

Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Boccaccio, Botticelli, and the passage of the infernal hunt

Abstract

This essay analyses a brief story included in Giovanni Boccaccio's *Decamerón*, which was reinterpreted by Sandro Botticelli at the end of the fifteenth century by using a descriptive procedure which sought to account the relationship between painting and literature. It is a text derived from ancient legends, which revolves around a phantasmatic scene in which desire and death are intertwined leading eventually to a wedding celebration.

Key words: Boccaccio. Botticelli. *Decamerón*. Hell. Erotism.

Resumen

Este trabajo analiza un breve relato incluido en el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio que sería reinterpretado por Sandro Botticelli a finales del siglo XV mediante un procedimiento descriptivo que procura dar cuenta de las relaciones entre pintura y literatura. Se trata de un texto derivado de antiguas leyendas que gravita alrededor de una escena fantasmática donde se conjugan el deseo y la muerte y desemboca en la celebración de un matrimonio.

Palabras clave: Boccaccio. Botticelli. *Decamerón*. Infierno. Erotismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 61-72

Giovanni Boccaccio (1313-1375) fue uno de aquellos escritores italianos que se ocuparon de estudiar a fondo los textos de la Antigüedad para ampliar sus conocimientos y recuperar el pasado, tratando muchas veces de conjugar las enseñanzas de los autores paganos con los principios de la religión cristiana. De hecho, uno de los primeros grupos o escuelas humanistas de la baja Edad Media fue creado en su propia casa alrededor de la figura de Petrarca (1304-1374), poco después de fundarse la Universidad de Florencia¹. Al respecto, es preciso recordar que la palabra «humanista» –tan usada y malgastada– deriva de los *studia humanitatis* romanos, que correspondían a las artes liberales y lleva implícita una contraposición entre letras humanas y divinas². Los primeros humanistas eran estudiosos de retórica, dialéctica y gramática, y pensaban que era obligación del hombre culto dedicarse al estudio del lenguaje para escribir con elegancia y corrección,

1 BOCCACCIO, G. (1998): *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 35 (ed. María Hernández Esteban). Hemos consultado también la edición de Vittore Branca para Einaudi (Torino, 1992). PETRARCA, F. (2006): *Cancionero I-II*, Madrid, Cátedra. GILSON, E. (2007): *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 689 ss.

2 FRAILE, G. (2000): *Historia de la filosofía*, III, Madrid, BAC, 22. KRISTELLER, P. O. (1993): *El pen -*

samiento renacentista y sus fuentes, Madrid, FCE. La cultura antigua estaba presente bajo la forma de ruinas y vestigios que artistas y escritores incorporaban a sus trabajos. Lo que cambia a partir del Trecento es la actitud, el punto de vista y la valoración de la cultura pagana. PANOFSKY, E. (1999): *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza. GARIN, E. (2001): *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus.

3 RICO, F. (2002): *El sueño del humanismo*, Barcelona, Destino. La reivindicación a ultranza de Roma estuvo en parte motivada por los vaivenes de la política eclesial y el desplazamiento de la corte papal a Aviñón a comienzos del siglo XIV.

4 DANTE ALIGHIERI (1994): *La divina comedia, Obras Completas*, Madrid, BAC, 522. Étienne Gilson estudió la misteriosa significación de Beatriz en *Dante y la filosofía*, EUNSA, Pamplona, 2004. José Gaos afirmó que la catedral de Chartres, la *Suma Teológica* y la *Divina comedia* eran los cuerpos de las expresiones más esenciales de la idea medieval del mundo. GAOS, J. (1973): *Historia de nuestra idea del mundo*, México, FCE, 10.

5 *Cancionero*, op. cit., 69. HAYMAN, R. (1979): *Marqués de Sade*, México, Lasser Press, 38.

6 *Decamerón*, op. cit., 17.

7 El título alude al *Hexamerón* de San Basilio de Capadocia y sería imitado por Margarita de Navarra a comienzos del XVI (*Heptamerón*, Madrid, Cátedra, 1991).

8 Tres cosas, decía Santo Tomás, requiere la belleza: justa proporción o armonía, claridad e integridad o perfección, puesto que las cosas incompletas son feas. TOMÁS DE AQUINO (2006): *Suma de Teología*, I, Parte I, Cuest. 39, Art. 8, Madrid, BAC, 389.

siguiendo el ejemplo de maestros como Horacio, Cicerón o Virgilio. La forma, la sonoridad de las palabras, la manera de hablar y escribir, era para ellos tan importante como buscar los tesoros escondidos de la antigua Roma: aquella ciudad soñada que se había convertido en emblema de un combate literario contra los bárbaros del norte, contra la escolástica de Oxford y París³.

Tanto Boccaccio como Dante y Petrarca –pioneros del Renacimiento– colocaron a la mujer sobre un pedestal y cantaron las amaruras del amor imposible, apaciguado tan solo por el tiempo, la resignación y la filosofía. Dante (1265-1321) se ocupó de celebrar los encantos de una mujer risueña que inspiraba amores puros y distantes, y que fue a sentarse para siempre en la tercera grada de la corte de la Virgen⁴. Petrarca es el poeta laureado, *cum laude*, que amaba a una mujer de trenzas doradas y mirada refulgente a quien dedicó numerosos sonetos influido por los trovadores occitanos y el *dolce stil novo*. Se llamaba Laura, es posible que muriese el 6 de abril de 1348 a causa de la peste y algunos han creído que era antecesora del marqués de Sade⁵. Y Boccaccio –primer comentarista oficial, y en lengua vernácula, de la *Divina comedia*– situó al amor en el centro de su mundo literario⁶, mezclando la ficción con los datos biográficos y redactando varios textos para amadas como Filomena o Fiammetta.

El *Decamerón* –novela redactada entre 1349 y 1351 bajo la influencia de los relatos populares y subtitulada *Príncipe Galeoto*– nos ofrece una recopilación de cien cuentos de temática variada narrados por diez jóvenes personajes durante los diez días o jornadas a los que alude el título (*δεκα ημερων*)⁷. Tanto éste como la estructura interna de la obra dejan bien claro que Boccaccio estaba condicionado por la simbología de los números y por una idea de la belleza que el Doctor Angélico⁸ había expuesto y defendido ya a la manera antigua: una idea basada en los principios de medida y proporción. Aunque Boccaccio introdujo algunas reflexiones que rebasan los límites de esa fórmula clásica para acentuar, como hiciera San Agustín, el valor y la función de los contrastes que realzan el conjunto, la tensión productiva entre polos opuestos. Por ejemplo, la que tenemos en la décima historieta de la penúltima Jornada, en la que hacía afirmar a uno de sus personajes que un cuervo negro aporta más belleza entre muchas palomas blancas que un blanco cisne. Reflexión de hondo calado que sugiere más de una lectura y nos da una pista para entender mejor el sentido de una obra polémica.

Desde este ángulo, cabe señalar que el enigmático subtítulo remite a aquel personaje artúrico –intermediario y confidente de Lanzarote y la reina Ginebra– cuyo libro invitó a Paolo y Francesca a cometer adulterio, por lo cual fueron llevados al segundo círculo del Infierno por Dante, compartiendo espacio con Elena, Cleopatra, Tristán y todos aquellos que se entregaron a las pasiones carnales. Pues no olvidemos que el Infierno era el lugar reservado en el contexto de la mitología cristiana para quienes morían en pecado mortal, estaba localizado en el centro de la tierra y tenía la forma de un embudo invertido segmentado en nueve círculos, donde los condenados sufrían los peores tormentos que imaginarse pueda⁹.

Boccaccio podría haber elegido ese subtítulo para rendir homenaje al encubridor de uno de los adulterios más famosos de la literatura, aunque también es cierto que en distintos momentos se ocupó de criticar con acrimonia a quienes practicaban en privado lo que condenaban en público, y especialmente a aquellos frailes discretos que molían a represa y atufaban a caprino, según leemos en las conclusiones¹⁰. Varios son los episodios que los muestran implicados en situaciones embarazosas, como aquel de la Cuarta Jornada en el que fray Alberto de Imola se disfrazaba de ángel para seducir a una joven de pocas luces llamada Lisetta de ca' Quirino, a quien hizo volar sin alas en más de una ocasión; o aquel otro episodio de la penúltima en el que Gianni de Barolo se atrevía a pegarle la *cola* a la esposa de un humilde comerciante tras haberle hecho creer que estaba realizando un encantamiento para transformarla en yegua.

Apurando mucho, podríamos recordar que el *Decamerón* se caracteriza por la solidez de su estructura geométrica, la intervención de diez narradores diferentes –tres hombres y siete mujeres–, la concesión de un papel protagónico a la figura femenina y por la adopción de un punto de vista burlesco con respecto a los usos y costumbres de la época. Sin olvidar el lenguaje indirecto, la incorporación de múltiples referencias literarias, el interés por las situaciones cotidianas, el acusado erotismo de algunas escenas y el uso de la primera persona¹¹. El *Decamerón* es un texto dedicado al placer de la lectura que empieza, sin embargo, describiendo el lado siniestro de la Naturaleza, esa Naturaleza abierta a la expansión de todo tipo de gérmenes y bacterias: la vida en estado puro. Y es que la novela arranca con la descripción de una epidemia de peste bubónica que había empezado a extenderse por Italia en 1347, a raíz de la llegada

9 Jean Markale analizó el alcance de la experiencia amorosa en parejas como Lanzarote y Ginebra o Tristán e Isolda, acusando el carácter infernal de la sexualidad ya apuntado en el mito de Orfeo y Eurídice. MARKALE, J. (2006): *El amor cortés o la pareja infernal*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta. Boccaccio subrayó la identidad entre el sexo femenino y el Infierno en el décimo cuento de la Tercera Jornada, que narra la historia de la bella Alibech y un ermitaño llamado Rústico que vivía en el desierto de la Tebaida, el cual le enseñó a meter al diablo en el Infierno.

10 Por estos y otros motivos, el *Decamerón* sería censurado por ilustres humanistas como Juan Luis Vives y pasaría a engrosar las listas de libros prohibidos a partir del Concilio de Trento. BATAILLON, M. (2007): *Erasmus y España*, México, FCE, 615. KAMEN, H. (2004): *La inquisición española*, Barcelona, Crítica, 115.

11 Para Frederick Antal, la novela refleja el modo de pensar de la alta burguesía mundana, mientras que para Mijail Bajtin supondría el coronamiento italiano del realismo grotesco carnavalesco bajo formas más reducidas y pobres. ANTAL, F. (1989): *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza, 101. BAJTIN, M. (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 245.

12 LE GOFF, J. (1973): *La baja edad media*, Madrid, Siglo XXI, 282. DUBY, G. (2007): *Europa en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 156, 196.

13 Debemos recordar aquí que en la Edad Media siempre se consideró que los sucesos desgraciados de la época eran un castigo de Dios. CAROZZI, C. (2000): *Visiones apocalípticas en la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 69.

14 *Decamerón*, op. cit., 61. La reflexión sobre la muerte adquirió en el contexto del cristianismo un acento particular, sobre todo en momentos trágicos y épocas de pandemia. Dioniso Cartujano escribía en la *Guía de la vida para uso de los nobles* lo siguiente: Y cuando se eche en la cama considere que, así como se echa en la cama, muy pronto echarán otros su cuerpo en la tumba. HUIZINGA, J. (2001): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 183.

15 Una de esas inscripciones que los romanos solían grabar en los relojes solares de las plazas públicas decía: *Vulnerant omnes, ultima necat* (Todas hieren, la última mata). SENECA, L. A. (2000): *Epístolas morales a Lucilio*, I, Madrid, Gredos, 202.

16 Al hilo de una reflexión sobre el amor, sostenía Octavio Paz que los cuentos de Boccaccio son un gran elogio del placer carnal y no es casualidad que hayan sido precedidos por la descripción de la plaga que asoló Florencia. PAZ, O. (1993): *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 161.

a Sicilia de una embarcación infectada. El horror se presenta a cara descubierta, en el origen, bajo la forma de una epidemia que hizo temblar a media Europa y condicionó la mentalidad de una época aficionada a las Danzas de la Muerte. Los especialistas¹² han llegado a afirmar que en la segunda mitad del Trecento –*siglo de calamidades*– se sitúa uno de los mayores «cortes» en la historia de nuestra civilización, señalando incluso que la obra de arte más importante de ese período no es la catedral ni el palacio, sino la *tumba*.

La Iglesia consideró la peste como una suerte de maldición bíblica, como un castigo divino por el comportamiento pecaminoso de los hombres, tratando así de justificar lo que no tiene sentido¹³. En uno de los sermones del predicador florentino Jacopo Passavanti que fueron recopilados en el libro *Specchio della vera penitenza* podían leerse frases como las que siguen: *Ve, joven altanero y sin freno, cuando vayas a divertirte con tus amigos y compañeros dejándote llevar por tus deseos sin templanza, ve y fíjate en los sepulcros llenos de porquería y maloliente suciedad*¹⁴. Palabras y consejos que responden a la necesidad de reducir la vanagloria, acusar el sentimiento de culpa y garantizar la salvación del alma, aunque fuera necesario para ello subrayar la fragilidad del cuerpo humano, que va acercándose poco a poco al nivel del puro humus. El hombre es un ser inestable y efímero, con fecha de caducidad, que está obligado a contar las horas y los minutos, para lo cual ha sido capaz de inventar artilugios tan curiosos como el reloj, que se ocupa de medir lo que no tiene medida¹⁵.



De entrada, la novela de Boccaccio nos ofrece una contraposición entre el espacio urbano de una Florencia apesada, asolada por la muerte y la enfermedad, donde reina el caos y los hombres han empezado a conducirse como bestias, y el espacio de una residencia campestre con jardines, bodegas de vino y pozos de agua fresquísima, a donde los protagonistas van a refugiarse en compañía de sus criados con la intención de disfrutar *senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione*, sin traspasar los límites de la razón¹⁶. Y es ahí, en ese rincón privilegiado, en ese lugar ameno, donde tratarán de reconstruir el orden

perdido en la ciudad mediante la narración de una serie de historietas más o menos picantes, como si hubiera una relación directa entre la necesidad de recobrar el orden, la acción de narrar y el deseo¹⁷.

Una de las escenas más impactantes se halla en el centro del libro. Concretamente, en el octavo cuento de la Quinta Jornada, que está dedicada a los relatos de amor con final feliz y termina con una relación a tres bandas menos que honesta. Se trata de un cuento inspirado en varias referencias literarias¹⁸ que sería ilustrado a finales del siglo XV por Sandro Botticelli (1445-1510), en cuyas obras se condensan los rasgos típicos del gótico tardío con las formas apolíneas del arte pagano, y que en cierto sentido podría haber inspirado algunos relatos fantásticos de Gustavo Adolfo Bécquer, como *El monte de las ánimas*, *La ajorca de oro* o *La cruz del diablo*. El texto narra la historia



–resumimos– de un joven heredero de Rávena llamado Nastasio de los Honestos (Nastagio degli Onesti) que había empezado a malgastar su fortuna tras la muerte de su padre y de su tío, hasta que, un buen día, atormentado por el desprecio de una hermosa muchacha de la familia Traversari, abandonó la ciudad para refugiarse en los bosques de Classis, al lado del mar, donde podría hallar consuelo para sus males y evitar la tentación del suicidio. De pronto, mientras se hallaba concentrado en sus pensamientos, melancólico, nuestro protagonista tuvo ocasión de contemplar una escena inquietante, en la que un caballero perseguía entre los árboles a una joven desnuda, la cual fue alcanzada, atravesada por el estoque y desgarrada salvajemente para que los perros devorasen su corazón *duro y frío*¹⁹. Escena que, según explica el propio caballero –llamado Guido de los Anastagi–, se repetía todos los viernes en pago al daño que la joven, orgullosa y cruel, le había provocado negándose a amarle y llevándole así al suicidio, por lo cual fueron ambos condenados a las penas del Infierno.

Estamos, en definitiva, ante la irrupción de una escena de ultratumba que retorna y se repite, que empieza, termina y vuelve a empezar; una

17 Se trata de un trayecto de *salvación y regeneración* a través del *acto humano de la palabra* (Decamerón, op. cit., 71).

18 Branca ha explicado que el tema de la cacería infernal y la fantasía de ultratumba era conocido en la Edad Media, aunque Boccaccio podría haberlo tomado de Dante y del *Speculum Historiale* de Vincenzo di Beauvais (op. cit., vol. II, 670).

19 La descripción de las figuras femeninas responde a los tópicos del amor cortés, gracias al cual, escribía René Nelli, la mujer no sería ya tratada como una simple «montura» que se desprecia tras haber sido utilizada, sino como una amiga, como una igual, e incluso, ya, como una «maitresse». NELLI, R. (2000): *Trovadores y trovados*, Mallorca, José J. de Olàñeta, 17. ROUGEMONT, D. (1996): *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós.

escena que pone de manifiesto la coexistencia de dos mundos paralelos que se entrecruzan: el de los vivos y el de los muertos. Y es que, nada más terminar los perros de comer, la joven resucita como por arte de magia y todo empieza de nuevo. Y así durante tantos años como ella fue cruel con el caballero, según ordenaba –literal– *la justicia y el poder de Dios*, cuya presencia sostenía la estructura jerárquica de la sociedad medieval. El relato hace especial hincapié en la emergencia recurrente de algo que estaba sepultado por las capas del tiempo, como los sueños y las imágenes obsesivas que retornan por efecto de la represión²⁰.

20 No existe, en realidad, analogía mejor para la represión que el sepultamiento, pues hace inaccesible algo antiguo, pero al mismo tiempo lo conserva, lo mismo que a Pompeya las cenizas que la sepultaron y de entre las cuales resurgió en las excavaciones. FREUD, S. (1974): «El delirio y los sueños en la Gradiva, de W. Jensen», *Obras Completas*, IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1304.

21 CAPELLÁN, A. (2006): *Libro del amor cortés*, Madrid, Alianza, 26.

22 *Cancionero II*, op. cit., 913.

23 ORTEGA Y GASSET, J. (1957): «Epílogo al libro “De Francesca a Beatrice”», *Obras Completas*, III, Madrid, Revista de Occidente, 322.

24 Sabido es que Bataille se explayó en el tema de las relaciones entre el sexo y la muerte, afirmando que la muerte está comprometida en la búsqueda del goce y que muchos prefieren morirse o matar a verse privados del ser amado. Por su parte, el psicoanalista Jacques Lacan señaló con humor que el goce es el tonel de las Danaides: una vez que se entra, no se sabe a dónde va, añadiendo un renglón seguido que a veces se empieza por las cosquillas y se acaba en la parrilla. BATAILLE, G. (1992): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 34. LACAN, J. (1992): *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 76.

De manera que en el centro de esta historia –una historia de amores juveniles que transcurre en primavera y sitúa la muerte del padre en el origen– encontramos una imagen de pesadilla, una imagen fantasmática en la que una agresión salvaje –disfrazada bajo la forma del castigo– ha reemplazado al encuentro sexual, el cual está implícito en el viejo tema de la cacería amorosa aquí representada. Viejo tema que desvela el carácter primario y atávico del apareamiento, presente ya en los mitos antiguos, ceremonias populares y tratados de buenas costumbres como el que Andrés el Capellán escribiera a finales del siglo XII para la hija de Leonor de Aquitania, María de Champaña, y en el que se alude explícitamente a las *cacerías del amor*²¹. Y no olvidemos que, en uno de sus poemas, Petrarca había imaginado a Laura –la de *porte manso, decoroso y lento*– como una hermosa fiera acosada y mordida hasta la muerte por dos perros; una fiera tan hermosa que habría inflamado al mismo Júpiter²². Imagen insólita que forma parte de una bella alegoría sobre la muerte, pero que podría estar mostrando los fragmentos de un fantasma inconfesable.

El tema de la cacería nos ilustra acerca de la diferencia de posiciones y relaciones que estructuran los procesos del cortejo amoroso, que se complican todavía más en el caso de los seres humanos por la intervención del lenguaje y la educación. Tal es así que los varones suelen necesitar mucho tiempo para aprender las reglas no escritas del cortejo y portarse como es debido; para comprender, por ejemplo, que el *botín de la feminidad no se posee si no se gana*²³. Sea como fuere, lo cierto es que estamos ante un relato de ficción que gravita alrededor de una escena de gran violencia ligada a la temática del pecado y la culpa, y en la que el goce –entendido como satisfacción de la pulsión– se confunde con la muerte y la acción de matar²⁴.

Gracias a este encuentro fortuito –que destaca por el desdoblamiento, el paralelismo y el juego de relaciones especulares–, se producirá un cambio en la actitud de Nastagio que dará nuevo sentido al desarrollo del relato. Y es que, tras reconocerse en la figura de Guido, nuestro protagonista decide organizar un banquete en medio del pinar para que sus amigos y allegados, incluyendo a su amada *enemiga*, puedan presenciar la escena, lo cual tendrá un efecto y unas consecuencias sorprendentes, puesto que la joven adivinará en seguida que todo aquello estaba organizado para ella y cambiará de actitud en un abrir y cerrar de ojos, trocando su odio en amor y cediendo a los deseos de su pretendiente. El miedo y el terror –la *paura* y el *spavento*– se habrían convertido en la causa del bienestar y la felicidad del matrimonio que vino a continuación, porque, a partir de ese momento, y tras cerrarse el compromiso de boda, *todas las ravenesas* –leemos con asombro– *se volvieron temerosas, por lo que siempre, en lo sucesivo, fueron mucho más dóciles a los deseos de los hombres de lo que lo habían sido antes.*

Botticelli realizó cuatro tablas inspiradas en este cuento para un mercader florentino llamado Antonio Pucci, el cual las utilizó para decorar el lugar donde iba a celebrarse la boda de su hijo con Lucrecia Bini en 1483. Estaríamos así ante un ejemplo de pintura narrativa que posee una estructura secuencial y sería incomprensible sin el texto literario, que hace las veces de guión cinematográfico. El encargo se realizó en la etapa más brillante de Botticelli, puesto que en esos años iba a realizar sus mejores cuadros y se ocuparía de pintar las paredes de la Capilla Sixtina e ilustrar algunos pasajes de la *Divina comedia*, mientras veía cómo aumentaba el clima apocalíptico en su ciudad debido a la predicación de Savonarola, que terminaría probando su propia medicina en 1498.

Las cuatro tablas –tres de las cuales se pueden contemplar en el Museo del Prado– tienen formato rectangular (aprox. 82 x 140 cm.), han sido pintadas con témpera y se caracterizan por tener una estructura geométrica diseñada a base de ejes verticales y horizontales que contribuyen a estabilizar el espacio de la representación. El pintor ha seguido las convenciones formales del Quattrocento para organizar el campo visual y tratado de ajustar la composición al relato de Boccaccio, cambiando, no obstante, algunos detalles para reforzar el contraste y la potencia visual de la imagen: ha cambiado el color del caballo y vestido a Guido con una armadura dorada y una capa roja que no se mencionan en el texto. En términos generales, se aprecian los rasgos característicos de Botticelli, aunque es probable que algunas partes menos logradas fueran realizadas por miembros de su

taller. Destaca el carácter anacrónico de la condensación espacio-temporal, la representación esquemática de la naturaleza, la ausencia de densidad atmosférica y el gusto por los detalles y las miniaturas.

La primera tabla muestra varias situaciones en un mismo espacio con numerosos árboles, entre los que se divisan, al fondo, las tranquilas aguas del Adriático, con algunas embarcaciones y varias montañas que se recortan sobre el cielo azul. Es un paisaje idílico, limpio y transparente, realizado mediante una acertada combinación de formas y tonalidades cromáticas –ocres, verdes, azules– que contrastan con la aspereza del asunto principal²⁵. Es de notar que todos los paisajes de la serie son diferentes, lo cual afecta a la unidad escenográfica requerida para la acción en las tres primeras tablas, puesto que la cuarta se desarrolla en un lugar distinto. Ha podido más el deseo de pintar formas variadas que la necesidad de mantener la unidad formal y la coherencia narrativa. En esta primera tabla, el artista ha representado tres momentos del relato original en los que figura siempre Nastasio: conversando con sus allegados al lado del campamento, cavilando entre los árboles y empuñando una rama para defender a la bella del verdugo, que avanza a lomos de su caballo con el estoque en alto y su capa al viento, resuelto a cumplir las órdenes del Señor.

²⁵ Al retratar la relación entre el caballero y la dama, Botticelli fue más allá de Ucello, Reixac, Carlo Crivelli, Marzal de Sax, Cosme Tura, Giovanni Sodoma y todos aquellos que se ocuparon de ilustrar el mito de San Jorge durante la Edad Media y el Renacimiento. Véase: GONZÁLEZ REQUENA, J. (2004): «El héroe y la mujer. A propósito de San Jorge y el dragón, de Paolo Ucello», *Trama y Fondo*, nº 16, 9-12.

En la segunda vemos a Guido desgarrando el cuerpo de la joven para sacarle el corazón y las entrañas que ya están devorando sus perros en el lateral derecho, mientras Nastasio aparece a la izquierda, como espanta-



do ante el horror de lo que está viendo, en un movimiento congelado de fuga. Botticelli ha ilustrado con todo lujo de detalles el pasaje central de una escena macabra que gira alrededor de un objeto parcial²⁶ con forma de «corazón»: un pedazo del cuerpo que también asume un papel destacado en algunos otros cuentos de Boccaccio, como el primero de la Cuarta Jornada, donde se narra el caso de aquel príncipe de Salerno que mandó asesinar al amante de su hija para enviarle después el corazón en una copa dorada que ella terminaría usando para envenenarse; o el noveno de esa misma Jornada, en el que un noble llamado Guillermo de Rosellón dio de comer a su esposa el corazón del trovador que la cortejaba tras haberlo decapitado²⁷.

En la parte central del cuadro, aunque más alejado, volvemos a ver a Guido persiguiendo a la muchacha, en lo que sería el segundo movimiento de la escena: resurrección y vuelta a empezar. El pintor no ha respetado las debidas proporciones y por eso vemos a la mujer de mayor tamaño que el caballo; tampoco ha respetado, según advertimos, la continuidad escenográfica, puesto que tanto la disposición de los árboles como el paisaje han cambiado. Ahora vemos un fondo más abierto, con mayor porción de mar, mientras que las montañas –de menor tamaño– han sido desplazadas a los laterales. Incluso vemos como una especie de ciudadela con varias torres que podrían pertenecer a Rávena. Botticelli ha introducido además unos cervatillos bebiendo en la parte izquierda y otro más comiendo de unos arbustos al

26 Jacques Lacan analizó la función de dicho objeto (también llamado pequeño *a*) en la estructura del deseo y en la relación del sujeto con el otro. LACAN, J. (1992): *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós; (2006): *El Seminario 10, La angustia*, Buenos Aires, Paidós. NASÍO, J. D. (1987): *Los ojos de Laura*. Buenos Aires, Amorrortu. LECLAIRE, S. (1972): *El objeto del psicoanálisis*, Madrid, Siglo XXI.

27 Este episodio figura entre las *Vidas* recopiladas por Martín de Riquer, aunque los nombres y algunos detalles difieren. La mujer se llamaba Saurimonda, el amante era el trovador catalán Guillem de Cabestany y el marido burlado Ramón de Castell Roselló, encarcelado después por Alfonso de Aragón. RIQUER, M. (2004): *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*, Barcelona, Acantilado, 215.



lado del caballo, que ha sido retratado en escorzo. Desde el punto de vista compositivo, notamos que el artista ha utilizado las grandes líneas rectas que dibujan los troncos de los pinos para dividir el espacio en tres zonas, reservando la franja central para la escena más violenta del relato, que parece haber afectado también al cuerpo mismo de la naturaleza. Así podríamos interpretar esa brecha en zigzag que abre y desgarrar, por el centro mismo del cuadro, la espesura vegetal de los árboles pintados, y que podría ser vista como la expresión gráfica, metafórica, de un relámpago divino.

La tercera pintura está centrada en el momento del banquete y destaca por la disposición teatral del escenario, la nueva condensación de tiempos y espacios y la reducción del número de árboles, algunos de los cuales muestran los escudos nobiliarios de las familias, sus signos de poder. El pintor ha colocado dos mesas con manteles blancos en forma de L para dejar espacio a la representación de la pareja infernal, cuya aparición ha provocado el terror de los invitados, los cuales han sido distribuidos en mesas separadas en función del sexo, según manda el protocolo. Destaca, asimismo, la presencia de varios árboles cortados que sugieren tanto la actividad humana como el tema de la castración, y una suerte de empalizada que separa el espacio reservado para el banquete –celebración organizada, sometida a reglas sociales– del espacio abierto y selvático de la naturaleza, y decorada con piñas doradas que simbolizan la fertilidad²⁸. En el lateral derecho vemos de nuevo a Nastasio conversando con una mensajera que está anunciándole en secreto el cambio

28 VV. AA. (2010): *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 138.



de actitud de su amada y su disposición para entregarse y hacer, dice Boccaccio, *tutto ciò che fosse piacer di lui*.

Aunque es difícil comprender los mecanismos del comportamiento humano en materia amorosa, todo invita a suponer que ese cambio radical ha estado motivado por la contemplación directa de una escena turbadora que podría provocar, al mismo tiempo, reacciones de atracción y repulsión, pues, como sabemos, la naturaleza del deseo es ambigua y muchas veces nos obliga a buscar aquello que nos destruye, para lo cual no es preciso armarse de látigos y cadenas. Bien lo sabía Petrarca, que vivía sometido a la fuerza destructiva de unos ojos fascinantes; y así lo dejó escrito un maestro como Ovidio, el cual llegó a confesar el deseo de ser aniquilado en pleno acto de servicio y evocar la felicidad de quienes terminan destrozados en los combates de Venus²⁹. Y también Apuleyo, que se atrevió a comparar el acto sexual con una guerra sin cuartel que obliga a matar o morir³⁰. Se trata de una serie de expresiones hiperbólicas que subrayan la opacidad intrínseca del goce: esa experiencia inefable donde se mezclan y confunden el placer y el dolor.

La última de las cuatro tablas –de inferior calidad pictórica– muestra ya el banquete de bodas, que ha sido dispuesto en el interior de un espacio arquitectónico diseñado mediante la perspectiva central y en el que destaca la presencia de un grupo de sirvientes en los laterales desfilando con parsimonia, como si fueran marionetas

29 OVIDIO NASÓN, P. (2009): *Amores, Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 250. Arnaut Daniel, uno de los trovadores preferidos de Petrarca, advirtió en una de sus canciones que su dama le mataría y se condenaría al Infierno si no curaba su dolor con un beso, dejando así constancia de la potencia de aquellas señoras que tenían poderes curativos y exigían crueles pruebas de amor. ARNAUT, D. (2004): *Poesías*, Barcelona, El Acanthilado, 145.

30 APULEYO (1995): *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 71. Según Hernández Esteban, Boccaccio estaba transcribiendo el texto de Apuleyo mientras redactaba el *Decamerón*, tomando casi al pie de la letra algunas de sus ideas (op. cit., 671).



o figuras de guiñol. Es un edificio de corte clásico, una sólida construcción de piedra con numerosos pilares, capiteles dorados y arcos de medio punto, a través de los cuales se pueden ver algunos fragmentos del paisaje que se extiende por los alrededores. Se diría que hemos ido pasando, progresivamente, del espacio indómito y ruidoso de los bosques –con sus ecos de batidas legendarias– al mundo civilizado de los seres humanos, simbolizado por el orden racional de la arquitectura: decorado perfecto para un enlace en toda regla, ajustado a las exigencias de la ley.