

“Los dulces sonos de los instrumentos infinitos” del *Decamerón**

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2022

Fecha de aprobación: 22 de noviembre de 2022

Fecha de publicación: 17 de marzo de 2023

Resumen

La presencia de léxico, representaciones e imágenes musicales en el *Decamerón* de Boccaccio es recurrente en el desarrollo de la obra, aunque tradicionalmente han sido considerados como procedimientos decorativos de la trama. En este artículo trataremos de destacar cómo esta presencia constituye un principio de cohesión interna en el texto que contribuye al mantenimiento de su estructura unitaria. Con este objetivo analizaremos distintas situaciones de la obra de Boccaccio relacionadas con la música, destacando la función estructural que desarrollan en la narración. El resultado de estos análisis confirma la centralidad que la música adquiere en el marco narrativo de la obra, donde se expresa el proyecto literario de Boccaccio y el propósito narrativo de los diez protagonistas. Finalmente, se presentarán unas conclusiones sobre la trama musical del *Decamerón*, indicando su relevancia para una lectura orgánica del entramado literario de la obra.

Palabras clave: *Decamerón*, Boccaccio, narración, estructura, música.


Citar: Cappuccio, Chiara. “Los dulces sonos de los instrumentos infinitos” del *Decamerón*. *La Palabra*, núm. 45, 2023, e15006
<https://doi.org/10.19053/01218530.n45.2023.15006>

Chiara Cappuccio

Universidad Complutense de Madrid, España

Chiara Cappuccio, profesora contratada. Doctora de literatura italiana en el Departamento de Estudios Románicos, Franceses, Italianos y Traducción e Interpretación en la Universidad Complutense de Madrid (España). Doctora en Literatura italiana y especialista en la relación entre la literatura medieval románica y la música. Miembro del Grupo de Investigación *Poéticas de la Modernidad: de la Edad Media a José Ángel Valiente, antecedentes y continuadores* y del Grupo de Investigación *Voces Africanas (GIVA)* de la Universidad Complutense de Madrid.

chiaraca@ucm.es

 <https://orcid.org/0000-0003-2872-3596>

*Artículo de Investigación desarrollado a partir de las investigaciones de Chiara Cappuccio sobre las relaciones entre poesía y música en la literatura italiana medieval, en “De sono humano in sermone”. *Lessico e idee musicali nella letteratura italiana medievale*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2014.

“The Sweet Sounds of the Infinite Instruments” from the *Decameron*

Abstract

The presence of musical lexicon, representations and images in Boccaccio's *Decameron* is a well-known and recurrent element in the development of the work, despite its traditional consideration as one of the decorative elements of the plot. In this article we will try to highlight how this presence constitutes a principle of internal cohesion in the text that contributes to the maintenance of its unitary structure. With this objective, we will analyze different steps of Boccaccio's work, related to music, highlighting the structural function they develop in the narrative. The result of these analyses confirms the centrality that music acquires in the narrative frame of the work, where Boccaccio's literary project and the narrative purpose of the ten protagonists are expressed. Finally, some conclusions on the *Decameron* musical plot will be presented, indicating its relevance for an organic reading of the literary configuration of this book.

Keywords: *Decameron*, Boccaccio, narrative, structure, music.

“Os doces sons dos instrumentos infinitos” do *Decameron*

Resumo

A presença de lexis musical, representações e imagens no *Decameron* de Boccaccio é um elemento conhecido e recorrente no desenvolvimento da obra, tradicionalmente considerado como um dos elementos decorativos do enredo. Neste artigo tentaremos destacar como esta presença constitui um princípio de coesão interna no texto que contribui para a manutenção da sua estrutura unitária. Com este objectivo em mente, iremos analisar diferentes passos no trabalho de Boccaccio, relacionados com a música, destacando a função estrutural que desenvolvem na narrativa. O resultado destas análises confirma a centralidade que a música adquire no quadro narrativo da obra, onde o projecto literário de Boccaccio e o propósito narrativo dos dez protagonistas são expressos. Finalmente, serão tiradas conclusões sobre a trama musical do *Decameron*, indicando a sua relevância para uma leitura orgânica do enquadramento literário desta obra.

Palavras-chave: *Decameron*, Boccaccio, narração, estrutura, música.

Introducción. *Decamerón*: música y narración

La presencia de léxico, representaciones e imágenes musicales en el *Decamerón* de Boccaccio es recurrente en el desarrollo de la obra, aunque tradicionalmente han sido considerados como procedimientos decorativos de la trama. En las siguientes páginas trataremos de destacar cómo esta presencia constituye un principio de cohesión interna en el texto que contribuye al mantenimiento de su estructura unitaria. Encontramos música tanto en la construcción del marco narrativo como en el argumento de diversos cuentos. Entre ellos se encuentran algunos de los más conocidos, como el de Lisabetta de Mesina (IV, 5) –que termina con la transformación de la protagonista en *trobairitz* mediante la cita de la canción “Quién sería el mal cristiano”, que contiene la verdadera *razó* del cuento y hace interdependientes ambos textos– o el de Lisa Puccini, enamorada de Pedro de Aragón (X, 7) y salvada de la muerte por amor, gracias al poder de la balada compuesta por Minuccio de Arezzo, que conmueve el alma del emperador español¹. También el de Tedaldo de los Eliseos (III, 7) –en el que la escucha de una canción escrita por el propio protagonista constituye el desencadenante de la trama– o el de Carlos de Anjou, seducido por la sensualidad del canto de las gemelas de Neri de los Uberti (X, 6)². Lamentablemente, por razones de espacio, en las páginas que siguen no podremos analizar las diversas vertientes de la expresión musical dentro de estos magníficos cuentos ni los distintos propósitos narrativos que sustentan, sino que nos limitaremos a proponer algunas consideraciones sobre la función de la música en el marco narrativo del *Decamerón*.

Las numerosas referencias al arte de los sonidos tienen que ver principalmente con las actividades musicales de la “brigada honesta”, formada por los diez jóvenes protagonistas de la obra de Boccaccio que escaparon de la peste florentina y se refugiaron en la idílica campiña toscana. El canto y la música acompañan su estancia rural en todo momento de ocio, como aclara Dioneo al principio del *Decamerón*, en la “Introducción” a la “Primera Jornada”. Al presentar sus intenciones al resto del grupo, el joven dice que: “O vosotras estáis dispuestas a disfrutar y a reír y a cantar conmigo (en la medida, digo, que a vuestra dignidad le conviene), o me dais licencia para que regrese a mis inquietudes y me quede en la atribulada ciudad”. (*Decamerón* I Introducción 93:132)³.

¹ La célebre *novella* o cuento 5 de la IV jornada del *Decamerón*, conocida como la *novella* de Lisabetta de Mesina, concluye con la recreación de una balada siciliana “Qual esso fu lo malo cristiano”, de la que la narradora, Filomena, solo cita el incipit, justificado por el conocimiento seguro de la misma por parte de los jóvenes de la brigada. La *novella* concluye, por tanto, con una referencia musical conocida por los oyentes que, de hecho, relacionan inmediatamente el contenido de la balada, únicamente aludido por el incipit, con el relato de Lisabetta que acaban de escuchar en su totalidad. La balada se transforma en una explicación, *razó*, de la *novella*. Sin embargo, el proceso también se invierte: gracias al relato de Filomena, los jóvenes de la brigada son capaces de entender el significado de la balada, conocido, pero no comprendido del todo, hasta oír el cuento. El texto completo de la balada se encuentra en dos manuscritos florentinos, el primero fechado hacia finales del siglo XIV y el segundo en la segunda mitad del siglo XV: el *Laurenziano plut.* XLII y el *Gaddiano reliqui* 161 (en el que el texto, sin embargo, comienza en la segunda estrofa). La cuestión filológica relativa al estudio de las diferentes versiones manuscritas de la balada y de su relación con la composición del cuento de Boccaccio se aborda en Picone (177-191) y en Tufano (225-239). Sobre los cuentos musicales del *Decamerón* véase también el estudio de Menetti (82-87).

² Sobre el poder de seducción de la música en el cuento de Tedaldo de los Eliseos (III, 7) y en el de las gemelas de Neri de los Uberti (X, 6) véase el estudio de Ciabattoni (138-151). Sobre los diferentes efectos de la música en los personajes del *Decamerón*, véase Cerocchi (79-145).

³ Las citas del *Decamerón* traducidas al español vienen de la edición de referencia de María Hernández Esteban, publicada por la editorial Cátedra, citada en las referencias (2014, 1ª edición: 1994).

En esta declaración de intenciones observamos cómo la música y el acto de cantar se proponen como *conditio sine qua non* para la participación de Dioneo —“que era el joven más agradable y lleno de ocurrencias”— en el proyecto colectivo. El más brillante de los tres jóvenes considera la música como un elemento necesario para la convivencia e indispensable para pasar estos días felizmente, sin sentirse agobiados por la preocupación que provoca la peste y el dolor que causan las numerosas muertes que ya se han producido. La música se presenta como un elemento indispensable para lograr la alegría colectiva —siempre moderada y controlada, como precisa Dioneo—, sobre todo teniendo en cuenta las condiciones que tienen que soportar los jóvenes. Inmediatamente, después de pronunciar su propósito, el chico coge su laúd y Fiammetta su viola y así comienzan a tocar la música de una danza en círculo, una carola, cuyos movimientos pronto siguen el resto de los jóvenes. Nada más terminar la carola, los dos jóvenes comienzan a cantar otras canciones, siempre acompañándose del sonido de sus instrumentos:

tomando Dioneo un laúd y Fiammetta una viola comenzaron a interpretar suavemente una danza; por lo que la reina junto con las demás señoras y con los dos jóvenes, tras mandar a los sirvientes a comer, formando un círculo con lento paso iniciaron la carola; y una vez acabada, comenzaron a cantar agradables y alegres canciones (I Introducción 107, 136).

Esta descripción introductoria establece lo que será una constante en la narración del *Decamerón*: la actuación musical, que introduce y concluye los diez días, marca el ritmo de la estancia de los jóvenes y se asocia —así como la narración diaria de los cuentos a cargo de cada uno de los componentes de la brigada— a la búsqueda del goce de todos ellos.

Decamerón: sonidos y naturaleza

Hay que destacar la presencia, nada desdeñable, de la música de la naturaleza, manifestada en las distintas variedades de los cantos de las aves, un elemento estructural desde el inicio de la estancia en la campiña de los personajes. El canto de las aves tiene dos funciones estructurales precisas: la de anunciar el comienzo de las nuevas jornadas y la de guiar el camino a través de los distintos traslados que marcan el paso del tiempo en el campo.

Además, la armoniosa unión de la naturaleza y el arte a la que aluden estas intervenciones cantadas actúa como guía moral para los protagonistas. El clímax de esta musicalidad está representado en la escena en la que el grupo se traslada al Valle de las Damas, donde se establece una verdadera competición de canto entre los jóvenes y los pájaros. El tópico lírico trovadoresco del canto de los pájaros como metáfora de la expresión lírica pura se transforma en un elemento estructural de la narración y se enriquece con la inclusión de voces humanas que hacen dúo y compiten con el canto de los animales:

Y luego de que con buen vino y con dulces rompieron el ayuno, para que los pájaros no les ganasen con sus cantos, comenzaron a cantar y el valle junto con ellos, diciendo siempre esas mismas canciones que ellos decían; a las que todos los pájaros, como sino quisiesen que se les ganase, dulces y nuevas notas añadían (*Decamerón* VII Introducción 6: 744).

En la representación del Valle de las Damas se retoma el tópico del *locus amoenus* (y, en cierto modo, del lugar edénico de la obra de Dante), con la descripción de una naturaleza en la que los seres vivos de todas las especies no solo conviven amistosamente, sino que consiguen comunicarse a través de la música. Esta última se convierte en la forma de una posible comunicación ideal entre las diferentes especies que pueblan un mundo perfecto y se erige así en la más alta de las capacidades artísticas.

También en el Paraíso terrenal de Dante, la entrada del protagonista en el nuevo paisaje del más allá está marcada por el canto de los pájaros. En este caso el canto de las aves no hace dúo con los protagonistas, sino con el sonido de la naturaleza arbórea, dibujando un canon con el susurro de las hojas movidas por la suave brisa primaveral característica del lugar⁴:

[...] pero no tan oblicuas que de ellas
en la cima los pájaros dejarán
de desplegar el arte suya propia;
y con leticia las primeras horas,
cantando recibían entre las hojas,
que de sus rimas iban al compás,
como de rama en rama puede oírse
por la pineda en la orilla de Classe
cuando desata Eolo su siroco (Alighieri, *Purg.* XXVIII 13-21)⁵.

Con la descripción de las aves que entonan polifónicamente sus melodías sobre el “bordón”, constituido por el susurro de las frondas, se abre la última parte del *Purgatorio*, que se centra en el viaje de Dante a través del Paraíso terrenal. La brisa suave y constante es una representación del aliento divino, de ascendencia platónica y cristiana, mientras que la música producida por la fusión entre el canto de los pájaros y el sonido de las hojas de los árboles representa la nueva armonía de la música del universo que el protagonista experimentará sensorialmente de forma completa en el Paraíso. Se puede ver que la descripción musical de Boccaccio es ajena a cualquier alegoría cristiana y solo representa el goce de la naturaleza en su estado de perfecta armonía con los seres vivos.

Baladas, cantos y danzas de la “brigada honesta”

Las intervenciones musicales más interesantes en la organización de la puesta en escena se refieren sin duda al canto de las baladas finales de las diez jornadas literarias y a las diversas

⁴ Sobre el tipo de música que marca la entrada en el Paraíso terrenal de Dante, véase Cappuccio (5-32). Para una interpretación de la cumbre edénica representada en el *Purgatorio* de Dante seguimos considerando imprescindible la lectura de Pertile.

⁵ Las citas de la *Divina Comedia* de Dante en español vienen de la nueva edición de Rossend Arqués, Chiara Cappuccio, Carlotta Cattermole, Raffaele Pinto, Juan Varela-Portas, Eduard Vilella, publicada por la editorial AKAL, citada en las referencias.

y articuladas descripciones de las canciones y danzas que acompañan las actividades lúdicas de los jóvenes⁶. Estos actos tienen lugar antes y después de la comida y de la cena, y se desarrollan a un ritmo musicalmente fijo. Las baladas, auténtico centro lírico de la actividad musical de los jóvenes, se entonan al final del día, así como desde la Conclusión de la primera Jornada, que se cierra con las dulces notas de la voz de Emilia, acompañadas por el sonido del laúd de Dioneo:

y después de la cena, haciendo llevar los instrumentos, la reina ordenó que se iniciara una danza y, guiándola Lauretta, que Emilia cantase una canción acompañada al laúd por Dioneo. Y a esta orden Lauretta inició prestamente una danza y la guió, mientras Emilia cantaba amorosamente la siguiente canción: “Tan satisfecha estoy de mi hermosura” (*Decamerón* I Conclusión 17:205).

Los textos de las baladas son reproducidos en su totalidad por Boccaccio, mientras que del resto de las canciones entonadas por los jóvenes solo especifica el tema, el incipit o el género, lo que indica una producción genérica de canciones cuyo conocimiento parece ser compartido entre los distintos miembros de la brigada. Por tanto, en estos casos se alude al conocimiento del contenido melódico por parte de los lectores, al igual que cuando Dante inserta versículos de salmodias latinas en el *Purgatorio*⁷.

Dioneo y Fiammetta cantaron juntos un buen rato sobre Arcita y Palemón; y así, gozando, pasaron con grandísimo placer el tiempo hasta la hora de la cena y al llegar esta y ponerse a la mesa junto al lago, cenaron allí al canto de mil pájaros, al fresco siempre de una suave brisa que llegaba de las colinas de alrededor, sin ninguna mosca, tranquilamente y con alegría (*Decamerón* VII Conclusión 6-7: 827).

Y Dioneo y Lauretta comenzaron a cantar de Troilo y Criseida (*Decamerón* VI Introducción 3: 677).

Y cuando llegó esta, habiéndolo preparado todo el discetísimo mayordomo, después de que canatron alguna estampida y una o dos baladillas, alegremente, según quiso la reina, se pusieron a comer (*Decamerón* V Introducción 3: 575).

El celestial piloto estaba a popa,
la beatitud pintándole la cara;
más de cien almas dentro iban sentadas.
“In exitu Israël de Aegypto”
cantaban todos juntos a la vez
con aquello que sigue en ese salmo (Alighieri, *Purg.* II 43-48).

⁶ Sobre la relación entre Boccaccio y la música, véase Gallo (403-408) y Pirrotta (317-329).

⁷ Sobre el concepto de campo sonoro en la literatura medieval véase De Ventura (1-32) y Fritz (“Concezione” 142-145). De este mismo autor consideramos indispensable el estudio sobre la concepción del espacio sonoro en la literatura medieval (*Paysages sonores du Moyen Age*, 2000).

Las dos primeras citas se refieren directamente a las experiencias narrativas anteriores de Boccaccio, la de *Filóstrato* y la de *Teseida*. La historia de Troilo y Criseida, cantada por Dioneo y Lauretta en la “Introducción” a la VI Jornada, remite a la obra que Boccaccio había compuesto en Nápoles quince años atrás, recuperando la antigua tradición narrativa del *Roman de Troie*. En la “Conclusión” de la Jornada VII Dioneo, acompañado esta vez por Fiammetta, entona la historia “Sobre Arcita y Palemón”, contada anteriormente por Boccaccio en la *Teseida*, obra escrita entre los años 1340 y 1341, entre Nápoles y Florencia. Estas incursiones musicales de obras anteriores en el tejido del *Decamerón* son importantes en cuanto representan una cartografía de los mundos narrativos que forman parte de la experiencia de Boccaccio, en sus concatenaciones e interferencias. La última referencia musical se refiere, en cambio, a la evolución musical de un género de la poesía trovadoresca conocido por la famosa *Kalenda maya* de Raimbaut de Vaqueiras⁸. En los versos de Dante que inician el recorrido musical del *Purgatorio* se puede apreciar que la alusión del verso 48 a que las almas canten íntegramente el texto del salmo que sigue al *incipit* presupone el conocimiento de estos versos por parte de sus lectores o, por lo menos, de su extensión.

La actividad musical siempre tiene lugar antes del descanso vespertino o nocturno.

Y volviéndose a casa, después de que hubieron comido con alegría y fiesta, cantaron y bailaron un poco; y después, autorizados por la reina, quien quiso pudo irse a descansar (*Decamerón* VIII Introducción 3: 833)

Allí, tras reposar un poco, antes de sentarse a la mesa ellas y los jóvenes cantaron seis cancioncillas a cualquier más alegre. Tras las cuales, dándoles agua a las manos, a todos según el deseo de la reina, los situó el mayordomo a la mesa, donde, llegando los manjares, todos comieron alegres; y levantándose de eso, se pusieron a bailar y a tocar durante algún tiempo, y luego, ordenándolo la reina, quien quiso se fue a descansar (*Decamerón* IX Introducción 5-6: 958).

El cuerpo y la mente se preparan para ello, en una función músico-terapéutica en relación con la excitación psico-física producida por las actividades sociales y festivas. La música cumple una función fundamental para el descanso físico y mental de los protagonistas, al liberarlos de las pasiones y tentaciones vividas durante el día y prepararlos para un reposo sereno y necesario.

Música y marco narrativo

También, puede observarse que la música prepara y concluye la actividad narrativa de los jóvenes, creando un *micromarco* musical que encierra las intervenciones narrativas. Además de una clara función arquitectónica –marcar la transición de una escena a otra, indicar el comienzo y el final de las distintas sesiones y jornadas–, la actividad melódica de los jóvenes también sirve para transmitir la información necesaria para interpretar las narraciones y los personajes. A menudo funciona como un comentario sobre lo que se ha escuchado en el cuento o como una introducción a los días siguientes. Un caso paradigmático es la balada de

⁸ Sobre este autor, véase Linskill.

Lauretta, quien cierra la tercera jornada cantando, por invitación de Filostrato, una canción compuesta por ella misma: *Nadie tan desconsolada*. La balada determina un cambio de tono con respecto a las dos primeras y se prepara para la jornada siguiente, la IV, la regida por Filostrato, la más triste:

–Mi señor, no me sé canciones ajenas, y de las mías no tengo en la mente ninguna que sea muy adecuada a tan alegre grupo; pero, si queréis de las que yo sé, diré una gustosamente.

Y el rey le dijo:

–Nada tuyo podría ser sino bello y agradable; y por eso cántala como la sepas.

Lauretta, entonces, con voz muy suave y de manera algo melancólica, coreándole las otras, comenzó así: [...] (*Decamerón* III Conclusión 10-11: 464).

La intercalación de los versos líricos, cuya interpretación musical se describe, contribuye a la creación con la narración de los cuentos a establecer el carácter unitario de la obra, ya que la elección de las baladas suele estar condicionada por la temática del relato y estas últimas conectan las distintas sesiones narrativas. La introducción de baladas monofónicas compuestas para una sola voz con posible acompañamiento de un instrumento como el laúd o la viola no solo define el tipo de entretenimiento cultural de una clase socialmente elevada, en la que todas las acciones se inspiran en los ideales de la cortesía, sino que también funciona como un procedimiento necesario para mantener unido el andamiaje narrativo. Todas las demás descripciones musicales, de tipo genérico, en las que no se especifica el título de la canción, sino que solo después de la balada se cantan “otras hasta que todas las estrellas que subían comenzaron a caer”, describen un ambiente festivo, consecuencia de la narración y de la escucha, radicalmente en contraste con el ambiente de la ciudad, condicionado por la “mortífera pestilencia” que ha dado vida a la narración. La actividad musical, junto con el júbilo de la naturaleza que se celebra en tantas páginas introductorias de las jornadas, se convierte en el signo más tangible del anhelado retorno a una vida feliz, lejos de los escenarios condicionados por la enfermedad y la muerte, que constituye la sustancia primigenia del proyecto de aislamiento de los diez protagonistas.

Instrumentos musicales

La forma en la que cantan, tocan y bailan los diez jóvenes que escaparon de la peste nos ayuda a definir mejor los caracteres de los miembros de la brigada. Dos de estos personajes adquieren un protagonismo musical excepcional, Dioneo y Fiammetta, el laudista y la violista. No cambian nunca de instrumento, señal de su experiencia musical acumulada a lo largo de los años. Su principal actividad en el tiempo de ocio es tocar, incluso cuando los demás miembros de la brigada se entretienen con otros juegos o pasatiempos. Dioneo y Fiammetta siguen tocando, para su propio placer y el de toda la compañía.

Dioneo y Fiammetta comenzaron a cantar de micer Guillermo y de la Dama del Vergel; Filomena y Pánfilo se pusieron a jugar al ajedrez; y así, quien haciendo una cosa y quien otra, escapándose

el tiempo, casi sin esperarla, llegó la hora de la cena, por lo que, poniendo las mesas en torno a la bella fuente, cenaron allí por la noche con grandísimo deleite (*Decamerón* III Conclusión 8: 463-464).

El laúd y la viola –si bien pueden estar presentes en otros contextos culturales– son dos instrumentos de cuerda relacionados, en la Florencia del siglo XIII, con un tipo de música culta cuya práctica define una de las características de la sensibilidad y la educación de los dos jóvenes. El laúd, instrumento de formas variadas, es mencionado por primera vez en italiano por Dante en el canto XXX del *Infierno*, en la descripción del Maestro Adamo, un falsificador castigado en las Malasbolsas del *Infierno* por la enfermedad de la hidropesía, la cual le hace tener el vientre tan hinchado respecto al resto del cuerpo que parece un laúd.

Vi a uno que parecería un laúd,
si las ingles tuvieran separadas
de lo que el hombre tiene bifurcado (*Inf.* XXX 49-51).

Los versos de Dante se apoyan en una evidente jerarquía musical, según la cual el laúd es un instrumento más noble que el tambor de percusión. De hecho, unos cuantos tercetos más adelante, el autor especifica que el vientre del falsificador aparece solo como la parte de un laúd, pero que en realidad suena como un tambor, revelando a través del sonido la falsedad como verdadera naturaleza de este personaje:

Y uno de ellos, que se molestó
por ser nombrado con tanto desprecio,
golpeó su duro vientre con el puño.
Este sonó igual que haría un tambor (*Inf.* XXX 100-103).

La alegoría musical se hace explícita en las representaciones iconográficas de los manuscritos de la *Divina Comedia*. Véase a este propósito la transformación física en laúd del cuerpo del falsificador en el manuscrito de la segunda mitad del siglo XIV conservado en la Biblioteca Nacional de Nápoles:

Neaples BN XIII C. 4 26v



Fig. 1. Neaples BN XIII C 4 26v. *Infierno* XXX (Maestro Adamo), ca. 1370-1375. Nápoles, Biblioteca Nacional.

En la ilustración de Priamo della Quercia perteneciente al manuscrito Yates Thompson 36, se puede apreciar, en cambio, la transformación del vientre del maestro Adamo en una caja de resonancia bajo los golpes de su compañero de condena, Sinón:



Fig. 2. Priamo della Quercia, ms. Yates Thompson 36, f. 55 1444 – 1450 c.

También, en el *Decamerón* encontramos la combinación jerárquica de instrumentos populares con personajes pertenecientes a clases sociales inferiores y a instrumentos que, en cambio, son prerrogativa de la expresión musical de una clase socialmente superior. Un caso representativo es la asociación del siervo Tíndaro con la gaita:

Pero el rey, que estaba de buen humor, haciendo llamar a Tíndaro, le ordenó que sacase su cornamusa, a cuyo son hizo ejecutar muchas danzas; pero haciendo transcurrido ya buena parte de la noche, les dijo a todos que se fuesen a dormir (*Decamerón* VI Conclusión 48: 739).

Donde, alejado el cansancio del breve camino con vinos fresquísimos y con dulces, se pusieron a danzar de inmediato en torno a la bella fuente, unas veces al son de la cornamusa de Tíndaro y otras interpretando carolas a otros sonos (*Decamerón* VII Conclusión 9: 872).

Otro instrumento asociado a repertorios y personajes más rústicos es el címbalo, que aparece dos veces en el texto: la primera, durante la “provocación” musical de Dioneo –de la que se trata a continuación– y, la segunda, en la segunda *novella* de la Jornada VIII, donde Madonna Belcolore, descrita a través de unas referencias que remiten a la tipología de las pastorelas, como “una agradable lozana aldeanota morenaza y bien fornida y más apta para la molienda que ninguna otra; y además de esto era la que mejor sabía cantar el pandero y cantar *El agua corre por el barranco*” (*Decamerón* VIII, 2, 10: 840). Se trata de la pandereta con cascabeles, como se aclara al final del cuento: “Y a cambio de las cinco liras el cura le mandó arreglar el pergamino de su pandereta, y le colgó una sonaja, y ella se quedó conforme” (*Decamerón* VIII 2 47: 847).

El laúd, al contrario que otros instrumentos como la gaita o el címbalo, es el instrumento noble por excelencia en esta época. Recordemos su presencia en el testamento petrarquiano, en el que el de Arezzo regala el mejor de sus laúdes (“*leutum meum bonum*”) a Tommaso Bambasio, en señal de gran amistad, al tiempo que especifica la finalidad no frívola de este instrumento: “*non pro vanitate seculi fugacis, sed ad laudem Dei eterni*”.

La viola (*viuola*, *vivuola* o *viella*), otro instrumento de cuerda de factura y sonoridad aristocráticas, se distingue en la época de Boccaccio por sus diferentes formas y tamaños. En el caso del *Decamerón*, el instrumento que toca Fiammetta debería ser semejante, por coincidencia cronológica, al representado en el fresco de Andrea Buonaiuti en la Capilla de los españoles de la basílica de Santa María Novella en Florencia. En este fresco, entre otras cosas, se puede ver que la viola está situada más arriba (y, por tanto, en una posición jerárquicamente superior) que la gaita y el tambor, instrumentos que se representan asociados a la danza.



Fig. 3. Andrea Buonaiuti. Fresco: “Chiesa militante e Chiesa trionfante”, Capilla de Los españoles, Santa Maria Novella, Florencia.

Dioneo acompaña a menudo la entonación de las baladas cantadas por sus compañeras, como en el caso de la primera balada del *Decamerón*, entonada por Emilia, o la de Elissa, en la Conclusión de la VI Jornada, así como acompaña a Lauretta en el canto de Troilo y Criselda:

Bella joven, tú hoy me hiciste el honor de la corona, y yo quiero esta noche hacértelo a ti de la canción; y por ello trata de decir alguna, la que más te plazca. A lo que Elissa, sonriendo, respondió que de buen grado, y con suave voz comenzó de esta guisa: *Amor, si logro salir de tus garras* (*Decamerón* VI Conclusión 40-41: 738).

Y realizándolo con alegría, antes de hacer otra cosa, cantando varias cancioncillas bellas y agradables, unos se fueron a dormir y otros a jugar al ajedrez y otros a las tablas; y Dioneo y Lauretta comenzaron a cantar de Troilo y Criseida (*Decamerón* VI Introducción 3: 677).

En ambos casos, el personaje de Dioneo se asocia al arte de los sonidos, en sus distintas formas y géneros, como se verá mejor en el siguiente apartado, dedicado a las figuras de los dos músicos de la brigada.

Dioneo y Fiammetta

Dioneo es el protagonista de una de las páginas musicales más célebres del *Decamerón*. Deslumbra por su capacidad de divertir a la brigada a través de la música, contagiando con su buen humor a toda la compañía. En la Conclusión de la Jornada V, antes de cantar su lírica “Amor, la bella luz”, provoca la risa del auditorio proponiendo unos títulos que remiten a repertorios más populares y de carácter manifiestamente eróticos. Estos son los títulos propuestos por Dioneo:

Doña Aldruda, levantad la cola, que buenas nuevas os traigo; Alzaos la saya, doña Lapa; Bajo el olivo hay hierba; Maldito sea el mar que me hace tanto mal; Sal afuera que te desmoche, como a un mayo en la campiña; Doña Simona encuba, encuba, y no estamos en octubre; Este mi nicho, si no me lo pico; Vamos, ve despacio, marido mio; Me he comprado un gallo de cien liras (*Decamerón* V Conclusión 9-13: 671-672).

La reina, en medio de la hilaridad general provocada por semejantes propuestas musicales, se dirige así al joven: “Dioneo, déjate de burlas y di una bonita; porque si no vas a ver cómo sé enfadarme. Dioneo, al oír esto, dejando las chanzas, comenzó a cantar rápidamente de este modo: Amor, la bella luz” (*Decamerón* V Conclusión 14-15: 672).

La dicotomía entre los dos tipos de música propuestos por Dioneo es evidente: por un lado, el que está inspirado en la tradición popular toscana y, por otro, el que remite al repertorio lírico de tipo culto. La subida de tono provocada por las primeras canciones es inmediatamente templada por la intervención de la reina, que restablece el decoro y el orden melódico. La provocación es totalmente musical: el joven va cantando los primeros versos de una larga serie de baladas obscenas, de las que se conserva solo el texto de *Questo mio nichio si io nol pichico*. Todas estas canciones sirven de contrapunto al tono *stilnovista* de la balada que cantará después. La *performance* musical de Dioneo marca un cambio estructural dentro de la narración del *Decamerón*: de hecho, en los dos días siguientes Boccaccio pasará al registro cómico, dando vida a algunos de los personajes y relatos más famosos de la obra del siglo XIV. Así como la balada de Lauretta, *Nadie tan desconsolada*, que concluye la Tercera Jornada, marcando el pasaje hacia el registro dramático de la cuarta, la actuación musical de Dioneo redirige de manera musicalmente especular el orden de la narración hacia el registro opuesto, al final de la Quinta Jornada. En ambas escenas la música se encarga de establecer el carácter literario de las siguientes Jornadas y de marcar el ritmo del cambio temático. Este pasaje tonal se introduce musicalmente a través de una larga serie de baladas obscenas, cuya melodía se insinúa para provocar la risa de la compañía femenina. Dioneo introduce el giro hacia lo cómico, no solo a través de la provocación musical que acabamos de mencionar, sino también a través de la orquestación vocal de su última historia, la de Pietro di Vincilo, que engaña a su mujer con otros hombres, y que, a su vez, es traicionado por ella con un amante que encuentra escondido bajo una cesta de pollos (V, 10). En esta narración –reescritura de

un cuento de las *Metamorfosis (El asno de Oro)* de Apuleyo, contaminada por una comedia elegíaca en latín medieval— el espacio concedido a los monólogos es muy amplio: tanto Pedro como su mujer y la anciana, “que se parece a Santa Verdiana” y que ayuda a la esposa de Pedro a llevar a cabo su engaño, hablan en primera persona, exponiendo su versión de los hechos en largos monólogos, en los que Dioneo utiliza su voz imitando la representación de los personajes⁹. El joven músico imita tres veces la voz de la esposa de Pietro da Vinciolo en los distintos monólogos que le corresponden a lo largo de la *novella* (9-13; 4-45; 55-58). El carácter oral de la recitación es, en este cuento, especialmente marcado, así como lo es la actuación de Dioneo. En la última parte de la Jornada V, el sonido y la música se convierten en dos factores orgánicamente orientados a la representación del cambio temático inminente que tendrá lugar hacia el registro cómico, y no es casualidad que sea precisamente el joven Dioneo el protagonista musical de esta transformación.

Fiammetta es el personaje femenino que corresponde a Dioneo, en cuanto a vocación y preparación musical. Es retratada como una criatura musical por excelencia: todavía en la Jornada V, recordemos, por ejemplo, el momento en el que es despertada por el canto de los pájaros el día en el que es reina de la brigada y que ella canta la última balada, antes de regresar a Florencia.

Estaba ya el oriente todo blanco y los rayos nacientes habían iluminado nuestro hemisferio, cuando Fiammetta, incitada por los dulces trinos de los pájaros, que cantaban felices a primera hora del día sobre los arbolillos, se levantó e hizo llamar a todas las demás y a los tres jóvenes (*Decamerón* V Introducción 2: 575).

[...] y al llegar la hora de la cena, con sumo placer se fueron a ella; y tras ésta comenzaron a cantar y a tocar y a bailar; y dirigiendo Lauretta una danza, le ordenó el rey a Fiammetta que dijese una canción; y ella muy agradablemente así comenzó a cantar (*Decamerón* X Conclusión 9: 1137).

Fiammetta, en contraste con Dioneo, encarna un solo tipo de música, la vinculada a la producción culta y de inspiración literaria, y funciona perfectamente como contrapunto del joven músico, el más alegre y divertido de la brigada.

La música en el “Proemio” del *Decamerón*

Aunque la música tiene una evidente función estructural en el *Decamerón*, al marcar el ritmo de la historia y organizar las sesiones y los temas de las distintas jornadas, (además de servir para profundizar en el carácter de los protagonistas y crear un ambiente cortés y festivo), ha sido tradicionalmente relegada por la crítica a un elemento decorativo de la trama, secundario respecto de los grandes temas que en ella se desarrollan. La actividad musical de la brigada se ha considerado casi siempre como una más de las diversiones de los diez jóvenes protagonistas de la obra de Boccaccio sin aportar nada al sentido general de su actividad narrativa, auténtico centro expresivo del *Decamerón*.

⁹ Sobre la presencia y el uso de la voz en la literatura medieval, véase Zumthor.

La presencia de la música en el marco tiene, sin embargo, una función arquitectónica, subrayada por el propio autor ya desde el *Proemio*, en sus últimas líneas, cuando se revela a los lectores el tema de la narración que va a emprender¹⁰. Lugar retóricamente privilegiado, como todo íncipit, y auténtico centro neurálgico del texto –ya que contiene el “secreto” del relato dentro del relato–, el “Proemio” ha sido examinado por la crítica desde todos los ángulos, pero solo recientemente se ha subrayado la importancia de la referencia a la música en su organización. En él se revela la importancia de la presencia de las baladas finales de las jornadas como elemento estratégico para la composición, la recepción y la finalidad principal de la obra.

La habilidad musical contribuye, sin duda, a la representación de la principal virtud de la brigada, la cortesía, describiendo una de las formas aristotélicamente refinadas del ocio practicado por los jóvenes. La música se inscribe en la construcción ideal de una sociedad cuyas virtudes cortesanas idealizadas son encarnadas por los diez jóvenes supervivientes de la peste. Siempre se asocia a la representación de un entorno en el que reinan la moderación y la templanza en todas sus manifestaciones: comer, beber, bailar, realizar actividades físicas, juegos, horarios y formas de conversar y de dirigirse los unos a los otros. La música, de ser en un principio un acompañamiento cotidiano de las actividades de los jóvenes (descritas estas últimas con precisión), se eleva a una alegoría del equilibrio armónico existente entre los miembros de la brigada, que musicalmente también se complementan y cuyos caracteres se definen, asimismo, por su capacidad de cantar, tocar o bailar. El *Decamerón*, sin embargo, respecto a otros textos en los que la intercalación de versos líricos con textos narrativos funciona únicamente como elemento de vivacidad compositiva (*Novellino*, *Trecento novelle*, *Il Pecorone*), aclara en su inicio la motivación de la música en su seno: en el “Proemio” y en la “Introducción” a la Primera Jornada, la música se describe como parte esencial de la doble y concéntrica construcción narrativa, la del autor y la de la brigada:

Pretendo narrar cien cuentos, o fábulas, o parábolas o historias como queramos llamarlos, narrados en diez días por un honesto grupo de siete señoras y tres jóvenes en el pestilencial tiempo de la pasada mortandad, y algunas cancioncillas cantadas por dichas señoras a su elección (*Decamerón* Proemio 13: 131).

[...] o vosotras estáis dispuestas a disfrutar y a reír y a cantar conmigo (en la medida, digo, que a vuestra dignidad le conviene), o me dais licencia para que regrese a mis inquietudes y me quede en la atribulada ciudad (*Decamerón* I Introducción 93: 136).

Por un lado, el autor de la obra especifica al inicio la función que la música tendrá en ella: acompañar la práctica narrativa de los jóvenes; por otro, el mismo Dioneo declara la necesidad de su presencia como momento de diversión indispensable para aliviar las inquietudes personales y colectivas generadas por la peste y por el pensamiento de la muerte, silencioso zumbido que acompaña la estancia de los jóvenes¹¹. La declaración de Boccaccio hecha al principio de la obra desvela su voluntad como autor: elaborar un programa que sea

¹⁰ Sobre la función estructural de la música en el *Decamerón*, véase Recio (29-46).

¹¹ Sobre la presencia de las teorías médicas en la poesía medieval, véase Tonelli.

educativo a la vez que de entretenimiento. En este programa la música tiene varias funciones, todas ellas vinculadas a la estructura arquitectónica de la obra: hilar las secuencias narrativas, facilitar su lectura y hacerlas más cautivadoras, comunicar las emociones de los protagonistas y proporcionar detalles sobre la organización de su rutina.

El propósito principal del autor del *Decamerón* –educar y distraer a sus lectoras– y el de los jóvenes, pronunciado por Dioneo en la “Introducción” a la Primera Jornada –distrarse de manera cortés– confluye en una enunciación construida en espejo. La música es tan importante en la construcción del marco de la obra, gracias a su presencia recurrente en las representaciones de la vida cotidiana de los diez jóvenes, que forma parte de su núcleo primordial. El autor considera la actividad musical (“algunas canciones”) al mismo nivel que la narrativa: ambas sustentan el proyecto literario novedoso representado por el *Decamerón*.

Conclusión

La presencia de la música en el marco narrativo del *Decamerón* se ha relacionado tradicionalmente tanto a la microhistoria florentina del siglo XIV (vinculados a los usos y costumbres musicales, a la práctica del acompañamiento del canto y la danza y a los momentos de fiesta y diversión), como a aquellos detalles organológicos útiles para el estudio de los instrumentos de la época y su vinculación con determinados géneros líricos. Sin embargo, creemos que es importante destacar su función orgánica en la composición de la obra, la de dar ritmo a la estructura del relato, introduciendo un dinamismo interno resultante de la superposición de tres tiempos diferentes: el tiempo literario, el de la historia; el tiempo narrativo, el de las distintas *performances*; y el tiempo musical, el de las interpretaciones del canto.

Referencias

- Alighieri, Dante. *Divina Comedia*, editado por Rossend Arqués, Chiara Cappuccio, Carlotta Cattermole, Raffaele Pinto, Juan Varela-Portas y Eduard Vilella. Madrid, Akal, 2021. Impreso.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*, editado por Vittore Branca. Torino, Einaudi, 1987. Impreso.
- . *Decamerón*, editado y traducido por María Hernández Esteban. Madrid, Cátedra, 2014 (1ª edición: 1994). Impreso.
- . *Decameron*, editado por Amedeo Quondam, Maurizio Fiorilla y Giancarlo Alfano. Milano, BUR Classici, Rizzoli Libri, 2013. Impreso.

- Bonaventura, Arnaldo. *Il Boccaccio e la musica. Studio e trascrizioni musicali*. Torino, Bocca, 1914. Impreso.
- Cappuccio, Chiara. “Matelda e Beatrice tra salmodie ed echi profani: dicotomie e complanarità”, *Italian Quaterly*, XLVIII, 2011, pp. 5-32. Impreso.
- Cerocchi, Marco. *Funzioni semantiche e metatestuali della musica in Dante, Petrarca e Boccaccio*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2010. Impreso.
- Ciabattoni, Francesco. “Music in Trecento Italy and the soundtrack of Boccaccio’s Decameron”, *MNL*, 134S, 2019, pp. 138-151. Impreso. <https://doi.org/10.1353/mln.2019.0063>
- De Ventura, Paolo. “Il preludio al Purgatorio: la funzione istituzionale della musica nel canto di Casella”. *Critica letteraria*, vol. 40, núm. 155, 2012, pp. 1-32. Impreso.
- Fritz, Jean-Marie. “Concezione e rappresentazione del suono nel Medioevo: dall’udito al paesaggio sonoro”. *Atlante storico della musica nel Medioevo*, editado por Vera Minazzi y Francesco Alberto Gallo. Jaka Book, 2011, pp. 142-145. Impreso.
- . *Paysages sonores du Moyen Age*. Paris, Champion, 2000. Impreso.
- Gallo, Francesco Alberto. “Boccaccio e gli inizi della poesia per musica”. *Autori e lettori di Boccaccio*, editado por Michelangelo Picone. Cesati, 2002, pp. 403-408. Impreso.
- Linskill, Joseph. *The poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Hage, Mouton & Co, 1964. Impreso.
- Menetti, Elisabetta. *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*. Milano, Franco Angeli editore, 2015. Impreso.
- Pertile, Lino. *La puttana e il gigante. Dal “Cantico dei cantici” al paradiso terrestre di Dante*. Ravenna, Longo Editore, 1998. Impreso.
- Picone, Michelangelo. “La ‘ballata’ di Lisabetta (*Decameron* IV.5)”. *Cuadernos de Filología Italiana*, Número extraordinario, 2001, pp. 177-191. Impreso.
- Pirrotta, Nino. “Lirica monodica trecentesca”. *Rassegna musicale*, 1936, pp. 317-329. Impreso.
- Recio, Roxana (2013). “Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea”. *Los viajes de Pampinea: novella y novela española en los Siglos de Oro*, editado por Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara María Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos. SIAL Ediciones, pp. 29-46. Impreso.

Tufano, Ilaria “‘Qual esso fu lo malo cristiano’. La canzone e la novella di Lisabetta (*Decameron* IV.5)”. *Critica del Testo*, vol. 10, núm. 2, 2007, pp. 225-239. Impreso.

Tonelli, Natascia. *Fisiologia della passione. Poesia d’amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*. Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015. Impreso.

Zumthor, Paul. *La letra y la voz. De la literatura medieval*. Madrid, Cátedra, 1989. Impreso.