

## CHAUCER Y BOCCACCIO, DOS COSMOVISIONES

Por Mayra Bottaro  
4º año Letras

### INTRODUCCIÓN

El siglo XIV en Europa ha dejado saldos inequívocamente relevantes desde el punto de vista económico-social. Durante este período signado por las pestes, las guerras, los levantamientos sociales, las disputas entre el poder eclesiástico y el temporal, dos hombres, uno en Inglaterra y otro en Italia, han elegido dentro de la literatura, el género de las colecciones de cuentos para retratar la sociedad.

Con respecto a Geoffrey Chaucer (1340-1400) y a Giovanni Boccaccio (1313-1375), la crítica nos plantea numerosos interrogantes. Parece innegable que Chaucer haya tenido contacto con las obras del italiano, pues su influencia se percibe a lo largo de toda la obra de aquél. ¿Pero, hasta qué punto *The Canterbury Tales* se asemeja al *Decamerón*? ¿Qué pudo haber tomado Chaucer de él para su colección de cuentos? Y sobre todo, ¿cómo llegamos a explicar el hecho de que siendo contemporáneos, sus obras no respondan a los mismos valores en la mayoría de los casos?

Nuestra propuesta de trabajo, manteniéndonos siempre en un plano hipotético, será un intento de cotejo de ambas obras.

En primer lugar, expondremos las analogías y diferencias con respecto a la estructura externa formal de ambas composiciones, para luego continuar con el análisis del tratamiento de dos historias del *Decamerón* que encuentran su correlato en *The Canterbury Tales*. Por último, intentaremos comprender el espíritu que impulsó la literatura de ambos autores y que no es, en definitiva, más que el punto de unión entre ambos, o la brecha que los separa.

### CONSTRUCCIÓN Y ARQUITECTURA

Una de las notas salientes que delinean la originalidad del *Decamerón* de Giovanni Boccaccio, es su gran novedad estructural. El sistema de múltiples inserciones empleado por el autor para construir el relato actúa como un poderoso mecanismo de comunicación con los lectores y contribuye a crear la "situación de oralidad" de la que tanto gozamos al leer los cuentos.

El encuadrar un conjunto de narraciones en una situación determinada es una argucia literaria muy antigua<sup>1</sup>; sin embargo, Boccaccio logra superar el género de las colecciones de cuentos, desplegando toda la perfección de la técnica narrativa. Para el año 1387, en que Geoffrey Chaucer habría terminado *The Canterbury Tales*, ya no quedaban dudas acerca de la utilidad literaria de un relato enmarcado.

El hecho de que Chaucer se sirviera del *Decamerón* para idear la construcción de su obra maestra puede parecer razonable a simple vista. Pero debemos tener en cuenta que no hay evidencia decisiva que indique que Chaucer realmente conociera el *Decamerón*. Aunque es imposible negar la familiaridad del autor con ciertas obras de Boccaccio que han influido inequívocamente en *The Canterbury Tales*<sup>2</sup> u otros escritos, no se puede afirmar que Chaucer tomara contacto con la más famosa de todas ellas: el *Decamerón*. Chaucer ni lo menciona, ni toma historias en forma directa de él, ni puede ser rastreada copia alguna de él en Inglaterra durante su vida<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Empleada especialmente en obras pertenecientes a las literaturas orientales tales como el *Panchatandra*, el *Calila et Dimna*, *Las mil y una noches*; hasta el mismo Ovidio incluye narraciones dentro de una narración.

<sup>2</sup> Acerca de las fuentes de *The Canterbury Tales* podemos mencionar la influencia de la *Teseida* de Boccaccio en *The Knights Tale*, de *Ninfa D'ameto* en *The Merchant's Tale*, de *Il Filocolo* en *The frankeloyne's tale* y de *De casibus virorum illustrium* en *The Monks Tale*. Vid. Brown, C.- Dempster, G., *Sources and analogues of Chaucer's "Canterbury Tales"*. London, Routledge & Kegan Paul, 1958.

<sup>3</sup> La restringida circulación del *Decamerón* en el período de 1353 a 1500 en Inglaterra es discutida.

Es muy probable que Chaucer haya oído sobre Boccaccio en su viaje a Italia (1372-1373)<sup>4</sup>. Pero no podemos afirmarlo totalmente.

La analogía que presenta el plan de *The Canterbury Tales* con la estructura del *Decamerón* es asombrosa. El primer punto a considerar será la movilidad de los narradores. En Chaucer, la peregrinación desde Southwark (un suburbio de Londres) hasta la tumba de Saint Thomas-à-Becket en Canterbury, constituye el marco esencial del relato. Durante los cuatro días de trayecto, los peregrinos contarán historias "per sollevare il desagio del cammino"<sup>5</sup>.

En el *Decamerón* la primera instancia del viaje consta de las dos millas recorridas desde la ciudad hacia el primer palacio, en la huida de la peste, la mañana de un miércoles. El domingo siguiente se trasladarán los jóvenes del grupo hasta otro palacio donde también permanecerán cuatro días. En el cuarto día del alejamiento de la peste de Florencia, el grupo caminará ida y vuelta hasta el Valle delle Donne, y sólo al día siguiente volverán allí para pasarlo entre risas e historias. El segundo palacio será el adecuado albergue para sus últimos cinco días antes de regresar a Florencia. En consecuencia, el marco del *Decamerón*, así como el de *The Canterbury Tales* no puede ser considerado estático.

Mientras que en Chaucer, los espacios de reflexión teórica están reservados para el personaje de la peregrinación llamado "Chaucer", en el *Decamerón*, éstos están directamente representados por el título, el "Proemio", la "Introducción a la cuarta jornada" y la "Conclusión", en los que a menudo el autor se dirige a su público de lectoras cuyo presente está unido al pasado del autor por medio del amor<sup>6</sup>.

Los *intermezzi* entre los relatos del *Decamerón*, por otra parte, son breves y contienen menciones a la risa de los oyentes, los sobrecogimientos de las damas por situaciones embarazosas, o algún secreto comentario.

La *onesta Brigata* está compuesta por diez narradores. Aunque algunos posean rasgos individuales (Dioneo, por ejemplo), constituyen en sí un todo homogéneo, significativo por sus rasgos comunes. Una prueba de ello es la asignación de nombres simbólicos que Boccaccio les confiere<sup>7</sup>. El grupo de jóvenes, incapaces de sobrepasar los límites de la decencia y el pudor, son el público ideal para el que narra Boccaccio: cultos, refinados, ricos, son el espejo de los gustos y el comportamiento de la aristocracia burguesa formada a lo largo de la época de los *Comunes*. Ninguno de ellos está retratado individualmente, y sus personalidades deben inferirse de algún adjetivo ocasional, de las actitudes de sus compañeros hacia él/ella o por sus reacciones a las historias contadas.



En *The Canterbury Tales*, por el contrario, ocurre que los personajes no sólo son minuciosamente descriptos en el "Prólogo" general, sino que se van constituyendo a lo largo de toda la obra en los enlaces entre cuento y cuento. Los enlaces dan la pincelada final al retrato de los personajes y son la caja de resonancia de los distintos cuentos, al contribuir a mantener la cohesión interna y la intensidad dramática<sup>8</sup>. Los peregrinos son reunidos por

<sup>4</sup> Entre 1372-1373, Eduardo III envía a Chaucer a Génova en busca de un acuerdo comercial. Chaucer logra un acercamiento hacia Petrarca, Boccaccio y Dante, como consecuencia de sus conocimientos en italiano.

<sup>5</sup> Expresión encontrada en las *Novelle* de Giovanni Sercambi de Lucca, posible fuente de Chaucer para construir varios relatos.

<sup>6</sup> En este sentido se hallan dentro de la línea de los *Remedia amoris*.

<sup>7</sup> En muchas ocasiones, estos nombres simbólicos fueron préstamos de sus obras anteriores: Pánfilo, es el amante prototípico; Filóstrato es el vencido por amor, amante infeliz; Dioneo es el subversor del orden; entre las jóvenes, sólo la mayor, Pampinea, y Neifile, joven e inexperta, presentan rasgos de cierta consideración.

<sup>8</sup> No todos los personajes están descriptos en el "Prólogo"; hay sólo 26 de 33.

casualidad y provienen de todos los confines de Inglaterra<sup>9</sup>. A su diversidad geográfica se suman distintos papeles sociales. Chaucer tiene más interés en esbozar tipos estándar, que personas individualizadas en concreto, pues lo importante es el status social en lugar de la personalidad del individuo.

A cambio de la democrática y "ordenada" decisión de elegir un "rey" para cada jornada, en *The Canterbury Tales*, existe un juez partidista, el Anfitrión o posadero, capaz de cortar caprichosamente un relato a la mitad, y cuyos comentarios dan verosimilitud a la peregrinación ficticia.

De todo lo esbozado, podemos decir que el marco y estructura de *The Canterbury Tales* se asemeja a aquél del *Decamerón* en tanto que los relatos son contados por distintos miembros de un grupo organizado; los narradores son reunidos por circunstancias externas especiales; entre los cuentos se observan enlaces narrativos o de tono conversacional; la sucesión de cuentos es controlada por una o varias personas alternativamente; cada persona contará más de un cuento y la actividad se prolongará por varios días<sup>10</sup>; y hay cierta movilidad en los narradores.

Pero el plan de Chaucer difiere considerablemente de aquél de Boccaccio, si consideramos que los narradores no representan una, sino varias clases sociales; que la misma persona preside las narraciones a lo largo de todo el recorrido; hay una especial atención de Chaucer en la asignación de cuentos a narradores, pues considera que deben adecuarse a sus personalidades; los retratos descriptivos de los peregrinos; y el hecho de que los cuentos no son narrados en lugares de descanso sino sobre la marcha. A pesar de estas diferencias, cualquiera que conozca la obra de Chaucer no dudará en afirmar que, de haber conocido realmente el *Decamerón*, éste pudo haber tomado sus líneas estructurales modificando las elegantes escenas de aristocracia en los jardines por el peregrinaje de diversas y discordantes personalidades.

<sup>9</sup> El erudito proviene de Oxford; el cocinero de Londres; el alguacil de Lincolnshire; el párroco es de extracción campesina...

<sup>10</sup> En el plan original de Chaucer cada uno debía contar cuatro cuentos, dos de ida y dos de vuelta. El total debía ser 128, en lugar de 24.

## LOS RELATOS ANÁLOGOS

A partir de un examen de las obras de Chaucer en orden cronológico probable, Lumiansky dedujo que el apego a las fuentes aumentaba progresivamente en sus composiciones<sup>11</sup>. Escaparán a nuestro análisis los relatos que presenten analogías parciales con las obras de Chaucer, tales como el VII, 9 y el LX, 6<sup>12</sup>.

Analizaremos a continuación, los tratamientos que da Chaucer a los relatos del *Decamerón* VIII,1 y X,10 que tienen su contrapunto en las narraciones de *The Shipman's Tale* y *The Clerkes Tale* respectivamente:

### *The Shipman's Tale*

A pesar de que no existe una fuente única para este relato, lo más probable es que, tanto Boccaccio como Giovanni Secambi de Lucca (novella XIX) o Chaucer hayan partido de un viejo "fabliau" francés, ahora perdido<sup>13</sup>. Este relato pertenece a una tipología especial dentro del cuento popular cuyo esquema básico fue clasificado por Johannes Bolte como un tipo dentro de la clase "Das zurückgewonnene Minnelohn"<sup>14</sup>.

La situación propuesta por este esquema se mantiene en Boccaccio, quien lo adopta para su relato de manera condensada y genial, pues la esposa

<sup>11</sup> Cf. Lumiansky, "Some introductory observations for the modern reader of the CT". En Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*. NYC, Washington Square Press, 1971.

<sup>12</sup> A la narración IX,6 le corresponde *The Reeves Tale*, donde Boccaccio exalta la figura de la mujer, y Chaucer es más misógino; además, en Chaucer las acciones son deliberadas y el molinero termina apaleado.

A la narración VIII, 9 corresponde *The Merchant's Tale*, donde la escena final, lugar común de la literatura, se manifiesta analógica sólo que invertida; en Chaucer hay elementos sobrenaturales y una arenga en favor del matrimonio que en Boccaccio no aparece.

<sup>13</sup> Cf. Brown-Dempster, *op. cit.*, pág. 439.

<sup>14</sup> Cuya traducción en inglés es "the lover's gift regained", es decir "el presente del amante devuelto", que se define en estos términos: un amante obtiene un favor de la esposa de un hombre rico, a cambio de una suma de dinero que éste obtiene del marido; más tarde el amante le dice que lo ha devuelto a la esposa, quien es obligada a entregar la suma al marido, quedándose burlada, mientras el amante se satisface gratis. Vid. "Chaucer's Shipman's tale; the lover's gift regained". En *Folklore Fellows communications*, nº 91, Helsinki, 1930.

debe devolver el dinero que le fue dado, siguiendo la tradición:

*Gulfardo partitodi, e la donna rimasa scornata, diede al marito il disonesto prezzo della sua cattività: e così il sagace amante senza costo godè della sua avara donna.*<sup>15</sup>

En Chaucer, este final cambia rotundamente cuando la esposa le dice al marido astutamente que ha gastado todo el dinero en vestidos para honrarlo y que gustosamente pagará su deuda... en la cama. El final es de triunfo para la mujer:

*This wyf was nat afered nor affrayed,  
But boldely she seyde, and that anon:  
Marie, ð defye the false monk, daun John  
(...)  
For, god it woot, Y wende, withouten doute,  
That he had yeve it en bycause of yow,  
To doon ther-with myn honour and my prow,  
(...)  
For Y wol paye yow wel and redily...*<sup>16</sup>

El "fabliau" francés tendía, como Boccaccio, al escarnio de la mujer infiel; pero Chaucer debía hacerla triunfar, pues la narración estaba originalmente puesta en labios de la Comadre de Bath. El relato se corresponde perfectamente con su personalidad y con su forma de considerar al matrimonio<sup>17</sup>; ya que el tema de la "sumisión marital" es el *leit motiv* del cuento.

En la versión de Boccaccio, Neifile, la narradora, observa en su breve introducción que una mujer que vende su virtud, merece la hoguera; y, en el mismo cuento, Gulfardo siente que su amor por la

mujer se transforma en odio al comprobar su avaricia:

*Gulfardo, udendo la'ngordigia de costei, sdegnato per la viltà de lei, la quale egli credeva che fosse una valiente donna, quasi in odio transmutò in fervente amore, e pensò de doverla beffare.*<sup>18</sup>

No sólo nada de esto aparece en el cuento de Chaucer, sino que, a diferencia de Boccaccio, quien no da razones para que la mujer quiera el dinero (*ella avesse per alcuna sua cosa bisogno di fiorini dugento d'oro*)<sup>19</sup>, Chaucer explica que la mujer necesita cien francos para pagar al sastre al domingo siguiente *or ellis I am lorn*<sup>20</sup>. Su trato con el monje, aquí, depende de algo más que lujuria y codicia. Aunque de todas formas llegue a ser más amoral que la historia de Boccaccio, pues en ella observamos que nadie sale castigado por su conducta reprochable: el monje (innovación chauce-riana, al igual que su relación de parentesco con el mercader) disfruta de la mujer casi incestuosamente con la ayuda del dinero de su esposo, la mujer se queda con el dinero y el marido satisfecho de recibir lo adeudado en la cama. El eterno triángulo parece cerrarse en torno de un cuarto elemento: el dinero<sup>21</sup>.



<sup>18</sup> "Gulfardo, al oír la codicia de ella, indignado por la vileza de quien él creía una gran señora, convirtió casi en odio su ferviente amor y pensó que debía burlarse de ella..."

<sup>19</sup> "...ella tenía necesidad de doscientos flerines de oro para un asunto suyo..."

<sup>20</sup> "...o de otra manera estoy arruinada..."

<sup>21</sup> Como lo señala Trevor Whittock en *A reading of "The Canterbury Tales"*, la historia sería el contrapunto de *The Frankeleynes Tale*, sólo que en ésta, el cuarto elemento es la verdad.

<sup>15</sup> "Al marcharse Gulfardo y quedarse escarnecida la señora le dio a su marido el deshonesto precio de su maldad; y así el sagaz amante gozó sin costo de su avara señora".

<sup>16</sup> "Su esposa, no asustada no consternada, replicó seca y decididamente: -Me importa un rábano este monje embustero, el hermano Juan... Nuestro Señor sabe que yo estaba perfectamente segura de que me lo había dado por causa tuya, para que lo gastase vistiendo alegremente...Yo te pagaré pronto y enjugaré mi deuda un poco cada día..."

<sup>17</sup> Recordemos que el personaje de Alicia es descrito, tanto en el "Prólogo" a su cuento como una mujer osada, experta en el arte de amar, como a través de su historia. Su maestra ha sido la experiencia y no la información libresco. Es el contrapunto, en este sentido, de las receptoras del *Decamerón*. Efectúa un pánegrico partidista sobre el casarse varias veces, pues considera que el matrimonio prevalece sobre la virginidad.

Dos enfoques diferentes para la misma historia: Boccaccio resalta el problema del adulterio, mientras que Chaucer se centra en el efecto del poder del dinero. La nueva sociedad mercantilista, representada por el mercader, parece considerar que el dinero está íntimamente ligado al hombre. Por una parte cree que las cuestiones de dinero y amistad deben mantenerse al margen, y se siente apenado por su deseo de querer recuperar lo prestado cuando visita a su pariente, el monje. Por otra, celebra el buen trato cerrado en París, solazándose con su esposa. La mujer, quien puede obtener de su marido todo lo que desee, no se vende por dinero, pues ella cree que toda mujer puede obtener placeres sexuales y financieros de un hombre, siendo éstos intercambiables. Dinero y sexo son equivalentes para ella. A través de la pintura pormenorizada de caracteres en Chaucer, probablemente hallaremos la evidencia del encuentro del poeta y la nueva sociedad cambiante de Inglaterra. Pero, aunque los cambios lleguen a percibirse desde el punto de vista social y económico, no logramos ver aquí la evolución de mentalidad que en Italia acompañó a estos cambios; por ello, el final del cuento no deja de ser anecdótico y con cierta gracia. En su lugar, Boccaccio, más desprovisto de descripción y de otros artificios narrativos, nos ofrece un final moralizante, muy útil para sus fines pedagógicos.

### *The Clerkes Tale*

De origen folklórico, la historia de Griselda se configuró en el siglo XIV, en el que llegaron a existir nueve versiones distintas. Boccaccio fue el primero en tomarla para el final del *Decamerón* (1353). Veinte años más tarde, Petrarca, tomando el esquema de Boccaccio, reelaboró la historia en latín. Casi simultáneamente, Giovanni Sercambi, también basándose en Boccaccio, recreó la "novella" en italiano, expandiéndola. En Francia, durante el último cuarto de siglo, aparecieron varias traducciones de la historia de la paciente marquesa<sup>22</sup>.

Aparentemente, el poeta inglés recibió dos fuertes influencias para escribir su versión: una traducción francesa anónima en prosa, y la versión latina de Petrarca. A pesar de estar muy ligado a sus

<sup>22</sup> Una versión de Philippe de Mézières y una traducción en prosa anónima más literal.

fuentes, Chaucer realizó importantes cambios en la caracterización de los personajes, en la técnica narrativa, y en todo el espíritu del cuento. Walter, por ejemplo, aparece mucho más obstinado y cruel en su versión que en la francesa o la latina, al punto que Chaucer agrega una condena severa hacia la conducta del marqués y hacia quienes repudiaron a Griselda:

*Though som men preise it for a subtil wit,  
But as for me, I seye that yvel it sit  
T'assaye a wif whan that it is no nede,  
and putten her in anguish and in drede.*<sup>23</sup>

Curiosamente, en este sentido, Chaucer se acerca más a Boccaccio que a sus propias fuentes, pues exaltó mucho más la figura de Griselda, de modo que ésta alcanzara relieves insospechados. Pero hay otros cambios en la obra que no encuentran precedente: Janicola, el padre de la joven, es más emocional, el sargento que se lleva a los niños es pintado más siniestramente y los súbditos de Walter aparecen más sometidos y obedientes. Además, Chaucer introduce numerosas expansiones que no se hallan en ninguna de las obras anteriores: el pedido de Griselda de besar al primer infante antes de morir; su largo caminar hacia las puertas, mal vestida entre la gente que puja por una nueva marquesa; y su discurso en la escena de reconciliación.

El Clérigo que lo narra representa al filósofo, uno de los más puros ejemplos de virtud, al igual que el Párroco que narrará el último cuento de la obra de Chaucer. Es evidente que este cuento se da como una respuesta al cuento de la Comadre de Bath, quien resulta una narradora de armas tomar, lasciva y mandona, mientras que Griselda es humillada por su marido más allá de lo imaginable. La concepción del amor aparece dividida: pues esta última predica que amar es desear dominar al ser amado, y el Clérigo proclama que el amor es abnegación, renuncia y pérdida de uno mismo en el otro; enseña la importancia de la autodisciplina y la constancia. La visión de la vida de la Comadre de Bath es de este mundo, en este mundo. El Clérigo nos demuestra que este mundo puede estar subordinado a un mundo ultraterrenos. Esto inserta la historia de Griselda en la tradición medieval cris-

<sup>23</sup> "Algunos pueden aplaudir el gesto por lo astuto. Por mi parte diré que no está nada bien que un hombre someta a su mujer a prueba y la someta a angustias y temores innecesarios."

tiana, y es lo que Chaucer pretende rescatar. Griselda es la representación del *everyman* medieval que soporta humillaciones y dolor antes de recibir la recompensa final, pues es la encarnación de todas las virtudes<sup>24</sup>. Walter, a su vez, representa el cruel destino que nos gobierna, en otro nivel de interpretación, el hombre dado a la crueldad en su búsqueda para obtener la dominación del ser amado, como un señor feudal. Al condenar los abusos del marido, el Clérigo, realiza una crítica al cristianismo, dado que ésta confiere demasiado poder al marido en la relación. Pero, verdaderamente está realizando una crítica a la explotación de todo ser humano. El *pathos* de Griselda nos enseña que por más que haya maridos deshonestos, los votos sagrados del matrimonio deben resguardarse, pues todo forma parte de un plan divino.

En el cuento de Boccaccio existe un clarísimo ataque a la nobleza de sangre y al matrimonio por conveniencia buscado por razones de sucesión. La crítica social se estructura en la fluctuación de Griselda entre ser criada/ser señora a que la somete el marido. Al terminar la narración, Dioneo da una opinión muy negativa de lo sucedido allí, aunque aquél como en Chaucer, no se deje de reconocer en la dualidad sacro-profana de Griselda, un genuino respeto por la mujer misma, como madre y esposa, y su dignidad se ve enfatizada por la humildad y el sacrificio.

#### DE LA CONCIENCIA MEDIEVAL AL *HOMO UNIVERSALIS*

En los capítulos precedentes, hemos intentado cotejar los aspectos formales externos y los tratamientos de ciertas historias tradicionales en el *Decamerón* y en *The Canterbury Tales*. En ambos casos podemos decir que la configuración que da Chaucer a su obra difiere mínimamente de aquella que le hubiera dado Boccaccio a su *Decamerón*. Pero aun así, encontramos que cada una está imbuida de un espíritu completamente diferente. Esto es lo que intentamos dilucidar.

<sup>24</sup> Este relato, narrado por uno de los dos personajes más nobles, contiene en sí una muestra de todas las virtudes, mientras que el Párroco, el otro personaje noble, narra en el cuento final la suma de todos los vicios.

Como bien sabemos, el Renacimiento que en Italia había desplegado todas sus luces, pasó décadas después a España, Alemania, Francia e Inglaterra como "italianismo"; es decir que en Inglaterra el espíritu de libertad humana renacentista recién comenzó a estimularse con Shakespeare o con Marlowe en el siglo XVII. Pero Chaucer, a pesar de ser capaz de percibir ciertos cambios sociales y económicos (como lo hace en su descripción del caballero y sus acompañantes, en la del labrador, quien con su grupo siguió financiando algunas guerras tras la revuelta del campesinado del 1381, en la de la burguesía surgiente o en la mordacidad con respecto del clero), no llega a captar en su totalidad el espíritu de la propuesta de Boccaccio.

El historiador inglés Trevelyan juzga que el siglo que da comienzo a la Edad Moderna es el XVIII; pues la Revolución industrial trajo consigo un cambio mucho más radical que el Renacimiento o la Reforma. Por consiguiente, las maneras medievales de vida subsisten aproximadamente hasta el año 1750. Esta visión, aunque puede parecer controvertida, sitúa a Chaucer en la imposibilidad de comprender la poética boccacciana.

Hay quienes pueden argüir que todo el conocimiento científico-filosófico que poseía Chaucer (traductor, poeta, diplomático, administrador), puesto al servicio del quehacer poético, prefigura al *homo universalis* del Renacimiento. Pero también se debe tener en cuenta que el montaje escénico de las obras de Chaucer es típicamente medieval, es decir, religioso.

La idea básica de *The Canterbury Tales* era ser una colección de cuentos. Pero el trasfondo viajero implica que la vida humana misma es un peregrinaje y Canterbury, la Jerusalén Celestial, la puerta del cielo.



La humanidad se dirige a un lugar, hacia el cual puede redimirse. La tumba de Becket es anagógicamente la salvación divina. Todo peregrinaje es un viaje penitencial de gratitud y adoración. Y la presencia del mismo Chaucer contribuye a aumentar el tono simbólico que adquiere. Chaucer-peregrino, llega a la meta, Chaucer-autor cierra con una retractación, pues lo escrito, lo pecaminoso debe tener un final pedagógico. Por ello, el último cuento debe dejar atrás las risas pecaminosas al aproximarse a Canterbury, junto a los chistes desvergonzados y las narraciones truculentas. El tratado sobre la penitencia debe preparar a los peregrinos para besar la tumba del santo. En los relatos anteriores se tocan todos los temas referentes a la debilidad humana: avaricia, lujuria, ambición. En las consideraciones morales finales, todas encuentran su contrapunto moralizante. A pesar de que la desintegración del sistema feudal ya se evidenciaba para Chaucer, en el clero, nos muestra un párroco cuya idea de pobreza individual y virtud parece incompatible con la riqueza institucional y las luchas intestinas en el mismo seno de la Iglesia<sup>25</sup>.

Pero en nada se asemeja al ataque que realiza Boccaccio contra la corrupción del clero, la literatura penitencial, y mucho menos con el ataque a la propuesta de vida ascética penitencial como antinatural.

La esencia de la bifrontalidad del hombre, en Boccaccio, no puede ser emulada por Chaucer. Pues aquél considera al amor como la meta del hombre y a lo erótico como algo natural, mientras que para Chaucer, la Comadre de Bath y Griselda representan extremos, pero jamás realidades que convivan en una misma mente.

Hay una estructura de inversión que podemos observar en las dos obras que nos ocupan, pues en el *Decamerón* se va de la Iglesia, asociada a la peste como castigo divino en la cultura de la penitencia, hasta la regeneración de los jóvenes en un ámbito humano, profano. El peregrinaje de Chaucer se realiza desde el ámbito profano hacia la salvación, en el seno de la Iglesia. El espacio del jardín, en Boccaccio, es totalmente humano, no es el

paraíso religioso-dantesco en el que el pensamiento de Chaucer podría encontrar asilo.

En el retiro de los jóvenes encontramos un viaje de regeneración por la inteligencia en búsqueda del orden subvertido por la peste. La purificación se dará en contacto con la naturaleza y el medio será la literatura (en contraposición con Chaucer, quien se retracta de lo dicho). La peste produce una crisis y brinda la posibilidad de reflexionar sobre la vida.

A simple vista los itinerarios de ambos poetas pueden parecer equivalentes: ambos son simbólicos y ascensionales (pues el *Decamerón* va del vicio a la virtud desde Ciappelletto a Griselda). Pero el de Boccaccio no tiene un significado y carácter religioso ultraterreno, sino profano y humano. Es laico en el sentido que Dios no se entiende como un motor actuante en este mundo. Ninguna preocupación ultraterrena limita a los héroes de Boccaccio.

El *Decamerón* tendrá un final feliz, a pesar de su comienzo luctuoso. Es la "comedia humana", cuyos personajes, en sus presentaciones como tipos nobles o cómicos van en su mayoría de una ética feudal hacia una ética mercantil burguesa con gran liberalidad y magnanimidad en el amor.

En sus cuentos, agota la descripción de la sociedad de su tiempo a través de las acciones de los personajes. Una sociedad en la que el hombre aparece abandonado a sus fuerzas, limitado por sus pasiones, inteligencia, destino o adversidades, pero que es como todo renacentista, fiel a su espíritu de libertad humano.

Chaucer en cambio, le canta a la resurrección, a la creación, a la vida que toma sentido por la "eterna promesa". En su "Prólogo" menciona un momento crucial para el cristiano: abril, el tiempo de renacer por la muerte y sacrificio de Cristo. El retrato de la primavera está representado por la experiencia de participación común. Es el retrato de toda una sociedad religiosa en la que lo personal se funde en lo general, lo secular en lo divino, lo natural en lo artificial.

## CONCLUSIONES

*Never trust the artist. Trust the tale.* D.H. Lawrence

Ya no podemos estar tan seguros de la inequívoca relación entre las dos obras más populares de Boccaccio y Chaucer, que la crítica ha establecido

<sup>25</sup> No podemos descartar la idea de que en un documento perdido, Chaucer era multado por apalearse a un fraile en Fleet Street, lo cual indica que su desagrado por el clero tenía motivaciones personales.

