

¿EDIFICACIÓN EN LA *NOUVELLE* MEDIEVAL?

CRISTINA AZUELA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

"... *men shal nat maken ernest of game*"
(Chaucer)

Dentro de la amplia producción medieval de relato breve, la gama de reacciones ante la tradición de relacionar lo narrado con una enseñanza fue de una enorme variedad. Pero, tomárase la posición que se tomara, se trataba de un asunto ineludible para cualquier autor de la época. En su obra sobre la novela corta Walter Pabst (*La novela*), propone la existencia de una "antinomía" entre la teoría del género de la *nouvelle*, que llevaba implícita una voluntad de edificación, y la práctica misma de los escritores, que parecería contradecirla. Por lo que respecta a las obras medievales de *nouvelles* que aquí tocaremos, el *Decameron*, las *Cent Nouvelles nouvelles* y los *Cuentos de Canterbury*, Pabst sólo trata las dos primeras, limitando su análisis a las formulaciones explícitas de los autores (en Boccaccio el proemio, la introducción a la IVa. jornada y la conclusión; y en las *Cent Nouvelles nouvelles*, la dedicatoria, que sin embargo no es explotada por el estudioso en todas sus posibilidades). Partiendo de una preocupación distinta, y sin haber acudido en un principio al estudio de Pabst, este tra-

bajo podría muy bien considerarse como una ampliación de las conclusiones de aquél. Nos basamos aquí en la conciencia de que en la literatura medieval la reflexión teórica más rica se encuentra en la práctica misma de la escritura (Leupin, *Barbarolexis*, 6; Bloch, "New Philology", 47), por lo que al abordar el asunto de la tradición doctrinal del género y la rebelión contra ésta en la práctica, examinamos por una parte la estructura interna de los relatos, y por la otra el conjunto de las obras en su totalidad, incluyendo además el ejemplo de Chaucer, lo que añade textos en lengua inglesa a la ya de por sí amplia reflexión del crítico alemán. Si éste concluía que Boccaccio es un "un rebelde contra la ley" que impone la edificación como objeto de la literatura (*La novela*, 67), aquí añadiremos que nuestros autores realizan incluso una verdadera reivindicación del valor estético de la *nouvelle*.

* * *

Cuando Eustace Deschamps, el gran poeta francés del siglo XIV, le envía a Chaucer unos

poemas suyos, se dirige a él en los siguientes términos:

Sócrates lleno de filosofía,
Séneca en costumbres e inglés en la práctica,
Gran Ovidio en tu arte poética,
Breve en hablar y sabio en retórica,
Águila elevada que por tu teoría iluminas...¹
(Spurgeon, *Chaucer*, 16-18).

Es pues, al “*grant translateur*” (gran traductor) del *Roman de la Rose*, así como al poeta del *Lamento de Venus*, y no al autor de los *Cuentos de Canterbury* a quien habla Deschamps. Si Chaucer era venerado sobre todo como “escritor filosófico” (tradujo la *Consolación de la Filosofía* de Boecio al inglés), y como modelo de retórica para sus contemporáneos, Boccaccio será, de igual modo, más famoso por sus escritos “eruditos” en latín y no gracias a su *Decamerón*.² De hecho la pésima traducción que se hace de esta obra al

francés,³ se debe en gran parte a que el traductor, apelando a su conocimiento de Boccaccio como autor grave y digno humanista, presta a la obra un aire austero y solemne que no le pertenece en absoluto.⁴

Es de sobra conocido que en la Edad Media la literatura, como todo el arte, se encontraba al servicio de la moralidad y la pedagogía. En este contexto, la ficción sólo era aceptada, como lo precisa Pabst, “*sub specie utilitatis*”. (Pabst, *La novela*, 70). En este trabajo intentaremos examinar cómo, a pesar de que las *nouvelles* se encuentran indefectiblemente ligadas a la tradición ejemplar, existe en las tres colecciones de *nouvelles* que nos ocupan un claro conflicto entre la finalidad didáctico-moral que el género se veía obligado a adoptar, y la tendencia hacia la simple y llana literatura de diversión que se insinúa en las obras. El menudado valor que se concedía al “novelar” dentro de la jerarquía de las manifestaciones literarias⁵ ya ha sido documentado (Pabst, *La*

¹ Socrates plains de philosophie
Seneque en meurs et anglux en pratique
Ovides grans en ta poeterie
Bries en parler saiges en rethorique
Aigles tres haulz qui par ta theorique
Enlumines[...]

(Spurgeon, *Chaucer*, 16-18).

Todo lo concerniente a las referencias a Chaucer en Francia puede ser consultado en la obra de Spurgeon. Todas las traducciones son mías.

² “Writers and thinkers of this period viewed the *Decameron* in the exclusive light of Boccaccio’s more serious, moral treatises.” (Norton, “Laurent de Premierfait”, 376). No hay que olvidar, sin embargo, que, como Branca lo documenta, hubo una inmediata y cálida recepción de los relatos del *Decamerón* en los medios burgueses italianos, donde se produce más de un centenar de copias, pero este entusiasmo no es compartido por los círculos letrados y académicos, que esperarán hasta finales del siglo xv para admirar más al Boccaccio escritor en lengua vulgar, que al docto humanista, autor en latín.

³ He aquí la historia de esta traducción, tal y como Hauvette la cuenta: no sabiendo italiano, Premierfait se ve obligado a recurrir a “la colaboración de un zapatero aretino de inteligencia y cultura debajo de lo mediocre, de manera que el *Decamerón* fue más o menos traducido del latín al francés, después de haber sido traducido más bien mal, del italiano al latín (Hauvette, *Études*, 286).

⁴ Como Norton lo señala, Premierfait había vertido ya en lengua francesa, el *De Casibus Virorum Illustrium*, cuyo contenido moralizador es ineludible. En la traducción del *Decamerón* (de 1414) ya desde el título comienza a errar: *Le liure de Cameron autrement surnommé le prince Galiot*. Y en su prólogo, hace evidente una percepción bastante desorientada de la obra, ubicándola al lado de los tratados serios de Boccaccio, con una visión deformada que los unificaría por la moralidad de su contenido a pesar de las evidentes diferencias en estilo y objetivos. El caso de Chaucer es comentado por Lawrence (*Chaucer*).

⁵ “... entre la función literaria de un *novelieri* y la de un buhonero común y corriente, mercader de mercería y

novela, 36-42, 57). Y es, sin embargo, a través de esta poco estimada práctica novelística como los autores medievales podrán externar una postura divergente a las imposiciones doctrinales, en cuanto a los fines morales de la literatura. La posición contestataria de nuestros novelistas permite así que el deber de edificar dé lugar a preocupaciones acerca del quehacer del poeta, con lo que de alguna manera se plantea la reivindicación de la importancia formal de la creación literaria.

Dividiremos la exposición en dos partes, ocupando la primera el asunto de la edificación, y en la segunda el de la reivindicación del trabajo literario por sí mismo.

EDIFICACIÓN

El género de la *nouvelle* pertenece al linaje de narraciones breves relacionadas con el *exemplum* y el cuento, donde el llamado a la moral y a la utilidad de lo narrado son de sobra conocidos.

La dedicatoria de las *Cent Nouvelles nouvelles* se abre con las siguientes palabras:

Comme ainsi soit qu'entre les bons et profitables passe temps, le tresgracieux exercice de lecture et d'estude soit de grande et sumptueuse recommandation [...] (Dedicatoria, li. 4-6).

Ya que entre los buenos y provechosos pasatiempos el muy agradable ejercicio de la lectura y el estudio es de muy grande y calurosa recomendación...

novedades, no existía un límite claramente trazado. 'Según Chrétien de Troyes, Raimundo Lulio y su traductor castellano, el infante don Juan Manuel —escribe Werner Krauss—, el ser un novelero [sic] cuenta entre los más graves reproches a los que se expone el caballero en ciernes' (Pabst, *La novela*, 36)

Boccaccio, por su parte, en su prefacio, no olvida mencionar que sus historias pueden aconsejar a sus lectoras:

le già dette donne, que queste leggeranno [...] utile consiglio potranno pigliare (Proemio par. 14)

Las mencionadas damas que lean éstas [historias...] podrán obtener útil consejo

Finalmente, las historias de los peregrinos de Chaucer deberán mantener siempre el equilibrio entre la diversión y la edificación (o al menos eso propone el Hostelero cuando, al organizar la justa narrativa, determina que las historias que se contarán serán "*of best sentence and moost solaas*" [de la mayor edificación y el mejor entretenimiento] (*Prólogo General* I (A) 798).

Así pues, siguiendo una costumbre bien arraigada en la literatura medieval, los tres autores presentan sus obras estableciendo un contrato con su público-lector, a partir del cual se comprometen a instruirlo mientras lo divierten. Sin embargo, este compromiso parece resultar en cierto modo problemático para ellos, ya que a lo largo de sus textos no dejan de mostrar sus discrepancias con la tradición que les impone tales condiciones.

En este contexto, no se puede soslayar una lectura que da al conjunto de las historias del *Decamerón* una orientación moral a partir de la última jornada, dedicada a relatos serios que exaltan la generosidad y otras virtudes⁶ (aun cuando esto resulte ser cuestionado por el propio Boccaccio, como lo discutiremos más adelante). De la misma manera, *los Cuentos de Canterbury* se cierran con el largo ser-

⁶ Como lo hace, entre otros, Branca (*Boccaccio, The Man*, 311).

món penitencial del *Cuento del párroco*.⁷ Aunque también aquí existe una dificultad, compartida con el *Decamerón*: la de establecer una moralidad unificada para el conjunto de la obra, dada la enorme variedad de las narraciones que la integran.⁸ Más adelante consideraremos otros elementos que obstaculizarán una visión edificante de la totalidad de cada obra, por lo pronto nos ocuparemos de los relatos que las componen.

Aunque los *Cuentos de Canterbury* y el *Decamerón* presentan historias ejemplares —menos representativas en las *Cent Nouvelles nouvelles*—, podemos descubrir en ellas numerosos elementos que concordarían difícilmente con una voluntad edificante. Algunas *nouvelles* aparentemente didácticas presentan al final matices irónicos que cuestionan el mensaje que pretenden transmitir. O bien, será a los relatos menos ejemplares a los que los autores les concedan este carácter didáctico. Así, en las tres obras encontraremos marcas de ambigüedad en lo que se refiere al mensaje moral que se pretende transmitir.

⁷ Las últimas historias de las *Cent Nouvelles nouvelles* presentan una problemática que será discutida más adelante. Por lo pronto podemos mencionar que el final de la obra ofrece, por una parte, relatos con pretensiones edificantes (n. 98), y por la otra, cuestionamientos a esta clase de pretensiones (n. 99) e incluso una clara reivindicación de la literatura de diversión (n. 100).

⁸ Los *Cuentos de Canterbury*, por ejemplo, se abren con un *roman* cortés, seguido de algunos *fabliaux*, de historias ejemplares, de un cuento de hadas, de un milagro y de una fábula heroico-cómica, para terminar con un largo sermón en prosa. Y esta variedad, aunque no tan extensa, se repite en el *Decamerón* (que incluirá historias de aventuras junto a narraciones ejemplares y relatos de timos y engaños, de triángulos amorosos, o de respuestas agudas) y en menor grado en las *Cent Nouvelles nouvelles*.

Sucede con la *nouvelle* lo que ya muchos críticos han notado al respecto de los *fabliaux*, que aunque desde el siglo XIII se presentaban como género aparte de la tradición ejemplar, no habían podido liberarse totalmente de ciertos elementos doctrinarios y moralizadores, que muchas veces terminaron por ser utilizados como pretexto para la ironía y la burla (Kasprzyk, *Nicolas de Troyes*, 279). Tales características han provocado conflictos entre las diversas perspectivas críticas que, al estudiar estas primeras colecciones de *nouvelles*, a veces señalan las tendencias irónicas y relativistas de un autor, mientras que en otros momentos, subrayan su aspecto moralizador.⁹ Trataremos de mostrar aquí, cómo los intentos de cuestionar la aparición del mensaje moral en las *nouvelles* van ligados a una preocupación, por parte de los autores, de justificar su obra no en función de su capacidad de instruir, sino a partir de argumentos que iluminen otros aspectos de la literatura, llegando incluso a su valoración desde el punto de vista estético.

Antes de pasar a analizar los últimos relatos de cada obra, en donde trataremos el tono aleccionador adoptado en las respectivas conclusiones, sería importante notar que es a partir de la estructura misma de las *nouvelles* como podemos comenzar a examinar la manera en que los autores logran subvertir una tradición ejemplar que no se atreven a eliminar del todo.

⁹ V. Stillers ("Le Decameron", 87), Hollander ("Utilità", 219-220), en cuanto a Boccaccio, y Cooper (*The Structure*, 241) en lo que toca a Chaucer. Esta discusión no se ha dado en la misma medida en torno a las *Cent Nouvelles nouvelles*, ya que o bien se critican sus escabrosidades (Godenne, *La Nouvelle*), o bien se alaba alguna de sus pocas historias edificantes (Cohen, *La vida literaria*); sin embargo Diner sí comenta las marcas de ironía y ambigüedad en cuanto al mensaje moral de los relatos de la obra.

Los relatos de Boccaccio, por ejemplo, parecen abstenerse, en gran parte, de moralejas, y sin embargo muchos de ellos¹⁰ contienen comentarios finales, y sobre todo, meditaciones al principio de la historia.¹¹ Puede tratarse de justificaciones o explicaciones del relato con un cierto aire doctrinario, que sin embargo a veces se vuelve irónico.

Algunas historias terminan con frases del narrador exhortando a seguir ejemplos amorosos poco ortodoxos, como el de Alibech:

E per ciò voi, giovani donne, alle quali la grazia di Dio bisogna, apparate a rimettere il diavolo in inferno, per ciò che egli è forte a grado a Dio e piacere delle parti, e molto bene ne può nascere e seguire; (III-10, par. 35)¹²

Y por lo tanto, ustedes, jóvenes damas que requieren de la gracia del Señor, aprendan a meter al diablo en el infierno, ya que esto complacerá enormemente a Dios, resultando además muy placentero a las partes interesadas. De todo lo cual no puede venir más que mucho bien.

El efecto paródico de la confusión entre el placer carnal ("*rimettere il diavolo in inferno*" es una metáfora del acto sexual), y el deber religioso, que constituye el tema de este relato, volverá de distintas maneras en otras historias cuya conclusión se compone de los bue-

nos deseos de los narradores al pedir que sus amores ilícitos, como los de las historias que cuentan, sean protegidos por Dios:

... molte altre notti con pari letizia insieme si ritrovarono: alle quali io priego Idio per la sua santa misericordia che tosto conduca me e tutte l'anime cristiane che volgia n'hanno (III-3, par. 55)¹³

[los amantes adúlteros]... muchas otras noches pudieron reunirse con igual felicidad, ante lo cual yo ruego a Dios que por su santa misericordia, me conceda lo mismo, a mí y a todas las almas cristianas que igual lo deseen

Si al final de algunas *novelle* encontramos comentarios y proverbios que siguiendo la tradición ejemplar enfatizan la enseñanza que se puede obtener de lo leído,¹⁴ veremos en contraste algunas frases conclusivas que, exaltando la moralidad en cierto modo sospechosa de los relatos, parecen ironizar acerca del papel de las enseñanzas proverbiales en un texto. Es el caso de la *novella* II-7, donde Alatiel, habiendo pasado por la cama de nueve amantes, llega a persuadir a su padre de su virginidad. Y el texto concluye con un proverbio popular:

Bocca basciata non perde ventura, ainzi rinuova comme fa la luna (II-7, par. 122)

Boca besada no pierde su felicidad, sino que se renueva como la luna

¹⁰ Los tres últimos, por ejemplo. V. *infra*, nota 16.

¹¹ *I.e.* I-1. Encontramos también, insertos en los relatos, discursos polémicos relativos a distintos problemas de la época (i.e. contra los frailes que se apartan de sus deberes: VII-3, par. 8-12; III-7, par. 30-43). No hay que olvidar, sin embargo, que aunque veamos a Boccaccio estigmatizando los vicios, "lo hace en un plano distinto, humanista, más que cristiano", como precisa Kasprzyk (*Nicolas de Troyes*, 322).

¹² V. también VII-1 y V-10, mencionadas más abajo.

¹³ V. también "... *lungamente goderon del loro amore. Dio faccia noi goder del nostro*" (III-7, par. 101); y III-6, par. 50; IV-10; VII-9, par. 80.

¹⁴ Es el caso de I-10; II-3; II-9; IV-2; IV-3; IV-8; VI-3; VI-4; VI-6; VI-8; VIII-1; VIII-8; VIII-9. En cuanto a los proverbios v. II-9, VII-4 y VIII-10.

De la misma manera, las máximas que cierran la *novella* V-10 no dejan de encubrir un “ménage à trois”.¹⁵

Como se puede apreciar, no se trata ya de un mensaje moral. Se ha dicho que de los relatos de Boccaccio se desprende un “arte de vivir”¹⁶ sustentado en una nueva concepción del hombre, que se afirma en su autonomía ante el mundo y no en su relación con la divinidad (Sticca, “Bocaccio”, 231-232), por lo que la enseñanza de sus relatos resulta bastante alejada de los mensajes didácticos a los que nos habían habituado los *exempla*. Parecería que consciente de la utilidad del molde narrativo tradicional, el autor lo aprovechara para transmitir una nueva manera de pensar en forma de “verdades generales” basadas en el conocimiento de sí mismo (Kasprzyk, *Nicolas de Troyes*, 322, nota 37, Krömer, *Formas*, 116-119), donde a veces se exaltaría el poder del amor contra las convenciones sociales (VII-9; II-5) o la superioridad de la naturaleza sobre la razón (intr. a la IVa. jornada), mientras que otras incitarían a no dejar pasar los llamados de la Fortuna (VII-9). Es importante notar, pues, que al tiempo que no llega a deshacerse de aquellos rasgos que lo emparentarían con la tradición ejemplar,¹⁷ el autor florentino aprovecha su presencia misma para preconizar el

valor de una literatura donde la doctrina no sería el valor más importante.

Chaucer, por su parte, puede concluir algunas de sus historias con reflexiones morales donde los personajes se convierten en modelos ejemplares, lo que no le impide matizar irónicamente las reflexiones finales de una narración. En los *Cuentos de Canterbury* encontramos relatos cuyo único objetivo es la edificación, como el de la priora que cuenta un milagro de la Virgen María o el de la Vida de Santa Cecilia del *Cuento de la segunda monja*. Asimismo, el final de la obra está marcado por el *Cuento del párroco*¹⁸ —que en realidad es un sermón—, lo que refuerza el aspecto moralista. Sin embargo, no obstante que de las tres obras, son los relatos de ésta los que más insisten en presentar una moraleja, es también aquí donde más explícitamente se cuestionan las relaciones entre ficción y verdad doctrinaria. En efecto, muchos de los *Cuentos de Canterbury* demuestran cómo una narración puede desviarse del mensaje que debería estar reflejando.¹⁹ Así, aunque cierra sus *fabliaux* con proverbios “moralizadores”, el mensaje ejemplar que ofrecen, al igual que en los *fabliaux* franceses, se antoja incongruente ante el contenido poco edificante del relato (como es el caso del *Cuento del intendente* o el del *Mercader*).

En otros pasajes, el narrador parecería burlarse de las convenciones del género ejemplar,

¹⁵ V. también el final de I-1; III-4; V-8; VII-1 y VII-4.

¹⁶ En palabras de Getto (*Vita di forme*).

¹⁷ “Questa tradizione esemplaria si rivela presente nelle novelle boccacciane in tutta una serie di strutture e di elementi: dall'impostazione ‘demonstrativa’ del racconto —tra un'affermazione di carattere generale o morale all'inizio e una conclusione o un'esortazione finale— al ricorso a fonti autorevoli o a testimonianze dirette o a figure di fama note e all'uso di simili stilemi linguistici o narrativi...” (Introducción de Branca (Boccaccio, *Decameron*, XXXVII). Como Branca señala, estos son los aspectos netamente medievales del autor italiano (V. también Branca, *Boccaccio, The Man*, 315).

¹⁸ Tal vez no sea inútil recordar que el *Cuento del párroco* ocupa un lugar privilegiado en la estructura de los *Cuentos de Canterbury*, no solamente por su posición final, sino dada su extraordinaria longitud, comparada con las intervenciones del resto de los peregrinos.

¹⁹ I.e. el *Cuento del fraile*, *Cuento del padre de las monjas*, *Cuento del administrador*, *Cuento del bulero*. V. al respecto Spearing (*The Canterbury*), que los comenta desde ese punto de vista.

como es el caso del cuento del *Capellán de las Monjas*. Este relato sigue el esquema de una fábula que termina con una reflexión didáctica, y sin embargo, al final presenta varias moralejas que se superponen dando varios mensajes al lector, aunque al interior mismo de la narración se había demostrado que la moraleja de un relato puede no tener ningún efecto sobre su auditorio: Chantecler, el protagonista de la fábula, narró tres historias cuya finalidad era subrayar la importancia de las premoniciones surgidas de los sueños, pero terminó por olvidar que había contado estas historias justamente porque tuvo un sueño que le anunciaba su captura a manos del zorro. Ignorando, pues, sus temores nocturnos, el gallo se había dejado apresarse tontamente por el zorro, lo que invalidaba todo el sentido que pudo tener su larga disertación sobre las advertencias de los sueños. De esta manera la moraleja de sus historias resultó totalmente inútil.²⁰

El mensaje del *Cuento del administrador* parece también contradecirse a sí mismo, ya que se trata de una larga y repetitiva digresión de una madre a su hijo acerca de las virtudes del silencio (que infaliblemente conduce al lector a preguntarse por qué no sigue ella misma los consejos que generosamente imparte, y termina de una vez). La anécdota, bastante sencilla, acerca de la infidelidad conyugal, que constituye el centro de este relato, se amplifica siguiendo el esquema tradicional que exige que todas las digresiones refuercen la moraleja de la historia. Pero aquí, cada digresión conlleva su propia enseñanza, independiente de las otras, lo que hace que toda interpretación resulte confusa, si no es que imposible. Se trata, como lo indica Spearing, de una yuxtaposi-

ción de discursos distintos cuyos significados divergentes dan por resultado un equilibrio bastante inestable (Spearing, "The Canterbury", 174). Aquí, igual que lo veremos en las *Cent Nouvelles nouvelles*, parece existir un interés especial en obstaculizar la búsqueda de moraleja por parte del lector.

De hecho, serán las *Cent Nouvelles nouvelles* las que más parecerán rebelarse contra esa tradición ejemplar que no deja de infiltrárseles. En general, sus relatos no ofrecen un mensaje moral explícito.²¹ Sin embargo, aun cuando aceptemos que el autor incluye, explícita o implícitamente, sus juicios en varios momentos, en otros, se niega claramente a descubrir sus opiniones, esforzándose incluso en impedir toda posibilidad de obtener un mensaje de la narración.²²

El cierre de los relatos (donde, como hemos visto, habitualmente se inscribe el mensaje edificante), será, también aquí, el sitio privilegiado de los comentarios irónicos del narrador. Al lado del proverbio tradicional que remata la historia, el autor borgoñón incluirá frases conclusivas que parecen incluso burlarse de la costumbre de terminar de este modo las narraciones (v. n. 52 o 59).

Así, la *nouvelle* 30 en la que en una posada tres zapateros se introducen en las camas de tres damas que los toman por sus propios es-

²⁰ V. Spearing, ("The Canterbury", 170), que analiza detalladamente este relato.

²¹ Sin embargo, muchos de ellos revelan un innegable juicio del autor, lo que ha llevado a Jeay ("L'enchâssement", 201), a sostener que la obra conlleva una moraleja ineludible que comparte todos los prejuicios tradicionales de la época. En este trabajo intentamos demostrar que independientemente de que la obra refleje los prejuicios de su época, el autor adopta conscientemente una postura de distancia respecto del tradicional tono aleccionador, que parece incluso tomar como objeto de mofa.

²² Diner también alude a esto en su tesis doctoral (*Comedy*).

posos, termina con un comentario que, pudiendo aportar una reflexión de orden general, sorprende tanto por lo irónico como por lo inesperado:

Ainsi furent les trois marchans deceuz des trois bons cordeliers, sans ce qu'il venist a la cognoissance de celles qui bien en fussent mortes de dueil s'elles en sceussent la vérité, comme on en voit tous les jours morir de maindre cas et a mains d'achoisson. (N. 30, li. 174-179)

Así es como los tres mercaderes fueron engañados por los tres buenos zapateros, sin que el hecho fuera del conocimiento de aquellas que se hubieran podido morir de pena si hubieran sabido la verdad, tal como se ve morir todos los días a la gente por casos más nimios y con menor razón.²³

Del mismo modo, en la *nouvelle* 79, un ignorante campesino acepta que un médico, famoso por recetar enemas para todos los males, le aplique una lavativa con el objeto de encontrar a su asno perdido. Después de un desenlace algo pestilente, el narrador concluye:

Ainsi avez oy comment l'asne fut trouvé par ung clistere, qui est chose bien apparent et qui souvent advient. (N. 79, li. 67-69)

Así habéis oído cómo el asno fue encontrado gracias a una lavativa, cosa bien evidente y que sucede con frecuencia.

Si algunas veces el narrador borgoñón se contenta con dejar caer un sarcasmo a propósito de sus personajes, otras veces sus comentarios son más significativos. Así, la *nouvelle* del "niño de nieve", donde un marido se ven-

ga de la infidelidad de su mujer matando al hijo bastardo, parece terminar con una advertencia proverbial que debería centrarse en la justicia que castiga a las mujeres deshonestas. Pero como añade sin transición su opinión acerca del marido, la consideración moral pierde toda su fuerza y lo que retenemos es una burla del narrador que abarca tanto a su personaje como a su propia reflexión inicial:

son mary luy rendit telle qu'elle luy bailla, combien qu'il en demoura tousjours le cousin. (N. 19, li. 143-144)

su marido le dio sopa de su propio chocolate [a la esposa infiel], a pesar de que él quedó por siempre como cornudo.²⁴

No solamente el narrador borgoñón niega a sus lectores un significado moral en muchos de sus relatos, sino que desvía cualquier esfuerzo que se realice para encontrarlo. La *nouvelle* 55, por ejemplo, narra la historia de una joven contagiada por la peste que, sabiéndose condenada, decide gozar del amor antes de morir. Pone manos a la obra, con lo que transmite la enfermedad a tres jóvenes que morirán maldiciéndola.²⁵ El narrador concluye de la siguiente manera:

Et disent les maistres qu'elle eschappa de mort a cause d'avoir senty des biens de ce monde. Qui est notable et veritable exemple a plusieurs

²⁴ El subrayado es mío.

²⁵ Se trata de una transformación de la conocida historia de la "joven venenosa" (v. al respecto Thomasset, *Commentaire*, 73-87). La idea fundamental de los efectos fatales del contacto con esta "dama mortífera" se conserva en la *nouvelle*, aunque las causas difieran. Lo interesante es notar cómo el autor borgoñón retoma, como siempre, una historia tradicional para insertarle matices irónicos que hacen mofa del mito mismo que dio lugar a su narración.

²³ V. también las notas 31 y 40.

jeunes filles de point refuser ung bien quand il leur vien". (N. 55, li. 123-126)²⁶

Y dicen los sabios que ella escapó de la muerte por haber gozado de los bienes de este mundo. Lo que es ejemplo notable y verdadero para varias jóvenes que no deben rechazar un bien cuando les llega.

La ironía de estas afirmaciones resulta en parte de la incongruencia de su tono moral, dado el contenido de la historia y su conclusión misma. Se acrecienta además por el llamado a la "*auctoritas*" en un caso semejante. La "moraleja" sorprende finalmente, cuando se piensa que el narrador acaba de informarnos que una vez restablecida, la joven se volvió prostituta.

Así, al igual que es al final de los relatos donde comúnmente se insertan las reflexiones morales, será al final de cada obra donde como Petrarca lo afirmaba, "la retórica exige que se sitúe todo lo mejor" (Carta de Petrarca a Boccaccio en: Petrarca, *Griseldis*, 10).²⁷ De hecho, la conclusión de las obras inglesa e italiana²⁸ se caracteriza por la inserción de sus textos más edificantes.

Branca ha examinado cómo en el *Decamerón* se realiza un recorrido ascendente que parte del divertido muestrario de vicios y engaños de las historias de las nueve primeras jornadas, para concluir con una jornada consagrada a narraciones ejemplares que ilustran la generosidad, llevada ésta hasta sus últimas consecuencias en la historia de Griselda, ejem-

plo de virtud absoluta, que cierra la obra (Boccaccio, *The Man*, 311).

Dado que los *Cuentos de Canterbury* nunca fueron completados por su autor, hay más hipótesis que certezas acerca de la estructura de la obra y del orden de sus historias. Sin embargo, a pesar de sus múltiples divergencias, todos los manuscritos coinciden en el primer y último relatos: el del caballero siempre va al inicio y el sermón del párroco, seguido de la "retractación", siempre cierra la obra.²⁹

El párroco, en su sermón —que ha sido descrito como meditación religiosa (Brewer, *An Introduction*, 204)—, recuerda que el objetivo de la reunión era la peregrinación, y prepara a los personajes a llevarla a cabo: habla de la penitencia y de los pecados, como alistándolos para la confesión, que según la opinión de Baldwin, queda perfectamente representada por la retractación del final (Baldwin, "The Unity", 37-49).³⁰ En ésta el autor parece arrepentirse de todos sus pecados, condenando desde ahí todos los textos en que se ocupó de las vanidades de este mundo en vez de haberlos dedicado a la exaltación del amor divino. Hace pues referencia explícitamente a aquellos relatos de los *Cuentos de Canterbury* que "incitan al pecado":

I biseke yow mekely, for the mercy of God, that ye preye for me that Crist have mercy on me and foryeve me my giltes; and namely of my translacions and enditynges of worldly vanitees, the whiche I revoke in my retracions: as is the book of Troilus; the book also

²⁶ V. también la *nouvelle* 80.

²⁷ En el latín original, esta carta se encuentra en el volumen de *Epistolae seniles*, lib. XVII, ep. 3, del 8-VI-1374.

²⁸ Dejaremos el último relato de las *Cent Nouvelles nouvelles* para el final de esta sección.

²⁹ "For though the *Canterbury Tales* is incomplete, it cannot be properly called unfinished. The ending is as neatly calculated as the beginning" (Baldwin, "The Unity", 49, y también Cooper, *The Structure*, 57).

³⁰ Jordan discute los límites de esta interpretación (*Chaucer*, 92-94).

of Fame; [...] the tales of Caunterbury, thilke that sownen into synne; (X (I) a1084-1086)

Os ruego humildemente, por la gracia de Dios, que recéis porque Cristo tenga piedad de mí y me perdone todas mis culpas. Sobre todo mis traducciones y mis composiciones acerca de las vanidades del mundo, de las cuales me arrepiento en mi retractación: como es el libro de Troilus y Cressida, también el libro de la Casa de la Fama; [...] de los Cuentos de Canterbury, aquéllos que incitan al pecado

Podría considerarse, pues, que ambos autores hubieran concebido su obra respectiva siguiendo una cierta progresión que culminaría en los dos casos por la exaltación moral. Con respecto a las *Cent Nouvelles nouvelles*, parecería asimismo que el autor hubiera querido concluir su obra con un relato que, siguiendo el modelo bocaciano, encomiara la virtud. En esta historia,³¹ un viejo mercader recomienda a su joven esposa que, durante su ausencia, en caso de verse necesitada de un amante no deje de elegirlo entre los más sabios de la ciudad. Y en efecto, será un prudente clérigo quien, fingiendo aceptar las proposiciones amorosas de la joven, le explica que, como le faltan dos meses para cumplir con un voto de abstinencia, la dama podría ayudarlo a completarlo con un mes de ayuno por parte de cada uno. Al cabo de este mes de sacrificio la dama se percata de que “el deseo no le parecía ya tanto” (li. 725), y comprende entonces que el clérigo ha logrado apartarla del pecado.

³¹ Hay que precisar que se trata del relato número 99 según la edición de Sweetser, basada en la de Champion: Este relato, sin embargo, debió ser el último del texto original —actualmente perdido—, tal como lo presenta Vêrard, en la primera edición impresa (v. al respecto Rossi, “Per il testo”). Al concluir el presente trabajo, volveremos a este cambio de orden en los relatos.

No debemos olvidar, sin embargo, que en las tres obras hemos examinado la inclinación de las *nouvelles* a matizar irónicamente sus tendencias aleccionadoras. Así pues, a pesar de la apariencia moralizante que puede tener el relato borgoñón, no es difícil comprobar que en realidad la moraleja que propone resulta bastante conflictiva, ya que cuestiona el hecho mismo de que haya una moraleja.³² Aunque indudablemente triunfa la virtud, se trata de un triunfo por las razones equivocadas: no sólo la dama no mantiene su castidad por propia intención, sino que a pesar de realizar un enorme esfuerzo de voluntad, hecho muy loable en sí, éste se tiñe de ambigüedad, al tener como finalidad satisfacciones bastante más pecaminosas. Así, más que clausura edificante de la obra, se trata de un último rasgo de ironía y sorpresa, no sólo por la insólita variación al modelo tradicional de relato de triángulo amoroso que nos ofrece —en donde el marido no se habría molestado por la infidelidad de su mujer, y el amante se rehúsa a cometer el adulterio—, sino por la manera de jugar con las expectativas del lector a través de los cambios de registro que se operan a lo largo de la narración: un inicio de historia ejemplar³³ que luego parece convertirse en relato pícaro de adulterio, para terminar con una moral sospechosa que torna imposible el intento de definir con certeza el conjunto de la historia.

Pero no sólo en la obra francesa se boicotea el matiz edificante de su clausura. De la misma manera, a pesar de toda su ejemplaridad, el relato de Griselda, en el *Decamerón*, termina con los comentarios sarcásticos y poco edi-

³² En otro trabajo examino minuciosamente este asunto (Azuela, “El penúltimo”).

³³ V. Mermier afirma que al inicio la historia tiene aspecto de *exemplum* latino (“A propos”, 150).

ficantes de Dioneo, que proporcionan un contrapunto al carácter idealista y doctrinario de la historia, impidiendo una interpretación unívoca tanto de ésta, como de la obra en general.³⁴

Igualmente, aun cuando Chaucer termina su obra con el sermón del párroco, esto marca una clara ruptura dentro de la estructura de la obra. Se trata ya no de una obra de ficción como todas las narraciones anteriores, sino de un texto moralizante (sermón penitencial), y es notable que el gesto distanciador sea el abandono del verso³⁵ —que había regido hasta ese momento sobre todos los relatos,³⁶ incluido, por supuesto, el marco narrativo—, para adoptar la prosa. Siguiendo a San Pablo en su epístola a Timoteo, el párroco no se ocupará de ficciones o falsedades (*fables* tiene ambas acepciones), sino que tratará “materia moral y virtuosa”, con lo que los peregrinos

podrán obtener entretenimiento “legítimo”: ¿Por qué sembrar cizaña, si les puede dar buen trigo?, concluye.³⁷ Con lo que hace la distinción entre lo literario y lo moral, entre la ficción y la doctrina.

Hasta aquí los tres autores han tratado de concluir con una cierta inclinación temática hacia la virtud, lo que parecería implicar su necesidad de justificar la obra literaria. Pero al mismo tiempo, los tres se han empeñado en teñir de ambigüedad las marcas de edificación que presentan. Como si las justificaciones de su quehacer literario involucraran otra clase de valores, entre los cuales la instrucción no representa ni lo único aceptable, ni lo más importante. Veamos cuáles son.

³⁴ Al concluir la historia de la paciencia con que Griselda aceptó los excesivos y arbitrarios sacrificios impuestos por su marido, Dioneo no puede evitar añadir su opinión, que cierra 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 casa, hubiera sabido hacerse sacudir el vello púbico y obtener con sus encantos un rico vestido de algún otro

Así, en palabras de un crítico, el *Decamerón* concluye con “una humorada que revela un enigma no resuelto. [...] ¿Gualterio está loco o es un sabio? ¿El destino de Griselda consagra el triunfo de la mujer, o su alienación?” (Cazalé-Berard, “Jeux”, 59).

³⁵ “*I Kan nat geeste 'rum, ram, ruf by lettre*” (X (I), 43) [“No puedo contar una historia en verso aliterativo”].

³⁶ A excepción del *Cuento de Melibeo*, que, curiosamente, tiene un marcado carácter ejemplar.

³⁷ Ante la insistencia del hostelero para que narre una historia (“*Telle us a fable anon...*” [Cuéntenos una historia ahora...]) (X (I), 29), el párroco responde:

Thou getest fable noon ytold for me,
For Paul, that writeth unto Thymothee,
Repreveth hem that weyven soothfastnesse
And tellen fables and swich wrecchednesse.
Why sholde I woen draf out of my fest,
Whan I may sowen whete, if that me lest?
For which I seye, if that yow list to heere
Moralitee and vertuuous mateere,
And thanne that ye wol yeve me audience,
I wol ful fayn, at Cristes reverence,
Do yow plesauce leefful, as I kan.

(X (I), 31-41).

[Vosotros no obtendréis de mí ninguna ficción. En su carta a Timoteo, Pablo reprendía a quienes dando la espalda a la verdad contaban ficciones y vilezas por el estilo. ¿Por qué, mi mano ha de sembrar cizaña, pudiendo sembrar buen trigo, que es lo que quiero hacer? Por lo tanto os digo que si queréis prestar atención a materia moral y virtuosa, yo tendré gusto, con la bendición de Cristo, de ofreceros un entretenimiento honesto].

LAS JUSTIFICACIONES DEL AUTOR

a) *La función recreativa de la literatura*

Se ha dicho que en los prólogos a las tres obras encontramos diversas alusiones al provecho que el público de los relatos obtendrá (aunque en ningún caso se precise cuáles son las historias que habría que tomar como guía, y cuáles representarían más bien ejemplos a evitar). Sin embargo, además del objetivo didáctico encontraremos diversos elementos que justifican la producción literaria. Así, Boccaccio ha dedicado su obra a las damas enamoradas y un poco aburridas de estar encerradas, quienes podrán olvidar mejor sus desgracias y tomar consejo del libro, mientras Chaucer, que no alude más que a los peregrinos-narradores que forman parte del marco narrativo,³⁸ precisa que contando historias todos podrán pasar mejor las incomodidades del viaje.³⁹

Estos argumentos aluden a las teorías, comunes en la época, de la función recreativa de la literatura. Existe en efecto una larga tradición que retoma los argumentos de Cicerón en cuanto a la conversación como medio natural de liberarse de las preocupaciones cotidianas (Curtius, *La littérature*, 47-48; Clements, *Anatomy*, 9). Muchos escritores del Medioevo y del Renacimiento se verán obligados a apelar a los

³⁸ Las damas de Boccaccio forman parte de otro universo diegético; el del público explícito; en cambio los peregrinos que aprovecharán las bondades de la literatura pertenecen al público ficticio, dentro del mismo universo diégetico que el narrador.

³⁹ El hostelero dirá:

For trewely, confort ne myrthe is noon
To ride by the weye doumb as a stoon;

porque en verdad no es ni alegre ni cómodo
cabalgar por los caminos mudo como una piedra,
(*Prólogo General I (A) 773-4*).

poderes “regeneradores” de la literatura de ficción para “dar autoridad” a sus relatos. Y no es coincidencia que el marco narrativo⁴⁰ de las tres obras presente justamente un “círculo de narradores”.⁴¹

Chaucer conocía bien el poder de consolación que podía tener la literatura. Su *Libro de la duquesa* fue escrito para reconfortar a su señor por la muerte de su esposa, y el de *Troilus and Cressida* estaba dedicado a quienes hubieran sufrido decepciones amorosas.⁴² Pero será Boccaccio quien más resalte los poderes reconfortantes de la ficción, en su *Proemio*, donde cuenta cómo la conversación de un amigo (*piacevoli ragionamenti*) literalmente lo salvó de morir por un amor no correspondido (“*per quelle essere avvenuto che io non sia morto*” (par. 4)).⁴³

⁴⁰ En los prólogos de los *Cuentos de Canterbury* y del *Decamerón*, los autores se ocupan de establecer el marco narrativo o *cornice* que les permitirá introducir al círculo de narradores que producirán los relatos que constituyen cada obra. A falta de prólogo, las *Cent Nouvelles nouvelles* presentan este marco narrativo de manera implícita: cada relato lleva a la cabeza el nombre de su narrador (perteneciente a la corte del duque de Borgoña), y al interior de varios de ellos se alude a la reunión de narradores y al objetivo de narrar cien historias. Con respecto de la función del marco narrativo, v. Almansi (*The Writer*).

⁴¹ La definición del género de la *nouvelle* a partir de la existencia misma de este “círculo de narradores” es propuesta por Perouse (*Nouvelles*, 24).

⁴² V. Kendrick (*Chaucerian Play*, 41 y ss). La crítica examina el papel reconfortante de las ficciones de Chaucer dividiendo los relatos de los *Cuentos de Canterbury* en dos grupos: las narraciones trágicas, cuya consolación proviene en parte de la purgación catártica de las emociones, y las historias cómicas, que permiten al lector rebelarse contra sus distintas frustraciones (v. pp. 52-53).

⁴³ Marcus precisa que la “*aegritudo amoris*” era un mal conocido, cuyos efectos fatales fueron seriamente estudiados tanto por los eruditos medievales como por las

Desde este punto de vista, la *nouvelle* VI-1 ilustra magníficamente los poderosos efectos de la literatura:⁴⁴ cuando un caballero decide contar una historia que no logra narrar bien, la dama Oretta empieza a sufrir desmayos físicos que la obligan a interrumpir la mala actuación del narrador:

Di che a madonna Oretta, udendolo, spesse volte veniva un sudore e uno sfinimento di cuore, come se inferma fosse stata per terminare (VI-1, par. 10).

Al oírlo, la dama Oretta se sintió varias veces inundada de sudor y con una debilidad del corazón, como si estuviera a punto de morir.

Por otra parte, como Singleton lo ha hecho notar, si al interior de la obra, el marco narrativo del *Decamerón* permite ligar y situar los diferentes relatos al tiempo que establece el tono de la misma, al exterior, este marco representa sobre todo una defensa de este “arte de evasión”,⁴⁵ que para las convenciones literarias de la época no era tan aceptable, ya que no tenía como objeto ninguna enseñanza para el lector.⁴⁶ Además, al insertar historias ligeras en un

víctimas de pasiones desafortunadas. (Marcus, *An Allegory*, 114). Pabst subraya también este rasgo (*La novela*).

⁴⁴ Esta *novella* constituye una atinada reflexión sobre el arte narrativo del escritor (v. al respecto Almansi, *The Writer*, 23 y Getto, *Vita di forme*, 140 y ss.)

⁴⁵ “*Art of escape*” (v. Singleton, “On Meaning”).

⁴⁶ En su artículo “On meaning in the *Decameron*”, que ha suscitado bastantes polémicas, Singleton encuentra en el marco narrativo decameroniano “the only sort of moment or frame of mind in which an art without *souvenance* could then exist” (p. 22). Este marco ofrece, además, al público perfecto para esta clase de arte. En efecto, como Boccaccio mismo lo aclara en su *Conclusión*, los personajes de la *brigata* —al igual que las damas a quienes dedica su obra— no son ni eruditos ni

marco serio como es la narración de un peregrinaje, o incluso trágico, como es el caso de la peste florentina, se logra valorar mejor la función recreativa y restauradora de la literatura.⁴⁷

Existe así en nuestros autores una conciencia de que lo que se escribe no es siempre ni serio, ni edificante. Es por ello que Boccaccio suspende la narración de los relatos los días viernes (día de la Pasión de Cristo), y sábados (dedicados a la veneración de la Virgen María (fin de la jornadas II y VII)), como reconociendo la incompatibilidad de esta actividad con asuntos más solemnes. Del mismo modo, una vez iniciada la competencia, Chaucer subraya que la actividad de los narradores es un juego que no debe ser tomado demasiado en serio.⁴⁸ En las *Cent Nouvelles nouvelles* se habla literalmente de la lectura como “pasatiempo”, término que ya Boccaccio había empleado para distinguir la lectura “útil”, de estudio, de la lectura de *nouvelles* (Conclusión, par. 21, cfr. Pabst, *La novela*, 79).

Finalmente, tanto Chaucer como Boccaccio,⁴⁹ tienen claro que algunos de sus relatos contienen picardías y escenas de color subido que se

estudiantes sedientos de profundidades filosóficas. (En Clements (*Anatomy*) se analiza la justificación de Boccaccio ligada a la cuestión de los lectores “apropiados en el sitio apropiado”).

⁴⁷ En cuanto a la función recreativa y restauradora de la literatura v. Clements (*Anatomy*) y sobre todo Olson (*Literature*). Kendrick, por su parte, analiza los *Cuentos de Canterbury* desde el punto de vista de la función lúdica del arte, a partir de las teorías de Huisinga y los juegos infantiles (*Chaucerian Play*, sobre todo en el cap. 3).

⁴⁸ No hay más que recordar el célebre verso que empleamos como epígrafe en este trabajo:

“... men shal nat maken ernest of game” [*Nadie debe tomar en serio lo que es en juego*]. (*Prólogo del Cuento de Molinero*, I (A), 3186).

⁴⁹ Acerca de este aspecto no hay mayores comentarios en las *Cent Nouvelles nouvelles*.

alejan de las intenciones doctrinarias. Para tomarse la libertad de incluirlas, ambos aprovechan el marco narrativo, siguiendo la tradición de la *compilatio*, que les permitirá además insertar sus reflexiones de orden puramente literario.

b) *El papel de compilador y el argumento estético*

Hemos visto que el marco narrativo constituye una estrategia fundamental para justificar la literatura a través de sus cualidades restauradoras. Pero su importancia parece radicar también en que libera al narrador de toda responsabilidad sobre su texto, brindándole la disculpa perfecta para las licencias de sus historias ya que el autor no las ha inventado, sino que es el simple transcriptor de lo que los narradores del marco cuentan. Es así como en la obra inglesa, para justificar el estilo bajo del *Cuento del molinero*, el narrador declara que está obligado a respetar los relatos de los peregrinos tal como los ha escuchado.⁵⁰ Dado que el molinero es un hombre "vulgar", nadie debería sorprenderse al verlo narrar una historia de ese tipo, especialmente cuando todo el mundo sabe que quien es "vulgar" no puede más que proferir obscenidades y vulgaridades:

⁵⁰ En su *Prólogo General* ya había declarado: "*The wordes moote be cosyñ to the dede*" [Las palabras deben ser cercanas a los hechos (I (A) 742)], aunque la frase tenga tintes ambiguos por el empleo ambivalente del término "*coysin*", que puede significar tanto "cercano", "pariente", como "trampa" o "cornudo" (v. el glosario de Davis y sobre todo Taylor, que analiza las implicaciones de la ambigüedad de este pasaje ("Chaucer's Cosyn", 319-324)). Chaucer debió hacer conscientemente el juego de palabras, ya que cuando retoma la frase, en el *Cuento del Adminsistrador*, evita todo equívoco: "*The word moot nede accorde with the dede*" [La palabra debe concordar con los hechos (IX (H) 208)].

The Millere is a cherl; ye knowe wel this.
So was the Reve eek and othere mo,
And harlotrie they tolden bothe two.

El Molinero es un grosero, todos ustedes lo saben bien: Igual era el Intendente y otros más, y todos ellos narraron vulgaridades [obscenidades] (I (A) 3182-4).

Al tomar el papel de compilador, bien protegido detrás de la autoridad de los *auctores*, cuyas opiniones él solamente repite, el poeta no adquiere ningún compromiso personal. Su función es, pues, la de "repetir",⁵¹ y no "afirmar" (*recitatio*, por oposición a *assertio*). Es así como lo declara literalmente en el *Prólogo General* (I (A) 731-2):

Whoso shal telle a tale after a man,
He moot reherce as ny as evere he can⁵²

Aquél que va a narrar una historia que otro ha narrado. Debe repetirla tan fielmente como le sea posible

⁵¹ Retoma el tema en el prólogo al *Cuento del molinero*, al justificarse por las picardías que va a narrar: "debo repetir" ("I moot reherce" (I (A) 3173)). Seguimos aquí el interesante análisis del empleo de Chaucer de la forma literaria de la *compilatio*, hecho por Minnis (*Medieval Theory*). Otros autores de relatos cortos, como Poggio en sus *facetiae*, han utilizado argumentos similares.

⁵² Cabe señalar que no deja de resultar curioso, como Minnis lo ha sugerido (*Medieval Theory*, 202), que el autor insista en repetir palabra por palabra, sin alteración, las narraciones de sus peregrinos cuando hubiera podido contentarse con conservar el sentido de sus relatos. Chaucer trata a sus creaturas literarias con el respeto que los compiladores en latín guardaban a sus auctores. Lo anterior no impide que cuando le conviene, apele a las ventajas de la glosa (como en el *Cuento de Melibeo*, que citaremos más adelante), o simplemente transforme las historias sin mayores explicaciones (como en el caso de la de Griselda).

El compilador medieval elegía una variedad de textos que ordenaba a su manera. Al asumir este papel, Chaucer se sitúa en una posición privilegiada, ya que no sólo no tiene que justificar el contenido de sus textos, que él simplemente "repite", sino que, además, no tiene responsabilidad alguna respecto de los efectos de estos textos sobre el lector: la compilación obedecía al principio de la libertad de elección (*lectoris arbitrium*), por lo que era el lector quien tenía el deber de escoger bien los textos y reaccionar propiamente a su lectura.

De hecho, cuando en su "retractación" Chaucer se arrepiente de sus escritos no piadosos, su arrepentimiento es por aquéllos que "sownen into synne" [que conducen al pecado], lo que pone el acento en su recepción (la raíz de "sownen" está ligada a "son" [sonido], por lo que significa primero "sonido, lo que se escucha", así como "tender, dirigirse a, inclinarse hacia", y finalmente "producir, significar" (Davis et al., *A Chaucer Glossary*, 140)). Así, puede ser que a través de este doble significado el autor sugiera que la falta no se encuentra solamente en sus obras, y que la responsabilidad de cada lector de interpretar correctamente debe también ser tomada en cuenta.

Es por lo mismo que muy al principio de los relatos, advierte a sus lectores-audidores:

And therefore, whoso list it nat yheere,
Turne over the leef and chese another tale; [...] Blameth nat me if that ye chese amys. (*Cuento de Molinero*, I (A), 3176-3181).

y por consiguiente aquél que no quiera oírlo, no tiene más que pasar la hoja y elegir algún otro relato [...] No me culpen si escogen mal.

Siguiendo una estrategia análoga, Boccaccio había mencionado ya la responsabilidad del

lector, al precisar que sus historias presentaban al principio el tema que trataban, para que nadie se equivocara,⁵³ y concluía burlándose de las mojigatas:

Chi ha a dir paternostri o a fare il migliaccio o la torta al suo divoto, lascile stare [a los relatos]; elle non correranno di dietro a niuna a farsi leggere (Conclusión, par. 15)

Quien tenga que decir sus padrenuestros o prepararle pasteles a su confesor, déjenlas en paz [a las nouvelles]; ellas no correrán detrás de nadie para hacerse leer.

La dedicatoria de la obra borgoñona, que ocupa, tanto física como temáticamente, el lugar de un prólogo, aunque no proporciona tanta información como las otras dos obras, sorprende por la ausencia de preocupación justificativa, ya sea en cuanto a la inmoralidad de los relatos, o por sus efectos sobre el lector, lo que tal vez se debe a que ésta no representa sino el cumplimiento de un deber hacia el Duque de Borgoña. En efecto, al autor no parece interesarle excusarse ni por el tono ni por las picardías, no sólo porque, al igual que Chaucer y Boccaccio, él no ha narrado los relatos,⁵⁴ sino porque además se trata de una

⁵³ Y es muy claro al respecto:

"...chi va tra queste leggendo, lasci star quelle che pungono e quelle che diletano legga: elle, per non ingannare alcuna persona, tutte nella fronte portan segnato quello che esse dentro dal loro seno nascose tengono" (Conclusión, par. 19).

Mis lectoras no tienen más que dejar de lado lo que les moleste, y elegir lo que les guste. Para no engañar a nadie todas [las nouvelles] llevan al principio un resumen del tema que tratan.

⁵⁴ Hemos dicho ya que cada relato lleva el nombre de su narrador.

obra escrita por encargo.⁵⁵ Si ya desde ahí desaparece la responsabilidad del escritor, la obra se encuentra, finalmente, en la circunstancia excepcional de que su dedicatario —el Duque de Borgoña— es uno de los narradores de las *nouvelles*. Esto hace imposible que el “compilador” se disculpe por el estilo del libro (el hecho mismo de que la primera *nouvelle* sea atribuida justamente a “Monseigneur” —es decir, al Duque— no es coincidencia).

El autor describe el libro como “*petit oeuvre*” [pequeña obra] y se niega a comparar su estilo al “*subtil et tresorné langage*” [sutil y muy adornado lenguaje] del *Decamerón* (li. 12-17). Sin embargo, una vez realizada esta profesión de humildad con respecto al maestro, que es de lo más convencional,⁵⁶ termina por alardear acerca de las cualidades de su texto desde el punto de vista del contenido y la forma:

se peut tresbien et par raison fondée en assez apparente verité ce present livre intituler de Cent Nouvelles nouvelles [...] pource que l'estoffe, taille et fasson d'icelles est d'assez fresche memoire et de myne beaucop nouvelle (Dedicatoria, li. 23-29).

⁵⁵ “*A vostre requeste et advertissement mis en terme et sur ptez*” (li. 12-13).

⁵⁶ Aparte de constituir una convención de la literatura clásica, Luciano Rossi precisa que en esa época las alusiones a Boccaccio se habían convertido en un tópico de los prólogos de las colecciones de *nouvelles*. El crítico nota, sin embargo, que aun cuando los escritores italianos de *nouvelles* siguen el modelo bocaciano, no dudan en repudiar su estilo “*troppo alto per un'opere comica*” (Introducción al *Novellieri* de Ser-cambi, pp. xxii-xxiv). Así, en el caso del escritor borgoñón, no se trataría simplemente de una falta de habilidad, ni de la huella del tópico de la humildad y la modestia, que aparece en los tres autores aquí mencionados, sino de una conciencia estilística (aunque Rasmussen afirma que el autor, “hubiera querido imitar la nobleza del estilo bocaciano, pero sabe que no tiene suficiente talento para ello” (*La Prose*, 176).

Es por lo que este pequeño libro puede perfectamente, y esto es una verdad evidente, intitularse libro de las *Cent Nouvelles nouvelles* [...] ya que la tela, el corte y el terminado son bastante recientes y de estilo [aspecto] realmente nuevo

A través de esta metáfora textil el autor pone énfasis en sus técnicas de escritura. Es posible que la insistencia en la “novedad” pertenezca al tópico, tradicional en los prólogos, de “lo nunca dicho hasta ahora” (v. Curtius, *La littérature*, y Pabst, *La novela*, 60-62). Sin embargo, el autor muestra un interés puramente estético cuando se refiere al terminado y al aspecto de sus relatos, así como por el hecho de que la prioridad para la elección de cada historia es que sea digna de ser narrada (Diner, *Comedy*, 76).

Además, en la introducción a la *nouvelle* 25, el narrador declara:

La chose est si fresche et si nouvellement advenue dont je veil fournir ma nouvelle, que je n'y puis *ne tailler, ne roigner, ne mettre, ne oster* (N. 25, li. 4-6).

los sucesos que servirán para mi relato están tan frescos, y sucedieron tan recientemente, que *no puedo ni cortar, ni rascar, ni poner, ni quitar*

Con lo que, incluso negándola, describe exactamente la actividad de la escritura. En otra ocasión será más directo:

L'on m'a plusieurs foiz dit et compté par gens dignes de foy ung bien gracieux cas dont je fourniray une petite nouvelle, sans y descroistre ne adjouster aultre chose que *servant au propos* (N. 76, li. 4-7).

Gente digna de fe me ha contado y narrado varias veces un hecho muy simpático con el que yo haré una pequeña nouvelle, sin quitarle ni añadirle nada fuera de lo que *venga al caso*

El interés de las frases anteriores, que refieren las transformaciones literarias necesarias para que un relato oral se convierta en una *nouvelle* escrita, radica también en esa conciencia del quehacer artístico que defiende la libertad de interpretación del artista, rasgo que aparece de manera más explícita en los otros dos autores:

... alla mia penna non dee essere meno d'auttorità conceduta che sia al pennello del dipintore, il quale senza alcuna riprensione, o almen giusta, lasciamo stare che egli faccia a san Michele ferire il serpente con la spada o con la lancia e a san Giorgio il dragone dove gli piace, [...] (Conclusión, par. 6).

... a mi pluma debería concedérsele la misma autoridad que al pincel del pintor, quien, sin recibir mayor crítica, puede poner a San Miguel matando a la serpiente con la espada o con la lanza, y a San Jorge hiriendo al dragón donde le place, ...

Este argumento de Boccaccio es adoptado por Chaucer cuando alude a las transformaciones que cada poeta impone al material que toma de otras partes. Se apoya en el ejemplo de los evangelistas quienes al narrar una misma historia pudieron modificarla a su gusto, sin por ello alterar las enseñanzas que ésta proporcionaba.

For somme of hem seyn moore, and somme sey lesse, [...] But douteless hir sentence is al oon. (Introducción al *Libro de Melibeo* VII 949-952, B² 2138-2142)

Porque algunos dijeron más y otros menos [...] Pero, sin duda alguna, su enseñanza solamente es una

Tampoco él, añade, se apartará de las enseñanzas fundamentales del tratado del que ha

tomado la historia que va a narrar,⁵⁷ aunque incluya algunos añadidos para reforzar el efecto,⁵⁸ lo que implica ya una consideración de orden estético.

Del mismo modo, hemos ya mencionado cómo la *nouvelle* VI-1, que describe el lamentable relato de un mal narrador, representa un

⁵⁷ Su fuente es el *Livre de Mellibée et de Dame Prudence*, de Renaud de Louens, que, a su vez, es la traducción del *Liber consolationis et consilii* de Albertanus de Brescia (v. las notas de la edición Riverside, 923).

⁵⁸ Therefore, lordynges alle, I yow biseche,
If that yow thynke I varie as in my speche,
As thus, though that I telle somewhat moore
Of proverbes than ye han herd bifoore
Comprehended in this litel tretys heere,
To enforce with th'effect of my mateere;
And though I nat the same wordes seye
As ye han herd, yet to yow alle I preye
Blameth me nat; for as in my sentence
Shul ye nowher fynden difference
fro the sentence of this tretys lyte
After the which this murye tale I write.

(Introducción al *Libro de Melibeo*, VII 953-964, B² 2143-2154)

Por lo tanto, suplico a todos ustedes, si piensan que introduzco variantes en mi discurso como algunos proverbios añadidos que no habrán oído antes en este pequeño tratado, que lo hice para reforzar el efecto de su contenido. Y si no empleo las mismas palabras que ustedes ya han de conocer, les suplico, de cualquier forma, que no me culpen, porque en la enseñanza de mi texto, no van a encontrar ninguna diferencia con respecto de las enseñanzas del pequeño tratado del cual yo tomé este alegre cuento. Cooper (*The Structure*, 171-172) ha señalado, y con razón, la ironía de estas frases, porque en realidad Chaucer se aparta muy poco de su fuente, no añade casi nada, y la mención a la adición de los proverbios constituye un misterio para los críticos (v. también la edición Riverside, 923). Por otra parte, la desmesurada extensión de la narración no justifica en absoluto el adjetivo "*litel*" ["pequeño"], así como el hecho de que esta historia ejemplar, de apariencia alegórica sea todo menos "*murye*" ["alegre"]. Para los problemas de la interpretación simbólica del texto, v. Cooper (*The Structure*, 174-175).

resumen de aquello que, según Boccaccio, debe evitarse en una narración bien realizada.

[...] cominciò una sua novella, la quale nel vero da sé era bellissima, ma egli or tre e quattro e sei volte replicando una medesima parola e ora in dietro tornando e talvolta dicendo 'Io no dissi bene' e spesso ne' nomi errando, un per altro ponendone, fieramente la guastava: senza che egli pessimamente, secondo le qualità delle persone e gli atti che accadevano, profereva (VI-1, par. 9).

[...] comenzó su relato, el cual en realidad era de por sí bellísimo. Pero repetía la misma palabra tres, cuatro y seis veces, retrocediendo de pronto o exclamando "no lo dije bien", errando constantemente los nombres y diciendo uno por otro, en suma, arruinando alegremente la historia sin respetar ni la calidad de los personajes ni la de los acontecimientos

Al ilustrar las torpezas del narrador ficticio, Boccaccio no sólo enfatiza implícitamente su propia habilidad, sino que propone toda una normativa del arte de narrar. Su interés en las cualidades literarias, queda plasmado también cuando afirma que las licencias de los relatos aparecen para no traicionar la forma misma de las *nouvelles*.⁵⁹

la qualità delle novelle l'hanno richesta; le quali, se con ragionevole occhio da intendente persona fian riguardate, assai aperto sarà conosciuto, se io quelle della lor forma trar non avessi voluto, altramenti raccontar non poterlo (Conclusión, par. 4).

⁵⁹ Es interesante notar que exactamente el mismo argumento será esgrimido por La Fontaine cuando prologa y justifica su versificación de relatos "licenciosos" —muchos tomados del *Decamerón* y de las *Cent Nouvelles nouvelles*— (*Contes et Nouvelles*, 30).

si alguna página parece a veces un poco osada,] la calidad de la novella lo ha requerido. Si una persona experta se ocupara de ellas, reconocería que era imposible narrarlas de otra manera, sin traicionar su forma

Más tarde, al excusarse por no haber compuesto mejor sus *nouvelles*, Boccaccio vuelve a mezclar el argumento del respeto por las narraciones originales con consideraciones de orden estético:

e per ciò esse che le dissero le dovevan dir belle e io l'avrei scritte belle (Conclusión, par. 16).⁶⁰

los que las contaron habrían debido hacerlas bellas, y yo las habría dejado bellas en mi escrito

Sería interesante recordar aquí que Boccaccio calificó de incompleto el relato que narró en el proemio a la cuarta jornada. Muchos críticos se preguntan la razón de esta consideración, ya que la historia de Filippo Balducci parece cerrarse irreprochablemente, incluso con un claro mensaje a los detractores. Krömer argumenta que aunque, en efecto, el relato parece perfectamente completo en cuanto a su contenido didáctico, el autor lo contempla como artísticamente no trabajado, y es por ello que niega que su narración se encuentre a la altura del resto de las historias de la obra, que

⁶⁰ También, en la introducción a IX-5, Fiammetta declara que

ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl'intendenti

Pero alejarse de la verdadera historia significa disminuir sensiblemente el placer de nuestro auditorio (IX-5, par. 5). Stillers sugiere la preponderancia del interés estético en Boccaccio ("Le Décaméron", 95).

le parecen mejor acabadas desde el punto de vista estético. Boccaccio sabe muy bien que con su obra libera a la creación artística de la necesidad de la justificación por la utilidad o la instrucción, y que va por nuevos derroteros artísticos (Krömer, *Formas*, 119).

En cuanto a los *Cuentos de Canterbury*, tal vez valga la pena recordar que finalmente las narraciones de la obra no son sino el producto de una "competencia literaria", por lo que las reflexiones acerca de lo literario resultan naturales. Hay, efectivamente, en el libro, una serie de historias que parecerían haber sido concebidas como elucubraciones acerca de los límites de los diferentes géneros literarios: el *Cuento del monje* y los relatos de Thopaz y de Melibeo, narrados por "Chaucer-el-peregrino" parecerían querer mostrar los peores extremos a los que las leyes de un género podían conducir, mientras que el cuento del *Capellán de las monjas* se erige como modelo de todo lo que se puede hacer con una fábula heroico-cómica, y de lo contraproducentes que pueden resultar las moralejas de los relatos (Cooper, *The Structure*, 161-188; Owen, "The Design", 186).

Se ha dicho que, con los *Cuentos de Canterbury*, Chaucer se propuso demostrar que la lengua inglesa era capaz de incursionar en cualquier género conocido. Sus constantes reflexiones acerca de las cuestiones literarias y sus propios experimentos escriturales en esta obra indican que su mayor preocupación en cuanto a la creación literaria, no era tanto la doctrina, aunque luego tuviera que arrepentirse por ello. La abigarrada multiplicidad de moralejas que aparecen contraponiéndose unas a otras parecería apuntar más bien a que la vocación literaria no residía en la revelación de alguna verdad última (para ello justamente habría incluido el sermón del cura), sino en la

posibilidad, a través del esfuerzo artístico, de esbozar siquiera parte de la complejidad de la naturaleza humana.

En este aspecto, Chaucer coincide perfectamente con Boccaccio, quien también plasmó en su obra las complejidades de la vida humana, pero además, en boca de Pánfilo, el narrador de X-9, subrayó que los relatos que había narrado no tenían como fin corregir los defectos humanos o reprenderlos.⁶¹

Las *Cent Nouvelles nouvelles* por su parte, carecen del marco narrativo desarrollado que habría permitido, como a los otros dos autores, integrar al texto tanto los argumentos de la función restauradora de la literatura, como la actitud del compilador. Este hecho subraya la ausencia de un interés justificativo en el escritor borgoñón,⁶² quien ocupa la mayor parte de su sucinta dedicatoria a consideraciones de orden literario.⁶³

⁶¹ *E se noi qui per dover correggere y difetti mondani o pur per riprendergli fossimo, io seguirei con diffuso sermone le sue parole; ma per ciò che altro è il nostro fine,...* (X-9, par. 4) [Y si nosotros estuviéramos aquí para corregir los defectos humanos o para reprenderlos, me extendería en largas consideraciones; pero nuestro objetivo es distinto...]. De hecho Pánfilo, en ese momento, prefiere proponer una narración placentera (piacevol).

⁶² Clements ha señalado que el abandono progresivo del recurso al marco narrativo en los novelistas de fines del siglo XVI y principios del XVII, indica las transformaciones del entorno literario, donde la ficción podía ser aceptada por sí misma, sin mayor necesidad de justificarse como fuente de verdad histórica o de instrucción moral, o al igual que en Boccaccio, como distracción para gentes apropiadas en el momento apropiado (Clements, *Anatomy*, 48-49; cfr. Pabst, *La novela*, y Lásperas, *La Nouvelle*). Para una interpretación sociológica del empleo del marco narrativo cfr. Wetzel ("Éléments socio-historiques").

⁶³ Hay que reconocer, sin embargo, que la llaneza con que el asunto es abordado en este libro, responde

Sin perder de vista que nuestros tres autores pertenecen a una tradición que los conforma, en este trabajo hemos tratado de subrayar la creciente conciencia que adquiere el escritor de la separación entre la literatura de ficción y los escritos doctrinarios. No olvidamos que los pasos para la interpretación de los textos sagrados —que enfatizan la búsqueda de significados espirituales bajo el sentido literal—, se aplicaba también a los textos poéticos.⁶⁴ Sin embargo esto no impidió, como señalamos aquí, que los propios autores propusieran la valoración del texto no a partir de su capacidad didáctica, sino por sus cualidades propiamente literarias.

Este mismo tipo de reflexión nos permitirá avanzar una última hipótesis acerca de las *Cent Nouvelles nouvelles*, ya que fue un lector del siglo xv quien habría decidido invertir el orden de los dos relatos finales de la obra para que el último del libro fuera el del obispo que comió perdices en época de ayuno. Aunque podría pensarse que resulta ocioso tratar de reconstruir los motivos por los que se efectuó este cambio en el orden de las narraciones, no queda totalmente excluido un copista que, sensible al tono general de la obra, hubiera encontrado mejor concluirla con una historia que parece proponerle al lector una reflexión divertida acerca de la obra de ficción, en vez de ofrecerle una meditación edificante, cuya moraleja ni siquiera era tan clara.⁶⁵

también a su falta de complejidad tanto de estructura como de contenido, en comparación con las otras dos obras.

⁶⁴ Tal y como el mismo Boccaccio lo señalaría en su *Genealogía de los Dioses Paganos* (libros 14 y 15).

⁶⁵ V. *supra*, p. 67 y nota 30.

En efecto, el final de esta *nouvelle* es explícito al respecto. El obispo devoró las perdices durante la vigilia, aduciendo que igual que los curas convertían la hostia —que no es más que agua y harina— en el cuerpo de Cristo, él había convertido esas perdices en pescado. La blasfemia era evidente, y todo el mundo lo sabía. Y sin embargo, nadie tomará en serio la pretendida transmutación de las perdices, y el relato se cierra cuando, sabiéndolo pecador, todos:

commencerent a rire, et firent semblant de adjouster 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 joyusement [la] racompterent (Ib., li. 104-109).

comenzaron a reír e hicieron como si creyeran la patraña de su señor, tan ingeniosa y bien aderezada, y desde entonces siempre lo apreciaron, y en varias ocasiones y distintos lugares contaron alegremente [la historia]

Estas son las últimas frases de la obra borgoñona, y es a partir de ellas como podemos concluir. Ya que parecería que a través de esta consideración final, se hubiera querido transmitir un último mensaje al lector, recordándole, al igual que el hostelero de Chaucer, que no se tomara los relatos tan en serio (“... *men shal nat maken ernest of game*”),⁶⁶ y en vez de buscar el mensaje moral, más valdría admirar el arte del narrador (“tan ingenioso y bien aderezado”).

⁶⁶ Prólogo del *Cuento del molinero*, I (A), 3186.

REFERENCIAS

Textos

- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, ed. a cargo de Vittore Branca, Milán: Mondadori Editore, 1985.
- , *Genealogía de los Dioses Paganos*, Madrid: Editora Nacional, 1983.
- , *Cent Nouvelles nouvelles* (Les), ed. a cargo de Franklin P. Sweetser, Génova: Droz, 1966.
- CHAMPION, PIERRE, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, Paris: Droz, 1928.
- CHAUCER, GEOFFREY, *The Canterbury Tales. An Illustrated edition*, trad. (al inglés moderno) de Nevill Coghill, Londres: Century Hutchinson, 1986.
- , *The Riverside Chaucer*, L. D. Benson (ed.), Oxford: Oxford University Press, 1988 [(basado en la ed. de Robinson), 3a. ed.].

Crítica

- ALMANZI, GUIDO, *The Writer as a Liar. Narrative Technique in the Decameron*, Londres y Boston: Routledge y Kegan Paul, 1975.
- AZUELA, CRISTINA, "El penúltimo relato de las *Cent Nouvelles nouvelles*. ¿Una antigriselda del siglo XV?". (por aparecer en *Acta Poetica*, UNAM).
- BEEKMAN, TAYLOR PAUL, "Peynted Confessiouns: Boccaccio y Chaucer", *Comparative Literature*, 34, 1982, 116-129.
- BALDWIN, RALPH, "The Unity of the Canterbury Tales", en R. Schoeck, y J. Taylor (eds.), *Chaucer Criticism*, Notre Dame, Indiana: Univ. of Notre Dame Press, 1978, I, 14-51 [1a. ed. 1960].
- BLOCH, HOWARD, "New Philology and Old French", *Speculum*, 65-1, 1990, 38-58.
- BRANCA, VITTORE, *Boccaccio, The Man and his Works*, trad. de Richard Monges, New York: The Harvest Press, New York Univ., 1976.
- , *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Firenze: G. C. Sansoni, 1986.
- BREWER, DEREK, *An Introduction to Chaucer*, London & New York: 1984.

- CAZALE-BERARD, CLAUDE, "Jeux de masques. Fonctions narratives et thématiques dans le Decameron", *Revue des Etudes Italiennes*, 14, 1987, 32-59.
- CLEMENTS, ROBERT y JOSEPH GIBALDI, *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*. N. York: N. York University Press, 1977.
- COHEN, GUSTAVE, *La vida literaria en la Edad Media*, México: FCE, 1958 (12a. reimpr. 1981).
- COOPER, HELEN, *The Structure of the Canterbury Tales*, Londres: Duckworth, 1983.
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris: PUF, 1956 (II vol.).
- DAVIS, N. et al., *A Chaucer Glossary*, Oxford: Clarendon Press, 1979.
- DINER, JUDITH, *Comedy and Courtliness. The form & Style of Les Cent Nouvelles nouvelles*. Tesis doctoral, New York University, 1984.
- FIDO, FRANCO, "Boccaccio's Ars Narrandi in the Sixth Day of the *Decameron*", en Giose Rimaneli y Kenneth Atchity, (eds.), *Italian Roots and Branches*, New Haven y Londres: Yale University Press, 1976, 225-242.
- GETTO, GIOVANNI, *Vita di forme e forme di vitta nel Decameron*, Torino: G. B. Petrini, 1958.
- GODENNE, R. *La Nouvelle française*, Paris: PUF, 1974.
- HAUVETTE, HENRI, *Études sur Boccaccio (1894-1916)*, Torino: Bottega d'Erasmus, 1968.
- HOLLANDER, ROBERT, "Utilità in Boccaccio's *Decameron*", *Studi sul Boccaccio*, XV, 1985-86, 215-231.
- 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*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1988, 193-201.
- JORDAN, R. M., *Chaucer and the Shape of Creation: The Aesthetic Possibilities of Inorganic Structure*, Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press, 1967.
- KASPRZYK, KRYSZYNA, *Nicolas de Troyes et le genre narratif en France au XVI^e siècle*, Paris: Klincksieck, 1963.
- KENDRICK, LAURA, *Chaucerian Play*, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1988.

- KRÖMER, WOLFRAM, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1979.
- LA FONTAINE, *Contes et Nouvelles en vers*, (prefacio de Alain-Marie Bassy), Paris: Gallimard, 1982.
- LASPERAS, JEAN MICHEL, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, Montpellier: Publications de la Recherche, Université de Montpellier, 1987.
- LAWRENCE, WILLIAM, *Chaucer and the Canterbury Tales*, Londres: Oxford University Press, 1950.
- LEUPIN, ALEXANDER, *Barbarolexis. Medieval Writing and Sexuality*, tr. Kate M. Cooper, Cambridge, Mass. y Londres: Harvard University Press, 1989.
- MARCUS, MILLICENT, *An Allegory of Form*, Saratoga, Calif.: Anma Libri, 1979.
- MINNIS, A. J., *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, Londres: Scholar Press, 1984.
- MERMIER, GUY, "A propos du Décaméron 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, 131-155.
- NORTON GLYN P., "Laurent de Premierfait and the Fifteenth-Century French Assimilation of the *Decameron*: A Study in Tonal Transformation", *Comparative Literature Studies*, IX, 1972, 376-391.
- OLSON, GLENDING, *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*, Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1982.
- OWEN, CHARLES JR., "The Design of the Canterbury Tales", en Beryl Rowland (ed.), *Companion to Chaucer Studies*, N. York y Londres: Oxford University Press, 1968, 192-207.
- PABST, WALTER, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, trad. de Rafael de la Vega, Madrid: Gredos, 1972 [1a. ed., en alemán, 1967].
- PETRARCA, *Griseldis*, Cuento tr. del latín al francés por Victor Develay, Paris: Librairie des Bibliophiles, 1872.
- PEROUSE, GABRIEL, *Nouvelles françaises du XVI^e siècle*. Ginebra: Droz, 1977.
- RASMUSSEN, JENS, *La Prose narrative française du XV^e siècle*. Copenhague: Ejnar Munksgaard, 1958.
- ROSSI, LUCIANO, "Per il testo delle *Cent Nouvelles nouvelles*: la centesima novella e i raconti dell'acteur", *Medioevo Romanzo*, 8 1981-1983, 401-418.
- SERCAMBI, GIOVANNI, *Il Novelliere*, ed. a cargo de L. Rossi, Roma, vol. I, 1974.
- SPURGEON, CAROLINE, *Chaucer Criticism and Allusion*, 1925 (vol. III).
- SINGLETON, CHARLES, "On Meaning in the Decameron", *Italica*, 21, 1944, 117-124.
- SPEARING, A. C., "The *Canterbury Tales* IV: Exemplum and Fable", en Piero Boitani y Jill Mann (eds.), *The Cambridge Chaucer Companion*. Cambridge, N. York, Melbourne: Cambridge University Press, 1988, 159-177 [1a. ed. 1986].
- STICCA, SANDRO, "Boccaccio and the Birth of the French Nouvelle", *Forum Italicum*, 11, 1977, 218-247.
- STILLERS, RAINER, "Le Décaméron et son lecteur", en *Textes et Langages IV: Lecteurs et Lectures*. Actes du Colloque Nantes-Düsseldorf (Nantes, 29-30 mars, 1979): Univ. de Nantes, 1980.
- TAYLOR, P. B., "Chaucer's Cosyn to the Dede", *Speculum*, 57-2, 1982, 315-327.
- THOMASSET, CLAUDE, *Commentaire du Dialogue de Placides et Timéo*, Génova: Droz, 1982.
- WETZEL, HERMANN, "Eléments socio-historiques d'un genre littéraire: L'histoire de la Nouvelle jusqu'à Cervantes", en L. Sozzi (ed.), *La Nouvelle Française à la Renaissance*. Etudes présentées par V. L. Saulnier, Génova-Paris: Slatkine, 1981, 41-78.