

# «ALLÍ SE OYEN CANTAR LOS PAJARILLOS»: EL ESPACIO UTÓPICO Y LAS MUJERES EN EL *DECAMERÓN*

Enrique Galván Álvarez  
Universidad de Alcalá

## RESUMEN

Este ensayo analiza el espacio creado en el *Decamerón* en torno a diez jóvenes que, escapando de la peste de Florencia, se reúnen para contarse historias mutuamente. Este espacio podría considerarse como «espacio utópico» por sus características arcádicas y por constituirse en un núcleo en el que el grupo de jóvenes se conforma en una «pequeña sociedad» que parece oponerse, en numerosos aspectos, a la «gran sociedad» florentina de la que provienen y de la que escapan. Uno de los elementos más llamativos de este espacio es el papel desempeñado en él por las mujeres, lo que permite a Boccaccio dar voz a este colectivo y así contraponer a la misoginia dominante ciertos discursos que conectan con los valores femeninos.

PALABRAS CLAVE: Boccaccio, *Decamerón*, utopía, pequeña sociedad, misoginia, voz femenina.

## ABSTRACT

This essay aims to explore the space that arises in the *Decameron* when ten young women and men flee to the countryside to indulge in storytelling as a way of escaping Florence's plague. This space could be thought of as «utopian» because of its Arcadian features and also because it provides the group with a centre in order to construct itself as a «small society» which seems to oppose in many ways the Florentine «big society». Perhaps one of the most interesting peculiarities of this space is the role played by women within it. The (virtually endless) possibilities opened by this space allow Boccaccio's women to speak for themselves and contest the misogyny of the dominant discourses of the time.

KEY WORDS: Boccaccio, *Decameron*, utopia, small society, misogyny, female voices.

## INTRODUCCIÓN

La compleja y vasta compilación de historias que constituyen el *Decamerón* surge a raíz de la huida al campo de diez jóvenes que buscan refugio de la peste que asola Florencia. La huida al campo crea un nuevo espacio, en el que los personajes tienen la oportunidad de expresar ciertas actitudes acerca de la sociedad de la época

desde el distanciamiento que les proporciona su retiro. Esta «pequeña sociedad» se convierte de alguna forma en un modelo utópico *avant la lettre*<sup>1</sup> que mira muchas veces a la «gran sociedad» con ojos críticos y con destilada ironía.

El propósito de este ensayo<sup>2</sup> es mostrar cómo el contexto en el que las múltiples narraciones tienen lugar constituye un espacio utópico y cómo ese espacio crea un ámbito abierto a la crítica de la sociedad. Es también de mi interés comentar de qué modo ciertos aspectos de la «pequeña sociedad» que constituyen los diez jóvenes desafían o subvierten las convenciones de la «gran sociedad», y con qué fines se llevan a cabo estas alteraciones del orden establecido. De especial relevancia me parece también el papel desempeñado por las mujeres en la «pequeña sociedad», cómo hablan de las mujeres de la «gran sociedad» y en qué medida sus actos y palabras contravienen las expectativas del momento.

En primer lugar definiré cómo y por qué la huida de los diez jóvenes fuera de Florencia puede ser vista como una experiencia utópica, en relación con los modelos utópicos presentes en la tradición clásica y medieval-renacentista, tales como el de la Arcadia. En segundo lugar, abordaré la cuestión principal, esto es, la sarcástica mirada que recibe la sociedad europea de la época a través de los relatos de los jóvenes. Y por último, intentaré elucidar cuán relevantes son las imágenes y actitudes de y hacia las mujeres en la crítica a la sociedad, y cómo éstas se reflejan en la construcción de la mencionada utopía.

Me interesa resaltar, en relación con este último aspecto, que aunque es evidente que Boccaccio abordó de una forma relativamente original el tema de la mujer, lo que obviamente ha sido objeto de atención por parte de la crítica especializada (no sólo en relación con el *Decamerón*<sup>3</sup>, sino también con respecto a otras

---

<sup>1</sup> La obra señera del género utópico es naturalmente la de Tomás Moro, *Utopía*, publicada en 1516, casi dos siglos después de la composición del *Decamerón* (1348-1353). Pero es evidente que este tipo de ficciones, con importantes elementos satíricos, se hallan en las literaturas antiguas y que Moro no las inventó en absoluto. Los estudiosos del género utópico suelen referirse, por ejemplo, a la *Historia verdadera* del griego Luciano de Samosata (véase L. de SAMOSATA, *Historia verdadera. Prometeo o el Cáucaso. Timón o el misántropo. Diálogos de las hetairas*. Edición de E. VINTRÓ, Barcelona, Las Ediciones Liberales, Labor, 1974), o a las fiestas saturnales latinas, como modelo del *mundus inversus* de Moro y otros escritores renacentistas, como Erasmo. Véase A.E. KINNEY, *Humanist Poetics, Thought, Rhetoric and Fiction in Sixteenth-Century England*. Amherst, MA, University of Massachusetts Press, 1986, p. 57.

<sup>2</sup> Agradezco a M<sup>a</sup>. Beatriz Hernández su lectura de una primera versión de este ensayo así como sus consejos y recomendaciones bibliográficas.

<sup>3</sup> El gran especialista en Boccaccio, V. BRANCA, se refiere al papel de la mujer en el *Decamerón* como «central», pues «aparece representada, naturalmente, en sus varios aspectos físicos y morales, y a través de las diversas reacciones que suscita en los individuos y en la sociedad» (*Boccaccio y su época*. Traducción de Luis Pancorbo, Madrid, Alianza Editorial, 1975, p. 91). En numerosas páginas posteriores (91-112) explora Branca esa diversidad de roles femeninos y su relación con modelos y modos genéricos muy diferentes (desde lo lírico a lo religioso, pasando, entre otros, por lo cómico-burlesco de los *fabliaux*), resaltando especialmente el de la exaltación de la eterna feminidad. De modo singular hay que citar al menos algunas de las referencias más recurrentes en este tema, como son las relativas al personaje de Griselda (de amplísima difusión en casi toda la Europa medieval), no sólo en

obras, como su tratado latino sobre mujeres ilustres *De mulieribus claris*, de gran influencia en todo el mundo europeo de finales del Medievo)<sup>4</sup>, el contexto del entorno utópico y el empleo en él de la ironía le permiten ahondar particularmente en el tratamiento de lo femenino desde una óptica que —hasta donde he podido ver— ha sido poco analizada por la crítica hasta ahora. El caso de Boccaccio en relación con la mujer medieval es, además, particularmente interesante, pues su actitud ante la cuestión femenina puede calificarse de ambigua en términos globales, ya que junto a la defensa que manifiestan *De mulieribus claris* y, como veremos, diversos episodios del *Decamerón*, también fue portavoz en su época de las corrientes misóginas predominantes, tal como revela su *Corbaccio*<sup>5</sup>.

## 1. ESPACIO MÍTICO, TIEMPO SIN TIEMPO

La búsqueda de un lugar apacible que sirva de refugio a aquellos que se ven amenazados por la peste es lo que motiva la partida a la naturaleza de los diez jóvenes, siete mujeres y tres varones. La función de este contacto con lo natural, que en este caso se opone a la corrupción —tanto higiénica como moral— en el que se

---

la obra boccacciana sino también en su adaptación por Petrarca y por Chaucer. Véase a este respecto el interesante estudio de L. JOHNSON, «Reincarnations of Griselda: Contexts for the *Clerk's Tale*», en R. EVANS y L. JOHNSON (eds.), *Feminist Readings in Middle English Literature. The Wife of Bath and All her Sect*, Londres y Nueva York, Routledge, 1994, pp. 195-220. Asimismo el ensayo de R. KIRKPATRICK, «The Griselda story in Boccaccio, Petrarch and Chaucer», en P. BOITANI (ed.), *Chaucer and the Italian Trecento*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 231-248; y el último capítulo («The three Griseldas») del libro de N.S. THOMPSON, *Chaucer, Boccaccio, and the Debate of Love. A Comparative Study of The Decameron and The Canterbury Tales*. Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 279-312.

<sup>4</sup> La herencia de *De mulieribus claris* fue sin duda muy importante en otros textos del Medievo, como sobre todo en la obra clásica sobre la mujeres de la Edad Media de Christine de Pizan, *Livre de la cité des dames*. Véase un análisis de la relación entre Boccaccio y Pizan en el artículo de M. QUILLIGAN, «Allegory and the textual body: Female authority in Christine de Pizan's *Livre de la Cité des Dames*», en M. BROWNLEE, K. BROWNLEE y S.G. NICHOLS (eds.), *The New Medievalism*, Baltimore y Londres, The Johns Hopkins University Press, 1991, pp. 272-300 (especialmente pp. 275-279 y 282-287). La ya citada colección de P. BOITANI contiene también otro ensayo sobre *De mulieribus claris* en relación con Chaucer: el de P. GODMAN, «Chaucer and Boccaccio's Latin works», pp. 269-295, así como otros que estudian las relaciones entre la obra boccacciana y la del autor inglés, pero que no son pertinentes en el caso que nos ocupa. Pero tal vez el estudio que mejor contextualiza esta obra de Boccaccio en el ámbito de defensa de los valores de la mujer en el mundo medieval es el libro de A. BLAMIRE, *The Case for Women in Medieval Culture*. Oxford, Clarendon Press, 1997, que permite trazar los orígenes y el desarrollo de los discursos a favor de la mujer a lo largo del todo el Medievo (para una comparación entre *De mulieribus claris* y la obra de Christine de Pizan, véanse especialmente las pp. 180-182 y 222-230.)

<sup>5</sup> Significativos fragmentos de este texto pueden encontrarse, con otros muchos que ayudan a contextualizar sus orígenes, en la compilación de A. BLAMIRE, *Woman Defamed and Woman Defended. An Anthology of Medieval Texts*. Oxford, Clarendon Press, 1992, pp. 166-176.





halla la sociedad urbana, no es sólo ofrecer un espacio a salvo de la enfermedad y la depredación que vive Florencia, sino también proporcionar un alivio emocional y espiritual a través de los deleites que ofrece la vida rural. El escape al campo se plantea, pues, como una solución temporal, un alivio que libere la presión que supone vivir en una ciudad asolada por la peste. Esta huida de lo urbano y su consecuente búsqueda de lo rural tienen ciertas concomitancias con la huida de la existencia cotidiana y mundana, limitada por la enfermedad, la muerte y el envejecimiento, y una búsqueda de un espacio idílico, donde estas limitaciones se suspenden y donde el disfrute atemporal juega un papel muy importante<sup>6</sup>.

A partir de ahora nos referiremos a este espacio como utopía, ya que entendemos que, aunque se hayan dado otros sentidos al término a lo largo de la historia, siempre subyace esa idea de trascender o superar de algún modo las limitaciones que hacen infeliz al ser humano<sup>7</sup>. La propia palabra *utopía*, creada por Tomás Moro a partir del griego (*u-topos*, «no-lugar»), nos sugiere la inexistencia de ese espacio, o al menos la imposibilidad de hallarlo en el plano vital donde reinan las limitaciones antes mencionadas. Cabe decir que cuando hablo de utopías no me refiero sólo a aquellas de carácter social tales como la marxista, sino también a las religiosas, tales como la cristiana o la musulmana, que localizan en la vida después de la muerte ese espacio sin tiempo y sin limitaciones donde el sufrimiento ha sido superado. La utopía existe en la mente humana como esa cristalización de un mundo perfecto, y aunque la propia palabra nos indica que no se halla en ninguna parte, al menos no en un lugar convencional, esto no ha sido obstáculo para que muchos hayan intentado materializar sus «utopías». Se trata, pues, de un proceso de exteriorizar un ideal y de proyectarlo en una realidad concreta de tal modo que ésta se convierte en ese espacio mítico sin tiempo. Esta suspensión del tiempo conecta muy bien con el mito de la eterna juventud, que busca ofrecer consuelo al miedo de morir, envejecer

---

<sup>6</sup> V. BRANCA dedica unas iluminadoras páginas a este singular marco, que ha sido objeto de análisis diversos por la crítica anterior. Véase el capítulo 2, «Coherencia ideal y función unitaria de la Introducción», *op. cit.*, pp. 59-70. Si bien no se refiere a un espacio utópico propiamente, sí que alude a uno de sus motivos o aspectos más habituales: «la *beata solitudo* de su refugio fiesolano» (p. 63). Y añade más adelante: «Frente a las acciones desesperadas y a las voces bestiales, a las desenfrenadas codicias y a las obscenas bacanales que se montan en la ciudad, en la colina fiesolana se producen gestos y actos que parecen modularse al compás de una secreta armonía, y desarrollarse a paso de danza, casi como si fueran una representación de una humanidad ideal que considera a la gentileza, a la concordia, al amor, las leyes supremas, porque dictadas por imperativos íntimos e instintivos: representación que es un presupuesto absolutamente necesario para el desarrollo de la 'comedia humana', en sus aspectos ejemplares y en sus sensaciones eternas» (p. 67).

<sup>7</sup> Para un estudio comparativo del término, los conceptos que cubre, y sus usos en filosofía, literatura, y en la ciencia, véase el capítulo primero («Procès de l'Utopie») del libro de A. CIORANESCU, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*. París, Gallimard, «Les Essais», CLXXI, 1972. En la p. 22 concretamente define Cioranescu el género utópico como «la description littéraire individualisée d'une société imaginaire, organisée sur des bases qui impliquent une critique sous-jacente de la société réelle». De esa crítica de la sociedad real precisamente pretendo ocuparme en las páginas que siguen.

y enfermar. La eterna juventud es también eterna lozanía e inmortalidad. Algunas de estas ideas las hallamos en el mito de la Arcadia, un lugar poblado por jóvenes pastores que dedican su tiempo al galanteo, a la música y al amor. La juventud juega aquí un papel muy importante, porque el ser joven se asocia con la plenitud física y amorosa, y por tanto con la mayor capacidad de disfrute que puede alcanzar el ser humano. Es interesante observar cómo algunas utopías religiosas utilizan esta misma idea y caracterizan la vida después de la muerte como un estadio donde se es perpetuamente joven, o se está en contacto con esa frescura de la juventud<sup>8</sup>. Lo que mueve a los diez jóvenes del *Decamerón* a huir al campo es precisamente ese deseo de proteger y gozar su juventud, lejos del peligro de la peste. El espacio que buscan y en el que establecen su refugio es descrito en términos que evocan aquellos de las utopías nombradas previamente:

Allí se oyen cantar los pajarillos, se ven verdear las colinas y los llanos, y los campos de mieses ondear como el mar, y unas mil especies de árboles, y el cielo más abiertamente, que, aunque esté aún enojado, no por ello nos niega sus bellezas eternas, que son mucho más bellas de contemplar que las murallas vacías de nuestra ciudad; y allí, además, el aire es mucho más fresco y mucha más abundancia de esas cosas que son necesarias para la vida en estos tiempos, y es menor el número de molestias<sup>9</sup>.

El mundo natural es visto como una gracia divina, un lugar donde el orden de la naturaleza y de Dios aún prevalecen, a diferencia de la ciudad. Es curioso cómo el cielo «físico» y el cielo como autoridad divina (que también conecta con el cielo como Edén) son mencionados a un mismo tiempo a mitad del párrafo, sirviendo de vínculo entre la belleza del paraje idílico y su vínculo con lo divino, su dimensión eterna e inmutable. Queda claro, pues, que la búsqueda del espacio natural es también una búsqueda de trascendencia y de superación del sufrimiento. También hallamos aquí una imagen de la naturaleza como fuente de abundancia, imagen que podría identificarse con lo femenino («fuente» es igual a «matriz generadora») y que identifica el espacio idílico con la madre que todo lo provee (por ejemplo, Ceres en la tradición latina). Más adelante retomaré esta función de lo femenino en la utopía, dada la importancia de las mujeres (mujeres concretas) en la(s) trama(s) del *Decamerón*.

Otra de las características del espacio utópico es la ausencia de la obligación, la responsabilidad social y el trabajo. Todas las actividades que se llevan a cabo tienen como fin el disfrute y son hechas por puro disfrute. No hay preocupación

---

<sup>8</sup> Podría ponerse como ejemplo el paraíso musulmán, en el que aquellos que son recompensados disfrutan de la compañía de un abundante número de jóvenes vírgenes, y también el reino de Vrindaban, donde los devotos de Krishna, después de morir, viven en una sociedad pastoril, siempre jóvenes y disfrutando de la vida rural y de la música que mana de la flauta del mencionado dios.

<sup>9</sup> Cito de la edición de M. HERNÁNDEZ y G. BOCCACCIO, *Decamerón*. Madrid, Cátedra, Letras Universales, 1995, pp. 131-132. En lo sucesivo daré los números de las páginas, entre paréntesis, en el texto.





por procurarse el sustento, ya que la tierra da sus frutos generosamente y sin esfuerzo. Esta concepción recuerda al Jardín del Edén de las mitologías judía y cristiana, donde antes de que el hombre probara el fruto prohibido vivía sin temor ni dolor, en un estado semejante al que se describe en el espacio utópico. La expulsión del Edén representa el comienzo de la preocupación, del esfuerzo y del sufrimiento; la fácil y despreocupada existencia de Adán y Eva se ve quebrada y esto da origen al envejecimiento, a la enfermedad y a la muerte. Parece que lo que pretenden nuestros jóvenes, y la mayoría de los utópicos de un modo u otro, es dar el paso contrario, desandar el camino y volver al estado primordial. Esta Edad de Oro, presente en muchas mitologías y cosmovisiones en todo el mundo, se identifica con la juventud y con la plenitud que ella encierra. Es un estado de perpetua juventud donde las responsabilidades y cargas de la edad adulta son obviadas y donde hay lugar para el entretenimiento y la recreación<sup>10</sup>.

Si observamos las descripciones que se hacen de la vida cotidiana de los jóvenes una vez instalados en el campo, veremos cómo sus actividades se limitan a aquello que produce deleite y descanso: comer, dormir, entretenerse con danzas y canciones y contar historias. Este ambiente de recreación se repite día tras día, salvo dos días consagrados a la oración que los jóvenes observan, creando un continuo en el que la percepción del tiempo se disuelve. A los ojos del lector parece como si los jóvenes se hallaran en un estado de continuo goce, que no está delimitado por las constricciones temporales de la ciudad (horarios y calendarios que marcan los períodos de oración, de trabajo, de descanso, etc.). Es curioso ver cómo Dioneo se burla precisamente, en su cuento de la segunda jornada, del excesivo control que las diferentes festividades ejercen en la vida sexual de Micer Ricciardo. Todas estas limitaciones temporales son ajenas a la vida que llevan los jóvenes en el campo. Sus vidas se rigen por el ritmo del sol y de las comidas, un ritmo que podríamos considerar «natural», en oposición al tiempo más estructurado de la ciudad. Las horas parecen discurrir sin que a los jóvenes les produzcan mayor preocupación. Muchos puntos de referencia han desaparecido y con ellos el sentido de urgencia. Esta característica es propia también de los espacios utópicos, donde el tiempo es trascendido o suspendido temporalmente (como es el caso del *Decamerón*). Las utopías religiosas teístas nos presentan la eternidad como un estadio sin muerte ni nacimiento, en el que por tanto no pueden existir ni el pasado ni el presente ni el futuro. La utopía marxista, por ejemplo, presenta la sociedad ideal como el fin de la historia y, de algún modo, sugiere que significaría la restitución de la sociedad previa al nacimiento del dinero, otra limitación, al igual que el tiempo. Como vemos, los pensa-

---

<sup>10</sup> El segundo capítulo del citado libro de A. CIORANESCU se titula «Nostalgies et tentations», y alude, entre otros aspectos, a la mítica Tierra de Cucaña (o Jauja) y la fabulosa Edad de Oro. Este capítulo había sido publicado anteriormente como artículo en la revista *Diogenes*, vol. 75 (1971), pp. 85-121, con el título inglés de «Utopia: Land of Coccagne and Golden Age». Me interesa señalar aquí las palabras de los títulos en francés y en inglés por las razones que pronto se verán en el desarrollo del ensayo.

mientos utópicos aspiran a reestablecer estadios, ya sean espirituales, sociales, políticos o incluso artísticos, que se entiende que son «originales» o «esenciales». Se parte de la idea de una «Edad Dorada» (Jardín del Edén, etc.) que ha sufrido degeneraciones y que ha de restaurarse, tarde o temprano, tal y como fue.

Esta dimensión, como comentamos antes, está libre del tiempo y por tanto de la vejez y de la muerte. Es el sentido de temporalidad lo que trae consigo el sufrimiento, así que el espacio utópico está exento de este sentido y se caracteriza por ser atemporal (esto es, por abarcar la eterna juventud). Otro modo en el que se refleja esa elasticidad temporal en el *Decamerón* es a través del tamaño de los relatos. Cualquiera que lea el *Decamerón* sabe que es imposible que diez historias, en ocasiones muy largas, puedan ser contadas en el tiempo que el autor nos dice que los jóvenes dedicaban a la narración. No pretendo ajustar el tiempo de la narración al tiempo real, pero creo que este hecho sugiere que el contar historias les proporciona a los jóvenes una evasión del tiempo y, por tanto, de la muerte. El hecho de contar las historias de otros y de vivirlas, al identificarse con los personajes que en ellas aparecen, hace que tanto el que escucha como el que cuenta se alejen de sus circunstancias personales y puedan vivir las de otros, liberados del peso (y del paso) del tiempo<sup>11</sup>.

## 2. LAS DOS CARAS DE LA VERDAD: HIPOCRESÍAS E IRONÍAS

Como ya se ha comentado antes, el pensamiento utópico lleva consigo un afán reformista. Este reformismo no debe ser entendido sólo en términos políticos, sino como ese afán nostálgico (las «Nostalgies» del libro de Cioranescu) que aspira a volver a tiempos que —siempre— fueron mejores. El referente de esta nostalgia no es siempre un tiempo concreto, y a veces la propia Edad de Oro no es más que una invención para poder justificar la «vuelta» a algo que el discurso utópico presenta como correcto y original. Fuera como fuese, una de las características del período degenerado (que sigue a la pérdida de la inocencia primordial) es la existen-

---

<sup>11</sup> Este aspecto «moral» de las historias (en su sentido etimológico), si se quiere, entronca con la cualidad que Vittore Branca destaca como más importante de esta obra, pues el *Decamerón* permite fundir la tradición de los «ejemplos», muy fragmentaria y en muchos aspectos abstracta, con la de las anécdotas burguesas características de los *fabliaux*. Escribe BRANCA, *op. cit.*, p. 155: «Se diría que, por una parte, la larga tradición 'ejemplar' de la Edad Media, demasiado abstracta y fragmentaria, consigue finalmente expresarse mediante un lenguaje *suyo*, apropiado y denso que se inserta en la representación de las grandes fuerzas que rigen y que deciden la vida en el *Decamerón*; y por otra parte, se diría que la altura de este compromiso rescata de su dispersivo carácter episódico a los tradicionales temas de los cuentos y la anecdótica burguesa del estilo de los *fabliaux*. Y ello porque el *Decamerón* representa verdaderamente el punto de referencia para el encuentro de estos dos grandes filones literarios —la tradición 'ejemplar' y la anecdótica burguesa— que en la Edad Media se presentaban desunidos y extraños entre sí; y así, Bocacio, llevándoles desde su nivel abstracto y episódico hasta dentro de la historia, ha sabido renovarlos, darles finalmente un lenguaje apropiado».



cia de la mentira. Además de ser considerado inmoral, el mentir crea una dicotomía entre lo que es verdad y lo que no, y oscurece la frontera entre los dos lados, dando lugar a la confusión.

Esta dualidad conduce a la hipocresía y a la ironía. Ambas se basan en la dualidad entre lo que realmente se es y lo que se aparenta ser (verdad y mentira). La hipocresía consiste en aparentar aquello que no se es realmente y la ironía desmascara ese juego, al tomar con demasiada seriedad el lado aparente —y falso— de las cosas, tal y como si fuera verdadero. Estas tensiones entre lo verdadero y lo falso están continuamente presentes en el *Decamerón*. El mismo marco del que arranca la trama, el encuentro de los jóvenes en la Iglesia de Santa María Novella, es en sí mismo irónico, ya que como nos indica María Hernández<sup>12</sup> en el estudio introductorio de su edición:

En Florencia, desde hacía muchos años, los dominicos, desde el interior de la iglesia que ellos habían hecho levantar (Santa María Novella), venían impartiendo y difundiendo su «cultura de la penitencia»; desde el púlpito se podía oír con una especial intensidad la voz de sus predicadores invitando a los pecadores a la meditación, al arrepentimiento, a la oración, y sobre todo a la penitencia.

La oposición entre las dos visiones del mundo y de la vida es clara: mientras los dominicos centran su pensamiento en la importancia de la muerte y la miseria humana como camino hacia lo divino, los jóvenes gozan de la divinidad de su juventud y la expresan en términos de eternidad. Esto representaría una blasfemia para la ideología religiosa dominante, que monopolizaba los valores de eternidad y trascendencia. En cualquier caso, parece que Boccaccio pudo haberse inspirado en una pintura (o serie de pinturas) de la época. La descripción que de ellas hallamos en la introducción a la obra de María Hernández nos muestra una curiosa disposición, que puede servirnos de modelo para analizar las corrientes cruzadas de hipocresía e ironía. Las pinturas podrían pertenecer a un género común, ya que ambas tienen por título «Triunfo de la Muerte». Se nos dice que en ellas<sup>13</sup>:

se sintetiza con toda precisión y plasticidad la esencia de esa «cultura de la penitencia»: en el ángulo superior izquierdo están los ermitaños, los penitentes, dedicados a la plácida meditación; abajo están los efectos de la muerte, los cadáveres putrefactos, las almas arrancadas de los cuerpos de los muertos que ángeles y demonios se disputan, y la muerte en el centro, con la guadaña, acechando a un grupo de diez jóvenes que aparecen en el ángulo inferior derecho del fresco, en actitud ociosa en un idílico jardín.

Aquí vemos claramente cómo la muerte ocupa un lugar central, tanto en el espacio mental como en el de la pintura. En torno a este centro hallamos una

---

<sup>12</sup> G. BOCCACCIO, *op. cit.*, p. 60.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 62.

estructura vertical: arriba los religiosos que han superado el terror y el sufrimiento de la muerte gracias a la penitencia, y abajo un grupo de jóvenes entregados inconscientemente al disfrute, a los que la muerte se aproxima. Esta perspectiva niega la eternidad de la juventud y el disfrute como camino de trascendencia, presentando a ambos como meros engaños transitorios que, una vez llegada la muerte, desaparecerán. Así pues, la vía que queda es la del sufrimiento y la penitencia. Esta doctrina niega el valor del goce y el disfrute, en sus propios términos «mundanos», y los convierte de algún modo en algo negativo que ha de ser evitado. Cabría decir que tal vez para Boccaccio los valores del disfrute y de la juventud no sean «mundanos», sino que puedan corresponder a otra forma de entender la vida y la eternidad, a otra concepción de lo sagrado, que la ideología religiosa dominante intenta suprimir clasificándolos como triviales y superficiales<sup>14</sup>.

María Hernández considera el hecho de que el retiro al campo surja de una iglesia una prueba de que Boccaccio *opone* su forma de ver la vida y el mundo a la de la ideología dominante de la época. Así, en relación con el cuadro anteriormente descrito, nos dice<sup>15</sup>:

Conociera o no Boccaccio este fresco, está claro que el motivo en la cultura de su época, y que él lo retoma con la habitual libertad con la que maneja las fuentes y con su también habitual vehemencia al reaccionar para darle al motivo un significado opuesto: como alternativa polémica a la vida ascético-penitencial, que el autor siempre con tanta violencia va a atacar, él opone ahora un proyecto hedonista de disfrute literario que conduzca al hombre a la regeneración mediante el empleo de la inteligencia; a la cultura religiosa de la penitencia, Boccaccio opone la cultura laica de la inteligencia.

El modo en que está construida esta argumentación parece sugerir una dicotomía tajante. Quizás el presentar los dos discursos como opuestos nos priva de contemplar la interrelación que existe entre ellos. La ideología cultural dominante y la «alternativa subversiva» que Boccaccio propone guardan una conexión que permite el doble juego de la hipocresía y la ironía. Si los jóvenes rompiesen por completo con la cultura del momento, no habría lugar a la ironía ni a la burla, ya que ésta necesita que el pensamiento del ironizado sea compartido y asumido por el ironizador, que está llamado a mostrar su incongruencia. Debemos recordar que la experiencia utópica nace de una iglesia, a la que las jóvenes acuden diariamente a rezar, y no de la quema de una iglesia. Tal vez la frase tan repetida durante el Mayo del 68, «La nueva sociedad ha de nacer del vientre de la vieja», podría servirnos aquí para comentar el curioso hecho de que la trama del *Decamerón* comience en una iglesia.

---

<sup>14</sup> No tendría nada de extraño que Boccaccio estuviera evocando en este caso las corrientes gnósticas, que tuvieron un evidente desarrollo durante todo el Medievo y el Renacimiento especialmente.

<sup>15</sup> G. BOCCACCIO, *op. cit.*, pp. 62-63.





La Iglesia puede perfectamente ser identificada con un vientre, no sólo por su forma cóncava, sino por su caracterización femenina (la Madre Iglesia) en el discurso cristiano. La iglesia de Santa María Novella, tanto en su condición de lugar físico como de espacio de oración, sirve de matriz y de inspiración al proyecto. Podría incluso decirse que la inspiración es divina, ya que surge espontáneamente del espacio sacro, sin previa deliberación de las muchachas pues, como escribe Boccaccio, fueron «llevadas no ya por algún propósito, sino reunidas por azar en una de las partes de la iglesia, tomando asiento casi en círculo...» (p. 128). El hecho de que hayan sido «reunidas por azar» indica que la determinación no nace de ellas, y que algo podría operar a través de ellas, conduciéndolas en una cierta dirección. Esta situación es ciertamente llamativa desde la óptica de la Florencia contemporánea, pues en ella la mujer carecía de relevancia pública, por lo que sin duda Boccaccio nos está brindando en esta ocasión un contraste muy agudo con la realidad, con la «gran sociedad» que estas jóvenes dejan atrás al refugiarse en el campo<sup>16</sup>. También el hecho de que se sienten en círculo es relevante, dado el importante valor simbólico del círculo. María Hernández nos sugiere que el círculo ofrece las más amplias posibilidades de comunicación, ya que todos pueden ver a todos, y todas las posibles combinaciones de diálogo están abiertas. Esto es cierto, pero no podemos obviar el papel simbólico que desempeña el círculo. El círculo es la representación de la perfección y de la plenitud, carece de aristas y de ángulos y por tanto engloba la totalidad que abraza todas las parcialidades y polaridades. Los seres divinos de muchas religiones son a menudo representados con un círculo detrás de sus cabezas. El círculo es la forma geométrica base a partir de la cual se pueden desarrollar otras infinitas formas geométricas. Esta condición de base o matriz asocia al círculo con lo femenino. En cuestiones de comunicación, el círculo proporciona un modelo igualitario, donde la relación entre el hablante y el oyente no está fijada como en púlpitos, tarimas y escenarios; tanto el rol del hablante como el de los oyentes rota continuamente, sin necesidad de que éstos tengan que desplazarse. Muchas sociedades han usado el círculo en sus órganos de expresión política, sentándose sus

---

<sup>16</sup> Esta reunión de mujeres por azar, que luego tendrá su importancia al constituirse en un núcleo de poder (el poder de la palabra: el de dar y retirar la posibilidad de contar), contrasta fuertemente con lo que sabemos que sucedía en la Florencia republicana de la época, donde la mujer no jugaba ningún papel de autoridad en la vida pública. Como ha señalado Pamela Benson, frente al rol que tenía la mujer en las cortes feudales, en la Florencia del siglo XIV no gozaba prácticamente de ningún protagonismo. Al contrario, podría decirse que la participación pública le estaba vedada a la mujer. Como escribe esta autora con respecto al régimen público florentino: «Neither their government nor their domestic arrangements had room for female authority, perhaps because their communal government had been consciously and painfully formed in opposition to the power and the practices of local feudal noble families in which women could have considerable authority. The commune was republican and offered increasingly wide opportunities for citizen participation, but participation was exclusively male». Véase P. BENSON, «Debate about women in Trecento Florence», en T. FENSTER y C.A. LEES (eds.), *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, Nueva York, Palgrave, 2002, p. 167.

representantes de tal modo que todos están en igualdad de condiciones. Ejemplos de esto son los Caballeros de la Mesa Redonda, el ágora griega o el foro romano, en el que se inspiran los parlamentos de nuestro tiempo. Es este sentido de perfección y de plenitud, manifestado a través de la igualdad de todas las presentes, lo que parece presidir la espontánea reunión de los jóvenes. Este primer círculo, al que luego se unirán tres hombres, va a volver a formarse (de nuevo de modo espontáneo) en la «pequeña sociedad» que los jóvenes establecerán en el campo. La «circularidad» de esta «pequeña sociedad» se expresará en un sistema de poder rotatorio, donde cada día se elige a un nuevo rey que dispone cómo han de llevarse a cabo las actividades de la jornada. El hecho de que sean diez los jóvenes que cuentan cada uno una historia (10 historias al día, por tanto) durante 10 días también conecta con ese sentido de perfección y plenitud, ya que el 10 es el número «redondo» o perfecto en el sistema numérico decimal.

Dejando de lado los valores simbólicos que puedan esconderse detrás de la trama principal, lo cierto es que la peste que afectó a Florencia hizo que la miseria humana y la proximidad de la muerte estuvieran más presentes que nunca. Las imágenes de la muerte que se exhibían tanto en la pintura como en los sermones, y que estaban destinadas a infundir temor, se convirtieron en espejismos y ecos frente a la realidad de la peste. La desolación y la enfermedad fueron de algún modo una confirmación de los discursos religiosos, que interpretaron el suceso como un castigo divino y pusieron más énfasis en la doctrina de la penitencia y el arrepentimiento. Es interesante que la alternativa a este modo de encarar la tragedia surja de una iglesia y adopte una actitud tan diferente a la de la Iglesia del momento. En vez de adoptar una jerarquía, es decir, un modelo social vertical, como el que estructuraba la Iglesia, los jóvenes se sientan en círculo expresando así la igualdad de todos los miembros de su «pequeña sociedad»; en vez de enfrentar el sufrimiento con la circunspección de la penitencia, los jóvenes glorifican su juventud buscando el disfrute y miran a la sociedad de su tiempo en clave de humor e ironía; y en oposición al clero, dominado por hombres célibes que miran a la mujer como una tentación (en la que a veces caen), los jóvenes constituyen una sociedad dominada por mujeres donde la interacción entre sexos ocurre libremente y donde la posibilidad del amor, como sentimiento y como realidad física, es insinuada muchas veces.

Como he dicho antes, la «pequeña sociedad» formada en el campo representa una excepción y un contrapunto a la «gran sociedad» de la ciudad. Este sentido de excepcionalidad y de contrapunto me lleva a revisar el concepto bajtiniano del Carnaval. Si, como nos dice Bajtín, el Carnaval supone que «las jerarquías se invierten (los locos se convierten en sabios, los reyes en mendigos), los opuestos se mezclan (fantasía y realidad, cielo e infierno) y lo sagrado se profana: se proclama una ‘festiva relatividad’ de todas las cosas. Cuanto es autoritario, rígido o serio se subvierte, relaja o ridiculiza»<sup>17</sup>, es evidente que existe un componente carnavalizante

---

<sup>17</sup> Tomo la referencia del libro de R. SELDEN, *La teoría literaria contemporánea*. Traducción de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Ariel, 1989 (nueva edición), p. 27.

en el *Decamerón*. Aparte de la alteración del orden establecido que supone la constitución de la «pequeña sociedad», muchos de los cuentos, especialmente los de la Jornada segunda, que intentan ilustrar los reveses de la fortuna, nos presentan situaciones donde los papeles sociales se subvierten, siendo (casi) siempre (casi) restituidos a su estado original.

Tomemos, por ejemplo, la historia de Alessandro y del abad que resulta ser la hija del rey de Inglaterra. Ambos proceden de un origen noble y adinerado, pero la adversidad de las circunstancias (la guerra civil que se desata en Inglaterra) hace que los dos pierdan su posición y de algún modo se conviertan en lo contrario de lo que eran. La atractiva y joven hija del rey deviene en un importante y austero abad, mientras el próspero Alessandro, que mantenía a sus parientes arruinados —aunque también de origen noble— en Italia, tiene que emigrar al haber perdido su influencia. El camino de huida los une y el amor que nace entre ambos —una vez superado el equívoco sobre la identidad sexual del abad— hace que ambos recuperen su posición social original y que incluso mejoren su situación. Hay muchos aspectos irónicos interesantes en este cuento, que comentaré más adelante, pero por el momento me limitaré a decir que se trata de un ejemplo perfecto en el que los personajes pierden su posición y les es restituida tras pasar por ciertas aventuras. Ésta es la estructura del carnaval, que permite que durante un corto período de tiempo los roles sean subvertidos haciendo de los ricos pobres y de los pobres ricos, por poner un ejemplo, y que culmina con la restauración del estado original de las cosas.

El componente irónico de esta «carnavalización» está en los pormenores de la subversión (el disfraz de abad, etc.) y no en el proceso en sí de abandono y vuelta a los valores convencionales. Pero si consideramos el cuento de Alatiel, hija del Sultán de Babilonia, veremos cómo hay una gran ironía en el hecho de que después de acostarse con nueve hombres a lo largo de largos meses, sea «restituida al padre como doncella». Aquí vemos cómo la tal restitución no es más que una apariencia, ya que la virginidad no puede ser devuelta, y por tanto un acto de hipocresía (y de implícita ironía del narrador). Lo que se nos está sugiriendo aquí y en otros cuentos en los que el período del Carnaval se presenta como auténtico, irreversible o verdadero, es que el proceso del Carnaval no es una subversión, sino que la subversión, la verdadera alteración, es el orden establecido.

Quizás ejemplifique mejor lo que he dicho el cuento de Paganín y Ricciardo (y la mujer que entre ambos media), que narra Dioneo al final de la segunda Jornada. En este relato vemos cómo la mujer de Ricciardo, magistrado que pospone continuamente sus deberes sexuales para con su mujer y que se justifica mediante una estricta observación del calendario religioso, tras ser «secuestrada» por Paganín —un acto de carnavalización— no desea volver ya con su marido. La joven esposa de Micer Ricciardo descubre junto al pirata Paganín los placeres del sexo, que mientras vivió con su marido rara vez tuvo ocasión de disfrutar, y se niega a volver al régimen de vida de Micer Ricciardo, jalonado por ayunos y marcado por la abstinencia. La esposa pasa por un proceso de carnavalización, pero se resiste a volver al orden establecido. Parece obvio que se nos intenta decir que ese nuevo estado, en el que obtiene la satisfacción de la compañía masculina a diario, es su estado natural; el

estado natural de una joven en la flor de la edad, donde el deseo y el disfrute son mayores. Una vez hemos leído el cuento de este modo, vemos que el marido es el secuestrador (que frustra la voluntad sexual de la esposa) y que el raptor es el liberador, que rescata a la mujer de una situación impropia para su edad y la restituye al goce juvenil. Si seguimos esta línea argumental, observamos cómo el orden establecido no es más que un carnaval, una mascarada, un acto de hipocresía. La restitución a lo «original», que ha sido identificado, pues, con lo visto como «subversivo», ocurre a través de la ironía, que es un proceso de desenmascarar, de rasgar y de burlar(se). Esto da lugar a la «festiva relatividad» de la que habla Bajtín, pero que aquí ya no es más un estado de excepción, sino el orden natural de las cosas.

Como mencioné anteriormente, el pensamiento utópico usa como referente un orden que es considerado natural, original y esencial. Nunca intenta producir algo nuevo, sino restituir un estado previo (y primigenio). Esto hace que esta forma de pensamiento considere el estado presente de las cosas como esencialmente degenerado y antinatural. El pensamiento utópico es a un tiempo conservador y subversivo: conservador porque considera que existe un orden natural de las cosas y que debe ser preservado, y subversivo porque piensa que la situación presente tiene que ser cambiada, ya que representa una contravención del orden natural. La historia que relata Pampinea en la Jornada primera comienza con una crítica a las mujeres de su tiempo, que reproduce este modelo conservador-subversivo (y nostálgico) del pensamiento utópico. Pampinea comienza describiendo las virtudes de las jóvenes de antaño, que no sólo superaban a las del presente, sino también a los hombres<sup>18</sup>:

Valiosas jóvenes, como en las noches claras son ornamento del cielo, y en primavera las flores de los verdes prados, así las ingeniosas ocurrencias lo son de las loables costumbres y de las gratas conversaciones; las cuales, como son breves, son mucho más propias de las mujeres que de los hombres, porque es menos propio de las mujeres que de los hombres hablar largo y tendido, si se puede evitar, aunque hoy han quedado pocas o ninguna que entiendan alguna ingeniosa ocurrencia, o si la entienden sepan responder a ella: para vergüenza general nuestra y de cuantas viven.

El siguiente párrafo enfatiza el aspecto nostálgico y afila la diatriba contra las jóvenes del momento, fortaleciendo la idea de que el estado presente es una degeneración de otro más antiguo y auténtico<sup>19</sup>:

Porque la virtud que hubo antaño en las almas de nuestras antepasadas las modernas la han cambiado por adornos para el cuerpo; y la que se ve encima las ropas de más colores y dibujos y con más adornos se cree que tiene que ser mejor considerada y honrada que las demás, sin pensar que un asno, si hubiese quien se las pusiese por encima, llevaría muchas más que todas ellas, y no por eso habría que honrarle más que a un asno.

---

<sup>18</sup> G. BOCCACCIO, *op. cit.*, p. 201.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

Aquí vemos cómo lo que Pampinea critica es lo que nosotros llamaríamos la «mujer florero», que en este caso es más una «mujer perchero», que mide su valía por la cantidad de ornamentos que lleva encima. Esta mención a los adornos recuerda la recomendación, frecuente en la época y aparentemente fundamentada en los escritos de Pablo de Tarso, «que ‘sugería’ a las mujeres que se ‘adornasen’ con el discreto silencio en la ciudad gobernada por el discurso político»<sup>20</sup>. El deseo de «vestir» a la mujer con el «decente» velo del silencio parece ser una constante en los discursos masculinos de todos los tiempos, pero algunas mujeres que precedieron a Pampinea dan la impresión de haber burlado dicha «recomendación». Sin embargo, en los días en que el personaje habla las subversiones de sus antepasadas parecen escasear. Por tanto, lo que subyace al alegato de Pampinea es una crítica feroz a un sistema de valores que relega a la mujer a ser un objeto, valorado sólo por su apariencia y por aquello que viste, silenciando sus posibilidades de expresión y de creatividad<sup>21</sup>. Pampinea alude con cierto orgullo y nostalgia a una tradición de mujeres («Porque la virtud que hubo antaño en las almas de nuestras antepasadas») que tenían una actitud activa y participativa en el campo de la interacción social. Las mujeres a las que alude Pampinea deben pertenecer al mundo inmediatamente anterior al que se escribió el *Decamerón*. A pesar de que tradicionalmente se ha creído que el Renacimiento fue una época en la que las mujeres gozaron de mayor espacio para crear, pensar e interactuar con sus compañeros varones, esto no parece corresponderse demasiado con la realidad. Prueba de ello es que humanistas tales como Leonardo Bruni declararon que «las mujeres virtuosas no deben seguir ‘indignamente’ estudios avanzados»<sup>22</sup>. Esta afirmación conecta con una larga tradición que asocia la virtud y la honestidad con la pasividad y el silencio femeninos<sup>23</sup>. La crítica al silencio impuesto va pareja con una defensa de la inteligencia y del ingenio, cualidades que la mujer no debe suprimir, a pesar de que en el tiempo presente (de entonces)<sup>24</sup>

<sup>20</sup> Citado por R. RIUS, «Isotta Nogarola: una voz inquieta del Renacimiento», en F. BIRULÉS (ed.), *Filosofía y género. Identidades femeninas*, Pamplona-Iruña, Pamiela, 1992, pp. 65-91, p. 76. La referencia de San Pablo se encuentra en su *Primera Epístola a Timoteo*, 2: 8-15.

<sup>21</sup> Pamela Benson, en su artículo ya citado, se hace eco de las opiniones de la época sobre la vestimenta de la mujer. Cita a Antonio Pucci, defensor de la causa femenina en la Florencia del siglo XIV, que en su *Contrasto delle donne [Disputa sobre las mujeres]* achaca a la hipocresía social la costumbre de atribuir la culpa de la extravagancia en el vestir a las mujeres. Como escribe P. BENSON, *op. cit.*, p. 178: «he attributes women's desire for fine clothes to social ambition [...] but he also claims that husbands' social and economic ambitions make them desire fine clothes for their wives: 'Ognum mercenaio/Vuol bella donna' [Every man involved with goods for sale/Wants a beautiful woman]. He points out the self-defeating foolishness of the husband who gets the desired attention for his wife and then reacts with jealousy». Boccaccio, sin embargo, en su *Corbaccio*, refleja la extendida misoginia con respecto a los vestidos de las mujeres (véase A. BLAMIRE, *op. cit.*, 1992, p. 168).

<sup>22</sup> *Cit.* por Rosa Rius, «Isotta Nogarola: una voz inquieta del Renacimiento», p. 75.

<sup>23</sup> Sigue diciendo Rius en su ensayo ya citado: «Los confines señalados por Bruni se inscribían de lleno en la antigua tradición —de tenaz persistencia— que desde la Grecia clásica, pasando por Roma y el cristianismo eclesiástico, aconsejaban-imponían el silencio a las mujeres» (p. 75).

<sup>24</sup> G. BOCCACCIO, *op. cit.*, p. 202.

llegan a creerse que el no saber conversar entre damas y gentilhombres es por pureza de ánimo, y a su estupidez le han puesto el nombre de honestidad, como si no hubiese señora honesta más que la que habla con la sirvienta o con la lavandera o con su panadera; porque si la naturaleza lo hubiese querido, como ellas pretenden creer, las habría limitado el charlar de otra manera.

Es curioso que Pampinea, que aparece desde el principio como líder natural por su sentido común y su cabalidad —y que por tanto se espera que esté más próxima a los valores convencionales—, sea la que critique tan abiertamente a la sociedad de su tiempo. Además, la crítica desenmascara otro acto de hipocresía, la de aquellos que presentan su falta de inteligencia como un signo de honestidad moral. Esto implicaría que no sólo la estupidez se enmascara como honestidad, sino que la moral establecida actúa como represora del ingenio. Esta represión, a pesar de ser presentada como natural en el discurso del momento, no es más que una excusa que intenta ocultar la «estupidez». Pampinea se rebela contra la idea de honestidad de la época, sugiriendo que implica el menosprecio de la mujer y de su intelecto. También reclama otra concepción de lo natural (y sugiere la antinaturalidad del discurso dominante), que no limite lo que a lo largo de la obra viene presentándose como normal: el disfrute de la juventud y la interacción social entre sexos.

Esta burla a la moral sexual establecida es muy frecuente en el *Decamerón*. De hecho, gran parte de la ironía que se dirige hacia la Iglesia tiene que ver con su rigidez en materias sexuales. Como ya he comentado, el clero es una institución principalmente masculina, donde la mujer se considera algo negativo, un objeto (y agente) de tentación que ha de ser evitado. Es importante recordar que en ciertos discursos religiosos<sup>25</sup> (no sólo el cristiano), que son elaborados por y para hombres célibes, la mujer es vista como un ser inferior, dado que se dice que tiene más deseos que el hombre y que es por naturaleza «descontrolada», representando así una amenaza para el celibato masculino. El *Decamerón* ironiza sobre esta visión de las cosas. Un claro ejemplo es el cuento de Dioneo de la primera Jornada, donde habla de «un monje caído en pecado digno de muy severo castigo, reprendiendo oportunamente a su abad por esa misma culpa». Aquí tenemos el perfecto ejemplo de cómo la ironía es empleada para desenmascarar la hipocresía. Dioneo, el gran defensor de la diversión, asume la moral de la Iglesia, y censura al monje por el pecado de acostarse con una joven, pecado que, según se nos da a entender, el propio Dioneo debe de

---

<sup>25</sup> M.W. LABARGE, *La mujer en la Edad Media*. Traducción de Nazaret de Terán, Madrid, Editorial Nerea, 1988, p. 15, escribe: «la mayoría de las afirmaciones medievales sobre las mujeres, ya fueran expresadas por teólogos y legisladores tanto de la Iglesia como del Estado [...] encarnaban lo que los clérigos pensaban de las mujeres. Al percibir, en general, a las mujeres como amenazas a su castidad, tenían en consecuencia una visión atemorizada de la fuerza de la sexualidad femenina y albergaban una actitud hostil hacia el matrimonio. Cayeron de nuevo en el cómodo estereotipo de la responsabilidad de Eva por la existencia del pecado en el mundo, ya que esto, pensaban, proporcionaba una explicación adecuada para justificar la posición inferior de la mujer y reforzaba el derecho divino que el hombre tenía para gobernarla».



haber cometido unas cuantas veces. Aquí el mecanismo de la ironía se manifiesta al asumir el ironizador el punto de vista del ironizado y defenderlo con extrema seriedad y vehemencia. Esto es un acto de hipocresía, ya que se trata de asumir una identidad falsa, una máscara. Pero esa máscara no tiene como función ocultar nada, sino que, al contrario, el enmascarado la lleva para dejarla caer y mostrar el absurdo que encierra. El fin es la burla de la propia máscara que ha sido adoptada con tanta seriedad anteriormente. De este modo Dioneo y el abad que reprende al monje quedan a un mismo nivel, criticando ambos un pecado del que son culpables. Aunque ambos queden a un mismo nivel, el abad es hipócrita y Dioneo irónico, ya que del abad se espera que sea célibe y un ejemplo de la moral que predica, y Dioneo está simplemente adoptando un punto de vista para burlarse de él, siendo su discurso y sus acciones más congruentes que las del abad.

La caída de ciertos valores morales, tras haber sido expuestos a la ironía, da lugar a la «festiva relatividad» propia del Carnaval, donde los referentes morales convencionales se derrumban y los aspectos reprimidos por dichos referentes son expresados libremente. Dioneo es un personaje especialmente carnavalesco, representa los valores opuestos a los convencionales y actúa aparentemente como contrapunto de los demás jóvenes, más comedidos, más tímidos y más convencionales. En cualquier caso, este contrapunto sería tan sólo una apariencia, ya que las historias de Dioneo son recibidas entre risas de aprobación. Esto podría sugerir que Dioneo no estaría diciendo algo ajeno a lo que piensan los demás, sino aquello que verdaderamente sienten pero que no se atreven a expresar.

Otro interesante ejemplo de este doble juego de la ironía y la hipocresía es la historia, antes mencionada, del abad que resulta ser la princesa de Inglaterra y su amante Alessandro. En primer lugar, es curioso observar que es la mujer la que hace el papel de liberadora. Es ella la que libera a Alessandro y a sus familiares de sus penalidades económicas. Podríamos decir que incluso rescata a Alessandro, asumiendo de este modo un papel activo. Es el amor lo que la mueve a «redimir» a Alessandro y son sus hábitos de monje lo que le permiten llevar a cabo toda la trama. Esto podría encerrar una sátira a la redención o liberación religiosa que predicaba la Iglesia. Los hábitos del monje, que deberían guiar al joven hacia la redención, ocultan el cuerpo joven de una mujer que redime y libera a Alessandro mediante el amor. Resulta interesante que Alessandro no se sorprenda cuando el abad lo llama a su cama, y además recele de las intenciones de éste, sin dar crédito alguno a su voto de celibato. Aquí el juego de la ironía y la hipocresía vuelve a producirse, transmitiéndonos el mensaje de que los hábitos religiosos ocultaban en la época algo diferente de lo que se esperaba de ellos.

Todas estas burlas a la sociedad y sus discursos revelan sus contradicciones e hipocresía, reforzando de nuevo la idea de que el orden que se predica y el que se practica no sólo están en mutua contradicción sino que van en contra de los impulsos naturales del hombre. Esta crítica se lleva a cabo mediante un magistral juego entre lo excepcional y lo «normal» (en el sentido de norma), lo natural y lo establecido, lo divino y lo divinizado. En este juego los valores tradicionalmente ligados, por ejemplo, a lo cotidiano y a lo excepcional son alterados e invertidos, haciendo de lo excepcional una norma y de lo normal una excepción. Esto cuestiona dichos



conceptos en sí mismos y su relación estática con ciertos valores, mostrando su fluidez y flexibilidad. En cualquier caso, no creo que el objeto de la crítica de Boccaccio y sus personajes conduzca a la relatividad total. Incluso la «festiva relatividad» que produce el Carnaval tiene en el *Decamerón* ciertos valores que son fijos, tales como el disfrute de la juventud, y encierra ciertas ideas de cómo *deben* y *no deben* ser ciertos aspectos de la sociedad y la vida.

### 3. CONCLUSIÓN

A modo de conclusión cabría decir que la trama (primaria) del *Decamerón* se desarrolla en un espacio utópico, que sirve de huida y alivio a la terrible situación que vive Florencia. Este espacio utópico alberga la construcción de una sociedad igualitaria que se erige en torno al disfrute, en particular al disfrute de contar historias, historias que, a su vez, reflejan una actitud irónica frente a la hipocresía de la sociedad en la que viven los personajes (y de la que se han evadido temporalmente). Esta crítica sirve de contrapunto y de base para construir otra forma de ver el mundo que, lejos de ser novedosa, intenta identificarse con aquello que es original, verdadero e inherente a la condición humana. El papel que juegan las mujeres en este espacio utópico se nos revela, además, como elemento de crítica social al presentarnos curiosas y subversivas alternativas a las convenciones y estructuras dominantes, si bien no siempre ese discurso articula una oposición clara a la misoginia tradicional.

