

# Miedos infundados a lo sobrenatural: la narrativa hispánica de los Siglos de Oro y Valle-Inclán ante II, 5 del *Decamerón*

Isabel COLÓN CALDERÓN\*  
Universidad Complutense de Madrid  
isacolon@filol.ucm.es

## RESUMEN

Se analiza en este artículo la influencia del cuento II, 5 del *Decamerón* de Boccaccio en la narrativa española de los Siglos de Oro, en concreto del episodio de la bajada a la tumba de Andreuccio, con la intención de deducir ciertos procedimientos generales en la imitación y para observar la presencia de elementos folclóricos. Por último, me acercaré a la versión que hizo Valle-Inclán de esa historia a comienzos del XX.

**Palabras clave:** novela de los Siglos de Oro, literatura española y *Decamerón* II, 5, motivos folclóricos, Valle-Inclán.

Fears infounded to the sobrenatural: the hispanic narrative of “Siglos de Oro” and Valle-Inclán referring to II, 5 of *Decameron*

## ABSTRACT

It's analyzed on this article the influence of the story II, 5 of *Decameron*, by Boccaccio in the Spanish narrative during the “Siglos de Oro” in specific the episode of the descending to Andreuccio's tomb, with the intention of deducing some general procedures in the imitation and to observe the presence of folkloric elements. At last, I'll approach to the Valle-Inclán version of this story at the beginning of the XX century.

**Key words:** Novel of “Siglos de Oro”, Spanish literature and *Decameron* II, 5, folkloric motifs, Valle-Inclán.

## SUMARIO

Introducción. Procedimientos generales en los cambios de *Decamerón* II, 5 en la narrativa española áurea. La tradición posterior: Valle-Inclán y el miedo. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

---

\* Isabel Colón Calderón. Dirección postal: Departamento de Filología Española II, Facultad de Filología, Edificio D, Universidad Complutense, Ciudad Universitaria, s/n, 28040 Madrid.

## Introducción

En II, 5, del *Decamerón* el protagonista, Andreuccio, un joven comerciante, viaja de Perugia a Nápoles para comprar caballos. Allí una cortesana siciliana ve el dinero, se entera de quién es, hace que vaya a su casa y le engaña haciéndole creer que es su hermana. Andreuccio se queda a pasar la noche; ya en su habitación, se quita la ropa, y con ella deja el dinero, y le pregunta a un criado que le ha dado la dama dónde puede atender a sus necesidades corporales; éste le proporciona malas indicaciones con lo que termina cayendo en un callejón lleno de porquería, y aunque intenta entrar en la casa no se lo permiten. Como huele mal va hacia el mar para lavarse antes de volverse a su posada, pero al ver a dos hombres con una linterna se esconde en una casa abandonada, donde le descubren por el hedor. Se trata de dos ladrones que quieren robar en la tumba de un arzobispo; primero bajan a Andreuccio a un pozo para que se lave; mientras está en el fondo llegan unos guardias a sacar agua del pozo, pero se asustan al ver aparecer al joven de Perugia. El comerciante y los dos ladrones entran por fin en la iglesia mayor y es Andreuccio el que penetra en el sarcófago, poniéndose un valioso anillo en el dedo antes de sacar otros ornamentos valiosos; sus compañeros de fechoría se marchan dejándolo encerrado en el sarcófago. Intenta salir, luego se queda desmayado encima del cadáver. Oye entonces voces, al parecer de gentes de Iglesia que iban también a desvalijar al arzobispo, y al abrirse el sarcófago tira de las piernas del cura que iba a entrar, y consigue escapar (Boccaccio 1999: 144-145).

La narrativa española de los Siglos de Oro hizo abierto uso de los motivos, en el sentido de las investigaciones folclóricas, (Pedrosa 2004: 20) que están presentes en esta historia, y la crítica especializada ha señalado que ciertas obras parecen haberse inspirado en mayor o menor medida en ellos; así Bourland se ha referido a Matías de los Reyes, Suárez de Figueroa, Liñán, Gracián y a la Relación III, descanso 8, de Espinel (Bourland 1905: 74-84). Se citan textos como el capítulo 8 del libro II de la primera parte *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (Mateo Alemán 1967: 319-332), con presencia del *Decamerón* apoyada por Rotunda y Arce (Rotunda 1933: 129-133; Arce 1978: 94n), pero negada por Ricapito (Ricapito 1969: 83-95), el alivio VII de *El Pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa (1617) (Arce Menéndez 1975: 606-612), varios episodios de la *Vida del escudero Marcos de Obregón*, de Vicente Espinel (1618) (Parducci 1950-1954: 207-217), la novela 5ª de la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620) de Liñán y Verdugo (González: 2009; Liñán 1980; Sarrailh 1919: 357-358), el aviso IV de *El Curial del Parnaso* de Matías de los Reyes (1624) y una de las aventuras de *El Criticón* (1651) de Baltasar Gracián, que se desarrolla al final de la crisis XI y durante la XII de la Primera Parte (Gracián 1985: 148-162). A estos textos cabe añadir un fragmento de *La fuerza del amor* de María de Zayas y Sotomayor (*Novelas amorosas y ejemplares*, 1637). Fuera ya del marco temporal indicado Valle-Inclán abordó el mismo motivo en el cuento *El miedo* (1902).

Se introdujeron alteraciones en los relatos, se cambiaron aspectos o personajes, se suprimieron o añadieron elementos, etc., modulaciones que en algún caso han sido analizadas con detenimiento. Además, II, 5 no fue, en ocasiones, la única fuente que se utilizó para construir el relato, sino que se agregaron, según veremos, otras novelas, cuentos folclóricos, etc.

Me detendré en la influencia de una de las situaciones de II, 5 en los Siglos de Oro, en concreto de la bajada a la tumba de Andreuccio. Mi intención no es tanto destacar las modificaciones efectuadas, cuanto intentar deducir de esos cambios ciertos procedimientos generales en la imitación áurea de II, 5. Me fijaré en cuatro: la reorganización de los motivos, la nacionalización, el hecho de que transformen la anécdota en parte de una narración cercana a la autobiografía, y, por último, la acentuación de la inexistencia de elementos sobrenaturales. Al final, me acercaré a la versión que hizo Valle-Inclán a comienzos del XX.

## **Procedimientos generales en los cambios de *Decamerón* II, 5 en la narrativa española áurea**

### **1. Reorganización de los motivos**

Los diferentes momentos de II, 5 no siempre se recogieron en su totalidad; Matías de los Reyes se apropió, más o menos, de la historia completa. Hubo escritores, en cambio, que eliminaron prácticamente todas las aventuras, entre ellas el descenso real a una tumba donde había un cadáver –Liñán, Mateo Alemán, Gracián, III, 8 de Espinel–, haciendo que las historias se asemejen más bien a otras de engaños de mujeres –como IX, 1 del *Decamerón*, etc.– y que la relación con II, 5 se adelgace hasta prácticamente desaparecer. En otros casos, al contrario, se remodeló sólo el episodio de la sepultura, como Suárez de Figueroa (Arce Menéndez 1975: 607 y 610), Espinel en I, 5, o Zayas, o se complicó con numerosas aventuras –Suárez de Figueroa–. Algún autor se sirvió de distintos motivos de II, 5, pero no en un mismo episodio, sino en lugares diferentes de la misma obra (Espinel; Parducci 1950-1954: 210-211). Matías de los Reyes, como veremos, divide a Andreuccio en dos personajes, uno encerrado en un arca, y el otro engañado por la cortesana.

Al elegir una única anécdota –Suárez de Figueroa, Espinel, Zayas, Gracián– de las varias que se suceden en el peregrinaje del protagonista boccacciano se transforma profundamente el sentido de la historia original; así, se deja al margen la importancia del papel de la Fortuna, presente en la *novella* quinta de la segunda jornada del *Decamerón* (Zatti 2004: 95), desaparece esa «causalidad irracional» de la que ha hablado la crítica (Zatti 2004: 90), que, en Zayas, es substituida por una intervención divina a través del amor fraternal. En Suárez de Figueroa, no obstante, se habla del peso de la fortuna en las desgracias del personaje, «pues trataba de aniquilarme con mayor persecución» (Suárez de Figueroa 1988: II, 484).

No se desarrolla esa organización en tres descensos de Boccaccio: a la calle, al pozo y a la tumba (Zatti 2004: 95), que supone una gradación hacia la muerte, re-

presentada por la entrada en la sepultura, en lo que se ha llamado un «ciclo simbólico di morti e rinascite» (Zatti 2004: 95), que, además, viene precedida por una purificación: limpiarse en el pozo (Rossi 1973: 51).

En Suárez de Figueroa, por ejemplo, se multiplican los problemas, rompiéndose la tripartición, añadiendo nuevos episodios y eliminando otros, de suerte que, refiriéndome sólo a las que más se asemejan a II, 5, un personaje se encuentra en la calle con poca ropa, luego le echan encima agua sucia, entra más tarde en una tumba, y se refugia, por fin, en un montón de orujo.

Desaparece también la idea de que el robo de la rica sortija que hace Andreuccio se puede interpretar como una reparación por el engaño que le ocasiona la cortesana y su pérdida de quinientos florines (Baudoux-Spinette 1978: 620). No se produce en los textos españoles un incremento monetario del patrimonio inicial (Zatti 2004: 96), salvo tal vez en el caso de *El Curial*, aunque sí hay otras contrapartidas; Marcos no encuentra joya alguna y, además, un perro le roba la comida que él llevaba a una enamorada, aunque sí aprende, como veremos después, a no creer que siempre hay aparecidos.

La casada de *La fuerza del amor* no halla los macabros restos de ahorcados que iba a buscar para que le hicieran un hechizo, pero salva la vida gracias a la aparición de su hermano y deja el amor humano por el divino, puesto que entra en un convento.

Un caso especial es el de *El Criticón*. Hay que destacar que, aunque se ha dicho que en Gracián la historia se aleja bastante de Boccaccio (Bourland 1905: 75), creo que hay una reutilización alegórica de II, 5. Uno de los dos protagonistas, Andrenio, desaparece en casa de una mujer engañadora, Falsirena, por lo que su compañero de peregrinaje, Critilo, va en su busca; uno de los guías que surgen en la novela, Eugenio, lo acompaña y le dice: «vamos a la casa donde se perdió, que entre aquel estiércol hemos de hallar esta joya perdida» (Gracián 1985: 161); entran en la casa y debajo de un montón «de suciedad lasciva» hallan una cueva en la que estaban Andrenio y otros prisioneros (Gracián 1985: 161). Alguien, por lo tanto, se mancha, pero con una «inmundicia moral» (Gracián 1985: 161); hay un descenso, aunque no a una tumba, sino a una cueva, que, varias veces, es asimilada al infierno (Gracián 1985: 161-162), sin la parodia que se ha señalado que hay en Boccaccio (Zatti 2004: 85), y, por último, se obtiene una joya, no material, sino metafórica: Andrenio, que, además, es el hijo de Critilo.

## 2. Nacionalización

De acuerdo con un sistema común al adoptar las fuentes (Pedrosa 2004: 219) la acción puede transcurrir en un espacio familiar para el lector. Con todo, la realización es diferente según los autores, y algunos hablan de Italia, sin mayores pre-

cisiones –como Matías de los Reyes–, o retoman el mundo napolitano, que es el caso de Zayas<sup>1</sup>.

Espinel coloca la acción en Madrid, concretamente en el barrio de San Ginés (Espinel 1987: I, 137 y ss.), aunque en otro momento posterior (Relación III, descansos 8 y 9), que también podría tener relación con II, 5<sup>2</sup>, los hechos se desarrollan en Venecia, donde Marcos es engañado por una cortesana.

Por el contrario, en *El Pasajero* de Suárez de Figueroa los acontecimientos sobre la bajada a la tumba se desarrollan en Francia, aun cuando el personaje que los cuenta se halla cerca de Granada (Suárez de Figueroa 1988: II, 484-485).

Algunos de los cambios podrían deberse al mismo proceso. Así, en Espinel, Marcos no desciende a ninguna sepultura, sino que una noche esconde comida en un arca grande, situada en la plaza de San Ginés: «retíreme debajo de aquel cobertizo donde suele haber una tumba para los aniversarios y obsequias» (Espinel 1987: I, 136).

Según Covarrubias la «tumba» es: «Un modo de arca, cuya tapa está en forma de medio círculo redondo; ésta se pone sobre la sepultura de algún difunto» (Covarrubias 1989: 982 a y b). La definición no coincide del todo con lo que dice Marcos, pues el escudero explica que metió la comida «por un agujero grande que tenía la tumba por la parte de abajo» (Espinel 1987: I, 137).

En la madrileña parroquia de San Ginés se enterraba a los sentenciados a la horca, cuyos huesos se colocaban primero en una especie de cajón portátil que había en la plaza (Mesonero Romanos 1999: I, X, 289; Basanta Reyes 2000: 42), que podría ser el lugar al que alude Marcos, aunque no hay coincidencia en los mapas del XVII que reflejan ese espacio<sup>3</sup>. Hay que recordar que el narrador habla de que tiene miedo a «algún cadáver descarnado», y que, por otro lado, su capa se queda «asida a un clavo del calvario» (Espinel 1987: I, 138); me parece, entonces, que esta última palabra tiene el significado de 'osario', siguiendo a Gili Gaya en su edición de la novela de Espinel (Gili Gaya 1969: I, 96 nota).

Varios lugares de San Ginés están relacionados con los muertos, además del cementerio citado. En 1617 se documenta un osario en la bóveda de las escaleras de la tribuna (Basanta Reyes 2000: 63), y debajo de la escalera de entrada al templo se

<sup>1</sup> Sobre la localización napolitana en Boccaccio pueden verse las notas de María Hernández en su edición del *Decamerón* (2004: 250, 251, 252, 257, 259, 260, 261). Para la presencia de Nápoles en Zayas, Augusto Guarino, (2007: 93-110).

<sup>2</sup> Para las concomitancias de la Relación III de Espinel (descansos 8 y 9) con II, 5 de Boccaccio, Bourland (1905: 75 y 76-78). Carrasco Urgoiti recuerda VIII, 10, una novela de Franco Sacchetti y un episodio de la *Disciplina Clericalis* de Pedro Alfonso (Espinel 1987: II, 175 nota). También abordan el asunto Haley (1994: 123-124) y Fradejas Lebrero (1956: 154-156).

<sup>3</sup> El plano de Texeira (1656) presenta en la parte del cementerio de San Ginés una edificación con una puerta (Gea 2007: 259, Letra D del plano), edificación que no se halla en el llamado mapa de Mancelli-Witt (imagen 4 de Basanta Reyes 2000: 378), fechado entre 1622 y 1635, que, sin embargo, no es siempre fiable (Ortega Vidal 2000: 70). Sobre la iglesia de San Ginés, derruida a mediados del XVII Larquie 1976: 54.

halla un pozo, donde se quemaban los restos de los sentenciados por la Inquisición (Basanta Reyes 2000: 41).

Aunque las plazas podían tener un cementerio, como la de San Ginés, da la impresión que Espinel está evocando no sólo la realidad, sino la literatura, en concreto *El Pasajero*, puesto que en la obra de Suárez de Figueroa el personaje llega a «una iglesia con plaza, que servía como de cimiterio» (Suárez de Figueroa 1988: II 484).

Hay que recordar, por otro lado, el hecho de que Marcos compre carne para su dama, ya que precisamente cerca de San Ginés, donde vivía la mujer, había puestos de carne desde el siglo XIV (Basanta Reyes 2000: 37; Espinel 1987: I, 133-134).

La nacionalización afecta en ocasiones a la forma de presentar a los personajes. Matías de los Reyes califica a uno de sus personajes, Aurelio, como «chapelón» (Reyes 1909: 114), esto es, «El europeo o castellano recién llegado y pobre, a quien en el reino de México dan este nombre» (*Diccionario de Lengua española* 1729: 306 a), y de otro dice que era «un amigote destos que llaman del hampa» (Reyes 1909: 117).

### 3. Fusión de vida y literatura

La nacionalización va acompañada de una apropiación mayor: los acontecimientos no son presentados siempre por un narrador ajeno, sino que, o bien él los ha protagonizado directamente, o está implicado de alguna manera.

En el diálogo de Suárez de Figueroa, *El Pasajero*, el sistema adquiere mayor complejidad. Cuenta la historia un ventero, antiguo soldado, y lo hace en primera persona; ocurre, además, que este personaje se la dijo en el pasado a uno de los interlocutores, el «Doctor», que en la obra encarna la figura del autor, y donde en general el autor parece recordar datos de su vida (Suárez de Figueroa 1988: I, 8, 14 y II, 17 y 484-487).

Vicente Espinel, por su parte, incrementa la imbricación vida-literatura. Marcos, ya en su vejez, sirve en Madrid de escudero a una mujer llamada Mergelina y a su marido, el doctor Sagredo; entre otros asuntos vinculados con Mergelina y su marido se encuentra la historia inspirada en Boccaccio que el propio narrador llama «novela de la tumba de San Ginés» (Espinel 1987: I, 78). Haley ha mostrado cómo en el relato de Espinel fuentes literarias y ciertos elementos biográficos se combinan para dar la impresión de realidad (Haley 1994: 161 y ss.), y Asunción Rallo ha indicado cómo se conjugan verdad, falsedad, historia y ficción en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (Rallo 2006).

Pero el rondeño enreda más el proceso, riéndose hasta cierto punto del lector que no percibe la vinculación con Boccaccio, y de su mismo proceder como novelista al manejar las fuentes, pues comenta en el *Prólogo al lector* que un caballero le pidió el manuscrito de la novela de San Ginés, el cual:

pareciéndole que no había de salir a la luz, la contó por suya, diciendo y afirmando que a él le había sucedido; que hay algunos espíritus tan fuera de la esti-

mación suya, que se arrojan a entretener a quien les oye con lo que se ha de averiguar no ser suyo (Espinel 1987: I, 78).

En *El curial del Parnaso* el narrador acude al supuesto amigo, de manera que quiere escribir: «un suceso que pocos años ha sucedido en Italia a un grande amigo mío» (Reyes 1909: 77). El libro se presenta como un discurso, dividido en «avisos» en que el «Curial» habla con los lectores y con Nicolás Barrantes Arias, a quien dedica el libro, pero, además, en el prólogo –«El Curial al lector»– señala que ha partido de textos diferentes para construir esta obra, en línea semejante a lo que hemos visto en Espinel, aunque Matías de los Reyes insiste en el cambio de estilo, y de idioma, que, aunque no dice explícitamente cuál es, se sobreentiende que es el italiano:

Estos *Avisos* remití desde el Parnaso de mi estudio al dueño que los dirijo; si ya los viste, no sería en este traje; estímalo por la fuente de que se derivan, si algún tiempo bebiste sus cristales, perdonando el mal sabor que has recibido pasando por los minerales de mi desabrido ingenio, pues es solo mi intento comunicar algunos de sus agudos conceptos a nuestra lengua, episodios con las novelas que los enlazan (Reyes 1909: 11).

#### **4. Acrecentamiento de lo no-fantástico**

A lo largo de los Siglos de Oro nos encontramos con relatos en los que se muestran distintas intervenciones de los muertos en el mundo de los vivos, como, por poner solo un ejemplo, en la entrada que dedica Covarrubias a la palabra «tumba» (Covarrubias 1989: 982 b). Sin embargo, en los textos de los que aquí me ocupo, los personajes se enfrentan a algo que parece de ultratumba, para darse luego una explicación perfectamente racional, como ocurre, por ejemplo, en las historias en las que alguien finge ser un fantasma (Pedrosa 2006: 733-745).

En *El Pasajero* de Suárez de Figueroa la estrategia a la que me estoy refiriendo se refleja en varios momentos. El personaje llega a la plaza de una iglesia, y allí se esconde cuando ve una linterna, lo cual le asusta; los que se acercan son cinco ladrones –no dos– que tienen miedo de que sea una figura sobrenatural, en lo que se insiste: «fueron sobresaltados de improviso miedo, movido de ver a tal hora cosa blanca en cementerio», le consideran «alma en pena» o un «espíritu incorpóreo» (Suárez de Figueroa 1988: II, 484), situación que no se da en el *Decamerón*, puesto que, cuando Andreuccio se refugia de noche en la casa deshabitada, lo único que destaca el autor es el mal olor que perciben los dos ladrones. Baja desnudo por la escalerilla de una bóveda de la iglesia, donde se encuentra la tumba de un rico caballero, y desvalija el cadáver, quedándose con una sortija, aunque da los demás objetos a los que están arriba, los cuales tapan la sepultura con una losa y se marchan; el soldado tiene miedo, como también lo tuvo el joven de Perugia en II, 5, aunque el cadáver no está en la terrible situación que describe Boccaccio; el personaje español

empieza luego a dar gritos –a diferencia de Andreuccio– y los clérigos que se hallaban en los oficios, y que no iban por tanto a robar, abren la sepultura, aunque «Cayeron, al verme, desmayados casi todos, hechos figuras de Resurrección» (Suárez de Figueroa 1988: II, 486).

En *Marcos de Obregón* el relato se inicia cuando está hablando con un doctor y su mujer, Mergelina, y ésta le pregunta si no ha estado enamorado. El escudero se muestra contrario a las salidas nocturnas para galantear a las damas, y pone un episodio de su vida como ejemplo. Un martes de Carnaval por la noche Marcos se encamina a casa de su enamorada; va provisto de productos con carne para regalárselos a la mujer, que se la ha pedido, pero, al llegar a la plaza de San Ginés, puesto que se aproxima la ronda, esconde el atadizo en un arca grande y finge que está rezando el rosario; una vez pasado el peligro lleno de miedo busca infructuosamente el presente para su dama: «quedé temblado y helado, y es de creer que me causaría horrible miedo una cosa tan espantosa en un cementerio» (Espinel 1987: I, 137); se oyen luego unos ruidos tan terribles que casi le hacen marcharse, puesto que cree que son cadenas y piensa en ánimas del Purgatorio, y en que lo persigue «un ejército de difuntos», pero se ve detenido por un clavo que le sujeta la capa, y no «algún cadáver descarnado» (Espinel 1987: I, 138); finalmente, sacando fuerzas de flaqueza, y razonando y conjurando a las supuestas ánimas, se dispone a enfrentarse valientemente con aquello que se oculte en el arca, conjura a lo que cree que hay dentro, y, al no ocurrir nada, levanta la tapa: en ese instante sale huyendo con los regalos un perro que se había refugiado allí, aunque al principio vuelve a tener miedo (Espinel 1987: I, 135-140).

Según generaliza el escudero no hay que asustarse sin razón ni dar crédito a las historias de aparecidos, ya que: «Son infinitos los disparates que en esto se dicen, de manera que no hay población donde no haya un lugar desacreditado por temeroso». Añade además el siguiente comentario: «Uno dijo que había visto un caballo lleno de cadenas y descabezado, y era una bestia que venía del prado a su casa con las trabas de hierro» (Espinel 1987: I, 140). Esta historia, la del caballo sin cabeza, es un cuento folclórico (Chevalier 1999: 78-79), que se ha modernizado en leyendas urbanas de animales monstruosos (Ortí y Sampere 2000, 119 y ss.), dentro de la literatura española áurea se encuentra en diversos textos, por ejemplo en *El coloquio de los perros* de Cervantes (Cervantes 1982: III, 304), donde Cipión lo critica –«consejas o cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza»–, desde luego paradójicamente, puesto que él es un perro que habla.

No parece aquí Marcos muy dado a creer, entonces, en relatos fantásticos, como tampoco en el descanso X de la I relación, donde también pasa miedo de noche al oír una voz, que resulta ser de una mujer (Espinel 1987: I, 192-196), sin embargo, en otros momentos acepta historias de aparecidos, como ocurre en la relación segunda (Espinel 1987: II, 15-19), lo cual responde a la actitud mantenida por diversos libros sobre magia de la época, en los que, por un lado, se cree en ánimas, pero, por otro, se denuncian los engaños (Delumeau 1989: 123-124). Rallo, por su parte,

ha señalado cómo, salvo en el caso citado: «Los demás fantasmas que circulan por la obra son producto de la imaginación, el miedo o el engaño» (Rallo 2006: 136).

En *El Curial*, en el «Aviso IV: En que por un suceso notable se muestra el fruto del amor lascivo y el peligro que resulta de la comunicación con mujeres» (Reyes 1909: 76-135), se acumulan los episodios en que los personajes experimentan un miedo intenso, que luego no tiene razones sobrenaturales y, además, se desarrolla un relato sobre los orígenes de creencias en aparecidos.

Resumo la trama del Aviso IV. Felisardo de Imola, gran amigo de Aurelio, se enamora de Porcia en Bolonia, pero ella se casa con Octavio, que tenía dos hijos de un matrimonio anterior. Aurelio y Felisardo entran en una joyería, donde se encuentran con una mujer joven, una cortesana, y una mayor, Alcina, que conoce a Aurelio. Felisardo, acompañado por Aurelio, va a ver a Porcia, que le convence que se esconda en un arca grande, que le servía para guardar joyas y otros objetos. La guardia encuentra a Aurelio y lo mete en la cárcel. Porcia muere, pero antes ha convencido al marido para que la entierre en la bóveda, con el arca. Lo hacen, y Felisardo se queda dormido, porque en esos momentos espera tranquilamente la muerte y no experimenta miedo. Los dos hijos de Octavio van a sacar las joyas, y se encuentran con Aurelio, que fuera de la cárcel y engañado por la cortesana, iba hacia el río para lavarse y, con miedo al ver una linterna, se esconde, siendo descubierto por el mal olor. Aurelio es introducido en el pozo del cementerio de la iglesia para limpiarse, lo sacan y por fin entra en la bóveda, donde oye hablar a Felisardo, que le cree el fantasma de Porcia. Sale del arca. Los frailes se acercan para vaciar el arca, se descuelga uno más atrevido, pero al descolgarse por la bóveda, tiran de él, y todos huyen. Aurelio y Felisardo cogen lo que había en el arca, lo reparten, salen y se van. Prenden a la cortesana, su amigo y su criada.

Varios son entonces los momentos en que lo sobrenatural podría haber estado presente. Al sacar a Aurelio del pozo se queja de que lo han hecho pronto, aludiendo a que no está limpio, y se cree entonces que se refiere al Purgatorio y que es «alguna alma en pena de los difuntos de aquel cementerio» (Reyes 1909: 127), y se corre el rumor (Reyes 1909: 128). Aurelio oye los lamentos de Felisardo, escondido en el arca, y tiene miedo; luego, al abrirle Aurelio, que va vestido de blanco y lleva una linterna, Felisardo cuenta: «se me representaron llamas de fuego en que aquel bulto ardía», y cree que es Porcia muerta que se le aparece (Reyes 1909: 130). Los frailes que van a recuperar las joyas que supuestamente había en el arcón enterrado se asustan y Aurelio y Felisardo se ríen del que intenta bajar a la bóveda: «por lo cual a nosotros causaba harta risa, considerando la facilidad vulgar con que poco se persuade a semejantes disparates», y se corre entonces otro rumor, ésta vez sobre espíritus en la bóveda, que apoya el supuesto fantasma del pozo (Reyes 1909: 134).

Estos relatos españoles podrían vincularse, no solo con II, 5, sino con la tradición folclórica, presente también en el mismo Boccaccio (Baudoux-Spinette 621; Paredes 2001: 119-136); así se da en una serie de cuentos folclóricos españoles en los que tampoco hay elementos sobrenaturales. Hay que recordar, por ejemplo, el

nuevo tipo 966 de Camarena y Chevalier, «El ladrón accidental de tumbas», caracterizado de la siguiente forma:

Soldado en ciudad extraña es convencido por unos ladrones de tumbas para que colabore con ellos, asaltando una de ellas. Le hacen descender a la fosa, y cuando ha sacado todos los objetos que les interesaba, lo abandonan. Logra salir y se encuentra perdido (Camarena y Chevalier 2003: 454)<sup>4</sup>.

Algo diferente resulta *La fuerza del amor* de Zayas, escritora que utiliza en otros momentos historias de aparecidos, así en *El desengaño amando y premio de la virtud* de las *Novelas amorosas y ejemplares* (Zayas 2000: 387 y ss), o en *El verdugo de su esposa* de los *Desengaños amorosos* (Zayas 1998: 213 y ss.).

En la novela a la que me refiero una mujer, Laura, maltratada por su marido, va de noche a un humilladero, descrito con detenimiento por la narradora, para buscar pelos y barbas de los ahorcados que allí se encuentran, y así entregarlos a una hechicera que le hará una pócima para recuperar al esposo; todo ello de acuerdo con una larga tradición: en *La Celestina*, por ejemplo, aparece una soga de ahorcado dentro de los remedios de amor (Rojas 2008: 262-I, cena 7ª y 306-III, cena 2ª). Indica Zayas que peligra la vida de la protagonista, puesto que es muy arriesgado recoger lo que se le ha pedido dada la configuración del humilladero, que tiene un estrecho paso por las paredes y en el centro un gran agujero (Zayas 1998: 366).

Sin embargo, su hermano, Carlos, se despierta sobresaltado en mitad de la noche y acude al lugar, salvando a su hermana de una muerte segura. Su marido se arrepiente de su comportamiento, pero ella no quiere seguir viviendo con él, sino que decide entrar en un convento (Zayas 1998: 367).

Laura tiene miedo, pero se sobrepone, y algo similar le ocurre al hermano. No hay, empero, ningún fantasma, y ni siquiera ninguno de los dos piensa en ellos (Zayas 1988: 367). Se cambia la intervención de la Fortuna por la divina, puesto que el hermano vuelve con la mujer a su casa «teniendo por milagrosa su venida» (Zayas 1998: 368), y, además, cuando Carlos se aproximaba al humilladero el caballo sólo quería dirigirse a él (Foa 1979: 156).

De acuerdo con el sistema que hemos visto de aceptar/rechazar ciertos elementos sobrenaturales, en *La fuerza del amor* se critica la posibilidad de pócimas para atraer el amor del marido (Zayas 1998: 362 y 363), aunque se admite el sueño premonitorio y el hecho de que el caballo sólo quiera ir hacia el humilladero.

### La tradición posterior: Valle-Inclán y el miedo

Con implicaciones diferentes, pero con algunos rasgos en común, la historia boccacciana surge mucho tiempo después. *El miedo* de Valle-Inclán se publicó por

---

<sup>4</sup> Camarena y Chevalier lo aproximan al motivo N778 de Thompson. Puede verse asimismo el tipo 1654 «Los ladrones en la cámara del muerto» (Aarne y Thompson 1995: 275).

primera vez en 1902 en *El Imparcial*, y algunos fragmentos se encuentran también en la *Sonata de otoño* (1902); el autor lo incluyó luego en 1903 en la colección *Jardín umbrío*; el cuento experimentó una serie de transformaciones, que han sido estudiadas por la crítica (Serrano-Alonso 1996: 145-148; Lavaud-Fage 1991: 257).

En este cuento un yo envejecido evoca desde el presente un acontecimiento ocurrido en su juventud. Se encuentra en el pazo familiar, porque su madre quiere que, antes de incorporarse como granadero en el Regimiento del Rey, se confiese con el prior de Brandeso; se dirige a la capilla, donde, a la derecha del altar, estaba enterrado el señor de Bradomín, que, según dice el narrador, vivió en la época de los Reyes Católicos; se oye, de pronto, lo que parece el sonido de la calavera del señor de Bradomín que se mueve; irrumpe con sus perros el prior de Brandeso en la capilla y levantando la tapa del sepulcro se descubre que se trataba de un nido de culebras (Valle-Inclán 1986: 19-23).

Como el arzobispo en Boccaccio, o el «caballero riquísimo» de Suárez de Figueroa (1988: II, 485), hay alguien importante que ha sido enterrado en la sepultura, en este caso de la familia. No hay dinero, aunque sí animales, no un perro como en Espinel, sino unas víboras.

En cuanto a los procedimientos generales se observa la reorganización de los motivos, por cuanto sólo se centra Valle-Inclán en el de la tumba, sin que haga referencia a engaño alguno de mujeres. Hay asimismo una nacionalización, puesto que la acción se localiza en un pazo gallego, y se adaptan a ese espacio los nombres de los personajes. El relato funde vida y literatura, en el sentido de que es contado en primera persona; hay una parte que no es dicha, puesto que, según advierte Lavaud-Fage, «El final del cuento condensa en tres líneas una historia silenciada: la del hombre valiente» (Lavaud-Fage 1991: 210).

Por último, no hay elementos sobrenaturales. El granadero se queda medio dormido y le despiertan sus hermanas y su madre, que «gritaban despavoridas» (Valle-Inclán 1986: 21). Aquí no es el propio afectado, sino otro personaje, en este caso el prior de Brandeso, el que se encarga de mostrar lo supersticioso de tales creencias, puesto que afirma nada más enterarse de los ruidos misteriosos: «Ahora veremos qué ha sido ello [...] Cosa del otro mundo no lo es, seguramente...» (Valle-Inclán 1986: 22). Más tarde le dice al joven, animándole a que mire en la sepultura: «¡Señor Granadero del Rey, hay que saber si son trasgos o brujas!...» (Valle-Inclán 1986: 22), lo cual parece estar en contradicción con su rechazo de interpretaciones sobrenaturales, pero resulta más bien, en mi opinión, una burla del soldado, teniendo en cuenta lo mal que piensa de él al ver que experimenta miedo. Con todo, como es frecuente en la tradición española de II, 5 (Arce Menéndez 1975: 612), no se produce un robo por parte de los miembros de la Iglesia.

El cuento no termina una vez que se descubre la naturaleza del ruido y el prior le niega la absolución al soldado por haber tenido miedo: «Las palabras del Prior de Brandeso resonaron mucho tiempo en mis oídos. Resuenan aún. ¡Tal vez por ellas he sabido más tarde sonreír a la muerte como a una mujer!» (Valle-Inclán 1986: 23).

Se advierte la relación con II, 5 de Boccaccio, aunque Valle-Inclán sólo se ha centrado, como otros escritores, en un episodio vinculado con la tumba. Se ha señalado lo irónico de la situación de que sea precisamente un hombre de Iglesia, el prior de Brandeso, quien parece no creer en fuerzas sobrenaturales (Ramos 1991: 117); sin embargo, en mi opinión, evoca muy de cerca lo que ocurre en el *Decamerón*, ya que en el italiano es un cura quien se ofrece a entrar en el sarcófago para robar las pertenencias del arzobispo, y dice: «Che paura avete voi? Credete voi che eglì vi manuchi? Li morti non mangian gli uomini. Io v'entrerò dentro io» (Boccaccio 1999: 145), aunque luego huye.

Pero, además del *Decamerón*, hay que tener en cuenta el folclore, del que Valle se sirvió en diversas ocasiones (McGrady 1970: 49-58). En *El miedo* vemos, como en el tipo 966, un soldado que no consigue ningún beneficio monetario; con todo no se encuentra en una ciudad extraña y no hay ladrones de tumbas que quieran aprovecharse de él. No roba nada, pero sí gana algo, en este caso inmaterial, un cambio de comportamiento: nunca volvió a tener miedo. Se insinúa que para el protagonista las mujeres resultan ser mucho más peligrosas que los muertos, con lo que volvemos a la vinculación entre una tumba y las mujeres, pero, a diferencia de los relatos que en los Siglos de Oro moralizaban sobre el peligro que suponía el amor, ahora parece decirse lo contrario.

### Conclusiones

En II, 5 del *Decamerón* de Boccaccio el protagonista cree enfrentarse con el mundo de ultratumba, pero cuando termina el relato se nos revela que el miedo ha sido infundado, no ha habido muertos que se revuelvan en sus tumbas. La literatura española recrea esa historia, que está estrechamente vinculada con cuentos de carácter folclórico, como se aprecia desde los Siglos de Oro hasta Valle-Inclán. Destacan los comentarios de Matías de los Reyes y de Espinel, por cuanto muestran, indirectamente, que son muy conscientes de la utilización que han hecho del *Decamerón*.

### Referencias bibliográficas

- AARNE, Antti y THOMPSON, Stith (1995): *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- ALEMÁN, Mateo (1967): *Guzmán de Alfarache*, en *La novela picaresca española*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta.
- ARCE, Joaquín (1978): «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografica-critica», en VV.AA., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Firenze, Olschki pp. 63-105.
- ARCE MENÉNDEZ, Ángeles (1975): «Notas sobre Boccaccio y Suárez de Figueroa», *Filología Moderna*, XV, 55, pp. 606-612.
- BASANTA REYES, M<sup>a</sup> Belén (2000): «La parroquia de San Ginés de Madrid», en *Cuadernos de arte e iconografía*, IX, 17-18, pp. 1-402.

- BAUDOUX-SPINETTE, Alberte (1978): «Boccace et les folkloristes», en VVAA., *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, ed. Francesco Mazzoni, Firenze, Leo S. Olschki, pp. 607-625.
- BOCCACCIO, Giovanni (1999): *Decameron con le illustrazioni dell'autore e di grandi artisti fra Tre e Quattrocento*, ed. V. Branca, Paris/Firenze, Diane de Selliers/Le Lettere.
- (2004 [1994]): *Decamerón*, ed. María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra.
- BOURLAND, Caroline B. (1905): «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan literature», en *Revue Hispanique* XII, pp. 1-232.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos-novela*, IV, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CERVANTES, Miguel de (1982): *Novelas Ejemplares*, ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia.
- CHEVALIER, Maxime (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1989): *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla.
- DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.
- RAE (1729): *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro. (www.rae.es)
- ESPINEL, Vicente (1965): *Vida del escudero Marcos de Obregón*, I, ed. Samuel Gili Gaya, Madrid, Espasa Calpe.
- (1987): *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. M<sup>a</sup> Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia.
- FOA, Sandra M. (1979): *Feminismo y forma narrativa: Estudio del tema y las técnicas de María de Zayas y Sotomayor*, Valencia, Albatros Hispánofila.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1956): «De Pedro Alfonso a Espinel», *Revista de Literatura*, IX, pp. 154-156.
- GEA, M<sup>a</sup> Isabel (20072): *Guía del plano de Teixeira (1656)*, Madrid, La Librería, 2007.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2009): *Estudio y edición crítica de la «Guía y avisos de forasteros» (1620) de Antonio Liñán y Verdugo*, Málaga, Tesis doctoral inédita.
- GRACIÁN, Baltasar (1985): *El Criticón*, ed. Antonio Prieto, Madrid, Planeta.
- GUARINO, Augusto (2007): «Una novella napolitana di Maria de Zayas y Sotomayor, *La fuerza del amor*», en VV.AA., *La tradizione del cunto da Giovan Battista Basile a Domenico Rea*, ed. Caterina de Caprio, Napoli, Dante e Descartes, pp. 93-110.
- HALEY, George (1994): *Vicente Espinel y Marcos de Obregón: Biografía, autobiografía y novela*, Málaga, Diputación provincial de Málaga/Clásicos malagueños (Vicente Espinel, Obras Completas, I. Introducción general).

- LARQUIÉ, Claude (1976): «Barrios y parroquias urbanas. El ejemplo de Madrid en el siglo XVII», *Anales del Instituto de Estudios madrileños*, 12, pp. 33-63.
- LAVAUD-FAGE, Eliane (1991): *La singladura narrativa de Valle-Inclán (1888-1915)*, La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, conde de Fenosa.
- LIÑÁN Y VERDUGO, Antonio (1980): *Guía y avisos de forasteros que vienen a la corte*, ed. E. Simons, Madrid, Editora Nacional.
- MCGRADY, Donald (1970): «Elementos folclóricos en tres obras de Valle-Inclán», *Thesaurus*, XXV, 1, pp. 49-58.
- MESONERO ROMANOS, Ramón (1999): *El antiguo Madrid: paseos y historias anecdóticas por las calles y casas de esta villa*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. ([www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))
- ORTEGA VIDAL, Javier (2000): «Los planos históricos de Madrid y su fiabilidad topográfica, (1)», *Catastro*, pp. 1-85.: ([www.catastro.meh.es/esp/publicaciones/ct/ct39/ct39\\_4.pdf](http://www.catastro.meh.es/esp/publicaciones/ct/ct39/ct39_4.pdf))
- ORTI, Antonio y SAMPERE, Josep (2000): *Leyendas urbanas en España*, Barcelona, Martínez Roca.
- PARDUCCI, Amos (1950-1954): «Echi e risonanze boccacesche nella *Vida de Marcos de Obregón*, romance picaresco del seculo XVII», en VVAA., *Melanges de Linguistique et de Litterature romanes offerts à Mario Roques*, Paris, eds. Art et Science, Librairie Marcel Didier, II, pp. 207-217. Traducción en VVAA. [1993]: *Vicente Espinel. Historia y antología de la crítica*, Málaga, Diputación Provincial, pp. 813-824.
- PAREDES, Juan (2001): «‘Del utile consiglio’ y las ‘sollazzevoli cose’. El *Decamerón* en la cultura popular», en VV.AA., *La recepción de Boccaccio en España*, ed. María Hernández Esteban, Madrid, Universidad Complutense (Número extraordinario de *Cuadernos de Filología italiana*), pp. 119-136.
- PEDROSA, José Manuel (2004): *Los cuentos populares en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto.
- (2006): «Los fantasmas enamorados: Job, Vélez de Guevara, Calderón, Castillo Solórzano, Zayas, Feijoo, Cruz, Irving, y la tradición folclórica», en VV.AA., *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 733-745.
- RALLO GRUSS, Asunción (2006): «La narración verosímil de lo maravilloso en la *Vida del escudero Marcos de Obregón* de Vicente Espinel», *Lectura y signo*, I, pp. 125-164.
- RAMOS, Rosa Alicia (1991): *Las narraciones breves de Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Pliegos.
- REYES, Matías de (1909): *El curial del Parnaso*, Madrid, Librería de los Bibliófilos españoles (Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, XII).
- RICAPITO, Josep V. (1969): «From Boccaccio to Mateo Alemán: an essay on literary sources and adaptations», *Romanic Review*, LX, pp. 83-95.

- ROJAS, Fernando de (2008): *La Celestina*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia.
- ROSSI, Aldo (1973): «La combinatoria decameroniana: Andreuccio», *Strumenti critici*, 20, pp. 1-51.
- ROTUNDA, D. P. (1933): «The *Guzmán de Alfarache* and italian novellistica», *Romanic Review*, XXIV, pp. 129-133.
- SARRAILH, Jean (1919): «Algunos datos acerca de Antonio Liñán y Verdugo, autor de *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte*», *Revista de Filología Española*, VI, pp. 346-363.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996): *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*, Santiago de Compostela, Universidad.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal (1988): *El Pasajero*, ed. M<sup>a</sup> Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1986, 6<sup>a</sup> ed.): *El miedo*, en *Jardín umbrío*, Madrid, Espasa Calpe.
- ZATTI, Sergio (2004): «Il mercante sulla ruota: la seconda giornata», en VVAA., *Introduzione al Decamerone*, ed. Michelangelo Picone e Margherita Mesirca, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 79-98.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de (1993): *Desengaños amorosos*, ed. Alicia Yllera, Madrid, Cátedra.
- (2000): *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. Julián Olivares, Madrid, Cátedra.