

## *Las coordenadas espacio-temporales en la «Caccia di Diana» de Giovanni Boccaccio*

Mirella MAROTTA PERAMOS  
Universidad Complutense de Madrid

En este volumen de *Cuadernos de Filología Italiana* que hemos querido dedicar al recuerdo del Prof. D. Ángel Chiclana, he creído que podía ser buena idea dar a la luz una pequeña parte de la que fue mi Memoria de Licenciatura, que llevé a cabo bajo su dirección. Se trata, como es evidente, de un trabajo de juventud, con todos los defectos e ingenuidades que ahora puedo apreciar desde la perspectiva de los años, pero que siempre he creído que a él le agradó dirigir y de cuyo resultado se sintió satisfecho. Como por distintos avatares de índole personal e intelectual mis intereses dentro de la Filología Italiana han discurrido por otros derroteros, alejados de la Edad Media y de su «concepto de amor», no he tenido oportunidad de retomar en momentos posteriores este trabajo, de forma que había quedado totalmente inédito. Ahora, con ocasión de este homenaje, extraigo para su publicación un breve capítulo, que no obstante considero que tiene autonomía por sí mismo y que, por lo tanto, puede desgajarse del resto sin que su sentido resulte disminuido. Para ello, mantendré en su mayor parte el texto original con ligeras modificaciones, con la excepción del apartado dedicado a la hora del mediodía, en donde todo lo referente a la deuda de la obra de Boccaccio con la tradición ovidiana no estaba presente en la Memoria de Licenciatura al ser fruto de intereses y pasiones nacidos en momentos posteriores de mi vida académica; en cualquier caso, esta inclusión resultaba imprescindible tanto por la escasez de la materia original como por el hecho de que basa sobre una tradición perfectamente arraigada en el momento en el que escribe el autor una serie de decisiones que él toma y que, de otra forma, quedaban muy poco justificadas.

### LA ORDENACIÓN CUATRIPARTITA DEL MUNDO

Carlo Grabher, al analizar los problemas espaciales en la obra de Boccaccio, llega a la conclusión de que nuestro autor proyecta su aspiración, o más

bien su sueño, de una armonía perfecta del mundo en los paisajes que construye. Al simple gusto por lo estético añade el deseo de crear una naturaleza por encima de la realidad común, refugio del alma cansada de la lucha diaria. Boccaccio construye un espacio fundado sobre esquemas ideales que, si bien no pierde nunca su relación con el mundo de lo concreto, consigue liberarse de él por medio de pequeños matices creando un ambiente vagamente irreal<sup>1</sup>. Todo esto ha sido comúnmente aceptado por la crítica y resulta perfectamente documentable para la obra de madurez del autor; ahora bien, el crítico continúa diciendo que esta afirmación puede aplicarse a las obras en verso de Boccaccio sólo de forma parcial, ya que en ellas no hay una verdadera construcción del espacio sino sólo ciertos «balenamenti di paesaggio»<sup>2</sup>. Sin embargo, por lo que concierne a la *Caccia di Diana* debemos iniciar este breve estudio presentando como premisa la idea de que su estructura paisajística no sólo está constantemente presente en los movimientos de los personajes, sino que cumple una función básica para el desarrollo de los acontecimientos. Intentaremos demostrar que en esta obra la dimensión espacio-temporal representa el límite que el personaje-protagonista tendrá que franquear para que pueda producirse el desenlace de la acción y, por tanto, que pueda alcanzarse el fin deseado.

Para poder analizar en toda su magnitud la función del espacio nos es indispensable alterar el orden en que sus elementos aparecen en la obra. Saltamos, por tanto, las descripciones que abren los cantos I y II, que retomaremos más adelante, y empezamos por el verso 31 de este último:

Diana quattro parti fé di queste,  
ed alla bella donna disse «Andrai  
sopra 'l monte a meriggio con coteste,  
e tu, Isabella, al ponente sarai,  
e Fiore a tramontana; ed alla caccia  
ciascuna pensi di valere assai» (II 31, 36)<sup>3</sup>.

Afirma Lotman que «el lenguaje de las relaciones espaciales se revela como uno de los medios fundamentales de interpretación de la realidad. Los conceptos de *alto-bajo*, *derecho-izquierdo*, *próximo-lejano*, *abierto-cerrado*, *delimitado-ilimitado*, *discreto-continuo*, se revelan como material para la construcción de modelos culturales de contenido absolutamente no espacial y adquieren significado: *válido-no válido*, *bueno-malo*, *propio-ajeno*, *accesible-*

<sup>1</sup> C. Grabher (1953: 78).

<sup>2</sup> C. Grabher (1953: 79).

<sup>3</sup> Todas las referencias del texto de Boccaccio están tomadas de la edición de V. Branca (1974), *Caccia di Diana*, en *Tutte le opere di G. Boccaccio*, Milano, Mondadori, vol. I.

*inaccessibile, mortal-immortal, etc.»*<sup>4</sup>. A partir de esta afirmación podemos interpretar la ordenación espacial que crea Boccaccio; el autor divide el escenario en el que se desarrolla la acción en cuatro partes, en cada una de las cuales sitúa a un grupo de cazadoras. Con ello crea una estructura de cuatro polos en la que la oposición corresponde a una ordenación del mundo basada en el amor.

Tomemos nota por ahora de la presencia del número cuatro, que volveremos a encontrar en los primeros versos del canto II asociado a una mentalidad rígida de corte todavía muy medieval, y veamos la correspondencia «amor/espacio» que hemos apuntado. Lo que para nosotros puede parecer una simbología un tanto forzada, para el lector medieval, familiarizado con el *De Amore* de Cappellano y con su preceptiva, no presentaba ninguna dificultad de interpretación. En esta obra, el autor del siglo XII hace la siguiente descripción del «palagio d'amore»:

Dicesi, ed è verità, che nel mezzo del mondo è un palagio d'amore, lo quale hae quattro bellissime faccie e in ciascheduna faccia sta una bellissima porta, nel quale palagio solo Amore vi sta a compagnia di donne. La porta orientale Amore tiene propia per sé, e all'altre tre ha ordini di donne ordinate. Le donne della porta del mezzo si stanno colla porta aperta..., e fuori di quella sempre vanno vagando; e quelle della settentrionale porta sempre stanno colla porta serrata e niente veggiono fuori del palagio (...) Quelle donne le quali stanno colla porta aperta e sempre seggiono nel soglio di quella, sono quelle donne le quali, quando sono richieste d'amore, vogliono diligentemente sapere di quali meriti degno si truova e di quanta prodezza risplende quello che dentro alla porta d'amore vuole entrare; e di poi, ricevuta de' meriti piena fede, quelli che degni sono mettono dentro, e gli non degni fanno lontani stare dalla corte d'amore. Quelle che dalla porta d'occidente stanno, sono quelle femmine comuni che non discacciano altrui, ma tutti gli mettono dentro e disposte sono al voler di tutti. Quelle che la settentrionale porta tengono sempre serrata, sono quelle femmine che non vogliono aprire ad alcuno, ma niegano a tutti del palagio l'entrata<sup>5</sup>.

Vemos que los esquemas usados por ambos autores son idénticos. Los dioses, Amore en una obra y Diana en la otra, se reservan la parte oriental, mientras que el resto de las mujeres se dividen los otros tres puntos cardinales. Si, desde luego, nadie duda de la importancia del *De Amore* para la creación de Boccaccio, aquí no puede estar más claro que constituye su fuente directa. No obstante, por lo que respecta a la interpretación de la simbología se nos presentan algunos problemas. En primer lugar, es cierto que a las divinidades, como jefes del conjunto de las mujeres, se les asigna una misma puerta, pero hay que

<sup>4</sup> Y. M. Lotman (1982: 271).

<sup>5</sup> Andrea Cappellano, *De Amore*, Testo latino del secolo XII con due traduzioni toscane inedite del secolo XIV. Edición de Salvatore Battaglia, Roma 1947, pp. 105-107.

tener en cuenta que representan concepciones del amor, más que diferentes, radicalmente opuestas. Por otra parte, no podemos saber hasta qué punto quería Boccaccio tachar de frías y esquivas a las mujeres que coloca al Norte, pero lo que parece evidente es que habría resultado exagerado llamar meretrices a aquellas a las que asigna la zona de Levante, sobre todo teniendo en cuenta que el poema pretende ser un elogio de las damas que en él se presentan, para que sus maridos, o sus padres, siguieran apoyando a nuestro autor y a sus olvidados estudios de derecho. Hasta qué punto la corte de Nápoles conocía al pie de la letra la simbología de Cappellano y cuánto había de ilusorio en la ordenación que hace Boccaccio, es algo que tiene por fuerza que quedar sin respuesta. Suponemos que lo que sí era conocido por todos era el significado del *Mezzogiorno*, pues es en este punto sobre el que se basa toda la ficción del poema.

Volvamos ahora a la descripción del paisaje que hemos dejado atrás. La *Caccia* empieza situándonos en una mañana de primavera dulce y templada en la que «uno spirto gentil volando forte» (I 8) nos presenta a las mujeres:

Nel tempo adorno che l'erbette nove  
rivestono ogni prato e l'aere chiaro  
ride per la dolcezza che' l ciel move (I 1,3) .

Es una unión de espacio y tiempo que vamos a encontrar muy a menudo no sólo en esta obra sino en toda la producción de Boccaccio. El tiempo de la primavera y las primeras horas de la mañana se definen por el verdor de los prados y la claridad del cielo. Tiene razón Grabher<sup>6</sup> cuando dice que no es más que una pincelada, tres versos que dan paso rápidamente a la acción, pero no podemos olvidar que tienen una función estructural muy importante al estar colocados precisamente al principio de la obra: las descripciones del espacio tienen en la *Caccia di Diana* una función de marco, pues se colocan al principio y al final, tanto del texto global como de determinadas partes que el autor quiere resaltar, mientras que el tiempo es el límite entre los dos subcampos que dividen la acción. Estos tres versos sirven para situarnos dentro de la ficción, para enseñarnos cuál va a ser el mundo representado y, por consiguiente, para mostrarnos la perspectiva que Boccaccio tiene de la realidad. La delicadeza, la dulzura, la frescura del paisaje, nos introducen en la atmósfera refinada de la corte de Diana, corte que no es más que un calco del modelo en el que vive nuestro autor y en el que se siente tan a gusto: la Nápoles de Roberto y Giovanna. El espacio se convierte así en representante de un mundo aristocrático de perfección y armonía en el que descubrimos todavía la mente ingenua y entusiasmada del poeta.

<sup>6</sup> C. Grabher (1953: 79).

## LA CACCIA DI DIANA Y LA VALLE DELLE DONNE

Siguiendo adelante con la lectura del texto nos damos cuenta de que podemos considerar el canto I como una especie de introducción: en él se presenta el entorno, los personajes, el narrador, la protagonista y el autor, que subyace en la obra moviendo delicadamente los hilos y reservándose algunos para momentos posteriores. *El canto II sigue esta línea, pero prepara al lector para la narración y profundiza mucho más en los elementos espaciales, cuya descripción ocupa una gran parte del canto:*

In una valle non molto spaziosa,  
 di quattro montagnette circuito,  
 di verdi erbette e di fiori copiosa,  
 nel mezzo della qual così fiorita,  
 una fontana chiara, bella e grande,  
 abbondevole d'acqua, v'era sita;  
 e l'acqua che superflua si spande  
 un rivo fa che tutte l'erbe bagna,  
 poi n'esce fuor da una delle bande:  
 d'albori è piena ciascuna montagna,  
 di frondi folte si ch'a pena il sole  
 tra essi può passar nella campagna:  
 diversi ucelli cantan lor carole  
 sopr'essi, e quivi un aïra sottile  
 move le frondi, come mover sole  
 nel tempo estivo zefiro gentile,  
 cuando il calor diürno più non sale,  
 ma quando fa, calato, l'aere umile (II 1,18).

Al analizar el paisaje de las obras de juventud de Boccaccio, dice Carlo Grabher que, si bien no faltan notas personales, en general se articula sobre esquemas más o menos estereotipados de la tradición literaria —francesa, provenzal, stilnovista— y sobre frecuentes referencias al Paraíso terrestre de Dante<sup>7</sup>. En cierto sentido la afirmación es válida, ya que, como veremos a continuación, la fuente de inspiración aparece claramente identificable. Sin embargo, no podemos considerar el espacio como un simple lugar de placer, o *locus amoenus*, sino como una estructura ideológico-formal en la que se inserta la narración y que integra los diferentes bloques temáticos en un conjunto único.

Veamos primero el problema de las fuentes en que se inspira Boccaccio. Si bien la descripción es muy común en toda la literatura anterior (y no dejará de aparecer hasta muchos siglos después) es muy probable que el mismo libro que

<sup>7</sup> C. Grabher (1953: 78).

le sirve para la simbología de los puntos cardinales, *De Amore* de Cappellano, haya sido su base para el paisaje global de la *Caccia di Diana*. En primer lugar, el encuentro del caballero con el «cortejo de amor» se produce en una mañana cálida y exuberante, igual que la que Boccaccio nos describió al principio de la obra (I 1,3); más adelante, cuando este mismo caballero llegue al «luogo dell' Amenità», encontraremos la descripción del *locus amoenus* hecha en unos términos parecidos a los que estamos analizando aquí:

E così parlando insieme fatta lunga via, venimmo in luogo molto dilettevole e bello, nel quale erano prati molto bellissimi e ordinati meglio che per alcun vivente mai fosse veduto. Lo detto luogo era d'intorno chiuso d'alberi pieni di fiori e di pomi molto, e ciascuno albero secondo sua generazione e qualità era fornito; (... ) dentro alle radici dell'albero surgeva una fontana d'acqua mirabilmente chiara, l' acqua della quale a chi ne beeva dava soavissimo sapore, e pareano in quella di tutte generazione pescetti. (...) Dalla fontana sopradetta procedevano molti rivi e ramicelli d'acqua, li quali dilettevolmente si spandevano per lo detto luogo<sup>8</sup>.

Importa resaltar en esta descripción dos elementos clave que van a estar presentes en muchos de los entornos que cree nuestro autor: un valle no muy grande, cerrado por árboles o montañas bajas, y una fuente de agua en el centro con pequeños riachuelos que se expanden por el lugar. En estos términos encontramos descripciones en la *Amorosa visione*, en el *Ameto*, en el *Ninfaletto*, en el *Filocolo*, en el *Decameron*. Pero la crítica, y en particular Vittore Branca, ha visto con especial atención la semejanza entre este paisaje y el de «La Valle delle donne» a donde Elisa conduce a sus compañeras al final de la VI jornada. Nos parece interesante el análisis de este punto porque por un lado pone de manifiesto la importancia que estos versos de la *Caccia di Diana* tendrán en la producción literaria posterior de nuestro autor y por otro nos hace ver claramente las diferencias entre ambos momentos compositivos y, por consiguiente, el desarrollo y la madurez que ha ido alcanzando:

(...) che alla Valle delle donne pervennero; dentro alla quale per una via assai stretta, dall'una delle parti della quale correva un chiarissimo fiumicello, entrarono, e viderla tanto bella e dilettevole, e specialmente in quel tempo che era il caldo grande, quanto più si potesse divisare. E secondo che una di loro poi mi ridisse, il piano che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura e non manual paresse; ed era di giro poco più che un mezzo miglio, intorniato di sei montagnette di non troppa altezza. (...) Ed erano queste piagge, quante alla plaga del mezzogiorno ne riguardavano, tutte di vigne, d'ulivi, di mandorle, di ciriegi, di fichi e d'altre maniere assai d'alberi

<sup>8</sup> Andrea Cappellano (1947: 117-119).

fruttiferi piene, senza spanna perdersene. Quelle le quali il carro di tramontana guardava (...) E oltre a questo, quel che non meno che altro diletto porgeva, era un fiumicello il quale d'una delle valli, che due di quelle montagnette dividea, cadeva (...); e come giù al piccol pian pervenia, così quivi in un bel canaleto raccolta infino al mezzo del piano velocissima discorreva, e ivi faceva un piccol laghetto, quale talvolta per modo di vivaio fanno ne' lor giardini i cittadini che di ciò hanno destro<sup>9</sup>.

El autor nos sitúa en la misma estación del año, con una atmósfera como la que vimos al principio de nuestra obra; describe un valle pequeño, circundado por montañas bajas, con un río que lo atraviesa y sale por uno de sus lados; con toda una serie de árboles frutales y una vegetación rica y exuberante; e incluso divide el lugar según los puntos cardinales, de forma que la relación sea casi automática.

Pero ya dijimos que el espacio no es solo un *topos* físico, sino que conlleva todo un entramado ideológico-formal en el que se insertan los otros elementos de la obra literaria. Y es en este punto donde las dos descripciones, aparentemente tan similares, ponen de manifiesto sus rasgos diferenciadores. Veamos ante todo el número. Es cierto que se ha hecho mucha crítica simbólica y que, quizá por este motivo, el procedimiento ha perdido en los últimos tiempos parte de su validez, pero enfrentarse a una obra del «Trecento» intentando prescindir de la importancia que tienen determinados elementos codificados por toda una cultura y una tradición resulta, cuanto menos, arriesgado. Tanto para un hombre de fines de la Edad Media como para un renacentista, el número, sobre todo en arquitectura, tiene un indudable valor. El que Boccaccio rodee su primer espacio de cuatro montañas y el de la obra cumbre de seis, es expresión de un cambio de actitud y de mentalidad. La *Caccia di Diana* está escrita en Nápoles, en un momento en que nuestro autor todavía no había madurado sus esquemas ideológicos y en el que se encontraba muy ligado a un ambiente medieval de corte aristocrático. El marco arquitectónico que construye para su caza es, por tanto, rígido, perfectamente cuadrado, anguloso y con una fuente en el centro de la que mana agua cristalina, símbolo de purificación de las cazadoras, que se sumergen en ella antes de empezar lo que para Diana es un sacrificio ritual.

«La Valle delle donne» presenta una fuerte evolución respecto a estos esquemas. Frente al estatismo que hemos visto, nos da un entorno circular: «il piano che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto», figura que entra en arquitectura en el Renacimiento como recuperación de un

<sup>9</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, VI concl., 19 ss. La edición utilizada para las citas es la de C. Segre, Milano 1963.

mundo clásico de perfección, como un todo en el que se unen lo uno y lo múltiple (el círculo es un polígono con un número infinito de lados). Pero no sólo es esto; ahora las montañas que circundan el espacio redondo son seis, número absurdo en la Nápoles medieval pero que ahora Giotto acababa de introducir en Florencia para la decoración de su «Campanile». Con una fuerte renovación estética, el discípulo de Cimabue había representado la historia de la humanidad, desde el Génesis hasta una serie de imágenes de la vida cotidiana florentina, en un espacio modelizador exagonal, símbolo de las múltiples posibilidades de que dispone el hombre renacentista para su creación, a la vez que ruptura con los rígidos esquemas arquitectónicos anteriores. Esto, sin duda, impresionó a nuestro autor a su vuelta a Florencia y le hizo adoptar el mismo modelo a la vez que el mismo significado: también su *Decameron* es una serie de escenas de la vida enmarcadas, en este caso concreto, en un espacio exagonal.

Queda todavía por tratar la dualidad fuente/río, en una relación estático/dinámico similar a la que hemos estado viendo. Ambos elementos incluyen el agua, con sus connotaciones de fluidez y purificación, pero estructuralmente tienen significados distintos. La fuente que encontramos en la *Caccia di Diana* supone ya un paso adelante en la concepción arquitectónica medieval (patio cuadrado como entrada a los edificios, con una fuente en el centro) pues el agua, en alguna medida, es incontenible y se canaliza creando un riachuelo que sale por un lado del valle; así, el estatismo a que nos tenía acostumbrados la iconografía de la época se rompe en un primer esbozo de movimiento. Pero cuando Boccaccio escribe el *Decameron*, la idea del dinamismo heraclíteo asociada al río como materia en constante cambio, estaba ya profundamente arraigada en la mente de todos; por eso el autor nos describe una especie de fluido sin límites ni continentes que «da una delle valli ... cadeva giù per balzi di pietra viva» y que, después de formar un pequeño lago, se expande en canales por todo el lugar (no en un solo río que sale por una de las montañas). No en vano, en la conclusión del *Decameron*, Boccaccio admite «le cose di questo mondo non avere stabilità alcuna, ma sempre essere in mutamento»<sup>10</sup>, que, si bien es una defensa ante las acusaciones de los detractores de su obra, demuestra una toma de posición en cuanto a los principios de la «nueva» estética.

Esta dualidad que encontramos en la descripción de los entornos, podemos ampliarla a la concepción de la sociedad que el autor dibuja en cada momento. La obra de juventud nos muestra un muchacho entusiasmado por el esplendor de una corte de tipo aristocrático, ante la cual carece de sentido crítico. Así, si bien la *Caccia di Diana* se centra en el conflicto entre las dos clases de amor, su autor no duda en dedicar un gran número de capítulos a la exaltación de las

---

<sup>10</sup> G. Boccaccio (1963: Conclusión, 27).

virtudes de las damas napolitanas. En el *Decameron*, por el contrario, encontramos el nacimiento de un nuevo gusto literario. Es una ruptura con los vínculos ideológicos medievales operada a través de la inserción de lo cómico y de su sentido crítico ante los «mercanti» a los que dedica la «epopea». Uno de los muchos ejemplos que podemos encontrar de la importancia del campo para esta crítica que lleva a cabo el autor, es la cantidad de cuentos que se basan en la traición de las mujeres a sus maridos durante la época de verano, cuando están solas en la casa de campo.

Para concluir con esta comparación de los dos espacios que estamos viendo, diremos que en ambas obras el *topos* es un jardín, que se opone conceptualmente a la ciudad y que tiene connotaciones de prestigio para la vieja aristocracia y la nueva burguesía florentina, por lo que supone de posesión de terrenos en el campo<sup>11</sup>. Pero si la *Caccia di Diana* supone una aceptación de la sociedad aristocrática, de sus costumbres, de sus privilegios, el *Decameron* va mucho más adelante; significa la huida de un mundo corrupto no solo física sino moralmente y la imposición de unas leyes que la «brigata» considera justas y adecuadas a su condición social; significa el rechazo de Florencia y de la crisis profunda que vivía su sociedad, para refugiarse en una utopía, en el sentido etimológico de lugar maravilloso y apartado, y recuperar las bases ideológicas que se estaban perdiendo. En este sentido, Mirko Bevilacqua aborda el problema del concepto de jardín en el *Decameron* considerándolo una elaboración mucho más intelectual que física:

Continuando l'elaborazione della forma del «giardino» l'autore arriva ad estendere in ampiezza la circoscritta tipologia del parco murato: nasce così la *Valle delle donne*, coronamento dell' ideologia separata della brigata; ... *La Valle delle donne* è certo il coronamento della giocosa separazione del Boccaccio da Firenze. Nasce così una delle prime forme di *ludus* intellettuale, agibile ed agito entro la prospettiva del «parco», come luogo atto alla sperimentazione linguistica<sup>12</sup>.

Lo importante de este párrafo es resaltar no sólo la idea de «luogo atto alla sperimentazione linguistica», sobre el que la crítica ya ha insistido bastante, sino la de «separazione da». Otro crítico que ha trabajado la coordenada espacial en repetidas ocasiones, Jacques Le Goff, define el huerto o el vergel como:

lugar cercado, separado del resto del mundo, en el cual queda roto todo lazo con la vida social normal y con las responsabilidades que de ella se derivan<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> M. Bevilacqua, (1978: 65-66).

<sup>12</sup> M. Bevilacqua, (1978: 76).

<sup>13</sup> J. Le Goff (1985).

Es éste el sentido en el que lo usa Boccaccio. El jardín en el que se reúnen las mujeres cazadoras constituye un lugar apartado de la vida napolitana; un lugar donde el orden, cualquiera que éste sea, se subvierte: cuando ellas salen para cazar están bajo la influencia de Diana; cuando vuelven se han convertido en mujeres enamoradas del amor y de sus placeres. El alejamiento, por tanto, cumple una función específica, sin la cual la acción no sería posible.

El motivo del alejamiento como supresión de barreras tanto espaciales como jerárquico-sociales será muy querido por nuestro autor, quien lo usará frecuentemente en sus obras. Un ejemplo muy claro lo tenemos en el cuento X,2 del *Decameron*, donde por algunos días Ghino y el abad se encuentran fuera de la sociedad simplemente como dos individuos, no como representantes de clases determinadas: esto permite que se reconozcan y regresen con una forma de pensar distinta de la que tenían al principio<sup>14</sup>. A partir de todos estos ejemplos, y usando una expresión de Giovanni Getto, podemos decir que el espacio de la *Caccia di Diana* es un paisaje-acción<sup>15</sup>, pues condiciona los movimientos de los personajes, no sólo les sirve de marco. Como hemos visto, esto se hace especialmente evidente en el caso de la estructuración en puntos cardinales del universo, que determina una especial concepción de los hombres y de la sociedad, a la vez que influye en ambos.

## LA HORA DEL MEDIODÍA

La única nota temporal del texto la encontramos al principio del canto XVI:

Ma già il sol saliva a mezzo giorno (XVI 1)

Como en el caso del paisaje, también éste es un *tiempo-acción*; es más, es el límite entre los dos momentos de la narración, entre la no-acción y la acción, entendida como desenlace, como acontecimiento. Antes de este momento hay un equilibrio perfecto en el orden social; el límite temporal marca la transgresión de este orden y la creación de uno nuevo. En el *Decameron*, Boccaccio elige los tiempos en que las luces están atenuadas, como el alba, el anochecer, para la «cornice», pues son tiempos que no producen cambio sino continuidad, pero prefiere las horas nocturnas y meridianas para la acción de los personajes de sus cuentos:

Queste ore rispondono ad un' istanza realistica, in quanto sono le più propizie alle imprese degli amanti dei ladri dei beffatori, e se esse paiono, con il

<sup>14</sup> M. Baratto (1970: 204-205).

<sup>15</sup> G. Getto (1972<sup>3</sup>: 20 ss.).

loro costante ritorno, obbedire ad una certa schematicità convenzionale, hanno però sempre il potere di evocare un clima interessantemente suggestivo»<sup>16</sup>.

Esta tendencia puesta de manifiesto por Getto para la obra cumbre del autor, la observamos ya desde las de juventud. En la *Caccia di Diana* el tiempo es el del mediodía, cuando el sol está más alto y el calor es más intenso; es la hora de la máxima fascinación sexual y, por consiguiente, la más apropiada para luchar por el amor de Venus. El mismo fondo solar lo encontramos en el *De Amore*, donde es el fuerte calor el que obliga al caballero a alejarse de su grupo, dándole así la posibilidad de encontrar al «cortejo de Amor»; es probablemente ésta la fuente más directa de la que toma Boccaccio la inspiración para su obra de juventud, y que luego retomará en la otra «caccia», esta vez infernal, de Nastagio degli Onesti. Pero la relación entre el momento del mediodía y el amor de los sentidos es tradición clásica que llega hasta la Edad Media a través de *Amores* I,5 de Ovidio, poema en el que describe una feliz siesta amorosa que refleja el gozo por el amor cumplido y el deseo satisfecho. La elegía, en un tono alejado de los lamentos casi consustanciales del género, está estructurada de forma circular, con mención del mediodía al principio y al final y cuenta cómo, estando Ovidio descansando a la hora del bochorno, llega Corina y cómo, después de un obligado forcejeo y de la admirada contemplación de su desnudez, se une a ella en un acto que el poeta sólo insinúa en una púdica reticencia. La pieza nace de la imitación de Propercio II,5, pero Ovidio introduce una significativa variación que dará lugar a la tradición a la que estamos aludiendo: si en el epigrama helenístico y en Propercio es la noche el marco temporal apropiado a la unión amorosa, Ovidio modifica la coordenada temporal para situar la escena en el mediodía (para lo cual contaba además con el precedente de Catulo, 32). El tema pasa a la Edad Media a través de otra elegía incluida en el *Cancionero de Ripoll*, el poema n.º 4 titulado *Quomodo prius convenimus*, en la que encontramos los mismos elementos, el mismo motivo en igual sucesión: el mediodía, el poeta en su lecho, la ventana abierta, la descripción detallada del cuerpo de la muchacha, la fórmula del pudor para aludir a la unión amorosa (*cetera*) y el deseo final expresado por el poeta<sup>17</sup>.

Desde este poema de Ovidio, a través del *Cancionero de Ripoll* y de Andrea Cappellano, llega hasta Boccaccio el gusto por centrar en las horas solares los momentos de máximo apogeo del amor, y no olvidemos que en el poema que estamos tratando se nos presenta una batalla entre el amor de los sentidos y la

<sup>16</sup> G. Getto, (1972<sup>3</sup>: 209)

<sup>17</sup> A este respecto, cf. V. Cristóbal (1991), «Los Amores de Ovidio en la tradición clásica», en L. Ferreres (ed.), *Treballs en honor de Virgilio Bejarano. Actes del Ixè Simposi de la Secció Catalana de la SEEC*, Barcelona, pp. 371-379.

castidad, donde Venus vence sin paliativos sobre Diana. La aceptación de Boccaccio de este parámetro temporal resulta evidente, como apuntamos anteriormente, no sólo en la *Caccia di Diana*, donde la hora del mediodía tiene una cierta justificación, ya que debido al calor las mujeres se ven obligadas a suspender la cacería, con lo que se crea la ocasión para la rebelión de la protagonista, sino también en el cuento de Nastagio degli Onesti, texto en el que la hora elegida no deja de resultar extraña, teniendo en cuenta que se trata de una materia infernal que parecería requerir una oscuridad tenebrosa. Sin embargo, a Boccaccio no le interesa tanto hablar de una cacería de animales (en la *Caccia di Diana*), o de una visión del otro mundo (en el cuento de Nastagio degli Onesti), como castigar a las mujeres que se niegan a aceptar el amor; éste es el motivo central de las dos composiciones, como lo demuestra el hecho de la utilización del mediodía con todas las connotaciones a las que hemos hecho referencia. En este mismo sentido, afirma Battaglia que la aceptación entusiasta que los autores medievales tuvieron de la poética y la enseñanza ovidiana produjo como primer resultado una profunda y general atención a los hechos de la psiquis, a sus más internas motivaciones, a la mecánica pasional que genera sensaciones. A través de la enseñanza de Ovidio, el hombre aprendió a conocerse mejor, a mirarse por dentro, a vencer las muchas inhibiciones que le apesaban, al tiempo que se reconciliaba con la vida, con el gozo y con el amor<sup>18</sup>.

Volviendo al texto de la *Caccia di Diana*, desde el punto de vista de la estructura, el límite temporal divide la intriga en dos partes: el *antes*, que podemos suponer se inicia con las primeras horas del día y que constituye el tiempo del no amor, y el *después*, o del amor, que se extiende hasta un momento que Boccaccio deja intencionadamente no definido, no concluido, ya que los últimos versos de la obra reconducen la acción al paisaje idílico y al amor de la «bella donna»:

E torno a contemplar quella pietate,  
ne' verdi prati, e l' altra gran virtute  
che questa donna fregia di biltate,  
da cui ancora spero aver salute (XVIII 55,58).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOCCACCIO, G. (1974): *Caccia di Diana*, en *Tutte le opere di G. Boccaccio*, vol. I, a cura di BRANCA, V., Milano, Mondadori.  
BOCCACCIO, G. (1963): *Decameron*, a cura di SEGRE, C., Milano, Mursia.

<sup>18</sup> Cf. S. Battaglia (1965).

- BARATTO, M. (1970): *Realtà e stile nel Decameron*, Vicenza, Neri Pozza ed.
- BATTAGLIA, S. (1965): *La coscienza letteraria del Medio Evo*, Napoli, Liguori.
- BEVILACQUA, M. (1978): *L'ideologia letteraria nel Decameron*, Roma, Bulzoni.
- BRANCA, V. (1938): «Per l'attribuzione della 'Caccia di Diana' a Giovanni Boccaccio», *Annali della Scuola Superiore Normale di Pisa*, sez. II, vol. II.
- BRANCA, V. (1958): «Nuove note sulla 'Caccia di Diana'» en *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.
- BRANCA, V. (1970): *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni.
- FERRERO, R. (1980): *Innovazione e tradizione nel Boccaccio*, Roma, Bulzoni.
- GETTO, G. (1972): *Vita di forme e forme di vita nel Decameron*, Torino, Petrini.
- GOFF, J. Le (1985): *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona.
- GRABHER, C. (1953): «Particolari influssi di Andrea Cappellano sul Boccaccio», *Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari*, vol. XXI.
- LOTMAN, Y. M. (1982): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Arco Libros.