lo cual no quería decir que debía reproducirse en la vida real como si se tratara de un texto educativo, Walter Hang refiere: ‘Galeotto fu il libro e chi lo scrisse’. È fortemente probabile che Boccaccio chiami il suo libro “Galeotto” perchè Dante aveva denominato il romanzo di Lancillotto “Galeotto”, implicando che el libro ha svolto il ruolo del seduttore tra Francesca e Paolo, come Galeotto ha reso possibile il primo bacio di Lancillotto e Ginevra.⁹²

La evidencia del trabajo realizado por Dante durante toda su trayectoria fue más que indiscutible en la obra de Boccaccio, pero eso no quiso decir que este último sólo fuera un espectador frente al trabajo hecho por los demás. Por el contrario, la influencia provista por el autor de *Vita nuova*, así como la de los demás autores pertenecientes a la tradición medieval, hicieron que el *Decameron* se dotara de la misma pluralidad que tuvieron los discursos vigentes durante la Edad Media. Sin embargo, pudiera parecer que de alguna forma la importancia de los clásicos sobre la producción literaria durante la Edad Media se disolvía gradualmente, Boccaccio se empeñó en retomar ambas fuentes, y hasta cierto punto se apropió de ellas para reflejarlas en su obra más grande, a diferencia de Petrarca y sus contemporáneos que decidieron despreciar el pasado inmediato, como menciona Vittore Branca:

Questa sensibilità, questa adesione alla letteratura e alle tradizioni dei secoli immediatamente precedenti –così lontana dalla sdegnosa freddezza del Petrarca e dei suoi amici– si riflette, o meglio si allarga, nell’aperta e franca simpatia e nell’accorto buon gusto onde la vasta e selvosa novellistica popolarasca del Medioevo è nel Decameron vagliata ed accolta.⁹³

Por otra parte y aunque durante el Medioevo no tuvo gran importancia la separación entre géneros, para algunos estudiosos que en su mayoría era la gente que se dedicó a copiar

⁹² W. Hang, *op. cit.*, pp. 138-139.

⁹³ Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, p.35.

los textos que se produjeron en esa época, organizaron las narraciones de la siguiente forma: *narratio aperta*: un recuento de hechos que sucedieron realmente, una forma de historia; *narratio probabilis* (narrazione verosimile o credibile): corresponden las experiencias que sobresalen del resto, en otras palabras, las pericias que se comparten porque gozan de cierto mérito, y por último, la *narratio brevis*: todo tipo de relatos a pesar de no ser reales ni tampoco posibles, sólo deben ser resultado de un hecho imaginario y contar con una gran carga de fantasía, justo como la *fiaba*.⁹⁴ Estos tres tipos de narración tuvieron distintas finalidades respectivamente, desde informar al lector con hechos reales, envolverlo de una forma emotiva con relatos heroicos y por último hacer que el lector fuera deleitado con hechos que no sucedieron y que eran producto de la imaginación.

Fue a partir de Boccaccio y la forma en que retomó la producción de narrativa breve popular que cada término se delimitó, como se demuestra en el proemio del *Decameron*, donde el autor menciona que el libro que comienza contiene cien novelas, o historias, o fábulas: “intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie”.⁹⁵ Y es que, en realidad, como se dijo en capítulos anteriores, no existía una distinción clara entre un tipo de narración y otro: en la Edad Media sólo se hacía referencia a la diferenciación para las formas en que se realizaba la poesía. Puede afirmarse que fue Boccaccio el primero en poner claros los límites entre cada narración producida en ese tiempo, sobre esto Walter Hahn menciona: “Nel Medioevo mancava una teoria estetica della narrativa breve. La teoria dei manuali di poetica si limitava, come ho detto, agli aspetti di vero vs fittizio e di utile vs vano o divertente. Per la prima volta Boccaccio

⁹⁴ R. Luperini, P. Cataldi y L. Marchiani, *op. cit.*, pp. 443-444.

⁹⁵ G. Boccaccio, *op. cit.*, p. 3.

riflette su uno statuto della narrativa breve che prescindendo dalla prospettiva esemplare; ciò subito, all'inizio del libro".⁹⁶ Así Boccaccio sacó del probable olvido a la mayoría de los "géneros" pertenecientes a la narrativa breve popular producidos antes y durante el Medioevo, fusionándolos en el *Decameron* como refiere Branca:

Quasi i due terzi degli antecedenti che possono essere rintracciati per le novelle del *Decameron* appartengono a questa letteratura; e la stessa poesia popolare di quei secoli –dai cantari ai lamenti, dalle canzoni a ballo ai rispetti– trova nel *Decameron* i ricordi e i riflessi più illustri, quelli che in vari casi l'hanno salvata dall'oblio.⁹⁷

Para lograrlo, Boccaccio tuvo la posibilidad de elaborar una serie de trabajos previos a su obra más grande, razón que le permitió experimentar en diferentes géneros y enriquecer su obra hasta convertirla en el punto de referencia para el género que estaba iniciando como menciona Walter Hang:

Il *curriculum* di scrittore di Boccaccio è caratterizzato da un incessante sperimentalismo che trova la sua realizzazione in differenziati generi letterati: dal romanzo (*Filocolo*), al poema epico (*Teseida*), al prosimetro (*Ameto*), al poema allegorico (*Amorosa visione*), allo pseudoautobiografismo elegiaco (*Fiametta*), al poemetto eziologico (*Ninfale fiesolano*). È un percorso vario e articolato, quello compiuto dal Boccaccio, prima di giungere alla realizzazione del capolavoro decameroniano, che ad un tempo conferisce qualità di genere alle diverse forme della *narratio brevis* e si propone anche come modello di organizzazione narrativa e architettura strutturale.⁹⁸

De esa forma Boccaccio tuvo la oportunidad de conocer los demás estilos que gradualmente pudieron proveer de algunos elementos particulares a la narrativa breve popular hecha en Italia. Así llegó a la serie de narraciones producidas en Oriente, que sin

⁹⁶ W. Hang, *op. cit.*, p. 138.

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Luigi Surdich, *Esempi di "generi letterari" e loro rimodellizzazione novellistica*, pp. 145-146.

lugar a dudas fueron elementales para la creación de sus propios relatos y que aportarían grandes elementos a los mismos, sobre esto Lucia Battaglia Ricci dice:

Certo dalle raccolte novellistiche orientali, concepite come una catena di racconti tenuti insieme da una novella portante, dovette derivare almeno in parte l'idea boccacciana di una raccolta chiusa come il *Decameron*. E per due caratteristiche formali tipiche, quali 1) la pressoché assoluta mancanza di caratterizzazione storica e psicologica dei personaggi, e l'assenza, o l'estrema vaghezza, delle coordinate causali, spaziali e temporali delle vicende che si narrano, e 2) l'esplicita funzione moraleggiante attribuita al racconto che, in qualche modo, viene a verificare e provare tesi e affermazioni ad esso esterne, il racconto orientale può spesso scambiare ruolo e funzioni con l'*exemplum* elaborato all'interno della tradizione omiletica occidentale.⁹⁹

Por ello Boccaccio confirmó su ambiguo posicionamiento dentro de la sociedad, que comenzó desde su juventud. El autor no podía definirse enteramente como un hombre dedicado a la poesía y por ello considerarse un hombre de sabiduría, y tampoco un hombre perteneciente a la clase alta y mucho menos un hombre un tanto humilde por su acercamiento al pueblo. Pero a pesar de esto, Giovanni Boccaccio se mantuvo siempre en un punto medio, lo que permitió que equilibrara su actividad como escritor. Fue justo esta forma de mediación la que llevó al autor del *Decameron* a mezclar todos los estilos generados por las narraciones populares para reunirlos en un *capolavoro*, pero para ello eligió una forma de escritura que era un tanto diferente a la poesía y los géneros realizados con anterioridad, sobre esto Walter Hang menciona:

la tradizione medievale ha offerto a Boccaccio una molteplicità di forme narrative brevi, come la leggenda agiografica, l'esempio moralistico, il *fabliau*, il *lai*, o sotrie episodiche estrapolate dal romanzo cortese, ecc.; la novella boccacciana, però, non deriva da una determinata forma narrativa preesistente, ma –e in questo

⁹⁹ L. Battaglia Ricci, *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, p. IX.

consiste il suo straordinario valore– trasforma l’intero patrimonio narrativo medievale, capovolgendone il senso attraverso strategie ironico-parodiche.¹⁰⁰

Escribir en prosa y en lengua vulgar fue una elección muy aventurada para Boccaccio porque durante el siglo XIV no era común que un escritor decidiera realizar narraciones de esa forma. La poesía seguía considerándose el género de los hombres pertenecientes a la alta cultura. Y aun a pesar de ello, Boccaccio puso esta forma de escritura en los cánones literarios de ese siglo, como refiere Lucia Battaglia Ricci:

in un sistema di riferimento teorico che prevedeva l’assoluta inferiorità della scrittura in prosa rispetto alla poesia, avocare alla prosa –alla prosa narrativa e più in particolare alla scrittura novellistica– lo stesso “sfondo” simbolico della scrittura lirica serviva a denunciare la grande consapevolezza che l’autore nutriva circa la nobiltà letteraria della sua opera, ma anche a imporre un totale rovesciamento di prospettive nell’orizzonte d’attesa del pubblico coevo.¹⁰¹

Con el *Decameron*, Boccaccio logró que la forma en que éste estaba escrito fuera aceptada de otra manera. Pero además esta obra fungió como una gran muestra del experimento hecho por el autor al cambiar la forma en que se contaban las historias con anterioridad por la tradición oral y al mismo tiempo insertar su trabajo en los espacios que usualmente ocupaba la poesía escrita en latín y producida para un público específico.

Sobre lo anterior Lucia Battaglia Ricci apunta:

Collocando la scrittura novellistica negli spazi metaforici che sono istituzionali dell’invenzione poetica –operazione che sottende una pretesa teorica e rivela l’oltranza sperimentale dell’opera–, l’autore esplicita lo scarto che oppone il libro alla tradizione orale e popolare del genere: e dichiara evocando sullo sfondo imprevedibili filigrane dantesche, che, sia pure “umilissime” (anzi: scritte “in fiorentin volgare e in prosa [...] in istilo umilissimo e rimesso quanto il più si possono”: *Dec.*, IV Intr., 3), le novelle decameroniane sono “poesia”.¹⁰²

¹⁰⁰ W. Hang, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰¹ Lucia, Battaglia Ricci, *Boccaccio*, p. 131.

¹⁰² *Idem.*

Asimismo, el escritor intentó equilibrar su trabajo para acercar su obra a más gente y mantenerse en un punto medio. Entonces decidió escribir el *Decameron* en lengua vulgar. Y sólo decidió escribir en latín, gracias al acercamiento intelectual que tuvo con Petrarca, como se ve en *De claris mulieribus*, *Buccolicum carmen*, *Genealogia deorum gentilium*, etc., hechas para un público instruido y al mismo tiempo para manifestar su admiración a los clásicos, sobre lo anterior Giancarlo Alfano menciona:

l'attività giovanile dell'autore è ispirata a un innovativo progetto di "letteratura mezzana", cioè di una scrittura che si colloca al centro tra "alto" e "basso", con l'obiettivo di soddisfare la domanda culturale e artistica di un pubblico nuovo, in cui si sovrapponevano provenienza mercantile e ambizione aristocratica, anche il secondo ventennio della sua esperienza letteraria appare confermare per certi versi questa interferenza, pur nella prevalente interpretazione della poesia in senso erudito, latino e sapienziale.¹⁰³

Finalmente, y luego de acumular basta experiencia con los trabajos realizados durante su juventud, pero además experimentar con diferentes géneros, Boccaccio llegó al *Decameron*, como cúlmine de todo ensayo realizado con anterioridad y además como resultado de su acercamiento a la narrativa breve popular, Giancarlo Alfano menciona:

Abbiamo visto quale complessa esperienza artistica avesse già accumulato Boccaccio all'epoca in cui arrivava alla svolta biografica e letteraria del 1348. Formatosi al doppio modello culturale della letteratura colta e dell'intrattenimento di gusto cortese (la via "mezzana"), il giovane scrittore aveva praticato diverse forme di narrazione lunga, sia in versi (*Filostrato* e *Teseida*), sia in prosa (*Filocolo* e *Fiametta*), sia nell'ibrido ma illustre prosimetro (*Ameto*), che poteva vantare la filiazione da Severino Boezio (*De consolatione philosophiae*) e da Dante (*Vita nuova*). Gli mancava invece una esperienza di narrazione breve.¹⁰⁴

¹⁰³ G. Alfano, *op. cit.*, p. 13

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 15.

Una vez que Boccaccio estableció el camino a seguir en el *Decameron*, sentó también un precedente para el género que estaba comenzando a escribir. Porque de forma diferente a los relatos populares, el autor decidió dotar a los personajes *delle cento novelle* de una descripción detallada para diferenciarlos y destacarlos, además situó en un espacio y un tiempo determinado a la brigada de jóvenes sobrevivientes a la peste negra en Florencia, sobre esto Lucia Battaglia Ricci comenta: “Boccaccio introduce elementi di temporalizzazione e localizzazione della vicenda e di caratterizzazione dei personaggi”.¹⁰⁵ Además, se nota que en varias de sus *novelle* adecuó la espontaneidad de la lengua popular al complicado sistema sintáctico de la lengua latina.

La narrativa popular adquirió otro sentido: dejó de ser sólo una transcripción de relatos de tradición oral con la influencia de Oriente. Y en el momento en el que Boccaccio intervino, él se encargaría de transformar la escritura de diversos tipos de narraciones populares en un género que contendría todos los estilos de la narrativa breve popular, sobre esto Battaglia Ricci refiere:

la “riscrittura” cui è fatto oggetto trasforma del tutto l’antico aneddoto e giustifica, qui l’uso del termine “novella” se con questo nome è davvero legittimo indicare, come suggerisce P. Zumthor, “un discorso narrativo che, qualunque sia il fondamento tradizionale, si considera originale, in opposizione sia ad antecedenti che a discorsi narrativi diversi” di fatto è qui totalmente rovesciata l’ideologia del racconto orientale, e la “riscrittura” del brano dimostra che siamo di fronte a un “genere” narrativo del tutto differenziato da quello di partenza.¹⁰⁶

Pero además de reunir los diversos estilos de los relatos populares, Boccaccio confirió a este nuevo género características que lo volverían peculiar:

segnalerebbe l’avvenuto stacco di questo nuovo genere dalle forme narrative e didattiche più antiche: personaggi a polo doppio vs personaggi a polo unico,

¹⁰⁵ L. Battaglia Ricci, *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, p. XXXII.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. XXXIII.

azione presentata come caso unico vs azione tipica, carattere ambivalente delle norme morali vs carattere definitivo delle stesse, affermazione dell'autonomia dell'uomo vs fatalità trascendente.¹⁰⁷

Y aunque pudiera parecer que el *Decameron* era la contraparte de los relatos populares debido al carácter que adquirió, en realidad su estructura recibió una gran influencia de la narrativa popular. Sobre lo anterior Lucia Battaglia alude: “Certo con il *Decameron* Booccaccio offre molteplici esempi di una forma narrativa che ha raggiunto uno statuto tanto certo e definito che può essere considerato ormai in netta opposizione con le varie forme narrative brevi da cui pure deriva e con le quali mantiene un proficuo rapporto di scambio”.¹⁰⁸

Pero la labor de Boccaccio no se limitó a recolectar influencia de los relatos populares, sino que además sentó un precedente para los demás autores que no habían puesto atención en desarrollar el carácter de los personajes que protagonizaban sus historias, o situarlos en cierto espacio y dotar a estas mismas historias de un tiempo en el cual se desarrollaran. Además, el autor procuró que cada relato que conforma el *Decameron* se hilara con los demás para que cada narración complementara la estructura sin parecer improvisada. Así el *novelliere* adquirió la forma que marcaría la pauta para los autores que retomaron el género posteriormente, sobre esto Battaglia Ricci menciona:

il Boccaccio inventa il genere del “novelliere”, nel quale la cornice funziona in realtà come storia che “contiene” e chiude dall'esterno i microtesti narrativi della raccolta e, al tempo stesso, li organizza, li cataloga, li “interpreta” [...] Ma l'operazione boccacciana è portata molto più avanti: la presenza della finzione narrativa della “cornice” permette infatti a Boccaccio di utilizzare, nel passaggio da novella a novella, dei meccanismi formali di connessione che impongono una precisa linea di lettura e della raccolta e dei singoli microtesti.¹⁰⁹

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. XXXIV.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. XXXIV.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. XXXV.

Por consecuencia el *Decameron* se encargó de abrir paso a un género que de inicio y debido a sus características no fue tomado en cuenta como parte de la alta literatura. La aceptación del género se debe al trabajo realizado por Boccaccio, que de alguna forma pulió las narraciones que pasaban de una generación a otra, mismas que evolucionaron gradualmente. Así el *capolavoro boccacciano* fue la primera obra de este género en contar con un sólo autor reconocido que además narraba una serie de hechos que se acercaban a la realidad por tocar el tema de la peste negra en Florencia y con los que el público podía identificarse. De esta forma el *Decameron* se convirtió en el punto de referencia para autores y teóricos que hablaron sobre el mismo género y en algunos casos también lo trabajaron:

E se la scrittura del *Decameron* segna il momento cronologicamente preciso in cui uno specifico modo di far narrativa viene assunto nell'Olimpo letterario, diventando così "prodotto d'autore", leggere quelle esperienze precedenti quasi fossero solo frammenti di una "preistoria" del *Decameron*, strutture ancora larvali di quel genere novella che in Italia –e non solo– per lungo tempo sarà identificata di fatto con la forma elaborata da Boccaccio (e ciò sia per l'importanza che questa lezione ha avuto per chi si è messo a scrivere novelle dopo il 1350-60, sia per la fissità imposta al genere dai teorizzatori cinquecenteschi proprio sul modello decameroniano), significa ridurre la storia della novellistica di questo periodo alla storia di una serie di tappe già preliminarmente collocate su una linea di sviluppo a senso unico e impedisce di cogliere la specificità delle singole opere e l'ampio ventaglio di linee di sviluppo che per certi versi sono percorse dal genere in via di formazione.¹¹⁰

¹¹⁰ *Ibidem*, p. XL.

Conclusiones

Para hablar de un género como el cuento, también es necesario analizar la serie de elementos que influyeron para su creación, porque a pesar de que en un inicio la parte importante de las historias que eran transmitidas de boca en boca era la temática que abordaban, al pasar el tiempo los géneros y las etiquetas que diferenciaron a estas historias adquirieron gran relevancia. Entonces el cuento logró afirmarse como género literario, pero además asumió una serie de características que lo volvieron único y diferente al resto de los géneros, pero para ello tuvo que transitar entre una serie de clasificaciones que lo mantuvieron entre oralidad y escritura. En Italia todo comenzó por la cercanía de los franceses y su influencia directa para la realización de escritos hechos para la corte, en los que obviamente los escritores locales imprimieron su propio estilo hasta volverlo suyo. Gradualmente la difusión de estos textos, que en un inicio fueron producidos exclusivamente para la nobleza, tiempo después tuvieron una causa: educar al pueblo y enseñarlo a comprender el mundo que lo rodeaba. Así comenzó la producción de *fiabe* y *favole* cuya importancia se centró enteramente en el contenido, más que distinguir a que género pertenecía porque en ese momento no tenía gran relevancia dicha distinción. Luego llegó el *Novellino*, que en un solo volumen logró conjuntar una serie de narraciones tan peculiares y diferentes al resto, que es difícil acomodarlas bajo una sola clasificación. Dicha obra pasó por diferentes transcripciones, por esa razón existen diferentes versiones del mismo texto y justo por ello no es claro si en la misma obra intervinieron uno o más autores. A estos géneros, también se unieron los *exempla*, que en general se transmitían de boca en boca para predicar con el ejemplo y que su mensaje quedara claro. La mayor parte de la producción de *exempla* tuvo fines educativos que

estuvieron fundamentalmente ligados a la cultura cristiana. Cabe mencionar que la brevedad fue una de sus principales características, ya que el aspecto *moreggiante* debía transmitirse y captarse de forma inmediata.

Así entonces, la transición entre oralidad y escritura se mantuvo hasta que comenzaron a realizarse algunos trabajos bajo el nombre de *novella*. Aunque algunos críticos mencionan que todo comenzó con el verbo *novellare*, ya que el verbo sugería por sí mismo el acto de narrar a otros la mirada del mundo a través de los ojos del autor sin imponerse los posibles límites puestos por la escritura. Por lo tanto, el uso de la palabra *novella* adquirió más sentido, porque el significado de la misma apuntaba hacia alguna novedad, pero cuando se acuñó para el género no se tomó este significado. Y es que no se hacía referencia a historias nuevas o que no hubieran sido narradas con anterioridad, en vez de eso se refería a la habilidad que tenían los autores de la *novella* para generar historias ficticias que parecían reales. Además, fue de gran importancia la forma en que el argumento de dichas historias causó al receptor un gran entusiasmo por mantenerse a la escucha.

Pero, aunque a simple vista pareciera que todo fue mérito de Europa, la realidad es que Asia fue la mayor influencia para toda la producción de narrativa popular. Porque en muchas de las obras producidas en Asia como el *Calila y Dimna* o *Sendebâr*, se encuentra presente el carácter pedagógico o de moraleja que tiempo después se retomó en Italia.

De esa manera comenzó la formación del *Decameron*, cuya influencia está dividida entre la tradición asiática, la narrativa europea y la tradición de narrativa breve popular producida en Italia. Por lo tanto, la escritura del *capolavoro boccacciano* se

debió, en parte por la influencia de oriente y las narraciones populares, pero también en gran medida por la situación política de Italia. Y de manera particular en Florencia por los cambios políticos y sociales que hicieron que el *comune* se instaurara como forma de gobierno, por encima del feudalismo. Obviamente las condiciones sociales repercutieron en la manera en que los escritores realizaron su trabajo, de modo que las narraciones tomaron otro camino y los productores de textos mantuvieron su atención centrada en los temas de las historias que realizaban, como Boccaccio, quien no se detuvo en pensar sobre el género que tomó para escribir su obra más conocida pero sí en la situación en la que se encontraba inmerso y que dejó precedente en su obra. Tal y como lo manifiesta en el proemio de su *capolavoro*, el autor no estaba seguro si el *Decameron* era un conjunto de fábulas, historias o relatos, pero sí sabía que se estaba acercando a la *narratio brevis*. De esa forma retomó la vasta producción de narrativa breve popular para conjuntarla en el *Decameron* y así abrir paso a la *novella* italiana. Y sin duda alguna marcó precedente en la literatura del resto del mundo, pero principalmente en las narraciones populares, que al fin y a través del autor dejaron la oralidad, el anonimato y además mantuvieron su esencia, pero sobre todo, y gracias al trabajo realizado por Boccaccio se permitió su paso a los cánones literarios.

Tuvieron que pasar algunos años para que se descubriera el legado que dejó Boccaccio, pues el *Decameron* fue vital para la historia de la narrativa breve en Italia y en Europa. Lo anterior puede notarse desde el tono cómico que el autor utilizó para abordar un tema como el contagio de la peste negra en Florencia y es que Boccaccio fue más allá, al tratar un tema tan serio a través de un matiz más ligero para llegar al público de una forma más afable, el cual fue un estilo distintivo por encima de los demás autores,

como menciona Walter Hang: "Molte novelle sottendono un'arte narrativa affine a quella dei loro modelli medievali e il distanziamento dalla funzione moralistica tradizionale viene contraddetto da un'avvertenza contenuta nel *Proemio*, in cui si dice che le novelle apportheranno diletto ed utile consiglio, o meglio, l'utile consiglio attraverso il diletto".¹¹¹

Al ahondar en el texto pueden notarse las implicaciones sociales y políticas que repercutieron en la historia de Italia. Así el *Decameron* es el punto cúlmine del trabajo realizado por Boccaccio a lo largo de su vida, porque a pesar de que en un primer momento Giovanni Boccaccio mostró gran interés por pertenecer a la nobleza a través de su trabajo como poeta, con la evolución de su trabajo logró más que eso. Con el *Decameron*, el autor pudo mantener un equilibrio entre la burguesía y el resto del pueblo, ya que eligió la prosa para narrar la historia de la *brigata decameroniana*. De esa forma acercó su obra a más gente pero además a través del ingenio dejó claro que, sin importar la clase social, todos y cada uno de los personajes que aparecen en esta obra estuvieron expuestos a la *fortuna*, así logró exponer que al final y sin importar nada, todos los humanos por igual se enfrentan a su propio destino, de alguna forma puso sobre la mesa la distinción entre las clases sociales y la forma en que la política influye para que los estratos sociales permanezcan y sean modificados por medio de los intereses de cada uno.

Sobre lo anterior Alberto Asor menciona:

leggendo il Decamerone ci avviene infatti di pensare che esso dovrebbe essere studiato anche in una storia del pensiero scientifico e del pensiero politico europeo. Nelle condizioni date della cultura del suo tempo, e nella situazione di limitata differenziazione allora esistente fra le diverse discipline intellettuali (soprattutto in questi campi nuovi che si andavano aprendo) c'è nelle sue novelle più scienza e più politica che in tutti i trattati specificamente dedicati a queste materie nell'intero Trecento.¹¹²

¹¹¹ W. Hang, *op. cit.*, p. 128.

¹¹² A. Rosa Asor, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, p. 57.

De esta manera el cuento dejó atrás la oralidad y se contagió el gusto por la escritura de relatos similares, que con el tiempo se identificaron enteramente como *novelle*, así comenzó a escribirse sin perder su esencia, como menciona Sainz de Robles: “Cuando ya inventada la escritura, se conservaron en prosa las verdades dignas de memoranza por la ejemplaridad o por la sugerencia, y la crítica sutil expulsó de la Historia todo lo falso, todo lo sospechoso de imaginativo, todo lo terne de ilusionismo..., el cuento ya fue más cuento que nunca”.¹¹³ Cabe mencionar que para Boccaccio la frontera entre los diversos géneros y la forma en que fueron nombrados los diferentes relatos pertenecientes a la narrativa breve no tuvo gran importancia, pero sin lugar a duda, la realización de historias populares fue vital en cuanto a la influencia que todos ellos ejercieron sobre el *Decameron*.

El cuento como se conoce actualmente, es decir como género literario, no tuvo esa categoría desde un inicio. La propia historia del género manifiesta los altibajos de éste, la forma como sucedió la transición entre relatar los hechos cotidianos, la manifestación de fenómenos naturales y la manera en cómo la gente aprendía de su entorno, hasta hablar de un tipo de texto que debía producir un gusto por la lectura antes que intentar ser didáctico, justo como lo habían sido las narraciones transmitidas de una generación a otra. Y es que para hacer referencia a un género como lo es el cuento, es necesario hablar al mismo tiempo de la cantidad de texto que contiene, porque al ahondar en la historia del género, se puede confirmar que la posible ligereza de las narraciones populares fue la razón que las alejó de los cánones literarios de la Edad Media. Pero al transcurrir el tiempo, la breve extensión que ofrecían los cuentos fue una de las

¹¹³ F. C. Sainz de Robles, *op. cit.*, p. 254.

principales características que abrieron el paso a un género como éste. Por esa razón el siglo XIX fue de gran relevancia para el cuento, fue justo en este siglo cuando se reconoció como género literario, pero además el mismo logró enteramente su distinción del mito, la leyenda y demás narraciones por compartir con las anteriores el carácter popular. En este mismo siglo el cuento también se caracterizó como el género de la brevedad adherida a la intensidad, pues mientras la novela recurría a una gran extensión, el cuento se centraba en causar un efecto similar o con mayor magnitud al lector, sólo que con menor cantidad de texto.

Así llegó otra disyuntiva para el género, que con el paso del tiempo y la evolución de las historias que se trataban, tuvo que clasificarse en cuento clásico y cuento moderno. De esa forma se determinó que el cuento clásico tuviera una secuencia y la máxima revelación del argumento sucediera sólo al final de la historia porque era de esa forma como se había concebido en un inicio y como debía permanecer debido a la tradición de la que procede.

Por lo tanto, la historia del cuento va más allá de la palabra con la que ahora lo relacionamos y para hablar de la *novella* siempre será necesario hacer referencia a la narrativa popular, pero sobre todo al trabajo realizado por Boccaccio en el *Decameron*, ya que dicho texto se mantiene como la primera obra narrativa con un autor definido y además pertenece a la tradición italiana, como menciona Lucia Battaglia Ricci:

A chi si accinga a studiare e a catalogare la produzione novellistica due-trecentesca risulta evidente l'assoluta priorità di due problemi strettamente connessi tra di loro e a tutt'altro che risolti: 1) la definizione del genere che costituisce l'oggetto del suo studio, 2) la comprensione dei processi che portano alla costituzione di questo genere che, se per tanti tratti assomiglia a forme affini prodotte dalla cultura classica (*fabulae milesiae*), da quella orientale (le raccolte del tipo *le Mille e una notte*) e da quella medioevale, estremamente più eterogenea

e articolata (exempla, fabliaux, vidas, lays...), per altri aspetti tende gradatamente a differenziarsene e a costituirsi in genere autonomo e separato. Il che sarà particolarmente evidente quando i due secoli saranno ormai trascorsi per tre quarti: nel 1353, infatti, “pubblicando” il *Decameron*, G. Boccaccio mette in circolazione la prima raccolta volgare compatta e formalmente conclusa di novelle che presentano ormai, accanto a una considerevole eterogeneità tematica –tratto che ci può considerare fin da quest’altezza cronologica distintivo del genere– una sostanziale omogeneità di soluzioni formali. Sarebbe tuttavia profondamente errato e fuorviante sussumere la data di “uscita” di tale testo dal cantiere boccacciano quale data di nascita di un nuovo genere di cui Boccaccio sarebbe, in qualche modo, il “creatore” e assumere quel testo come paradigma tematico-formale su cui, per così dire, “misurare” la precedente e coeva produzione novellistica.¹¹⁴

¹¹⁴ L. Battaglia Ricci, *op. cit.*, pp. XXXIX-XL.

Bibliografía

- Alfano, Giancarlo, *Introduzione alla lettura del "Decameron" di Boccaccio*, Laterza, Bari, 2014.
- Antonetti, Pierre, *Historia de Florencia*, trad. de Esther Herrera, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2014.
- Asor Rosa, Alberto, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La nuova Italia, Firenze, 1977.
- Balcázar, Armando, *Cuento y minificción, intertextualidad y hermenéutica*, Plaza y Valdés Editores, México, 2011.
- Battaglia Ricci, Lucia, "Decameron: Interferenze di modelli", en Michelangelo Picone, *Autori e lettori di Boccaccio*, Franco Cesati, Firenze, 2002, pp. 179-194.
- Battaglia Ricci, Lucia, "Introduzione", en Valeria Mouchet, *Il Novellino*, Rizzoli, Milano, 2008, pp. 5-30.
- Battaglia Ricci, Lucia, *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, Garzanti, Milano, 1982.
- Baquero, Mariano, *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.
- Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Einaudi, Torino, 1956.
- Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Rizzoli, Milano, 2010.
- Hang, Walter, "La problematica dei generi nelle novelle di Boccaccio: la prospettiva di un medievista", en Michelangelo Picone, *Autori e lettori di Boccaccio*, Franco Cesati, Firenze, 2002, pp. 127-140.
- Lavinio, Cristina, "Potenza e magia della fiaba. La fiaba tra i generi della prosa narrativa orale tradizionale", *La Ricerca Folklorica* No. 12, Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici (Oct., 1985), pp. 37-48.
- Luperini, Romano, Pietro Cataldi y Lidia Marchiani, *La scrittura e l'interpretazione. Il Medioevo latino e lo sviluppo delle letterature europee dalle origini al 1380*, Palumbo, Firenze, 1996.
- Petronio, Giuseppe, *I miei Decameron*, Editori Riuniti, Roma, 1989.

- Sainz de Robles, Carlos Federico, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Aguilar, Madrid, 1965.
- Guglielmino Salvatore y Hermann Grosser, *Il sistema letterario. Duecento e Trecento*, Principato, Milano, 1992.
- Sanga, Glaucio, “I generi della narrativa popolare”, *La Ricerca Folklorica* No. 12, Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici (Oct., 1985), pp. 49-54.
- Sargatal, Alfred, *Introducción al cuento literario*, Laertes, Barcelona, 2004.
- Schenda, Rudolf, Paola Ghidoli e Italo Sordi, “Raccontare fiabe, diffondere fiabe”, *La Ricerca Folklorica* No. 12, Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e i testi extrafolklorici (oct., 1985), pp. 77-86.
- Surdich, Luigi, “Esempi di “generi letterari” e loro rimodellizzazione novellistica”, en Michelangelo Picone, *Autori e lettori di Boccaccio*, Franco Cesati, Firenze, 2002, pp. 141-177.
- Pacheco, Carlos, *Del cuento y sus alrededores*, Monte Avila, Venezuela, 1997.
- Paredes, Alberto, *Las voces del relato*, Cátedra, Madrid, 2015.
- Zavala, Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Renacimiento, Sevilla, 2004.