

La comunicación entre los amantes por medio de involuntarios terceros: *Decameron* III, 3 y *La discreta enamorada* de Lope de Vega¹

David CARO BRAGADO*
Universidad Complutense de Madrid
davidcarobragado@gmail.com

RESUMEN

La discreta enamorada, de Lope de Vega, es una de las ocho adaptaciones teatrales que el autor madrileño del siglo XVII realizó del *Decameron* –la *novella* 3 de la tercera jornada–. Si bien es cierto que ambos textos mantienen la idéntica peripecia central se aprecia que son mecanismos diferentes los que mueven tanto la poeticidad de las dos obras como sus intenciones y mensajes últimos. De esta forma, a pesar de un mismo punto de inicio y de un idéntico punto de vista sobre los caracteres, cada autor crea un universo literario propio: la trama y el número de personajes aumenta en Lope, se rebaja la carga intelectual presente en Boccaccio que es sustituida por el enredo amoroso y se da espacio a otras cuestiones nuevas y enriquecedoras que no estaban en la *novella*.

Palabras clave: *Novella*, teatro, imitación, enredo, Lope de Vega.

Communication between lovers by means of innocent third parties:
Decameron III, 3 and Lope's *La discreta enamorada*

ABSTRACT

Lope's *Discreta enamorada* is one of the eight plays adapted from *Decameron* III, 3. Although both texts follow the same main plot, it is plain to see that different mechanisms move either the poetic sense of both works and their ultimate aims. Thus, despite the same starting point and an identical standpoint about the characters, each writer creates a literary universe of his own with plot and cast of characters expanded and the intellectual sense replaced by love scheming in Lope, giving way to new themes not present in the *novella*.

Key words: *Novella*, theatre, imitation, *enredo*, Lope de Vega.

¹ Este artículo tiene su origen en el DEA (Diploma de Estudios Avanzados, correspondiente al segundo año de doctorado) que está siendo ampliado por el autor en una Tesis Doctoral.

* David Caro Bragado. Contacto postal: Dpto. de Filología Hispánica UCM, Facultad de Filología, Edificio D. Ciudad Universitaria, 28040 Madrid.

SUMARIO

Damas malcasadas que intentan remediar su situación. ¿El amor todo lo puede? Las discretas enamoradas. El arte del engaño. Conclusión. Referencias bibliográficas.

Las relaciones entre Giovanni Boccaccio y Lope de Vega han sido estudiadas desde perspectivas diferentes,² y las conclusiones parecen inequívocas: al menos ocho narraciones de Boccaccio fueron dramatizadas por Lope.³ De hecho, y en palabras de Arce «Le storie boccacciane, prese isolatamente, dettero il loro apporto più al teatro che non alla novellistica» (Arce 1978: 70). Y como indica Hernández Esteban: «No resulta paradójico que los argumentos del *Decamerón* pasaran con facilidad al teatro, por los esquemas representables que muy a menudo asumen sus cuentos y por el tono de representación que el libro globalmente adopta» (*Decameron*, ed. de Hernández Esteban 1994: 86).

Son numerosas las diferencias que se aprecian entre *Decameron* III, 3 y *La discreta enamorada*,⁴ y estas diferencias ideológicas y artísticas son en muchos casos consecuencia de las diversidades de contenido y forma que los textos muestran. Lope toma de Boccaccio la idea de la comunicación secreta –y prohibida– entre dos amantes atrapados en matrimonios desdichados. Lo que hace original el planteamiento es que la astuta protagonista maquina que, para que pasen más desapercibidos sus recados amorosos, los transmita un tercero que desconoce todo el plan y, rizando el rizo, que comente lo que ella quiere mientras, engañado, piensa que está diciendo precisamente lo opuesto a su destinatario. La tensión narrativa y la gracia, pues, estriba en que en ambos textos el mediador desprevenido está tirando piedras contra su propio tejado, siguiendo el plan que los protagonistas han tramado para su propio provecho, creyendo sin embargo que actúa en su beneficio.

A partir de esta situación de base, sin embargo, los dos autores construyen textos bastante diferentes. Ante todo, la peripecia simple y breve del cuento italiano es ampliada y complicada ostensiblemente en la comedia española, de modo que la acción principal y única de Boccaccio es ahora sólo una de las historias paralelas, siendo ésta una de las posibilidades que teoriza Genette⁵. Está claro que la mayor

² Nancy L. (1983): *Boccaccio's "Novelle" in the Theater of Lope de Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas; Bourland, Caroline B. (1905): «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, 12; Mettford, J. C. J. (1952): «Lope de Vega and Boccaccio's *Decameron*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 29.

³ Arce, Joaquín (1978: 89). Las comedias son: *El llegar en ocasión* (II, 2), *La discreta enamorada* (III, 3), *El ruiseñor de Sevilla* (V, 4), *El halcón de Federico* (V, 9), *El anzueto de Fenisa* (VIII, 10), *El servir con mala estrella* (X, 1), *La boda entre dos maridos* (X, 8) y *El ejemplo de casadas y prueba de paciencia* (X, 10).

⁴ Boccaccio, Giovanni (1976): *Decameron*, ed. de Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca; Vega, Lope de (1998): *Comedias*, vol. XV, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. 875-976.

⁵ Genette, Gérard (1989: 190-203): «Un texto [...] puede sufrir dos tipos antitéticos de transformación [...] abreviarlo [...] y extenderlo. [...] Un texto [...] no puede ser ni reducido ni ampliado sin sufrir

longitud de una obra de teatro frente a la de un cuento ayuda a que la acción se complique, y ya el mismo Lope había establecido unas normas, más o menos fijas, para la *Comedia Nueva*, que el texto simple de Boccaccio no podía cumplir por sí solo sin ciertos ajustes.⁶

En todo caso, y más allá de que hubiera o no suficiente materia en la *novella* italiana como para transplantarla a una obra de tres mil versos, lo que es indudable es que Lope insertó de su propia cosecha algunos elementos recurrentes en su teatro, amoldándolos a la idea de base: basta con analizar cualquier otra obra de Lope inventada completamente por él mismo para reconocer los mismos patrones. Se observa claramente que en la mente del dramaturgo madrileño orbitan siempre una serie de temas, motivos y personajes que –prácticamente y fuera cual fuera la obra–, debían aparecer. No se trata de que la *transmodalización*, como señala Genette «[siendo de carácter dramático] esté acompañada de una amplificación» (Genette 1989: 356), sino que Lope amplifica por imposiciones de su propia poética y de su público. Quiero decir con esto que no es que Lope amplíe los cuentos porque en el paso de *novella* a teatro hubiera *necesariamente* que añadir un “algo más” –que también– sino porque, aunque hubiera imitado de comedia a comedia, habría hecho entrar ese “algo más”, invariable en todos sus textos. Así, la complicación amorosa, relacionada como siempre con el tema de la honra, no podía faltar; se trata de «the indispensable questions of love and honor» (D’Antuono 1983: 109), y que, aunque no aparecían en el texto base de Boccaccio terminan entrando en *La discreta enamorada*.

Lope mantiene los cuatro personajes básicos de Boccaccio –dama, enamorado, sacerdote, marido– pero añade no menos de otros cinco principales, lo que le permite multiplicar los engaños y las posibilidades amorosas. Como señala Arce «Lope imbroglia l’intreccio, aumentando il numero dei personaggi e dei fatti secondari. In qualche caso muta i nomi e i luoghi dell’azione, in altri li conserva con o senza varianti» (Arce 1978: 90).

De esto se deriva que en las comedias no existe sólo un motivo literario o eje argumental como podían ser “el comunicarse por medio de reprimendas” de *Decameron* III, 3 o “el engañado mercader que engaña a su vez con la misma medicina” de *Decameron* VIII, 10, o el elogio de la cortesía / de la amistad de *Decameron* V, 9 y X, 8, por citar algunos, sino que se introducen temas nuevos –el amor, el honor, la aceptación (o no) de las normas...– que no podían existir, por la lógica misma de los textos, en los breves cuentos italianos. Es interesante observar que, sin importar cuál fuera el resorte básico en Boccaccio, Lope se las ingenia para derivarlo todo al

otras modificaciones más esenciales a su propia textualidad. [...] Imitar supone una operación más compleja, a cuyo término la imitación no es ya una simple reproducción, sino una producción nueva: la de otro texto».

⁶ Vega, Lope de (2006): *Arte Nuevo de hacer comedias*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

amor, creando nuevas tramas y personajes sin que, en general, se resienta el enredo italiano desplazado. Para conseguirlo mantiene el punto de vista del narrador toscano respecto a los protagonistas: los elogiados en el *Decameron* lo seguirán siendo, mientras que también ahora se reprochan las faltas de los antagonistas. De esta forma, aunque se cambien resortes de la trama y se añadan nuevos personajes, la sensación global de las comedias sigue siendo la misma que en las *novelle*, y Lope consigue, de este modo, mantener el equilibrio entre las novedades que introduce y el respeto al texto original. Más que de ruptura, por tanto, habría que hablar de una –honda– matización de las comedias sobre los motivos y elementos básicos de los cuentos italianos.

La reducción intelectual que realiza Lope –convertir las diversas tramas del *Decameron* en embrollos amorosos– no es desde luego un demérito de las comedias, sino una diferente necesidad del autor. De hecho, y aunque es cierto que el amor lo tiñe todo en estas adaptaciones, no es menos verdad que siempre queda también el poso italiano en asuntos –en Lope secundarios– como la astucia (*La discreta enamorada*), la amistad (*La boda entre dos maridos*), el engaño (*El anzuelo de Fenisa*) o la cortesía (*El halcón de Federico*). Es más, a estas ideas se añaden en ocasiones motivos que ni siquiera estaban en Boccaccio y aunque son pretextos para el enredo, enriquecen las comedias. Así, la entrada del asunto de los celos, de las sospechas, de los equívocos, de las artimañas, de los disfraces etc., son razones suficientes para considerar los textos adaptados como obras muy completas que, eso sí, responden a otras necesidades y a otro público diferentes a los de Boccaccio.

Por otra parte, mientras que en *Decameron* III, 3 la protagonista es la dama, en la comedia lo es el galán Lucindo. De cualquier forma, es en ambos casos la mujer la que desencadena la peripecia –el engaño– y la que trama el núcleo de ambas *gracias*. La diferencia fundamental radica en que en el caso del italiano, el punto de vista del narrador coincide con el de la muchacha protagonista, mientras que en la obra española no sólo no hay –evidentemente– narrador, sino que el personaje central es Lucindo. No se trata por tanto de una transformación de sexo de las que señala Genette, en las que un personaje masculino es sustituido por uno femenino, o viceversa,⁷ sino de un verdadero desplazamiento del foco de la acción: la dama seguirá siendo la dama, y el galán el galán, pero ahora será él y no ella el protagonista de la peripecia. Se pierde de esta forma la conexión evidente del texto con el público femenino, que estaba en el *Decameron*, y que a su vez en este cuento se expresaba con la revancha de las mujeres hacia los hombres⁸. Lope, al contrario, no tiene en su mente un destinatario específico.

Otra diferencia es que mientras que Boccaccio utiliza como personaje ridículo y necio a un sacerdote, que es el que, sin quererlo ni saberlo, transmite las noticias y

⁷ Genette (1989), capítulo XLI.

⁸ Cfr. la edición de Hernández Esteban del *Decamerón* (Boccaccio, 1994: 383-394).

las citas amorosas entre los enamorados, en el caso de Lope, este papel lo cumple el padre de Fenisa, la dama. Evidentemente, sólo el texto italiano incurre en la burla a la iglesia y en el anticlericalismo, mientras que Lope juega, sin más, con el igualmente manido –pero mucho menos desestabilizador– tópico de la burla a los viejos, sobre todo si son viejos enamoradizos y casaderos⁹.

Así pues, y para entender qué relación establece Lope de Vega en *La discreta enamorada* con *Decameron* III, 3 es primordial analizar qué les ocurre a estas muchachas protagonistas para que tramen un enredo semejante y que haya un tercero en discordia que les sirva en bandeja la solución a sus males.

Damas malcasadas que intentan remediar su situación

Hay una idea común en ambos textos: tanto Fiorentina¹⁰ como Fenisa traman sus engaños porque es justo que sus respectivos maridos sean burlados: en el caso de Fiorentina porque está desposada con un anciano mercader ausente, mientras que Fenisa es la prometida de un viejo. Además, la única razón que presenta la madre Belisa para el casamiento de su hija es estrictamente materialista: «Es [Bernardo] un hombre muy rico, / y esta casa está sin hombre» (Vega, Lope de 1998: 891). Y, claro, Lope no puede permitir –por lo que es justo que su personaje no quiera– un matrimonio sin amor, más aún si la dama implicada es una preciosa y discreta joven enamorada de un galán igualmente intachable como lo es Lucindo.

De esta forma, tanto Boccaccio como Lope muestran que sus simpatías recaen en estas heroínas engañadoras, y perdonan sus infidelidades y escarceos en virtud de reestablecer un orden superior perdido: ni Fiorentina ni Fenisa deberían estar casadas con quienes lo están, ya sea por necios o por viejos, y sus nuevos galanes, si bien destrozan el orden conyugal, representan, al menos, paradigmas de lo que deberían ser los perfectos esposos de estas hermosas y discretas mujeres. Así, y en el fondo, tampoco se estaría rompiendo ningún vínculo sagrado, sino que se estaría remediando un error, por lo que, al final, las maquinaciones de los amantes a espaldas de sus maridos ya no serían un pecado, sino una verdadera intervención prodigiosa que subsana una aberración. Lope va más allá en este sentido, ya que no sólo hace que el “marido burlado” no lo sea estrictamente –el Capitán Bernardo no está casado con Fenisa: tan sólo es su prometido–, sino que además, y una vez desenmascarado el asusto, hace que sus apuestos protagonistas –Lucindo y Fenisa– se

⁹ También Cervantes castiga a su viejo casadero y hace que su mujer se salga con la suya a la hora de tener un amante en su novela ejemplar del *Celoso extremeño*.

¹⁰ Dado que de la protagonista del cuento de Boccaccio no se nos dice el nombre por cortesía –«il cui nome, né ancora alcuno altro che alla presente novella appartenga [...] non intendo di palesare, per ciò che ancora viron di quegli che per questo si caricherebber di sdegno, dove di ciò sarebbe con risa da trapassare» (Boccaccio 1976: 193)–, la denominaré por comodidad en este trabajo como *Fiorentina*, ya que una de las pocas noticias que sabemos de ella es que, precisamente, es de Florencia –«Nella nostra città» (Boccaccio 1976: 193)–.

casen con la aprobación de sus respectivos padres –el mencionado Capitán y Belisa– que lejos de lamentar su engaño y soledad, se desposan a su vez entre ellos. Es un final típico de la comedia lopesca el de que todo acaba siempre en bodas dobles o triples de los felices protagonistas, que en pocos versos olvidan sus amores pasados ya perdidos y desposan a otros personajes¹¹.

Esta idea de reestablecer el orden perdido queda clara en la comedia: por muy engañadores que Lucindo y Fenisa lleguen a ser, terminan casados con la aprobación de todos –Lope incluido–, ya que la posibilidad inicial de que se casaran con dos viejos resultaba inviable. Así que los jóvenes engañan, mienten, confabulan y tramaman, pero se les salva y terminan con el premio de la boda por dos razones que para Lope estaban por encima de la moral: ambos se aman –y *omnia vincit Amor*– y porque de este modo se evita un mal mayor –el casamiento *contra natura* de viejos con jóvenes–. Como señala D’Antuono: «Lope’s objective is to create a comedy of intrigue, a love story from which the heroine emerges, according to the conventions of the “Comedia”, married to the man she loves» (D’Antuono 1983: 42).

Boccaccio, si bien en el fondo suscribe esta premisa –Fiorentina está mal casada con el necio marido–, presentaba algunas variantes interesantes. Ante todo, Fiorentina sí que está casada, por lo que es ahora donde realmente se puede hablar de adulterio. Además, la situación final de la dama y su galán no desemboca en boda –como habría hecho Lope–, sino que reserva para ellos una situación positiva –«molte altre notti con pari letizia insieme si ritrovarono»– (Boccaccio 1976: 205), pero que, lógicamente, ha de mantenerse en secreto. Su felicidad no puede ser absoluta, porque ambos deberán ser siempre prófugos del marido. El orden perdido se reestablece, claro, pero no de tal forma que se superponga al equivocado, sino que ambas situaciones conviven al mismo tiempo. Para Lope, sin embargo, es tan imperativa la necesidad de que prevalezcan los valores correctos y que el amor a todo se imponga, que el antiguo orden errado queda absolutamente destruido y nada sobrevive de él: la nueva situación de la doble boda borra cualquier rastro del error y además asegura que todos los personajes sean felices. Frente a esto, Boccaccio “compatibiliza” ambas situaciones.

¿El amor todo lo puede?

Otra diferencia interesante consiste en que mientras que para Lope está claro que son el amor verdadero y el orden los dos valores básicos del texto y que el autor defiende, para Boccaccio parece que es la inteligencia, la astucia y el castigo al necio lo fundamental. Fiorentina, claro, está casada *equivocadamente* y merece algo mejor, pero, sobre todo, lo que premia Boccaccio es la brillante idea de la dama, y se complace en el castigo al estúpido marido burlado. Lope no hace leña del árbol

¹¹ Díez Borque, José María (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.

caído y no se propone escarmentar a los viejos que querían casarse con los jóvenes, sino que les hace entrar en razón, e incluso los premia con una boda. Sin embargo, Boccaccio, muestra descaradamente su simpatía más que por una mujer malcasada, por una mujer astuta, emprendedora y valiente, y le hace triunfar por esto, y no sólo, o no tanto, por su sincero amor por el galán o por el hecho de estar en una situación errónea. No hay que olvidar, de hecho, que el “tema” de la tercera jornada en la que se inscribe este cuento es «chi alcuna cosa molto da lui disiderata con industria acquistasse o la perduta ricoverasse» (Boccaccio 1976: 193). Todo contribuye a que la peripecia llegue a buen puerto, igual que en el caso de Lope, pero lo interesante es que sólo Boccaccio se desvive por el tema de la inteligencia de su personaje, mientras que en la comedia española igual o más importante que la *discreción* de Fenisa está el asunto del amor verdadero.

Los cambios de humor de los personajes lopescos, como es habitual, rozan lo inverosímil¹², mientras que la psicología interna de los cuentos de Boccaccio es más firme. Y es que, claro, el certaldés, al premiar virtudes como la inteligencia y la astucia, no podía por menos que construir a su vez textos ordenados y muy lógicos, mientras que un autor que se moviera por encima de todo por la máxima de que el amor es omnipotente, se podía permitir incongruencias psicológicas: ¿no es el amor una sorpresa y una fuerza incontrolable? Pues todo está permitido entonces, incluso pasar por alto alguna que otra norma social, si es en nombre del matrimonio, ese honesto fin del amor: D’Antuono: «Lope’s audience was more than willing to overlook the circumvention of the moral code in the name of love, especially if the object of the subterfuge was matrimony» (D’Antuono 1983: 49). Pero esto no es para Boccaccio: la inteligencia es la gran virtud, pero el amor no todo lo puede, y existen unas normas lógicas que funcionan de barrera, por lo que Fiorentina y su enamorado no se podrán casar el uno con el otro y su amor será prohibido siempre.

A este punto habría que hacerse una pregunta: ¿hasta qué punto el matrimonio es el fin ideal para la mentalidad amorosa de Boccaccio? Para Lope está claro: no es concebible el buen amor fuera del matrimonio y por eso el final perfecto tiene que ser el de las bodas, a fin de que la pasión amoroso-sexual de los personajes se canalice de modo adecuado. Sin embargo, la moralidad de Boccaccio no es tan férrea, y la felicidad parece estar por encima de restricciones sociales. En este sentido, entonces, que el caballero y la dama no puedan casarse no supone una mancha en su felicidad: ella seguirá teniendo la protección de un marido rico y además habrá ganado un hombre verdadero.

¹² Fenisa está enamorada de Lucindo sin haberlo visto apenas y Lucindo lo hace de ella en el instante mismo en que la ve; el Capitán Bernardo y Belisa abandonan sus anhelos y se enamoran entre sí en unos pocos versos...

Las discretas enamoradas

La heroína de Lope, como se ha visto, es una dama virtuosa y positiva. Los engaños y mentiras que lleva a cabo, de esta forma, no sólo se le perdonan en nombre de ese restablecimiento de la justa situación a la que me referí, sino que además se elimina cualquier atisbo de que Fenisa sea una mujer perversa o engañadora por naturaleza. Ella no goza con la mentira, y si recurre a ella es sólo en última instancia para conseguir un fin noble: el matrimonio con su sincero enamorado: «Marriage is the goal set for Fenisa by her literary creator» (D'Antuono 1983: 42). Lope recalca siempre que Fenisa es *virtuosa*, y esto le sirve para, de paso, dar cierta categoría moral a su madre Belisa, que si bien termina burlada, no es en absoluto un blanco de mofa tan descarado como lo es el marido de Fiorentina en el relato de Boccaccio.

Fenisa es una buena hija, y cuando recibe la noticia de que tendrá que casarse con el Capitán Bernardo, si bien es consciente de que ama a Lucindo, no puede por menos que responder lo que contestaría una buena hija: «Desobedecerte [madre] fuera / cosa indigna a mi virtud» (Vega, Lope de 1998: 895). Así que esta doncella es una mujer honrada que, respetuosa con los padres, acepta sus imposiciones. Pero al mismo tiempo todos sabemos que en realidad está enamorada de otro, y que hará lo imposible por estar con él. De hecho, la continuación de los últimos versos es muy esclarecedora al respecto: «... pero fáltame salud. / El término considera, / y pídele [al Capitán] por un mes / mientras se concierta todo» (Vega, Lope de 1998: 895). De esta forma, en el mismo parlamento, Fenisa se muestra a la vez como la perfecta hija responsable y como una engañadora que trama contra los suyos. El problema que se le plantea a Lope está claro: cómo hacer que la hermosa protagonista no sea más mala que buena, cómo mantener el equilibrio entre los dos parámetros que se pretenden defender y que por la situación de la trama son incompatibles, tales como el amor verdadero que la llevaría a los brazos de Lucindo, y la corrección y la aceptación del sistema, que le impone matrimonio con el viejo Capitán. La solución, si bien es ciertamente rocambolesca, es natural como siempre en Lope y se acepta sin problemas, y consiste en la perfecta armonía entre los opuestos: Fenisa engañará a todos –pero será virtuosa–, se casará con Lucindo –unión de amor y matrimonio–, y los personajes burlados encontrarán consuelo desposándose entre sí. Así pues, se han roto las normas familiares pero todo se cierra en armonía: Fenisa no podrá ser nunca considerada un personaje negativo porque se mueve por impulsos nobles y porque la situación final de la doble boda es mucho más positiva que la que se planteaba al comienzo. Parece que, en cierta forma, el fin justifique los medios.

Algo parecido es lo que había propuesto Boccaccio: su protagonista es infiel a su marido, ayudándose incluso de un clérigo necio –se rompen las normas sociales y hasta se incurre en el anticlericalismo– pero ni la narradora Filomena ni Boccaccio condenan a la astuta mujer que ha tramado el engaño, porque intenta solventar una situación desgraciada. El autor, además, insiste especialmente en la inteligencia de la dama y en la estupidez del marido y del sacerdote, que hace que sea aún más

justo que ella venza y ellos terminen como blanco de la risa de todos. Lope, como se ha visto, obsequia con ciertas cualidades a los burlados Belisa y Bernardo y los premia con boda: no hay irrisión para ellos, tan sólo triunfo del amor verdadero y de la lógica. En Boccaccio, sin embargo, el fraile es un compendio de los malos vicios de un hombre de fe: orondo por su buena vida, además de no entender nada de lo que pasa, sólo se preocupa por recaudar dinero entre sus feligreses. Fiorentina, claro, que de necia no tiene nada, le da grandes limosnas para apaciguarlo. De hecho, más que ser honrada, lo importante para Fiorentina es parecerlo, y, en buena lógica, ella sabe que si se hace pasar por una dama piadosa y honesta, que quiere reñir al hombre que la requiebra y que, además, vela por sus difuntos y no duda en dejar dinero en la iglesia, entonces tiene el éxito asegurado con el cura. El sacerdote necio, de esta forma, no solamente sirve de intercesor entre dos amantes, contribuyendo por ello al triple pecado de la mentira, la lujuria y el adulterio, sino que además, y desde el punto de vista de Fiorentina, de Boccaccio y de nosotros espectadores, lo hace pagado por la propia interesada. El anticlericalismo y la despiadada crítica a la estupidez humana que este cuento muestra, no encuentra paralelo en el simpático enredo de la comedia de Lope, como señala Arce: «Non sarà attraverso l'irreverenza della confessione che la protagonista riuscirà a comunicare con il suo amante» (Arce 1978: 90).

Sin embargo, lo que sí es igual en ambos textos, tal y como he indicado, es que la simpatía del autor recae en estas muchachas enamoradas, y también Boccaccio, como habría de hacer más tarde Lope, caracteriza positivamente a su personaje, al que califica de «bella donna» (Boccaccio 1976: 193), «gentil donna di bellezze ornata e di costumi, d'altezza d'animo e di sottili avvedimenti» (p. 193), «molto cauta» (p. 194), «gentil donna» (p. 194), «sagace» (p.196); Fiorentina cumple los requisitos que la tradición había establecido para con la mujer ideal. Lo mismo puede decirse de Fenisa –«Esta doncella / [...] es sabia, honesta y bella»– (Vega, Lope de 1998: 882). Son ellas, si bien engañosas, los personajes positivos de la acción. Reflejo de mujeres así, no puede por menos que haber otros hombres iguales, y el amante del texto italiano es siempre caracterizado de modo positivo –moral y físicamente– igual que Lucindo: «assai valoroso uomo» (Boccaccio 1976: 194), «valente uomo» (en dos ocasiones: págs. 195 y 196), «persona da bene» (p. 194), «bello e grande [...] vestito di panni bruni assai onesti» (p.194). Está claro que dos parejas de personajes así es justo que terminen juntos, aunque tengan que mentir y tramar para conseguirlo. Todo sea para remediar un matrimonio negativo. En efecto, el marido de Fiorentina es un viejo mercader, cuyo único interés está en todo lo relacionado con la lana, y que ignora a su esposa; también Lope deja claro que no puede estar bien que su hermosa joven se case con el viejo Capitán, y enumera los inconvenientes de dicho matrimonio:

Verte las mañanas,
como sierra, amanecer

con la nieve de sus canas.
 Ver un anciano
 a tu lado hermoso y tierno,
 de tu belleza tirano.
 [...] Hielo en invierno,
 [...] espantajo en verano.
 [...] Te pesará el ver
 [...] que tú [le beses] la boca a él.
 ¡Jesús, qué mala elección!
 (Lope de Vega 1998: 906)

El arte del engaño

Como señalé al inicio, en lo que ambos textos se acercan es en el eje de la acción: aprovecharse de ciegos terceros que servirán de involuntarios correos entre los amantes que tienen que aparentar otra situación amorosa. No en vano, y como señala Arce (1978: 66): «Non è ora [en el Siglo de Oro] il Boccaccio multiforme, il repertorio di cultura, quello che interessa: è fundamentalmente il novelliere, il creatore di situazioni e intrighi che saranno avidamente imitati».

Lope, con más espacio y con voluntad de hacer sonreír a los espectadores mostrando ingenio en cada ocasión, establece un enredo más enmarañado y, por ejemplo, hace que Fenisa se burle en la cara de su madre de sus dudas de que ella tenga un amante. La madre, de hecho, «de [su] libertad [se] ofende» (Vega, Lope de 1998: 888), y con razón, ya que sospecha que la hija trama algo. Fenisa, al momento, responde ofendida:

¿Qué mancebo me pasea
 destos que van dando el talle?
 ¿Qué guijas desde la calle
 me arroja, porque le vea?
 ¿Qué seña me has visto hacer
 en la iglesia? ¿Quién me sigue
 que a estar celosa te obligue?
 ¿Qué vieja me vino a ver?
 ¿Qué billetes me has hallado
 con palabras deshonestas?
 ¿Qué pluma para respuestas,
 qué tintero me has quebrado?
 ¿Qué cinta, que no sea tuya
 o comprada por tu mano?
 ¿Qué chapín, qué toca?
 (Lope de Vega 1998: 888-889)

La gracia consiste en el hecho de que, si bien es cierto todo lo que Fenisa acaba de decir –ya que no ha usado ninguno de estos métodos para con su amante–, no por

ello no ha contactado con Lucindo; es más, es el propio prometido Bernardo el que les ha servido de mensajero involuntario. Lope, como todos los espectadores, sabe que esta verdad a medias es especialmente graciosa porque la misma acusada –y de hecho, “culpable”– hace gala de todos los medios con los que podía haber “delincuente”, pero los rechaza, dejando a la inquisidora madre convencida, y sin embargo, engañada, porque existe un medio más: el rebuscado del celestino involuntario que, para más gracia, es el mismo prometido de la muchacha y de quien Belisa pretendía guardar el honor.

La risa es completa, además, porque todas estas formas de comunicación secreta entre enamorados son los medios que en múltiples comedias usará el propio Lope para fines amorosos. El dramaturgo, por tanto, igual que su personaje, se declara “inocente” a propósito de todo esto, pero del mismo modo que Fenisa, sabe cómo sorprender a la audiencia de manera inesperada. Este mismo juego metaliterario lo había realizado ya Boccaccio, que hace mentir a Fiorentina sobre que su galán la persigue, confesando al cura que él la ronda, pasa por su casa, le manda regalos con una tercera, etc; se produce de nuevo el mismo ardid: Lope y Boccaccio dicen adrede todo lo que era usual entre los amantes, para potenciar de este modo la novedad de la narración: la nueva forma de comunicación que sustenta las tramas.

Y este nuevo medio, tomado de la imaginación del autor italiano, se convierte en un divertido, arriesgado y original sistema para burlar las restricciones sociales y la vigilancia de terceros. De hecho, hasta en tres ocasiones Fiorentina se sirve del alcahuete involuntario para comunicarse con su enamorado, en un *in crescendo* evidente. Fiorentina cada vez se expone más, pero juega con una doble ventaja: su galán ya ha entendido el sistema y el necio sacerdote cada vez está más lejos de desenmascararlos. Cuanto más crece ella como personaje inteligente, emprendedor y astuto, más se hunden el cura –directamente–, y el siempre ausente marido –indirectamente–. El final no sorprende en este sentido, ya que se intuye que nunca serán descubiertos, y esto aleja a ambas obras: en el cuento no hay un verdadero nudo que desentrañar, mientras que en la comedia, casi hasta el final, la situación está torcida para los protagonistas.

Fenisa, volviendo al tema del engaño, recurre también al pretendiente para que, por medio de sus críticas a Lucindo, le transmita su mensaje amoroso. Igual que en el caso de Boccaccio, el primer engaño es el fundamental, ya que es el que servirá de prueba angular de la trama: no sólo el intermediario no tiene que sospechar nada, sino que además las damas tienen que rezar para que sus enamorados consigan entender el juego –Boccaccio (1976: 194): «Uno [...] pare che m’abbia posto l’assedio, né posso farmi né ad uscio né a finestra né uscir di casa, che egli incontanente non mi si pari innanzi». Y Lope (1998: 898-899):

Con papeles locos,
por manos de terceros, que a mi casa
vienen con mil achaques y invenciones,

echando mil amigas por terceras;
 y en todo aquesto, ni por pensamiento
 se le acuerda tratar de casamiento.
 [...] ¡Ay, mi Lucindo!
 si no me entiendes con aqueste enredo,
 no eres discreto ni en Madrid nacido;
 mas si me entiendes y a buscarme vienes,
 tú naciste en Madrid, discreción tienes.

Los enamorados –no cabía duda ninguna–, son perfectamente capaces de descifrar el enigma, y entienden sin dudas de qué tratan estas críticas infundadas; Boccaccio (1976: 196): «Il valente uomo, più accorto che il santo frate, senza troppo indugio la sagacità della donna comprese». Y Lope (1998: 910): «Lo que tu padre dice / de que la escribes y cansas, / es decir que la escribas / y que por las rejas bajas / vengas a hablarla de noche». En el caso de Lope, además, y aprovechando un breve encuentro entre los enamorados, Fenisa le dice a Lucindo claramente de qué modo estarán en contacto: «Cuanto deciros quisiere, / será quejarme de vos [...] / Cuando os riña estad atento, / que son recados que os doy» (Vega, Lope de 1998: 925).

Conclusión

En este estudio he analizado una de las comedias de Lope, basada, como señala la crítica –Bourland 1905, Arce 1978, D’Antuono 1983–, en un cuento de Boccaccio. He intentado mostrar qué semejanzas y qué diferencias narrativas y estructurales se aprecian entre los textos, lo que confirma, por una parte, el filón literario que las creaciones del florentino ofrecían a los autores posteriores y, además, cómo la mentalidad y la intención de escritores diferentes hacía posible que textos con la misma base pudieran abrirse a horizontes separados. Por lo que respecta a las semejanzas, parece claro que Lope mantiene –como mínimo– el núcleo argumental del cuento –el comunicarse por medio de terceras personas que no conocen su cometido–. Esto supone, claro está, respetar los roles de los personajes principales así como su caracterización. De esta forma, tanto Fenisa como Fiorentina son mujeres bellas, emprendedoras, honestas, astutas y positivas, y cuentan con la simpatía del autor y los receptores, mientras que sus maridos son vistos de forma negativa, ya sea por necios o por viejos. Frente a ellos se yerguen las figuras de los galanes, apuestos en ambos casos, inteligentes siempre, fieles reflejos de sus bellas damas y parejas perfectas para ellas. Por tanto, Lope y Boccaccio se acercan también por su punto de vista sobre este argumento y por su idéntica necesidad de hacer triunfar a sus heroínas atrapadas en matrimonios erróneos.

Sin embargo, existen diferencias en esta pareja de obras. En primer lugar, la traslación genérica: de cuento breve se pasa a obra de teatro. De esta amplificación –de unas pocas páginas a unos tres mil versos– se deriva que frente a la peripecia simple y única del texto italiano, en la comedia asistimos a un florecimiento de enredos

paralelos y convergentes. La trama aumenta, los caracteres se multiplican y la acción se convierte en una profusión de situaciones enrevesadas que, eso sí, tienden a un final ordenador y relacionado con el enredo principal. Lope, tal y como había teorizado y además puesto en práctica en cientos de obras, recurre a sus personajes típicos –damas, galanes, padres, criados, etc– aunque no aparecieran en el texto de base de Boccaccio.

Igualmente, y fuera cual fuera el tema central de los cuentos, en las comedias aparecen, invariablemente los asuntos de honor, los equívocos y, sobre todo, del amor. De esta idea, que está en la base de la producción teatral de Lope, se sigue una consecuencia que lo aleja de Boccaccio: la necesidad del final feliz de las bodas en un ambiente general de fiesta. Mientras que el toscano, más escueto y reflexivo, da a cada personaje su justo merecimiento, Lope lo amplifica todo y no repara en incongruencias sentimentales. Así, mientras en la novella Fiorentina y su galán serán por siempre amantes furtivos, en la comedia Fenisa y Lucindo se casan. Los personajes burlados –el sacerdote, el marido engañado– quedan absolutamente descalificados en el texto italiano, mientras que en el otro caso se casan también, en claro signo de que el autor no les guarda rencor ni reproches: los hijos casan con los hijos, los padres con los padres, y ni se ahonda en su mediocridad ni se cae en el anticlericalismo y el adulterio, sino que se dulcifica todo. Pero Boccaccio enarbola la máxima de la inteligencia, y al mismo tiempo que castiga al necio, elogia a los discretos a través de un «culto decidido a la inteligencia [...] por encima incluso de la piedad o santidad» (Hernández Esteban, en Boccaccio 1994: 385, n. 8).

De todo esto, como he señalado, se deduce que son resortes diferentes los que emplean ambos autores para resolver la misma situación desdichada de partida, y si bien tanto Boccaccio como Lope colocan a sus heroínas como personajes prominentes y positivos, el primero le hace triunfar, en sintonía con el espíritu de la jornada, por su astucia, mientras que el otro lo hace por su puro amor encaminado al matrimonio: un texto se configura más desde el punto de vista racional, el otro más desde el pasional.

Por todo lo señalado se puede concluir que la narración del *Decameron*, frente a su adaptación española, es más compacta y está mejor estructurada, presenta una peripecia simple, con pocos personajes individualizados y potencia valores como la astucia o la justicia. Frente a esto, Lope de Vega crea una comedia que, aún respetando la trama italiana y a sus personajes fundamentales, se centra sobre todo en el enredo, dejando de lado cuestiones como la verosimilitud, el realismo o la mesura. Las tramas del *Decameron* se pliegan a las necesidades de un nuevo público –el español del siglo XVII–, a una nueva poética y moral –la de Lope– y a unas nuevas normas literarias –el *Arte Nuevo de hacer comedias*– sin por ello perder las perspectivas y las líneas narrativas que había establecido Boccaccio trescientos años antes: «In generale, i materiali boccacciani vi si trovano immersi in (o accordati a) una preponderante materia lopian, e vengono assoggettati alle leggi a cui essa si conforma» (Segre 1975: 229). Todo se amplifica en las comedias con nuevos caracteres

y nuevas tramas, que suelen orbitar en torno al amor, ya que el valor central de todas las comedias es precisamente el premio al justo sentimiento, pero al mismo tiempo siguen resonando, bajo los nuevos enredos y junto a los personajes inventados las fuerzas vitales que se establecían en las narraciones del *Decameron*.

Referencias bibliográficas

- ARCE, Joaquín (1978): «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, L. S. Olschki, pp. 63-105.
- (1981): *Comedias de Lope basadas en cuentos de Boccaccio*, Roma, Instituto Español de Cultura y de Literatura.
- BOCCACCIO, Giovanni (1976): *Decameron*, ed. de Vittore Branca, Firenze, Accademia della Crusca.
- (1994): *Decamerón*, ed. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- BOURLAND, Caroline B. (1905): «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, vol. XII.
- BRANCA, Vittore (1975): *Boccaccio y su época*, Madrid, Alianza.
- D'ANTUONO, Nancy L. (1983): *Boccaccio's "Novelle" in the Theater of Lope de Vega*, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- DÍEZ BORQUE, José María (1978): *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- METTFORD, J. C. J. (1952): «Lope de Vega and Boccaccio's *Decameron*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 29.
- SEGRE, Cesare (1975): «Da Boccaccio a Lope de Vega: derivazioni e trasformazioni», en *Boccaccio: Secoli di vita. Atti del Congresso Internazionale: Boccaccio 1975. Università di California, Los Angeles*, Ravenna, Longo Editore.
- SERÉS, Guillermo (1996): *La transformación de los amantes; imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo del Oro*, Barcelona, Crítica.
- VEGA, Lope de (1998): *Comedias*, vol. XV, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- (2006): *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. de E. García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.