

Relecturas del *Decameron* y del *Amadís de Gaula* en Matteo Bandello

Vittoria FOTI*
Universidad Complutense de Madrid
vittoria.foti@filol.ucm.es

RESUMEN

Analizamos aquí el cuento de Matteo Bandello I, 27, titulado *Don Diego da la sua donna sprezzato va a starsi in una grotta, e come n'uscì*, a través del examen de las fuentes señaladas a continuación. Matteo Bandello es el autor italiano más destacado de cuentos del siglo XVI, escritor de múltiples relaciones con la élite política y cultural de su época, cuyas obras han tenido una recepción europea, a partir de su difusión en Francia, sirviendo además de hipotexto a los dramas de Shakespeare. El cuento I, 27 reelabora muchos elementos temáticos y lingüísticos del *Decameron* de Boccaccio, relacionándolos con continuas referencias al *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo, leído en la traducción atribuida a Mambrino Roseo da Fabriano y proponiendo una visión original de las relaciones caballescas y amorosas.

Palabras clave: *Decameron*, *Amadís de Gaula*, Matteo Bandello, intertextualidad.

Re-readings of *Decameron* and of *Amadís de Gaula* in Matteo Bandello

ABSTRACT

In this paper I intend analyze Matteo Bandello's short story I, 27, entitled *Don Diego da la sua donna sprezzato va a starsi in una grotta, e come n'uscì*, through the sources that will be indicated herein. Matteo Bandello is the most important author of Italian short stories of the 16th century. He maintained various relationships with the contemporary cultural and political élite. His works had a European reception, beginning from France, and were also used as hypotext to Shakespeare's dramas. The short story I, 27 processes many thematic and linguistic elements of Boccaccio's *Decameron* and makes continuous references to Garci Rodríguez de Montalvo's *Amadís de Gaula*, read in the translation attributed to Mambrino Roseo da Fabriano, thus suggesting an original vision of chivalric and love relationships.

Key words: *Decameron*, *Amadís de Gaula*, Matteo Bandello, intertextuality.

SUMARIO

Introducción. La carta dedicatoria. Argumento del cuento I, 27. Análisis del tratamiento de las fuentes. Regreso al marco y conclusiones. Referencias bibliográficas.

* Vittoria Foti. Contacto postal: via Satrico 7, 00183 Roma.

Introducción

Mi análisis del cuento I, 27 de Matteo Bandello se propone investigar su original proceso de reescritura de las fuentes y evaluar los resultados. La vida de este escritor prototípico de la Europa de las cortes, ingresado en la orden de los Dominicos a finales del siglo XV¹, se caracteriza por una continua itinerancia y múltiples relaciones sociales. Para redactar la recopilación de cuentos más importante del siglo XVI en Italia se inspira en diferentes materiales narrativos, tanto clásicos como contemporáneos, italianos y extranjeros. Del corpus total de 214 cuentos², quince son de ambientación hispánica o sus protagonistas son españoles. Uno de los más elaborados es el I, 27, intitulado *Don Diego da la sua donna sprezzato va a starsi in una grotta, e come n'uscì*.

La carta dedicatoria

Es conocido que Bandello antepone a cada cuento una carta dedicatoria, que tiene la función de informar al lector sobre el contexto en el que lo ha escuchado por primera vez, y de situarlo en el espacio y en el tiempo, indicando quién es el narrador originario y el/los destinatarios³. Esas cartas fueron escritas después de la redacción de los cuentos y concebidas en la fase de ordenación de la obra para su publicación, que se hizo en Lucca en 1554⁴. Además de presentarse como un homenaje a un destinatario concreto, las cartas dedicatorias dan testimonio de las relaciones del autor con los intelectuales y los políticos de la época y constituyen un marco muy original, más dinámico con respecto al decameroniano y espejo del contexto dialógico en el que nacieron y se acogieron los cuentos. Presentan además otras interesantes características, como las menciones a personas presentes y acontecimientos acaecidos en lugares y en fechas a menudo no coincidentes. Si bien es cierto que la carta dedicatoria antepuesta al cuento lo enmarca en un momento histórico, al mismo tiempo el cuento establece con ella una relación contradictoria⁵.

¹ Pero a partir del 1526 pide la dispensa del hábito para empezar la carrera de secretario, en el séquito de Cesare Fregoso (de 1528 hasta 1541) y luego del obispo regente de la diócesis de Agen, según Fiorato, *Bandello entre l'histoire et l'écriture. La vie, l'expérience sociale, l'évolution culturelle d'un conteur de la renaissance*, Firenze: Olschki, 1979, citado en Menetti: 2005: 60.

² *La prima (-seconda, -terza) parte de le Novelle del Bandello*, in Lucca, per Busdrago, 1554; *La quarta parte de le Novelle del Bandello, nuovamente composte, né per l'adietro date in luce*, in Lione, appresso Alessandro Marsili, 1573 (póstuma).

³ Sobre las cartas dedicatorias véase Godi (1996), el ensayo introductorio *Rinascimento fantastico*, de Salvatore S. Nigro, a Bandello (1994), así como el capítulo cuarto que Menetti (2005) dedica al análisis de sus funcionalidad.

⁴ Para una síntesis de las cuestiones relativas a las fases de composición de la recopilación de cuentos, véase la *Introduzione* de Delmo Maestri a Bandello (1992), y la bibliografía aquí recogida. Todas las citas del cuento se toman de esta edición.

⁵ Sobre la función de las cartas dedicatoria en la obra de Bandello y de la cultura humanístico-renacentista, asumo plenamente las conclusiones del citado estudio de Menetti: dedicatoria y cuento forman un díptico funcional y la primera es el lugar en el que se replantean los temas contradictorios de los cuentos.

Expondré en primer lugar el contenido de la carta dedicatoria y en segundo lugar la trama del cuento, siguiendo el orden del lector ingenuo, para luego volver a explicarla en la fase del análisis de conjunto.

La carta dedicatoria es muy compleja. Intentaré devanar sus hilos. Está dirigida a Ermes Visconti y empieza con la exposición de la temática ejemplar del cuento («un notabile accidente che non è molto in Ispagna è avvenuto»), o sea el amor juvenil que, si no es moderado por el freno de la razón, resulta engañoso, conduce a desórdenes y a menudo a la muerte. En concreto, el cuento enseña la facilidad con que las mujeres se engañan y perseveran tercas en sus sospechas e imaginarios celos. El acontecimiento lo contó Gerolamo della Penna, noble de Perugia, en presencia de Próspero Colonna, «questi dì», en Milán, después de su llegada de la batalla de la Bicocca (que Bandello llama derrota, siendo partidario de los franceses), en la que Colonna venció a los franceses⁶. Bandello justifica la escritura y el envío del cuento como respuesta a la petición de Ermes Visconti, que asistió a la narración pero, habiendo llegado tarde, pudo escuchar solo la última parte. El cuento tiene que circular: de hecho, ruega a Ermes que se lo devuelva después de que lo haya leído su hermano mayor, Francesco Visconti, señor muy querido en Lombardía. Así verá que las mujeres no tienen todas el mismo temperamento y que de todas maneras no es lícito ser cruel con ellas, ni siquiera con las que son malas.

Argumento del cuento I, 27

Antes de empezar la narración, el narrador expone el clima en el que se compuso y el fin que se proponía: a petición de Próspero Colonna, comandante supremo del ejército de Italia y vencedor en la batalla de la Bicocca, intentará aliviar a los oyentes de la tristeza provocada por la muerte en este contexto del conde de Collisano, Pietro di Cardona, almirante siciliano, «valoroso e onorato vecchio». El narrador duda poder lograr su objetivo; sin embargo, por lo menos espera deleitar con los acontecimientos que contará. El suceso se desarrolló en España en un pasado reciente. Aquí termina el marco y empieza la narración propia del cuento.

Los protagonistas son don Diego, noble educado en Barcelona y allí armado caballero a los 19 años por el rey Felipe de Austria, cuando vino de Francia a España

Godi (1996) ofrece amplia documentación sobre los destinatarios y personajes históricos que Bandello cita en las cartas dedicatorias; sin embargo, no he encontrado referencias específicas útiles para analizar el significado y la función de la presente carta dedicatoria. Muy importantes las observaciones de Nigro: en el contexto cultural en el que reordena su recopilación de cuentos y antepone a estos las cartas dedicatorias (1545-1554), la función del secretario ya se ha diferenciado de la de simple escribano y él pretende revalorizarla, pensando que toda la literatura se puede interpretar como un género epistolar. El intento del escritor sería reducir a cuentos toda su experiencia del mundo y todas las obras que había leído, antiguas y modernas. El falso manifiesto de las fechas de las dedicatorias y de los acontecimientos narrados se explica por la convicción de Bandello de que «La verità è in ciò che si scrive, non in ciò di cui si scrive» (Bandello 1994: 25-27).

⁶ El 27 de abril de 1522.

para tomar posesión de los territorios que le pertenecían por herencia⁷, y Ginevra “la bionda”, ambos huérfanos de padre y residentes en castillos limítrofes cercanos a los Pirineos. Don Diego, de vuelta a los Pirineos a casa de su madre, se pierde persiguiendo un ciervo en un ojeo y se encuentra con Ginevra, que caza liebres con su cortejo. La hermosura de la joven se describe hasta en los más mínimos detalles, según los cánones del petrarquismo hedonista del siglo XVI. Los jóvenes sienten de repente una atracción recíproca, siendo semejantes por clase social, aspecto, conducta. Dado lo tardío de la hora, invitan a don Diego a pasar la noche en el castillo de la madre de Ginevra y, mientras cenan, sin beber el vino que se servía⁸, como asegura el narrador, cosa que éste desaprueba, gracias a las brillantes conversaciones, su enamoramiento crece. Él se le ofrece como caballero, ella enrojece aceptando la oferta, los dos no duermen esa noche, atenazados por los pensamientos contradictorios suscitados por el amor recién nacido, en la incertidumbre de confesarlo y no ser correspondidos. El narrador se alarga ampliamente especificando las diferentes reacciones del hombre y de la mujer, debidas a distintos modelos de conducta social: ella siente ser correspondida pero no se descubre; él piensa haberse descubierto suficientemente y atribuye la discreción de ella a la necesidad de que no se la considere dócil a la primera propuesta, esperando conquistarla con «fedel servitù»⁹. En la despedida don Diego no puede hablar por la emoción, en cambio Ginevra le confiesa su amor. Los jóvenes siguen frecuentándose, con la aprobación de las madres, acrecentándose la pasión recíproca. Sin embargo, intervienen dos factores que obstaculizarán el final feliz de la historia: el primero, explícitamente destacado por el narrador, es la contención tanto de las madres para hablar de la boda, como de los hijos para informarles de su intención¹⁰; el segundo tiene un mayor espesor narrativo: se trata de la intromisión de una segunda joven, Isabella, hija de un caballero del pueblo, el señor Ferrando de la Serra, que se enamora de don Diego, no siendo correspondida. Ella le envía un halcón y él lo acepta, agradeciéndole el obsequio y ofreciéndole sus servicios¹¹. Don Diego utiliza el halcón en sus ojeos y ofrece a Ginevra las perdices que captura. Un tío llamado Graziano le induce la sospecha acerca de la infidelidad de su amado y el amante de una camarera suya, recurriendo

⁷ Felipe el Hermoso, padre del futuro Carlos V, llega a Cataluña en 1504, a la muerte de Isabel. El lector puede, por lo tanto, situar en esta fecha el pasado reciente.

⁸ Se trata de una clara referencia a *Tristán e Isolda*, como, por otra parte, el nombre de Ginevra remite al *Lancelot* de Chretien de Troyes. La mujer del rey Arturo esclaviza a Lancelot con la misma actitud que Ginevra respecto a don Diego, aunque no hay diferencia social entre los dos. Según Bandello el enamoramiento de los dos jóvenes es del todo natural, como también según Boccaccio, no es fruto ni del vino ni del filtro amoroso.

⁹ Bandello, I, 27, p. 263.

¹⁰ «Ma come spesso accader suole che certi rispetti che hanno le persone guastano mille bei disegni» (Bandello, I, 27, pp. 264-265).

¹¹ El hecho de que ella le regale un par de medias al portador da la medida del realismo con que se refleja el saber vivir, las costumbres de la nobleza y su equilibrada generosidad.

para ello a falsos testimonios, fortalece su convicción. Ginevra, cambiando su amor en un odio que le impide sospechar que todo se debe a la envidia y la maldad, despide a don Diego. Él, a pesar de haber matado el halcón para convencerla de lo contrario y de enviárselo con una carta explicativa, no logra ni siquiera ser escuchado. Todos sus intentos de reconciliación fracasan. Las madres subestiman las consecuencias de la ruptura. Él decide entonces alejarse de su amada, vagando por lugares solitarios hasta elegir como alojamiento una gruta escondida, descrita en términos petrarquescos, cuyo acceso se oculta a la mirada, y, acompañado por un criado, lleva una vida llena de privaciones. Tras llorar amargamente por la dureza de su amada, finalmente decide enviarle una carta explicativa a Ginevra¹², que ella se resiste a leer, pero que lee su madre. La dama intenta en vano calmar a su hija. Luego se presenta ante la madre de don Diego, aunque por piedad no le revela el contenido de la carta¹³. La historia tomará a partir de aquí un giro, anunciado con antelación: «Ora, pentita la fortuna di tanta indegnità quanta il povero cavaliere a torto sofferiva, cominciò a volersi pacificare»¹⁴.

Entre tanto un amigo de don Diego, Roderico, caballero de Gascuña, al que antes había confesado su amor, llega a los alrededores de la gruta y, después de haber analizado algunos indicios¹⁵ e insistido mucho en hablar con quien parece un ermitaño, descubre su verdadera identidad. Intenta convencerlo para que abandone la vida eremítica, sin embargo él promete hacerlo solo si Ginevra le levanta la prohibición de que se acerque a ella. Le convence para que acepte sus trajes, así como su dinero para comprar comida en las villas cercanas y su cama para dormir más cómodamente. El amigo se empeña en que hagan las paces. Llegado al castillo de Ginevra, descubre que ella se ha enamorado de un joven vizcaíno, criado de su casa, quien alardea de sus riquezas pero que en realidad todavía no ha heredado nada, y que los dos han planeado una huida. Los intercepta, mata al criado y secuestra a Ginevra, a quien explica la razón de esta aparente violencia¹⁶, la lleva por la fuerza a la gruta de don Diego y le pide que haga las paces con él, que mientras tanto ha recobrado un aspecto más humano. Ginevra contesta a Roderico con la altivez de

¹² En la carta él declara aceptar la eventualidad de su propia e injusta muerte, procurada por el rechazo de la mujer y a ella grata, como una forma de testimonio de la verdad: «e la vostra crudeltà che meco usate vi sarà sempre innanzi agli occhi» (Bandello, I, 27, p. 270).

¹³ La madre de don Diego es una figura pasiva: sufre por la ausencia (14 ó 15 meses) de su hijo, llorando sin fin «ma non morì perché non si muor di doglia a ciò che tuttavia il tormento divenga maggiore», *ibid.*

¹⁴ Bandello, I, 27, p. 271.

¹⁵ Lo reconoce por el mote español «quebrantar la fe es cosa muy fea», grabado en la silla de un caballo y por un lunar con pelitos rubios en el cuello, (Bandello, I, 27, p. 272). Son detalles que subrayan el realismo de la narración, como también en el pasaje siguiente.

¹⁶ «vi dico che non per rapirvi la vostra verginità hovvi qui menata, ché sapete che per altra io ardo, ma per rendervi il vostro onore e la fama» (Bandello, I, 27, p. 275).

Ghismunda¹⁷. Cuando la lleva ante don Diego ella no lo mira a la cara «tutta piena di veleno e di donnesca rabbia». Don Diego le habla brevemente implorando su perdón o pidiéndole que tome venganza de él. Ginevra permanece inamovible y Roderico trata de persuadirla con un largo discurso, subrayando la injusticia y sinrazón de su actitud, el error que ha cometido amando a un vizcaíno sin «roba, vantatore» y mentiroso¹⁸, declarando además que don Diego está ciego por el «troppo amor che ti porta». Ginevra no retrocede, se empeña con obstinación en mantener su actitud, sin tener en cuenta los llantos del amante. A Roderico no le queda más que ordenar que la maten con sus criados. Ginevra, conmovida, pide ser sacrificada sola. En este punto, don Diego agradece al amigo lo que ha hecho por él y le pide merced por ella, afirmando que él, de todas formas, se quedará en la gruta. El cambio repentino en la conducta de Ginevra se hace patente en las palabras del narrador «Mirabilissime sono le forze de l'amore quando egli adoperar le vuole, e spesso le cose che paiono impossibili fa lievi e facili»¹⁹. Ginevra «a queste ultime parole di don Diego, aperti gli occhi dell'intelletto, l'aspra sua durezza ruppe»²⁰, se abraza a él, consintiendo a la boda. Los jóvenes se casan para júbilo de todos. El narrador también precisa que Ginevra, acordándose de las angustias y de su pasada dureza, no olvida dar las gracias a Roderico, finalmente concluye con un irónico comentario sobre su excesiva paciencia²¹.

Análisis del tratamiento de las fuentes

En el siglo XVI el *Decameron* representa para todos los escritores de cuentos un punto de partida imprescindible, según la poética del clasicismo que prevé la codificación de los modelos excelentes; sin embargo, el género cuento no goza de un estatuto definido ni prestigioso. Bandello considera el *Decameron*²² no solo un mo-

¹⁷ «E non crediate che io come vil femina voglia di parole bravare [...] vi farò conoscere che avete fatto opera d'assassino e non da cavaliere [...] Io son libera e posso di me far ciò che m'agrada; lasciatermi adunque andare ove mi piace e non vi pigliate le gabelle degli impacci [...] ma non potrete già mai far che io di mia voglia seco resti né punto l'ami. Io prima in qual si sia modo mi ucciderò che sopportare che egli di me goda» (Bandello, I, 27, pp. 275-276).

¹⁸ Particulares despiadadamente realistas y mercantiles son poner en evidencia que su boda no sería ni siquiera apreciada por la madre de Ginevra, con el apoyo económico de la cual no podría contar, siendo «fresca giovane» que no le daría la herencia (Bandello I, 27, p. 277).

¹⁹ Bandello I, 27, p. 278.

²⁰ Ibid.

²¹ «Ma io non so, se questa giovane fosse capitata a le mani d'un perugino, se egli avesse avuta la pazienza che ebbe il signor Roderico in tanta ostinazione de la donna.» (Bandello I, 27, p. 279). Perugino es el narrador, Girolamo de la Penna.

²² El interés precoz hacia la cuéntística de Boccaccio lo atestigua la traducción latina del cuento de Tito y Gisippo (que trata el tema de la amistad heroica), *Decameron*, X, 8, hecha en 1509, a los 25 años. Sin embargo Bandello busca la fama con las obras poéticas y tarda mucho en dar a sus cuentos una estructura global adecuada para la publicación. A este respecto véase la *Introduzione* de Delmo

delo de imitación sino un desafío con el que competir y dialogar, como con el *l'Heptaméron* de Margarita de Navarra²³.

En este cuento el *Decameron* tiene una presencia abrumadora: el autor utiliza motivos y estilemas léxicos típicos de Boccaccio y teje con originalidad un diálogo con varios cuentos, concretamente con algunos famosísimos de aventuras, de amor, tanto trágico como de final feliz: el II, 9²⁴, IV, 1, el V, 8 y V, 9²⁵.

Maestri a Bandello (1992) y el amplio y profundo análisis de la relación con su arquetipo *Decameron* en (Menetti: 2005, al capítulo 1).

²³ El prestigio de Margarita de Navarra, ocupada entre 1542 y 1546 en la redacción de su *Heptaméron*, ha sido un fuerte aliciente para Bandello; cfr. Delmo Maestri, *Introduzione*, cit., p. XIII.

²⁴ Debo a Marcial Carrascosa la indicación del cuento II, 9 del *Decameron* como fuente del presente cuento de Bandello. Él ha estudiado detenidamente su estructura en relación a la versión española de Timoneda en el presente Congreso. El II, 9 es un complejo cuento de aventuras con éxito feliz que nacen de una disputa entre hombres acerca de si las mujeres son tan infieles como son los hombres cuando están separadas del ser amado por la distancia. La mayor parte de los asistentes se inclina a creer en la igualdad de conducta entre hombres y mujeres. Bernabò, partidario de la fidelidad de su mujer Zinevra en cada circunstancia, se aleja del coro, y Ambruogiuolo le desafía a una apuesta, que él gana, demostrando con un engaño haber seducido a su esposa. Zinevra es condenada a muerte pero se salva con el disfraz, la habilidad y la constancia, de modo que logra, a través de una serie de aventuras, demostrar su inocencia, reunirse con el marido y hacer condenar al engañador. Bandello ha querido que se reconociera claramente como fuente tanto en la elección del nombre (Ginevra/Zinevra) de la protagonista, como en proporcionar al lector un detalle que, lejos de ser interpretado solo como un típico ejemplo del realismo minucioso del escritor renacentista, es al contrario una cita explícita. Ambruogiuolo, habiéndose introducido por medio de un engaño en la habitación de Zinevra, a la que no ha podido seducir, «niuno segnale da potere rapportare le vide, fuori che uno che ella n'avea sotto la sinistra poppa, ciò era un neo dintorno al quale erano alquanti peluzzi biondi come oro»: es el signo de reconocimiento que le permite corroborar con un detalle real el engaño urdido, además la falsa prueba que Ambruogiuolo da a Bernabò para que él crea que ha tenido una relación con su esposa: «ha sotto la sinistra poppa un neo ben grandicello, dintorno al quale sono forse sei peluzzi biondi come oro», *Decameron* II, 9. Estos pasajes se transforman en Bandello I, 27 en el detalle anatómico que permite a Roderico reconocer al amigo que ha tomado el aspecto de un ermitaño: «S'avide d'un neo che di sei o sette peluzzi più biondi che oro brunito egli sul collo aveva». ¿Por qué Bandello no ha reutilizado solamente el motivo del lunar como signo de reconocimiento y ha precisado además el número y el color de los pelos que crecen del lunar? Evidentemente no solo por el realismo de su estilo, en que siempre están presentes detalles concretos, sino porque sus lectores, que son también lectores del *Decameron*, perciban que el autor está citando explícitamente ese cuento como fuente.

²⁵ El cuento de Bernabò, Ambruogiuolo y Zinevra, penúltimo de la segunda jornada «nella quale, sotto il reggimento di Filomena, si ragiona di chi, da diverse cose infestato, sia, oltre alla sua speranza, riuscito a lieto fine» lo narra la misma Filomena. El conocidísimo primer cuento de la cuarta jornada, cuyo tema son los amores con final trágico, tiene como protagonista a Ghismunda, amante de Guiscardo e hija del príncipe de Salerno Tancredi, y lo narra Fiammetta. El octavo cuento de la quinta jornada, que trata de amores no correspondidos que tienen un final feliz, tiene como protagonista a Nastagio degli Onesti; narrado por Filomena, tiene el fin ejemplar de enseñar, como dice la narradora en el comienzo, «come in noi è la pietà commendata, così ancora in noi è dalla divina giustizia rigidamente la crudeltà vendicata». El noveno, que tiene como protagonista a Federigo degli Alberighi, lo narra también Fiammetta, reina de la jornada. Los cuatro cuentos que Bandello utiliza como fuentes comparan entonces el hecho de tener como protagonistas o catalizadoras de la acción a mujeres y también a dos narradoras, Filomena y Fiammetta.

Los motivos que Bandello toma del noveno cuento de la segunda jornada son el tema de la firmeza de carácter de los hombres y de las mujeres, de la igualdad o superioridad entre hombres y mujeres, de la constancia del amor, del engaño. Del primer cuento de la cuarta jornada toma por un lado el motivo del amor vivido con intensidad y con sentido trágico, hasta el punto de suicidarse la protagonista, Ghismunda en Boccaccio, que en su actitud es similar, aunque no igual, a don Diego, ya que éste continúa amando a Ginevra incluso después de su rechazo, hasta el punto de que desea “morir a la vida civilizada”. Otro motivo más consistente tomado de ese cuento es la personalidad volitiva y terca de la protagonista Ghismunda, similar a la de Ginevra, que no renuncia a amar a su segundo elegido, aunque la sometan a violencias y amenazas externas. Los motivos elegidos del octavo cuento de la novena jornada son la persecución de la mujer y el acontecimiento revelador en el bosque, que la empujarán a aceptar al amante rechazado. Los motivos reelaborados en el noveno cuento de la quinta jornada son la fidelidad del amante rechazado a su amada, llegando incluso a la autodestrucción, su magnanimidad y el halcón símbolo de nobleza.

Otra fuente muy fácilmente reconocible es la novela de caballerías *Amadís de Gaula*²⁶. El tema central de los celos inmotivados, ya presentado en el comienzo, en la carta dedicatoria, es el motor de la evolución de las relaciones entre Amadís y Oriana, que lleva al protagonista a cambiar de nombre y elegir la vida eremítica. La originalidad de este montaje merece un análisis más cercano.

La protagonista del cuento de Bandello tiene tanto el nombre como algunos rasgos de carácter volitivo de la reina Ginevra del Lancelot, el mismo nombre toscanizado de la protagonista del cuento II, 9 del *Decameron*, la genovesa Zinevra, pero no la misma personalidad. La Zinevra de Boccaccio es tan honrada, trabajadora, valiente y perseverante, magnánima y constante, cuanto terca, humoral y no agradecida es la Ginevra de Bandello. Tanto el cuento de Boccaccio, como los pasajes del *Amadís* y el cuento de Bandello, presentan el tema común de la presunta infidelidad, en el caso de Boccaccio considerada verdadera por el hombre, en los otros por la mujer.

Un elemento central que Bandello reutiliza del cuento II, 9 de Boccaccio es el que sirve a Bernabò, marido de Zinevra, para creer en la infidelidad de la mujer sobre la base de un particular signo de reconocimiento físico alegado como prueba de la infidelidad cumplida. Esto le permite a Ambruogiuolo ganar la apuesta aunque por medio de un engaño, reafirmando así su tesis de que todas las mujeres son igualmente infieles se las tiente. Pero mientras que Boccaccio utiliza el detalle del lunar con los pelos rubios para condenar a muerte a la mujer, Bandello lo utiliza para reconocer a don Diego, para poder así reintegrarlo en la vida social. El desarrollo de los eventos del cuento II, 9 encuentra su origen en el desafío a dos tesis preconcebidas sobre las naturalezas de las mujeres. Ambruogiuolo defiende la tesis preconcebida de que los hombres son superiores en firmeza a las mujeres, y si se

²⁶ Para la presencia del *Amadís de Gaula* en los cuentos de Bandello véase Foti (1996: 450-467).

proponen conquistarlas, logran su objetivo, incluso frente a la más virtuosa. Bernabò lo contradice afirmando que las mujeres sabias, como su mujer, son más fuertes que los hombres. En un primer momento Ambruogiuolo gana la apuesta; sin embargo, solo con un engaño, porque el marido no se preocupa de verificar el valor de la mención del lunar que el desafiante alega como prueba de la conquista, o sea, hace una asociación indebida: el desafiante ha visto el signo de reconocimiento que su mujer lleva inequívocamente en las partes íntimas y deduce que ha tenido una relación íntima con ella. Por eso supone que su mujer no es tan fiel como él creía, y merece la muerte. Este procedimiento deductivo tan rígido es fuertemente estigmatizado pero perdonado al final de la historia por la mujer que magnánima; sin embargo, Boccaccio prevé un castigo muy cruel para el engañador: la condena a muerte. En cambio, el cuento de Bandello termina con el perdón para la mujer que se ha dejado engañar y la muerte para el seductor fanfarrón. Así, la Filomena de Boccaccio ha demostrado la superioridad de las mujeres.

Pero si se analiza el léxico usado en el cuento II, 9 con el fin de descubrir la falacia de las tesis de los desafiantes, se deduce que el problema es el significado que se da a las palabras «firmeza» y «fuerza»: según Ambruogiuolo los hombres son superiores a las mujeres en firmeza, según Bernabò las mujeres sabias resultan más fuertes que los hombres; el final del cuento da la razón a ambos contendientes si por firmeza, en la que los hombres son superiores a las mujeres, según Ambruogiuolo, se entiende rigidez, y da la razón a Bernabò, si por fuerza se entiende perseverancia. De hecho, Zinevra no deja nunca de hacer el bien, de ser lo que siempre ha sido. Para poder demostrarlo, sin embargo, tiene que disfrazarse de hombre. El problema es, como dice la narradora, que a las palabras tienen que seguir los hechos, algo que el marido no se molesta en comprobar. Lo mismo hace la Ginevra de Bandello, creyendo que el halcón es una prueba del interés de don Diego por otra mujer, y cayendo en unos celos inmotivados y maniáticos. También en Bandello, así como en el *Amadís*, el tema de la presunta infidelidad es central, pero el escritor profundiza más, gracias a la observación de la realidad: aunque en la carta dedicatoria se propone como clave de lectura demostrar a qué peligrosos niveles de exceso pueden llevar los celos inmotivados de las mujeres, que a veces llegan a ser patológicos, el problema no es evaluar la superioridad hombre/mujer, sino constatar cómo pueden funcionar las relaciones amorosas. Y para superar las rupturas debidas a las falsas creencias e infidelidades no hay que ser inamovibles, más bien hay que saber amar, ser constantes y pacientes. Es así como Ginevra cambia de opinión sobre don Diego y vuelve a amarlo. Cambia de opinión basándose en los hechos pero también en las palabras de don Diego, no en las de Roderico, que sí le muestra la evidencia de los hechos pero violenta su libre elección, mientras que las palabras de don Diego nunca son impositivas, son generosas y magnánimas.

Un ejemplo más del diálogo con el *Decameron* es el juicio que da Roderico al criado sobre la elección de Ginevra de casarse con un vizcaíno: está modelado sobre la constatación de la narradora del cuento de Tancredi y Ghismunda, que expone la

elección de la joven de buscarse un amante, puesto que su madre no se preocupa de casarla, estando ella en edad de casarse: «Ora egli disse al servitore che la trama gli aveva scoperta: -Veramente questa giovane fa bene a torsi marito, poi che a sua madre par che non caglia di maritarla»²⁷. Pero en Bandello la afirmación es antifrástica, pues habiendo Roderico comentado ya para sí que la joven es injusta e ingrata, su función es confundir al criado sobre su plan de secuestrarla.

Del *Amadís* Bandello cita, tanto textualmente como sintetizando el contenido global, fragmentos enteros, sobre todo tomados del libro II. En este caso también quiere que la fuente se reconozca: amplifica en los fragmentos de invención, enriqueciendo la narración con detalles realistas, y sintetiza en los fragmentos en que cita la fuente. Lleva a las consecuencias extremas el proceso de traducción del texto español, con matices distintos y en absoluto neutro, realizado en francés y en italiano. Usa la cita para exaltar los significados principales del texto de partida: el valor moral de la caballería que, con el sacrificio de sí, logra sus fines de conquista de la mujer amada. Sin embargo, Bandello, acentuando las reacciones psicológicas de la mujer, hace más hincapié en el contraste entre el polo masculino (más racional y generoso) y femenino (más irracional y terco). Además puede así evidenciar más claramente cuán nefastos son los excesos.

Estas dos distintas fuentes, el *Decameron* y el *Amadís*, se entrelazan constantemente. Todo el episodio de la huida del mundo de don Diego está inspirado, además de en la huida del mundo de Nastagio degli Onesti, en la huida del mundo de Amadís, rechazado por Oriana, que lo cree enamorado de Briolania, la dama que le ha regalado la espada. Del cuento de Nastagio, Bandello omite el elemento visionario: la mujer no toma conciencia por medio de una visión bien orientada, si no después haber oído el último discurso generoso de don Diego.

No es correcto acusar a Bandello de machismo²⁸: en cambio hay que señalar que el punto de vista masculino ya estaba presente en la fuente, los cuentos de amor de final feliz de Boccaccio, presentados por dos narradoras, Filomena y Fiammetta: las amadas por los protagonistas masculinos Nastagio y Federigo se convencen una por miedo, otra porque es el mal menor. El halcón de Federigo degli Alberighi, símbolo de su estatus social noble y la última cosa que le queda pero que está dispuesto a sacrificar por el amor de una mujer que nunca le ha correspondido, tiene la misma función que la espada de Briolania, al ser un elemento que suscita celos. Por lo tanto, Bandello no pretende destruir los valores caballerescos de Boccaccio, sino que superponiendo una fuente a otra induce a una reflexión más profunda. Amadís

²⁷ Bandello I, 27, p. 273. Se debe comparar con *Decameron*, IV, 1: «e veggendo che il padre, per l'amor che egli le portava, poca cura si dava di più maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiederlo, si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante».

²⁸ Como afirma Fiorato (1986: 169-286). La exaltación de la mujer está presente en la introducción general al primer libro y en la carta dedicatoria de este cuento. Su mundo ideal prevé que hombres y mujeres se respeten recíprocamente (Menetti 2005: 180-181).

abandona la vida caballeresca para abrazar el estado salvaje, rebautizándose como Beltenebrós y asentándose en la Peña pobre para dedicarse a una vida eremítica de penitencia, de la misma manera que don Diego se refugia en la gruta porque ambos son víctimas del rechazo de la mujer amada. Sin embargo, don Diego es mucho más explícito que Amadís, ya que siempre justifica sus gestos y sus decisiones con una carta. A ambos les acompaña un servidor: en el *Amadís* es Gandalín, que tiene la función de hacer que su señor sea razonable y de devolverlo a la vida civilizada, quitando importancia a la relación con las mujeres, sin conseguir ser escuchado y no obteniendo más que críticas a cambio. Don Diego tiene en cambio una menor voluntad de aniquilamiento: Bandello logra contener sus reacciones emocionales, según los cánones del *decorum* renacentista. La carta que don Diego escribe a Ginevra no es más que la reescritura, con protagonista masculino, de la que Oriana escribió a Amadís, con la diferencia de que Oriana comunica su decisión de no querer verlo más, mientras que don Diego le explica su inocencia. El estilo elevado que Bandello utiliza imita la prolijidad del estilo epistolar del *Amadís*. Ginevra es susceptible como Oriana, pero también terca, inamovible y valiente como Ghismunda. Lejos de querer proponer al lector un centón de elementos descontextualizados del *Decameron*, Bandello refuncionaliza elementos semánticamente relevantes del *novelliere* del siglo XIV, con él que está en continuo diálogo, para proponer una visión más dinámica de las relaciones entre los dos sexos, no una contraposición entre la concepción de las relaciones masculina (el engañador Ambruogiuolo y el crédulo Bernabò) y femenina (la honrada, valiente y perseverante Zinevra) tal y como la expone Filomena; de hecho el cuento que ella cuenta demuestra la superioridad de la mujer sobre los hombres en cuanto a honestidad, perseverancia, laboriosidad y generosidad. Para Bandello hay casos y casos, no se puede generalizar, como ha dicho preliminarmente en la parte final de la carta dedicatoria. Los personajes del cuento II, 9 de Boccaccio son monolíticos, demuestran lo que son y así se mantienen: es la realidad, cuando finalmente sobresale, que ellos tienen que aceptar. En cambio los personajes de Bandello cambian: Ginevra redescubre el amor de don Diego cuando ve su generosidad en pleno apogeo.

Regreso al marco y conclusiones

El cuento I, 27 de Bandello es una prueba de valentía en la que el autor se ha arriesgado a reescribir varios textos conocidos que tratan de fidelidad, amor y amistad para decir algo nuevo. Como ha explicado claramente Delmo Maestri²⁹, y profundizado Menetti³⁰, Bandello con sus cuentos quiere representar el fluir de los infinitos casos de la vida, fijando los que le llaman la atención por su excepcionalidad. Cada caso nace en un contexto de narración y conversación en el que se expre-

²⁹ *Introduzione*, cit.

³⁰ En el cap. 3, «Il mirabile verosimile».

san múltiples puntos de vista. Tarea del narrador es registrar fielmente el desarrollo de los casos, mostrando sus efectos. Colocando la narración del cuento de don Diego en 1522, en un contexto post-bélico y dedicándolo a un noble que en esa fecha había fallecido, Bandello le dice al lector que este tipo de historia habría sido propia de Ermes Visconti. Sin embargo, el lector sabe que no es verdad, Visconti no habría podido estar presente en el momento de la narración. ¿Entonces para qué nombrarlo? Es la prueba de que a Bandello no le interesa la verdad histórico-cronológica de los acontecimientos que ocurrieron en España en 1508, más bien su posible veracidad. Antes de entrar en el pleno desarrollo del cuento, el narrador tiene que hacer una precisa referencia histórico-geográfica a la gloriosa casa reinante en España, que se presenta como un indicio del alineamiento político del narrador (no de Bandello). El súper-narrador, el autor que se oculta, diciendo que envía a Visconti el cuento porque él ha llegado tarde a la audición y se ha perdido la mayor parte de la narración, le indica al lector solo un ápice de la verdad: la envía a un muerto, a una persona que en realidad no ha podido escucharla.

¡Ojalá hubiera podido escucharla! De ser así su vida no habría tenido un final tan trágico³¹. Atribuir la narración a un noble de Perugia puede entenderse también como una velada alusión a Mambrino Roseo da Fabriano, que ha militado bajo Malatesta IV Baglioni, señor de Perugia³², y cuya traducción del *Amadís* Bandello ha utilizado para escribir su cuento³³. Por lo tanto, en la unidad indivisible del díptico carta-cuento, de los distintos planos de lectura, todo cuenta, todo tiene sentido.

Con el cuento I, 27 Bandello quiere, en conclusión, demostrar cómo se pueden utilizar varios pasajes clave de dos importantes textos de narrativa, el *Decameron* y el *Amadís*, el primero canónico, el otro más moderno, ambos conocidos por su público. Lo que un lector contemporáneo puede extraer de esta narración en la actualidad es la intención del autor de que el lector reflexione sobre el desequilibrio causado por los excesos de las pasiones humanas y sobre las consecuencias negativas de algunas prácticas sociales universalmente aceptadas. En el primer caso el amor

³¹ Ermes Visconti, partidario de los Sforza, fue decapitado en Milán el 22 de octubre de 1519. También su fatua mujer, Bianca Maria, protagonista del famoso cuento I, 4, murió de muerte violenta. En la carta dedicatoria del cuento I, 4 Bandello recuerda que sus contemporáneos comentaban negativamente los celos que Ermes Visconti tenía de ella. Sobre la temática de los celos, (Menetti 2005: cap. 3.4 y pp. 169-174); sobre las relaciones entre los dos sexos, Menetti (2005: 178-186).

³² Polígrafo y traductor de amplísima producción, Roseo formó parte del ejército de Malatesta Baglioni y escribió el homónimo poemita en octavas rimas, *L'assedio di Firenze (Lo assedio et impresa de Firenze)*, Perugia, Girolamo Cartolari, 1530), su primera obra, un poema épico en nueve cantos que insiste en el suceso. A él se atribuyen las traducciones de las novelas del ciclo de *Amadís de Gaula* y varios de los *Palmerines*.

³³ A diferencia de la hipótesis de Fiorato, sostengo que Bandello no ha utilizado la traducción francesa del *Amadís*, sino la italiana, como se deduce de las citas textuales de los lugares en los que el traductor se aleja del texto de partida (Foti 1996: 458-467). Puesto que la *princeps* de *I quattro libri di Amadís de Gaula* se publicó en 1546, la composición del cuento debe colocarse después de esa fecha.

no vivido, deslumbrado por sospechas de infidelidad, la obstinación reacia a mirar la realidad. Prácticas sociales negativas son la contención, que conduce a no expresar los sentimientos y los deseos legítimos por miedo a parecer precipitados y entrometidos. Por el contrario, son virtudes la paciencia, la liberalidad, la amistad desinteresada. La sola racionalidad humana, personificada en Roderico, no es suficiente para desmontar un edificio de pasividad y prejuicios. Para el desenlace feliz de la historia se necesitan varias fuerzas opuestas y complementarias: la única cosa que mueve a la mujer es la generosidad desinteresada de don Diego, acompañada por la paciencia excepcional de Roderico, que al menos ha utilizado la fuerza y la violencia para realizar su plan, y por eso ella no lo ha escuchado. El suyo no es un mensaje misógino, sino una mirada indagadora que sondea los matices más sutiles de las conductas humanas, para que el lector, viendo representados esos excesos, pueda tomar distancia y hacer que no se verifiquen o, si se verifican, por los menos limitar los daños.

Referencias bibliográficas

- BANDELLO, Matteo (1934): *Tutte le opere di Matteo Bandello*, F. Flora (ed.), Milano, Mondadori.
- (1992): *La prima parte de le novelle*, (ed.) Delmo Maestri, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- (1994): *Matteo Bandello. Lettere dedicatorie*, vol. I, Salvatore S. Nigro (ed.), Palermo, Sellerio.
- BOCCACCIO, Giovanni (1976): *Decameron*, (ed.) V. Branca, Milano, Mondadori.
- FIORATO, Adelin-Charles (1980): «L'image et la condition de la femme dans les "Nouvelles" de Bandello», en J. Guidi, M.F. Piéjus, A.C. Fiorato (eds), *Images de la femme dans la littérature italienne de la renaissance. Préjugés mysogines et aspirations nouvelles*. Castiglione, Piccolomini, Bandello, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 169-286.
- FOTI, Vittoria (1996): *La tradizione italiana di «Amadís de Gaula»*, Tesi di dottorato, Terza Università degli Studi di Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e Biblioteca Nazionale di Firenze.
- GODI, Carlo (1996): *Bandello: Narratori e dedicatari della prima parte delle Novelle*, Roma, Bulzoni.
- MENETTI, Elisabetta (2005): *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987-88), *Amadís de Gaula*, J. M. Cacho Ble-cua (ed.), Madrid, Cátedra.