

Cristina Azuela

El penúltimo relato de las *Cent Nouvelles nouvelles*, ¿una “anti-Griselda” del siglo xv?¹

Este artículo surgió a partir del trabajo de Luciano Rossi,² quien ha señalado que el orden de los relatos de *Les Cent Nouvelles nouvelles* difiere en los dos textos más antiguos que se conservan. En efecto, las dos últimas historias ocupan un orden invertido en el manuscrito de Glasgow y en la primera edición (de Vérard).³ Hasta las investigaciones de Rossi nadie había cuestionado el orden establecido por la edición, ya canónica, de Champion de 1928.⁴ Sin entrar en los detalles de las justas observaciones de Rossi, parece que el último relato de esta edición de Champion, no es, en realidad, sino el penúltimo del texto original (desgraciadamente perdido), tal y

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en las V Jornadas Medievales, que se llevaron a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (México, septiembre de 1995).

² V. Rossi (“David Aubert...” y “Per il testo...”). Desgraciadamente, que yo sepa, estos dos artículos no han recibido comentario alguno de los medievalistas.

³ El manuscrito es el ms. 252 del Fondo Hunter de la Biblioteca de la Universidad de Glasgow. La primera edición conservada es la de Vérard, de 1492. Posteriormente aparecerán otras ediciones de Vérard.

⁴ Pierre Champion. *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris, Droz, 1928. Todas las ediciones modernas conservan este orden a pesar de que la primera edición de 1492 mantiene el orden original del manuscrito perdido. La edición de Sweetser (*Les Cent*), que aquí se utiliza por ser más accesible, retoma el orden de Champion (v. sin embargo, las observaciones de Rossi [“David Aubert...”] con respecto a los errores que Sweetser introduce en su edición).

como la edición de Vêrard lo presenta.⁵ Lo anterior es particularmente interesante, ya que la *nouvelle* 99 es la última historia firmada por el autor anónimo de la obra.⁶ Para Rossi, este relato constituye, en relación con la historia bocaciana de Griselda —también al final del *Decamerón*—, una especie de respuesta del autor francés, una “anti-Griselda”,⁷ que propone una moralidad diferente de la del relato italiano. Sin embargo, al profundizar el examen de la *nouvelle* 99 nos encontramos no tanto con una moral distinta de la de Griselda, como con un cuestionamiento a la inclusión e interpretación de mensajes morales en la literatura. Además, la historia se presenta como una especie de compendio de las estrategias narrativas de la obra, donde dominan la sorpresa⁸ y los juegos con las expectativas del lector.

Pero valdría la pena comenzar con la compleja relación que la primera colección de *nouvelles* en lengua francesa guarda con el creador y representante máximo del género, Boccaccio.⁹ Ya desde su título, las *Cent Nouvelles nouvelles* constituyen un brillante juego intertextual, donde, a la inevitable mención al modelo bocaciano, se añade no sólo el orgullo de la propia valía, sino una muestra del programa narrativo del autor. De hecho, el título de las Cien Nuevas Novelas,¹⁰ en su lengua original, *Cent*

⁵ En dos inventarios de la Biblioteca de los Duques de Borgoña, el de 1467 y el catálogo de 1487, Rossi encontró la descripción del manuscrito desaparecido, según la cual queda claro que el último relato era la n. 99 de la edición de Sweetser —y de Champion (v. Rossi, “Per il testo...”, p. 402).

⁶ En su mayoría, los relatos vienen encabezados por el nombre de su narrador. En el caso de la n. 99 del manuscrito de Glasgow, encontramos: *La quatre vingts XIXè nouvelle, par l'acteur*. En cambio en la edición de Vêrard no aparece mención alguna acerca del narrador del relato.

⁷ Rossi, “Per il testo...”, p. 402 y, sobre todo, p. 412.

⁸ Pierre Dubuis (*Les Cent...*), estudioso de la *nouvelle*, definió la sorpresa final como uno de los rasgos constitutivos de la *nouvelle* borgoñona.

⁹ Con respecto a los estudios comparativos entre el *Decamerón* y las *Cent Nouvelles nouvelles*, se pueden mencionar los de Toldo (*Contributo...*), Paris (“La nouvelle...”), Söderhjelm (*La Nouvelle...*), Desonay (“A propos...”), Sozzi (*La Nouvelle...*), Sticca (*Boccaccio...*) y Baker (“Narrative...”).

¹⁰ También ha sido traducido como *Cien Cuentos Nuevos*, nosotros mantene-

Nouvelles nouvelles, recuerda de manera automática al famoso libro de las *Cento Novelle* (cien novelas), como era conocido el *Decamerón* de Boccaccio en aquella época.¹¹ Pero el escritor anónimo sabe distanciarse rápidamente de su modelo. En su breve dedicatoria al duque de Borgoña justifica su título precisando que si a las historias de Boccaccio, siendo ya antiguas,¹² se les llama nuevas (*nouvelles* es tanto “nuevo”, como “novela”), “se puede con razón fundada en la verdad aparente, intitular este libro *Cent Nouvelles nouvelles...*,”¹³ ya que la tela, el corte y la forma de éstas, es de memoria bastante reciente; y de aspecto muy novedoso”.¹⁴

De esta manera el autor no se limita a ser el primero en utilizar el término *nouvelle* para designar al género en lengua francesa, sino que define su importancia desde el punto de vista formal¹⁵ dando tanto relieve a la “novedad” de los relatos

mos el término “novela” en el sentido de las *Novelas ejemplares* de Cervantes, es decir, relato breve.

¹¹ Dubuis, *Cent...*, p. 29, nota 2.

¹² Hay que recordar que las *Cent Nouvelles nouvelles* (1462) se escriben más de un siglo después que el *Decamerón* (1351).

¹³ Literalmente “Cien nuevas nuevas”, donde primero “nuevas” es adjetivo: “novedoso”; y después es sustantivo: “nueva”, “noticia”, “novela”.

¹⁴ [Et pource que les cas descriptz et racomptez ou dit livres de Cent Nouvelles advindrent la pluspart es marches et metes d’Ytalie, ja long temps a, neantmoins toutesfois, portant et retenant nom de Nouvelles, se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente vérité ce present livre intituler des Cent Nouvelles nouvelles, [...] aussi pource que l’estoffe, taille et fasson d’icelles est d’assez fresche memoire et de myne beaucoup nouvelle].

¹⁵ Hay que reconocer que en un principio el autor describe su obra como “petit oeuvre” [pequeña obra] cuyo estilo estaría muy lejos de “attaindre le subtil et tresorné langage” [alcanzar la sutil y muy bien aderezada lengua] del *Decamerón* (Dedicatoria, l. 12, 16 y 17). Sin embargo esta profesión de humildad ante el maestro parece bastante convencional e incluso podría ser tópica en los prólogos a obras de *nouvelles*. Rossi, en su introducción al *Novellieri* de Sercambi, precisa que aunque los novelistas italianos, siguen el modelo bocaciano, no dudan en repudiar su estilo “troppo alto per un’opere comica” (p. XXII-XXIV). Así pues, para el autor francés no se trata simplemente de falta de oficio, como plantea Rasmussen cuando afirma que nuestro autor “habría deseado imitar la nobleza

narrados (“de memoria reciente”), como a la manera de presentarlos, también innovadora (el corte, la forma y el aspecto “muy novedoso”).

Se ha dicho que el autor francés no utiliza a Boccaccio como modelo, sino como autoridad. Entre los relatos de ambos se puede hablar, más que de una relación directa, de semejanzas o, más bien, de coincidencia de motivos y paralelismos de la intriga, que en la mayor parte de los casos comparten también con algún *fabliau*.¹⁶ En el caso de las dos historias que nos ocupan, la distancia parecería bastante marcada.

Si iniciamos nuestro análisis con el relato de Boccaccio, lo primero que salta a la vista es que en un lapso de menos de cincuenta años esta *novella* en particular fue traducida al latín, al inglés, al francés, en verso, en prosa y en forma dramática, lo que muestra la enorme fascinación que la historia ejercería sobre la mentalidad medieval.¹⁷

del estilo bocaciano pero sabe bien que su talento no es suficiente” (Rasmussen, *La prose...*, p. 176)), sino de una clara conciencia estilística.

¹⁶ Se han localizado solamente dos relatos de las *Cent Nouvelles nouvelles* que presentan parecido cercano a los del *Decamerón*. Sin embargo, en ambos casos existen también *fabliaux* que podrían haber servido como modelos. Los relatos son: la *nouvelle* 38, análoga a VII-8 y a VII-4, muy cercana de los *fabliaux* “de la dame qui fit croire à son mari qu’il rêvait”, y “des cheveux coupés”; y la *nouvelle* 78, que aunque parecería ser la única que se relaciona directamente con el *Decamerón* por afinidades más obvias, cuenta igualmente con un *fabliau* análogo: “Le chevalier qui fist sa femme confesser”. Con respecto a las analogías entre las dos obras, v. el apéndice a la traducción al inglés de las *Cent Nouvelles nouvelles* de Robbins Rossell (1960), pp. 381-390, aunque la mayor parte de las analogías entre el *Decamerón* y las *Cent Nouvelles nouvelles* que señala este crítico no son demasiado convincentes, sobre todo porque son vagas y nada prueba que no existan otras fuentes (v. también Rey-flaud, *La Farce*; Dubuis, *Les Cent Nouvelles*; y Jodogne, “Considérations...”).

¹⁷ Petrarca traduce el relato de Boccaccio en 1373, y produce una nueva versión un año después. A finales de ese mismo siglo, estas dos variantes darán origen a diversas versiones en prosa, en verso, y hasta una obra dramática, todas en francés, además del “Cuento del clérigo” en los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer. Las reproducciones del texto se multiplicarán durante los siglos siguientes, apareciendo en numerosas compilaciones, antologías y tratados didácticos. V. al respecto Golenistcheff-Koutouzoff (*L’Histoire...*).

La intriga, que narra los sufrimientos casi inhumanos que el marqués de Sanluzzo hizo pasar a su esposa Griselda para probar su sumisión y su constancia en el matrimonio, es bien conocida. Habiéndose casado con ella a pesar de su origen humilde, el marqués le arrancará, poco después de nacer, los dos hijos, fingiendo darles muerte. Griselda acata las decisiones de su marido sin quejarse, demostrándole así la docilidad incondicional que le prometiera al aceptar ser su esposa. Más tarde, el marqués fingirá deseos de volver a casarse, forzando a Griselda a abandonar el domicilio conyugal, despojada incluso de sus ropajes. La requiere, sin embargo, para ocuparse de los preparativos de la boda. Griselda, esta vez también se conforma sin reparos a las resoluciones de su marido, llegando incluso a alabar a la novia (que no es en realidad, sino su propia hija). Al final, el marqués, satisfecho por la devoción de su mujer, le devuelve a sus hijos y le restituye el lugar que le corresponde a su lado.

Ya Petrarca, al traducir al latín la historia, añade un comentario donde precisa:

Al narrar esta historia [...] no he tenido intención alguna de imitar a las damas de nuestra época a imitar la paciencia de esta esposa que me parece casi inimitable; he querido solamente inspirar a mis lectoras a imitar al menos la firmeza de una mujer, teniendo la fuerza de conducirse con Dios de la misma manera en que ella se condujo con su marido... (Petrarca. *Griseldis*, p. 65).¹⁸

Este comentario será retomado en las versiones francesas,¹⁹ donde siempre se afirma:

¹⁸ Todas las traducciones al español son mías.

¹⁹ Algo semejante sucede en el "Cuento del Clérigo" de los *Cuentos de Canterbury*, donde Chaucer retoma la versión de Petrarca. Aquí, el clérigo que narra el relato de Griselda no puede evitar la ironía al subrayar la imposibilidad de una sumisión conyugal parecida.

Y como parecería imposible que actualmente las damas casadas puedan seguir al pie de la letra las grandes virtudes de dicha marquesa... (*Prologue du*, li. 54-57).²⁰

Es con respecto a la posibilidad o imposibilidad de emular a la virtuosa Griselda como podemos comenzar a examinar la relación de esta historia con la de las *Cent Nouvelles nouvelles*. Rossi ha señalado que esta última obra se cierra, según las normas retóricas en vigor y siguiendo el modelo del *Decamerón*, con un relato de corte aleccionador, que exalta la entereza femenina. Al igual que Boccaccio, el francés habría inaugurado su texto con una historia de adulterio, para concluirlo con una escena de virtud conyugal.²¹ Sólo que esta última, según Rossi, contrasta con el espíritu feudal de la *novella* bocaciana por la factura inédita y moderna, es decir, burguesa, de su moral (Rossi, "Per il testo...", p. 402). Sin embargo, en *Les Cent Nouvelles nouvelles* parece suceder algo más:

A diferencia de la crueldad del marqués de Sanluzzo, el autor francés nos presenta un marido comprensivo y sabio que, conociendo las debilidades femeninas y consciente de la juventud de su mujer, no intenta en absoluto apartarla de las inclinaciones naturales de su sexo y de su edad, sino que la aconseja sobre la mejor manera de satisfacerlas sin provocar un escándalo. Antes de salir de viaje no le propone a su esposa que le sea fiel, sino que elija un amante entre los gentileshombres más

²⁰ [Et combien qu'il sambleroit impossible au jourd'uy que les dames mariées peussent ensuir à la lettre les grans vertus de la dicte marquise...]

²¹ Rossi parece partir aquí de la interpretación de Branca, quien vio en el *Decamerón* un orden preestablecido que va de la reprobación de todos los vicios —en la primera novela, la de Ciappelletto— hasta la exaltación absoluta de la virtud en la historia de la paciente Griselda (Branca, *Boccaccio...*, p. 311). Para Branca resulta realmente muy significativo que después de haber recorrido todos los tipos de comportamiento humano en las nueve primeras jornadas, Boccaccio consagre la última a relatos serios que ilustran la generosidad. Es así como cierra la obra con historias ejemplares que ejercen un contrapeso al muestrario de vicios y engaños de los relatos precedentes. Sin embargo, como se discutirá más adelante, el mensaje edificante de Griselda resulta bastante problemático.

prudentes y sabios que conozca. Si la esposa parece de entrada horrorizada por la proposición de su marido, no tardará, sin embargo, en corroborar la justeza de sus predicciones. Movida, en efecto, por la fuerza de su “natural inclinación”, pero obediente siempre a los consejos recibidos, buscará un amante que responda a las condiciones emitidas por el esposo.

Parecería evidente que al pedirle que tomara como amante a un hombre sabio, en cierto modo el marido había anulado la posibilidad del adulterio. De hecho, ningún sabio se permitiría cometer tal acto. Y en nuestra historia eso es lo que sucede: el elegido emplea una artimaña para eludir la aventura. Es así como el último relato de las *Cent Nouvelles nouvelles*, podía erigirse en un ejemplo moral que proclamaba no sólo el triunfo de la castidad, sino también las virtudes de la tolerancia, al tiempo que respondía a la historia de Boccaccio con una historia más del gusto del público borgoñón, menos rebuscada, más ligera. Hasta aquí los argumentos de Rossi.

Si se toma en cuenta la tendencia de nuestro autor a retomar historias conocidas dándoles un giro inesperado, o reutilizándolas con fines irónicos que las renuevan totalmente, se puede aceptar de entrada la lectura que Rossi realiza del relato como una “anti-Griselda”. Y sin embargo, a mi modo de ver el escritor borgoñón no se contenta con esto. Frente al ejemplo de virtud que ofrece Boccaccio, al francés no parece interesarle tanto oponerle una virtud más humana, sino cuestionar los principios mismos de esa virtud. De hecho, si bien es cierto que la dama de su relato termina por ser casta, no lo ha sido por voluntad propia, sino por obra de otros —el “amante”, y en último caso, su marido—.

En efecto, cuando la dama finalmente se declara vencida y, eligiendo a un joven clérigo, le revela su amor, éste se confiesa halagado, pero le pide una pequeña demora. Se encuentra cumpliendo un voto de abstinencia del que le restan sólo dos meses, pero si la dama acepta colaborar, podrían completarlo entre

los dos al cabo de un mes de ayuno. Habiendo aceptado, la dama se encontrará progresivamente debilitada por ese mes de privaciones. Desde el principio, su "calor natural comenzó a enfriarse considerablemente" (n. 99, li. 699-700) pero no será sino al término del plazo, cuando se dará cuenta de que "el deseo no le parecía ya tanto como había sido antes" (*ibid.*, li. 725). Es entonces cuando la dama comprende las intenciones del clérigo de apartarle del pecado, y se lo agradece.

La historia termina, pues, con la perfecta castidad de la dama. Pero tal vez sería útil recordar aquí que las versiones francesas de la historia de Griselda no dejaban de subrayar que la marquesa "se venció a sí misma y quedó victoriosa" (*Prologue du*, li. 50-51). Lo notable, como se explicaba en estos textos, residía en el esfuerzo de voluntad sobre sí:

venciéndose y sobreponiéndose a sí misma, forzando la naturaleza, lo que es cosa de mayor mérito que vencer a otro [...] Vencer [...] es la fuerza de los caballeros, pero vencerse a sí mismo es la fuerza de la virtud misma (*Prologue du*, li. 40-46).

En cambio, si en la *nouvelle* francesa la dama pudo vencer sus deseos, no fue sino mediante el ayuno como probó su fuerza de voluntad.²² Y, paradójicamente, este triunfo sobre sí misma²³ tenía como objetivo la satisfacción de deseos aún más sensuales que los de la comida. Si la joven efectivamente logró dominar sus apetitos, fue porque se encontraba aguijoneada por otros

²² Y justamente aquí contrasta la solidez de Griselda contra la falta de control de esta joven, que a fin de cuentas no logra cumplir casi nada de lo que se propone: primero jura que siempre querrá ser fiel, y no tarda en darse cuenta de que no es así: luego trata de ser infiel, sólo para comprobar que tampoco lo puede llevar a cabo. Obviamente el autor francés parte de una imagen bastante más desvalorizada de la mujer.

²³ Los términos en que se habla de esta "victoria sobre sí misma" son justamente los de las versiones francesas de Griselda: para animar a la dama a continuar el ayuno el clérigo le dice: "Dad prueba de constancia y firmeza... si vuestra naturaleza es débil dominadla con rigor y fuerza de carácter".

más apremiantes. Así, aunque indudablemente la virtud triunfó, se trata de un triunfo por las razones equivocadas.

Juicios como el de Rossi, que consideran el peso edificante de la historia,²⁴ no excluyen de ninguna manera una lectura irónica sustentada en el hecho de que la moraleja de la historia es conflictiva, pues la castidad no triunfa por los buenos motivos. Se trata, así, de una moraleja incierta, que, desde nuestro punto de vista, cuestiona incluso el hecho de que haya una moraleja.

De hecho, en este relato, los mensajes morales se manejan de forma contradictoria: el marido se preocupa por la debilidad de su mujer durante su ausencia, pero no tanto por su posible falta de honestidad o de castidad, como porque nadie se percate de ello. El relato no gira en torno a la demostración de la virtud, sino al ocultamiento del vicio. Es "cuidar las apariencias" lo que cuenta, y no el comportamiento real; y aunque éste termine por ser virtuoso, casi lo es por añadidura y no por haber constituido el objetivo... Sin embargo, el autor de las *Cent Nouvelles nouvelles* no está innovando nada al presentar tal ambigüedad en su mensaje. A pesar de que con el relato de Griselda, Boccaccio parecía dar un final edificante al *Decamerón*, no debemos olvidar que al concluir su historia, Dioneo —el narrador— no puede evitar añadir su opinión, con frases que clausuran, además, todas las narraciones de la obra:

[...] ¿y quién, además de Griselda, hubiera podido sufrir no sólo con tranquilidad, sino con alegría las pruebas rigurosas e increíbles a las que Gualterio la sometió? En cuanto a éste, bien se habría merecido una mujer que, despedida en camisa de su

²⁴ Y no es el único. Gustave Cohen, después de comentarla, concluye "Se advierte aquí que la levadura de la fe persiste en lo hondo de las almas" (*La vida*, p. 292). Pero también Goethe, en 1795, había retomado esta historia justamente por su contenido ejemplar (v. Rossi, "Per il testo...", pp. 412-413). Para una historia de este relato, desde su primera versión en latín, hasta Goethe, v. Pabst, *La novela corta...*, p. 314, nota 18.

casa, hubiera sabido hacerse sacudir el vello púbico y obtener con sus encantos un rico vestido de algún otro (X-10, par. 69).

Es con la chabacanería misma de su expresión con lo que el narrador parecería tratar de dismantelar el contenido ejemplar del relato, cerrando el *Decamerón*, como lo pone un crítico, con “una humorada que revela un enigma no resuelto” (Cazalé-Berard, “Jeux...”, p. 59). Y en efecto, la historia en sí resulta problemática para su interpretación. Es difícil entender la crueldad del marqués y la docilidad de su esposa; parece desproporcionado el castigo para probar lo que desde el inicio estaba casi probado al describir, al comienzo, las virtudes de Griselda, pero las frases finales de Dioneo vuelven más complicado aún el desciframiento del mensaje: “[...]¿Gualterio está loco o es un sabio? ¿El destino de Griselda consagra el triunfo de la mujer, o su alienación?” se pregunta Cazalé-Berard (“Jeux...”, p. 59).

La ambigüedad de este final no sólo matiza la conclusión del relato, sino que impide una interpretación unívoca tanto de la historia como de la obra en general.²⁵ Así, aunque quisiéramos ver un modelo de sumisión conyugal en la narración, estaríamos traicionando a Boccaccio si olvidáramos que a lo largo de todo el *Decamerón* no ha dejado de proponer una moral humanista fundada sobre una ética secular donde la razón y el amor valen más que cualquier convención tradicional.²⁶

En otro lugar he examinado el cuestionamiento a la vocación edificante de la literatura que realizan autores de *nouvelle* como Boccaccio y el borgoñón (Azuela, “¿Edificación...”). Parecería que al teñir de ambigüedad los textos conclusivos de sus obras,

²⁵ Con respecto de esta ambigüedad final, Kirkpatrick la compara con la versión de Petrarca, quien sí había dado a su relato una “dirección moral definitiva” (pp. 233-234).

²⁶ Boccaccio es precursor de una nueva sabiduría fundada en la comprensión de los valores humanos, que se basa no en los dogmas religiosos, sino en una norma ética autónoma (Sticca, “Boccaccio...”, pp. 231-232).

estos escritores quisieran soslayar la obligación de edificar que existía como presupuesto de la actividad literaria. Hay, en ambos autores, una actitud burlona que se rebela, de manera patente, contra la tradición ejemplar del género. Varios relatos de las *Cent Nouvelles nouvelles* carecen de mensaje moral explícito, y aunque algunos revelan juicios del autor donde se asientan todas las convenciones de una moral tradicional,²⁷ en muchos otros no sólo se niega a dar sus opiniones, sino que se esfuerza —como Boccaccio en repetidos casos, además del de Griselda—,²⁸ en obstaculizar cualquier intento de sacar una moraleja en claro. Es así como el francés puede insertar al final de su obra una historia que, con la apariencia de transmitir un mensaje edificante, impugna todo intento de buscar la enseñanza, al situarla en una perspectiva sospechosa.

La enseñanza que se podría obtener así (en caso de que la hubiera), parecería descalificarse a sí misma. Si la castidad es lo que importa, como parece al final, entonces toda la primera parte de la historia carece de sentido; si la castidad no importa, como lo sugiere el marido, entonces el final de la historia es una trampa; y finalmente, aun cuando el mensaje fuera que la castidad debe triunfar por encima de las malas intenciones, entonces el autor estaría haciendo, a la vez, un serio cuestionamiento en torno a la duplicidad del lenguaje; a la disgregación entre lo que se dice y lo que se piensa; entre las palabras y las intenciones; y a las diversas interpretaciones a que todo ello da pie. De hecho éstos parecen ser temas que le preocupan.²⁹

²⁷ Como lo afirma Jeay, quien sostiene que la obra en su conjunto deja ver una moral implícita que es imposible negar (Jeay, "L'enchâssement...", pp. 200-201). Sin embargo, en mi análisis es claro también cierto rechazo a la intención edificadora de los relatos análisis (Azucla "¿Edificación..."): v. por ejemplo, la conclusión irónica de varias *nouvelles*, que parece hacer mofa del uso de proverbios moralizadores para cerrar las historias: *nouvelles* 19, 30, 55, 79 y también 31, 40, 76, 80...). Esto también sucede en el *Decamerón*, v. nota siguiente.

²⁸ V. los relatos II-7, III-3, III-4, III-10, V-10 y también I-1, V-8, VII-1 y VII-4.

²⁹ Como a muchos escritores del final del Medievo, incluyendo de nuevo a Boccaccio. El tema de la discontinuidad entre lo que se piensa y lo que se dice en

Será, por ejemplo, muy divertido observar cómo el marido imita el discurso de las damas que hipócritamente tratan de evitar las sospechas de sus esposos burlados. Pocas líneas más abajo constatará que su propia mujer no puede evitar el empleo de las mismas fórmulas en una protesta que no hubiera podido ser más sincera. Refiriéndose a las hipócritas que prometen fidelidad a sus maridos, el comerciante había dicho:

Conozco sus respuestas y cuáles son las palabras que saben usar [y añadió, imitándolas:] Dios no quiera jamás que yo os haga tales promesas. A él le pido que permita que la tierra se abra y me trague y devore viva, el día y la hora en que, no digo lo cometa, sino que tenga una sola y ligera idea de cometerlo [el adulterio].³⁰

Por su lado, la esposa arguye con la mayor franqueza:

Le pido muy humildemente a Dios, y con las manos juntas le suplico que haga y ordene que un abismo se abra donde yo sea arrojada con los miembros arrancados y atormentada por muerte cruel, si jamás llegara el día en que yo debiera, no digo cometer deslealtad a nuestro matrimonio, sino simplemente tener la más breve idea de cometerla.³¹

La repetición de las mismas palabras para discursos que deberían más bien revelar su diferencia radical, parecería dejar surgir furtivamente una sospecha al respecto de ese lenguaje

los *Cuentos de Canterbury* de Chaucer y en el *Decamerón* de Boccaccio ha sido examinado por Beekman Taylor ("Peynted Confessiouns...").

³⁰ [Je sçay leurs responses et de quelz moiz sçevent user: [...] 'He! mon mary, [...] ja Dieu ne veille que je vous face telles promesses. a qui je prie qu'il permette la terre ouvrir qui me englotisse et devore toute vive, au jour et heure que je n'y pas commettray, mais auray une seule et legiere pensée a la commettre ...'].

³¹ [Je requier treshumblement a Dieu et a jointes mains luy prie qu'il face et commende ung abysme ouvrir ou je soye jectée. les membres tous erachez, et tourmentée de mort cruelle, si jamais le jour vient ou je doye non seulement commectre desloyauté en nostre mariage, mais sans plus en avoir une breve pensée de le commettre] (n. 99, li. 349-355).

cuyos signos, retomados en el espacio de una misma página, adquieren resonancias ultrajantes y virtuosas sin que realmente sea posible distinguir una de la otra.

El lenguaje aparece, pues, como no muy digno de confianza. En una gran mayoría de los distintos relatos de la obra —y en esto también coincide el borgoñón con Boccaccio—, el autor nos ha ofrecido todo un abanico de engaños perpetrados gracias a la habilidad de manipulación del lenguaje. Lenguaje doble que se erige en el instrumento indispensable para la satisfacción de alguna pasión mundana, si no es la simple mezquindad o el antojo de burlar al otro. Y aquí cabría preguntarse por qué habríamos de confiar en una moraleja expresada con ese mismo lenguaje...³²

Por otra parte, a lo largo de toda su obra, nuestro autor —al igual que Boccaccio— se ha complacido reiteradamente en demostrar que se pueden encontrar distintas significaciones e interpretaciones para un mismo hecho. En efecto, cada vez que un personaje engaña a otro tiene lugar una multiplicidad de interpretaciones, ya que mientras para la víctima ciertas palabras o cierta situación significan una cosa, para el que se burla de ella significan lo contrario. Y esto se repite una y otra vez.³³

³² Hay, en efecto, en las *nouvelles*, un cuestionamiento del valor mismo de la palabra, que pone de relieve la insoslayable ambigüedad del lenguaje (Azuela, "L'activité...").

³³ La insistencia sobre la reproducción de situaciones de comunicación que se da en las *nouvelles* (v. Azuela, "L'activité..."), parece subrayar, justamente, la complejidad del fenómeno de la recepción y de la interpretación de lo que se oye. En varias historias Boccaccio despliega una multiplicidad de receptores diversos que darán al mismo hecho interpretaciones distintas. Así, ante la confesión hipócrita de Ciappelletto, tras el ingenuo confesor que le cree todo, aparecen los usureros que saben que se trata de una farsa (I-1. Algo similar sucede en VI-10. Cf. Marcus, *An Allegory...*, y Mazzota, "The Decameron..."). Otros relatos ofrecen situaciones donde la misma frase debe ser simultáneamente interpretada de maneras diversas, como en el caso del rezo para espantar fantasmas que una esposa pide al marido que diga, con la intención de que su amante, que espera al otro lado de la puerta, comprenda que debe partir de inmediato (VII-1). En las *Cent Nouvelles nouvelles* tenemos varios ejemplos donde una frase es interpretada de

Parecería que, ante la diversidad de reacciones posibles, nuestro autor quisiera advertirnos también contra las interpretaciones rígidas.³⁴ El primer encuentro del clérigo y la dama—cuando al fin ella logra hacerlo venir a su casa— constituye una muestra de esto: frente a una misma situación, ambos reaccionan de maneras distintas:

cada uno esperaba las palabras de su compañero, él de una forma, ella de otra, pues el clérigo pensaba que ella le revelaría algún asunto importante y difícil, y quería dejarla comenzar, y ella, por su parte, pensando que él era tan sabio que sin declararle ni mostrarle más, podría entender la razón por la que lo había llamado [...].³⁵

Parecería incluso que aquellos detalles que hubieran debido ofrecer evidencia de la naturaleza de la invitación de la dama, se hubieran vaciado de sentido para el clérigo, como si de pronto todas las fórmulas y los gestos corteses se hubieran tomado inoperantes.³⁶

Esta divergencia de perspectivas para descodificar una situación cuyas señales, se suponía, eran unívocas y explícitas,

manera distinta por diversos personajes (por ejemplo, *nouvelles* 3, 28, 32, 34, 41, 44 y también *nouvelles* 20, 39. En la *nouvelle* 94 se escenifican las dificultades de la comunicación cuando un cura decide interpretar a su manera las órdenes de sus superiores; v. también *nouvelle* 5).

³⁴ Como Markus lo pone, en relación con el *Decamerón* "We must not believe that our interpretation of the narrative is in any sense final, and always allow for alternative, less obvious explanation" (Markus 1979, p. 22; v. también Mazzota 1972, p. 75).

³⁵ [chascun actendoit la parole de son compaignon, l'un en une maniere, l'autre en l'autre; car le clerc cuidoit que elle luy deust ouvrir quelque matiere grosse et difficile, et la vouloit laisser commencer; et elle, d'autre costé, pensant qu'il fust si sage, que sans luy declarer ne monstrier plus avant, il deust entendre pour qouy elle l'avoit mandé] (n. 99, li. 554-560).

³⁶ De hecho a partir del momento en que ella decide involucrarse en una aventura amorosa con el clérigo, los métodos típicos para este tipo de situación dejan de funcionar: a pesar de que su elegido pasaba diariamente frente a su casa, nunca volteará la cara para verla; así, todos los adornos y arreglos que ella se pone para llamar su atención resultan inútiles, y su belleza pasa desapercibida.

nos lleva a la descodificación de los relatos, que también pueden ser objeto de lecturas contradictorias.

Finalmente, el hecho de que la excusa del ayuno no sea percibida —incluso por el lector—³⁷ como una mentira, refuerza esta especie de advertencia. La cual continúa durante la descripción de los esfuerzos de la joven, quien a pesar de su debilitamiento físico, persevera cumpliendo su promesa. Ella actúa siempre con la perspectiva de su aventura amorosa, aún cuando todo lo que hace no tiene como fin, a los ojos del clérigo, sino apartarla del adulterio.

Aquí se presenta nuevamente la divergencia entre dos interpretaciones del mismo hecho, lo que, como descodificadores del significado último del relato, nos pone en guardia. Así, frente a la obligación tradicional de acreditar la literatura por su capacidad edificante, el autor enfatiza la posibilidad de realizar diferentes lecturas de un hecho —o de un relato—, como alertando a su lector a abrirse a explicaciones alternativas diversas.

Por ello se puede afirmar que esta narración que cierra las *Cent Nouvelles nouvelles* adquiere toda su importancia no como clausura moralista de la obra, que respondería a la Griselda de Boccaccio, sino como irónica protesta ante la imposición de aportar un mensaje al lector, al tiempo que, sin dejar de jugar con las expectativas de ese lector, le ofrece un resumen de las estrategias narrativas que han marcado todos sus relatos.

Lo anterior se hace aún más evidente con la amplificación de una de las tendencias del autor: la de introducir el texto con un tono elevado que alienta ciertas expectativas para después frustrarlas, toda vez que, casi sin transición, baja el tono dando lugar a un relato más bien pícaro (Sozzi, *La Nouvelle...*, pp. 80-81 y 348).

³⁷ Aunque el lector de aquella época hiciera automáticamente la relación entre ayuno y abstinencia sexual, el tipo de historia que parece iniciarse se presta a que el lector espere cualquier tipo de enredo a partir de la excusa del clérigo.

En efecto, la primera parte de esta historia, aparentemente ejemplar,³⁸ expone con tono serio, y durante varias páginas, el deseo del comerciante de formar un linaje, por lo que termina desposando a la joven protagonista del relato. Esta preocupación será muy pronto abandonada, e inexplicablemente nunca se volverá a mencionar el asunto. Se trata en realidad de la primera de las expectativas frustradas del lector.

La segunda proviene de la decisión del mercader, en tono ya más ligero, de efectuar un viaje sin preocuparse por la fidelidad de su mujer. Y aquí, dado el contenido de la mayor parte de las historias de la obra, el lector puede, sin duda, regocijarse ante el giro novedoso de esta intriga que, ofreciendo todos los elementos de una narración atrevida (esposa joven y bella, marido viejo y ausente, desasosiegos por el honor...), consigue aportar una variación insólita al modelo tradicional de relato de triángulo amoroso. El texto aporta, por su novedosa perspectiva, uno de los diálogos entre esposos más originales de la obra: el marido no pide fidelidad sino que aconseja a la inexperta esposa cómo lograr una aventura extramarital sin escándalos; ella, por su parte —como ya se ha señalado— se espanta ante la falta de decoro de tales proposiciones.

La última de las expectativas frustradas del lector aparecerá cuando la joven se declare, por fin, necesitada de amor. Hemos visto cómo concluyen sus intentos de infidelidad.

El lector puede, en el momento postrero del relato, recapitular sus detalles sorprendentes: primero un deseo de "formar linaje" que no tiene seguimiento; después un marido que no se habría molestado por la infidelidad de su mujer, y finalmente, un amante que se rehúsa a cometer el adulterio (el único adulterio de la obra, por cierto, que no hubiera representado una traición a la lealtad debida al marido). Del mismo modo se

³⁸ Se ha dicho incluso que tiene aspecto de *exemplum* latino (Mermier, "A propos...", p. 150).

pueden notar los cambios de registro: se trata de una narración con apariencia edificante al principio, que parece transformarse en una historia de picardía, para terminar con una moraleja sospechosa, que torna imposible el intento de definir el todo con certeza.

Vemos, pues, que el narrador cierra de manera brillante su obra al efectuar una última inversión a las expectativas del receptor, cosa que parecía constituir su objetivo principal desde el inicio: en efecto, la infidelidad que el narratario esperaba tuvo lugar, pero en relación a sus propias previsiones acerca del relato. De esta manera, y de forma muy aparente, podemos ver que en las *nouvelles*, no se trata únicamente de maridos engañados, sino también de lectores burlados.

Guy Mermier había ya sugerido que esta historia representa una *beffa*³⁹ cuya víctima es el propio lector. Sin embargo, habría que añadir que esto no es simplemente, como Mermier afirma, porque "el lector se deja ir con las apariencias y espera un desenlace erótico" (Mermier, "À propos...", p. 149), sino porque la inversión de los elementos tradicionales de las historias de triángulo amoroso realiza aquí un trastocamiento de todos los procedimientos a los que el lector estaba habituado, sin abandonar, a pesar de todo, la sorpresa final (sorpresa que se duplica al vislumbrarse el cuestionamiento simultáneo a su apariencia edificante).

Así, por ejemplo, si, como hemos mencionado, el lenguaje ha servido en todos los relatos para burlar o aprovecharse de alguien, en esta historia el engaño del lenguaje no conduce a ninguna baja, sino, por el contrario, a la exaltación de la castidad. Nuevamente, la originalidad de la perspectiva sorprende: el único que engaña es el personaje virtuoso. Los que lo son

³⁹ Las *beffe* son relatos de timos y engaños, de burladores y burlados, que abundan entre las *nouvelles*. Se ha llegado a decir que estas historias, junto con los *motti* —relatos de respuestas ingeniosas—, son las que constituyen propiamente al género de la *nouvelle* (Wetzel, "Éléments...").

menos resultan más sinceros que aquél. Justo aquellos que no se preocupan por la castidad o el pecado son quienes critican el lenguaje hipócrita de las mujeres pecadoras y adúlteras, mientras que el único que procura la virtud es quien usa efectivamente el lenguaje hipócrita.⁴⁰

La *nouvelle* 99 representa, así, un ejemplo magistral de "recutilización" del material convencional de manera innovadora, lo que parece haber constituido —si atendemos a su dedicatoria— uno de los objetivos de su autor. El relato representa también una especie de resumen de las técnicas narrativas de toda la obra, entre las cuales los cambios de estilo y tono, y la sorpresa final, ocupan el lugar privilegiado.

Volviendo a la Griselda del *Decamerón* —que era el punto de partida de este trabajo—, podemos retomar la tesis de Rossi pero modificando y amplificando sus conclusiones: si en efecto el autor francés quiso responder a Boccaccio con un relato más del gusto de su público, no se contentó simplemente con dudar de la exaltación ciega de la virtud de Griselda, sino que cuestionó el hecho mismo de que se incluyera un mensaje edificante en las *nouvelles*. Tal vez vio perfectamente la ambigüedad que tiñe el final de la historia bocaciana, y trató, por su parte, de detonar esa ambigüedad aportando un relato moral cuya moralidad no era del todo transparente.

Existía, ciertamente, una consigna de edificación para los relatos breves.⁴¹ La estrategia del autor francés es poner en escena la diversidad de reacciones interpretativas que un mismo hecho provoca, para insinuar su resistencia a las interpretaciones unívocas de las narraciones.

Podríamos concluir que la notable ausencia de voluntad moralizadora del libro borgoñón se refuerza con la inserción de este relato como cierre de la obra. Sin embargo, no hay que ol-

⁴⁰ En Boccaccio, por otro lado, es Gualterio, quien, para probar la virtud de Griselda, hace el mal, miente, inflige castigos innecesarios...

⁴¹ V. Pabst, *La novela corta...*

vidar que fue un lector del siglo xv quien decidió cambiar la ubicación de esta historia, para que el relato que cerrara la obra fuera el del cura que comió perdices en tiempos de ayuno.

No es fácil dilucidar los motivos de este cambio en el orden de las *nouvelles*.⁴² Pero no se puede excluir la imagen de un copista que, sensible al tono general de la obra, hubiera encontrado mejor situada, para concluir la, una narración que parece proponerle al lector una reflexión distinta acerca de la obra, en vez de ofrecerle una meditación edificante —que, para colmo, resulta ser de una moralidad bastante incierta—. En efecto, la *nouvelle* de las perdices termina con una risa generalizada provocada por la pretensión del obispo de haber transmutado las perdices en pescados para no romper el ayuno al comerlas:

[Todos] comenzaron a reir e hicieron como si creyeran la mentira de su patrón, que resultaba tan ingeniosa y bien aderezada. Desde entonces siempre lo apreciaron, y la contaron alegremente aquí y allá.⁴³

Parecería que con esto se nos pidiera no tomar tan en serio los relatos de la obra. En vez de moralizar, hay que admirar el arte del narrador, cuyas *nouvelles* deben resultar, como la broma del obispo, “ingeniosas y bien aderezadas” para que cualquiera pueda volver a contarlas...

⁴² Rossi propone que la razón podría residir en el hecho de que la copia de Glasgow estuviera ligada de alguna forma con Philippe de Loan. Así, el traslado del relato de las perdices al final, y su atribución al propio Philippe de Loan, podrían sugerir que este personaje habría sido el autor de la obra completa. Esta hipótesis se reforzaría porque esta atribución a Loan no aparece en la edición de Vérard, y que, siendo de una mano diferente, podría haber sido insertada en un momento posterior a la compilación de la obra (v. Rossi, “Per il testo...”, pp. 402-403, y también Champion, *Les Cents...*, pp. lv y cxvi).

⁴³ [Tous] [commencerent a rire, et firent semblant de adjoûter foy a la bourde de leur maistre, trop subtilement fardée et coullourée: et en tindrent depuis maniere du bien de luy et aussi maintesfois en divers lieux joyeusement [la] racomptèrent] (n. 100, li. 104-109).

Bibliografía

- AZUFLA, María Cristina, "L'activité orale dans la nouvelle médiévale: *Les Cent nouvelles nouvelles, Le Décaméron et les Canterbury Tales*", *Romania*, 115 (3-4), 1997, pp. 519-535.
- , "¿Edificación en la nouvelle medieval?", *Medievalia* (en prensa).
- BAKER, Mary, "Narrative strategy in the novella: The *Decameron* and the *Cent Nouvelle nouvelle*", en *Forum Italicum*, vol. 18-2, 1984, pp. 230-239.
- BEEKMAN, Taylor Paul, "Peynted Confessiouns: Boccaccio & Chaucer", *Comparative Literature*, 34 (1982), pp. 116-129.
- BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, Vittore Branca (ed.), Milano: Mondadori Editore, 1985.
- BRANCA, Vitore, *Boccaccio Medievale e Nouvi Studi sul Decameron*. Florencia: G. C. Sansoni, 1986.
- , *Boccaccio. The Man and His Works*, tr. al inglés por Richard Monges. N. York: The Harvest Press, N. York University, 1976.
- CAZALÉ-BERARD, Claude, "Jeux de masques. Fonctions narratives et thématiques dans le *Decameron*", *Revue des études italiennes* núm. 14, 1987, pp. 32-59.
- Cent Nouvelles nouvelles (Les)*, ed. crítica de Franklin P. Sweetser. Génova: Droz, 1966.
- (trad. al francés moderno de Pierre Dubois), Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1991.
- CHAMPION, Pierre. *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris: Droz, 1928.
- COHEN, Gustave, *La Vida Literaria en la Edad Media*. México: FCE, 1958, 12ª reimpr. 1981).
- DESONAY, F., "A propos d'une nouvelle édition des *Cent Nouvelle nouvelle*", en *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 8-3, 1929, pp. 993-1027.
- DUBUIS, Roger, *Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- GOLENISTCHEFF-KOUTOUZOFF, Elie, *L'Histoire de Griseldis en France au XIVé siècle*. París: Droz, 1933.

- JEAY, Madeleine. "L'enchâssement narratif: un jeu de masques, L'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles*", en Marie-Louise Ollier (ed.), *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1988, pp. 193-201.
- JODGNE, Omer, "*Considérations sur le fabliau*", en *Mélanges offerts à René Crozet*. Poitiers: Société d'Etudes Médiévales, 1966, pp. 1043-55.
- KIRKPATRICK, Robin. "The Griselda Story in Boccaccio, Petrarch and Chaucer", en Piero Boitani (ed.), *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Londres, N. York: Cambridge University Press, 1984, pp. 231-248.
- MARCUS, Millicent, *An Allegory of Form*. Saratoga, California: Anna Libri, 1979.
- MAZZOTA, Giuseppe. "The Decameron: The Marginality of Literature", *University of Toronto Quarterly*, 42 (1972), pp. 64-81.
- MERMIER, Guy. "A propos du Decaméron et de ses imitations: comme quoi le processus du dévoilement est indissociable de la structure de la nouvelle, de son style et de ses thèmes", *Fifteen Century Studies*, 4 (1981), pp. 131-155.
- PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos, 1972.
- PARIS, Gaston. "La nouvelle française aux xvè et xviè siècles", en *Journal des Savants*, mayo y junio de 1895, pp. 289-303, 342-361. También en *Mélanges de Littérature Française du Moyen Age*, publicadas por M. Roques, París: Champion, 1912, pp. 627-667.
- PETRARCA, *Griseldis*, cuento tr. del latín al francés por Victor Develay. Paris, Librairie des Bibliophiles, 1872.
- Prologue du Miroir des Dames Mariées [Espejo de las damas casadas]*, La Noble Marquise de Saluce, fol. 165^o, en Golenistcheff-Koutouzoff, *L'Histoire*, p. 154.
- RASMUSSEN, Jens, *La Prose narrative française du xvè siècle*. Copenhagen: Ejnar Munksgaard, 1958.
- REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire*. Genova: Droz, 1984.
- ROSSI, Luciano. "David Aubert autore della *Cent Nouvelles nouvelles*? I. La genesi della novella francese e l'attività letteraria

- alle corte borgognone nel Quattrocento", *Cultura Neolatina*, 36 (1976), pp. 96-118.
- , "Per il testo delle Cent Nouvelles nouvelles: la centesima novella e il racconto dell'acteur", *Medioevo Romano*, VIII, (1981-1983), pp. 401-418.
- SÖDERHJELM, Werner, *La nouvelle française au xvè siècle*. Paris: H. Champion, 1910.
- SOZZI, Lionello (ed.), *La nouvelle française à la Renaissance*, trabajos presentados por V. L. Saulnier. Génova-Paris: Slatkine, 1981.
- , "La Nouvelle française au xvè siècle", ponencia para el XXII Congreso de la Association Internationale des Études Françaises en julio de 1970, pub. en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 23 (1971), pp. 67-84. Discusión, pp. 337-342.
- STICCA, Sandro, "Boccaccio and the Birth of the French Nouvelle", *Forum Italicum*, 11 (1977), pp. 218-247.
- TOLDO, Prieto. *Contributo allo studio della novella francese del xv e xvi secolo considerata specialmente nella sua attinenze con la letteratura italiana*. Roma: E. Loescher, 1895.
- WETZEL, Hermann, "Éléments Socio-historiques d'un genre Littéraire: L'Histoire de la Nouvelle jusqu'à Cervantes", en Sozzi (ed.), *La nouvelle française à la Renaissance*. Trabajos presentados por V. L. Saulnier. Ginebra-Paris: Slatkine, 1981, pp. 41-78.