

FABLIAU, LAI Y ROMAN TRAGIQUE EN EL CUENTO 77 (VII, 7) DEL DECAMERÓN

FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ

Universidad de Murcia

La séptima jornada del *Decamerón* trata de las burlas de las mujeres a sus maridos y la octava, de las burlas recíprocas. Los cuentos de ambas remiten a la tradición temática de los *fabliaux*: el tono popular y burlón se extiende también a la jornada novena para acabar en la décima con un tono y registro contrapuesto al de las tres jornadas anteriores; frente al carácter popular de los relatos, encontramos un escenario y una sociedad aristocráticos en la que la virtud por excelencia cortés y caballeresca –la generosidad o *largueza*– protagoniza las diez últimas narraciones.

El *Decamerón* se presenta como un díptico dividido en las cinco primeras jornadas y las cinco últimas. Las jornadas que cierran el díptico –cuarta y quinta, para la primera mitad; y décima para la segunda–, contienen unos relatos que se contraponen al registro narrativo del *fabliau*. La jornada cuarta prolonga la tradición literaria denominada *roman tragique* originada en las últimas décadas del siglo anterior¹; y, en los relatos de la quinta y décima, se impone el registro del *lai*. *Lai*, *fabliau* y *novela trágica* son variedades narrativas que recoge el autor del *Decamerón*²; pero estos registros no sólo caracterizan sucesivamente los cuentos, sino que el arte de Boccaccio gusta de entrelazar en una narración misma las señaladas variedades registrales. Puede servirnos de ejemplo el cuento séptimo de la jornada del mismo número.

V. Branca se refiere al cuento señalado como ejemplo del «carácter bifronte» del arte narrativo de Boccaccio³; pero, en este relato, junto a la dualidad de los dos estilos contrapues-

1 J. FRAPPET, 1976: 402; Boccaccio introduce la jornada haciendo referencia a la «Dama del Vergiù» (Branca, III, concl., 8); la importancia que tienen, en los relatos de la jornada, los temas del secreto amoroso, como en la *Chastelaine*, y el del *corazón comido*, como en el *Castelain de Couci*, así como las inserciones líricas que caracterizan esta modalidad narrativa, hacen pensar que Boccaccio se integra en esta tradición literaria (F. Carmona, 1999 y 2000).

2 El *lai* es el registro narrativo en el que descansa el movimiento de idealización que protagoniza la última jornada (F. Carmona, 2000, en prensa).

3 V. BRANCA, 1975: 107-13; este medievalista ve representados en el *Decamerón* los dos estilos de las retóricas

tos y señalados por las retóricas medievales, se puede observar una composición que se organiza sobre las tres modalidades narrativas señaladas.

La crítica indica, como fuente de la segunda parte del cuento setenta y siete, el *fabliau* del marido *cornudo*, *apaleado* y *contento*⁴; en cuanto a la primera parte, se ignoran los antecedentes⁵; por mi parte, creo que podemos encontrarlos en la tradición narrativa señalada del *lai* y la *novela trágica*.

El *fabliau* presenta al marido celoso que conoce la cita de su esposa con un estudiante; se adelanta haciéndose pasar por éste (vv. 29-79)⁶; pero la mujer, tras reconocerlo, lo deja encerrado en una habitación mientras disfruta con su amante (vv. 80-135); a continuación, haciendo creer a familiares de su esposo y criados que el encerrado es el clérigo, el celoso acaba apaleado y arrojado a un estercolero; la mujer recompensa con buen vino a los que han llevado a cabo el apaleamiento y pasa la noche con su amante hasta el amanecer, cuando regresará el marido maltrecho pero contento por la probada fidelidad de su esposa (vv. 136-251).

El tema del *fabliau* ocupa menos de la tercera parte del cuento de Boccaccio (VII, 7, 35-45); antes, se nos cuenta el enamoramiento y seducción del amante, y se podría pensar que Boccaccio amplifica dos versos del *fabliau*:

Et l'escoliers a tant proié
que la bourjoise a mise en voie (vv. 36-37).

Esta supuesta *amplificatio* la lleva a cabo con un cambio de registro: el desarrollo del *requerimiento* amoroso. La *requête* amorosa pertenece al *registro aristocratizante*⁷ heredado de los trovadores y que pervive narrativamente en el *lai*⁸. Boccaccio lo desarrolla siguiendo el esquema narrativo de uno de los últimos y más bellos *lais*: el de Jean Renart.

Como en el *Lai de l'Ombre*, es hijo de un «gentile uomo»; es decir, noble no por riqueza, sino por linaje, y al servicio del rey de Francia. En ambas narraciones, nuestros caballeros se

medievales, -cómico y humilde, trágico y sublime-, prevaleciendo en la primera jornada uno y en la décima, el segundo (p. 77). Considero que Boccaccio expresa esta dualidad estilística contraponiendo el registro del *lai* al del *fabliau*: en la última jornada, los narradores rivalizan con sus cuentos en la expresión de una mayor *largueza* o generosidad en el comportamiento de los personajes de sus relatos: esta virtud caracteriza al caballero cortés, y, en particular, al *lai*: los elementos que componen el registro del *lai* son utilizados para este proceso de idealización: las referencias no faltan en esta última jornada, como al *Lai d'Aristote* (X, 6 y 7); el último cuento de la jornada y de la obra de Boccaccio alude al *lai del Fresno* y al último de la compilación de María de Francia: Griselda, como la esposa de Eliduc, acepta generosamente el segundo matrimonio de su marido (cfr. F. Carmona, 2000, en prensa).

4 El núcleo del *fabliau*, fuente de Boccaccio, con sus variantes está recogido en *La Bourgeoise d'Orliens, Le chevalier, sa dame et le clerc* y *De la dame qui fist battre son mari*; cfr. la edic. bilingüe de F. de Casas, 1994: 74-87 y la edic. crítica de *La Bourgeoise d'Orliens* en G. Tavani, 1997: 89-131. Para el relato provenzal de este tema, *Castia Gilos*, (S. Méjean-Thiolier y M.-F. Notz-Grob, 1997:158-185 y traducción española en J. D. Rodríguez Velasco, 1999:93-103).

5 «La prima parte della novella –l'innamoramento per fama, il servizio, la partita a scacchi– non ha invece veri antecedenti» (Branca, 1976:1381).

6 Los versos refieren a la ed. de M. D'AGOSTINO en G. Tavani, 1997: 108-28.

7 P. BUC, I, 1977: 33-35; P. Zumthor, 1972: 251-55

8 F. CARMONA, 1998.

enamoran al oír hablar de la dama, siguiendo la tradición lírica provenzal del *amor lejano* difundido con sus composiciones por Jaufré Rudel⁹.

En una reunión de jóvenes nobles en París, Ludovico escucha a uno afirmar que Beatriz, esposa de un noble boloñés, es la mujer más bella de todas las conocidas; lo que no deja de ser corroborado por los presentes que habían tenido la oportunidad de verla:

La qual cosa ascoltando Lodovico, che alcuna ancora innamorato non s'era, s'accese in tanto desiderio di doverla vedere, che a altro non poteva tenere il suo pensiero, e del tutto disposto de andare infino a Bologna a vederla (VII, 7, 7).

Su enamoramiento se confirmará al ver a la dama en una fiesta:

Il dì seguente vide questa donna a una festa e troppo più bella gli parve assai che stimato non avea (VII, 7, 8).

El caballero del *Lai* que inicialmente no está enamorado provoca el mismo enamoramiento en las damas que oyen hablar de él:

Pucele ne dame n'en ot
Parler qui mout ne l'aint et prist¹⁰

Pero, a su vez, será también víctima del *amor lejano* ya que Amor le atraviesa el corazón con una flecha al oír el nombre de su dama:

Ele li ot saite traite
Par mi le cors jusqu'au penon:
La grant biauté et le douz non
D'une dame li mist el cuer (vv. 128-31)¹¹.

Como Ludovico, el enamorado del *Lai* se desplaza al lugar de su dama en donde la contemplación directa permite que los ojos confirmen el sentimiento del corazón:

Cil li met adés el visage

9 D. A. MONSON considera que Boccaccio hace «una parodia del amor lejano de Jaufré Rudel» (1992: 311). Ludovico, como el trovador, se enamora *de oídas*, pero mientras el poeta marchó a las cruzadas para ver a su amada, aquél, si bien se enamora también al oír hablar de ella de los que vienen de Tierra Santa, se limitará a justificar el viaje a su padre aparentando que va a visitar el Santo Sepulcro («fece veduta al padre che al Sepulcro voleva andare»); parodia no sólo el amor lejano del trovador sino también el amor como peregrinación amorosa (F Carmona, 1998.bis).

10 F. CARMONA, ed., 1986, vv. 74-5.

11 En otra novela de JUAN RINARI, el *Guillaume de Dole*, el emperador Conrado se enamora de Lienor, a la que aún no ha visto, al escuchar el nombre de aquella: en este caso Amor le prende fuego al corazón con la chispa del nombre: «Amors l'a cuit d'une estenecele/de cel biau non mout pres del cuer» (F Lecoy, ed., 1969, vv. 793-4).

Ses iex por mirer sa biauté;
 Mout les a bien pris a verté
 Ses cuers, qui toz est en li mis
 Que de quaqu'il li ont promis.
 Li tesmoignent il ore bien
 Qu'il ne li ont menti de rien¹².

Ludovico, para conseguir el amor de Beatriz, cambia de nombre y se hace pasar por criado¹³ para mantener el secreto amoroso y poder acceder a la dama; encuentra su oportunidad un día que el marido se ha ausentado para ir de caza¹⁴. Cuando quedan solos, mientras juegan al ajedrez, nuestro enamorado lanza un profundo suspiro; la dama, intrigada, le pide cortésmente que «por el afecto que le tiene» —«per quanto ben tu mi vuogli»— le diga a qué se debe¹⁵.

Ante la insistencia de la dama, le pide una especie de *don contraignant* o *don en blanco*. Sea cual sea la respuesta ella debe mantenerla en secreto:

«Madonna, io temo forte che egli non vi sia noia si io il vi dico; e appresso dubito che voi a altra persona nol ridiciate».
 A cui la donna disse: «Per certo egli non mi sarà grave: e renditi sicuro di questo, che tu mi dica, se non quanto ti piaccia, io non dirò mai a altrui».
 Allora disse Anichino: «Poi che voi mi promettete così, e io il vi dirò»
 (VII, 7, 18-20).

En el diálogo citado, sigue un procedimiento similar al requerimiento del *don en blanco*, en este caso sería el *secreto en blanco*: la dama promete mantener el secreto sea cual fuere el contenido de éste y a continuación tiene lugar su revelación¹⁶. Nuestro caballero se ve obligado también a confesar su secreto ante la invocación, aunque ambigua, de la obediencia que conlleva el amor cortés. El «per quanto ben tu mi vuogli» parece un eco de la expresión de la dama del *Lai* cuando obliga al caballero a que recupere su anillo invocando igualmente el amor que le tiene («si chier con vous avez m'amor», v. 827).

12 Vv. 342-48. El Castellano de Coucy también, por causa de Amor, caerá enamorado de la dama de Fayel y decide presentarse ante ella para declararle sus sentimientos; Jakemes, a finales del XIII, arranca su narración como el *Lai* de Jean Renart (F. Carmona, 2000:14-16).

13 El disfraz para acceder a la mujer amada tenía prestigiosos antecedentes como Tristán o el señalado Castellano de Coucy.

14 El emperador Conrado, en el *Guillermo de Dole*, hace que los maridos se introduzcan en el bosque consagrados a la caza mientras él regresa con las damas para iniciar otro tipo de *cacería* (F. Lecoy, ed., vv. 173-223).

15 En el *Cligés* de Chrétien de Troyes, una expresión similar de cortesía —«Je sui toz vostre» (v. 4367)— desarrolla en un monólogo la pasión amorosa de Fenice (F. Carmona, 1997:456).

16 El *don contraignant* se atenia al siguiente proceso: primero, demanda de don en blanco; a continuación, aceptación por el demandado; finalmente revelación del contenido de lo demandado (J. Frappier, 1972; Ph. Ménard, 1981; F. Carmona, 1995). La solicitud de conocer un secreto evoca a la *Chastelaine de Vergi*: el relato es un encadenamiento de secretos revelados; el duque invoca la fidelidad a su vassallo para que le revele su secreto amoroso; a su vez, su esposa, en nombre del afecto que le debe obtendrá el secreto del duque; ella, al hacerlo público, desencadenará la tragedia. En Boccaccio, Beatriz le pide a Anichino, así se hace llamar Ludovico, que *en nombre de su afecto*, como la duquesa en el relato francés, le revele su secreto; ella, como aquella, traicionará el secreto comunicandose al marido ante el aterrizado enamorado; aunque quedamos lejos del desenlace trágico.

Las lágrimas y los suspiros desempeñan una función similar en ambos relatos como expresión de la sinceridad de los sentimientos de ambos enamorados. Aniquino habla «con las lágrimas en los ojos» —«e quasi colle lagrime in su gli occhi li disse...», prosigue el texto anterior— como el enamorado del *Lai*:

Li vermaus li monte en la face
et les lermes du cuer aus iex,
sí que li blans et li vermieux
l'en moille contre val le vis (vv. 480-83)

Suspiros y lágrimas que la conmueven y brotan también del pecho de la dama:

La gentil donna, parlando Anichino, il riguardava: e dando piena fede alle sue parole, con sí fatta forrza ricevette per li prieghi di lui il suo amore nella mente, che essa altresì cominciò a sospirare (VII, 7, 22)

De forma semejante, la dama del *Lai* se enternece y queda seducida por la sinceridad de los suspiros y lágrimas del enamorado:

Cil bel mot plesant et poli
le font en un penssé cheir
d'endroit ce qu'ele veut oïr
sa requeste, s'en ot pitié,
quar ne tint a point de faintié
les souspirs, le lermes qu'il pleure¹⁷.

Esta primera parte del cuento de Boccaccio concluye con los besos y abrazos de los enamorados:

«E acciò [dice la dama, confesándole también su amor] che tu questo creda, io ti voglio dare un bascio per arra»; e gittatogli il braccio in collo, amorosamente il basciò, e Anichin lei (VII, 7, 25).

De la misma manera sellan definitivamente su amor los enamorados del *Lai*:

Des besiers dont il s'entrepeurent
vait chascun la douçor au cuer¹⁸.

17 Vv. 546-51, ante la inicial negativa de la dama, se marchará *suspirando*: «Il es souspiranz et penssis/ venuz a son cheval», vv. 584-5.

18 Vv. 944-5: hay cierto paralelismo y semejanza entre los gestos de un caballero y otro que deciden la entrega amorosa de ambas damas: el enamorado del *Lai* arroja generosamente el anillo de oro a la sombra de la dama que se refleja en el agua del pozo, en un gesto de entrega amorosa sin correspondencia; el del cuento no es menos generoso conformándose a que ella acepte su amor aun sin ser correspondido (VII, 7, 20).

Con los abrazos y besos, y la cita de la dama a su enamorado para que acuda por la noche a su dormitorio podría acabar el relato y Boccaccio nos ofrecería la reproducción de un *lai* del siglo anterior o un cuento cortés con sus elementos caracterizadores: triángulo amoroso en un registro aristocratizante, amor lejano y desplazamiento del enamorado, secreto amoroso confesado a modo de *don en blanco*, requerimiento amoroso entre suspiros y lágrimas; léxico y ritual caballeresco para expresar el sentimiento amoroso —el beso de la dama evoca el del *homenaje* feudal— etc.¹⁹. Sin embargo, el autor del *Decamerón* opta por seguir narrando lo que ocurre en el dormitorio de la dama aquella noche.

Aniquino acude puntualmente a la alcoba y mientras el marido duerme profundamente, agotado por el día de caza, él se dirige al lado de la cama donde se encuentra la esposa que lo acoge sujetándole fuertemente la mano. De pronto, ella despierta al marido y le empieza a hablar de su criado. Aniquino cree haber caído en una trampa; las manos que lo sujetaban cariñosamente, ahora lo retienen con fuerza evitándole poder zafarse y escucha, aterrorizado, cómo le cuenta al marido su declaración amorosa. Cuando esperamos encontrar una escena típica de *fabliau* de engaño al marido en el mismo lecho conyugal, el narrador nos sitúa inesperadamente en el motivo de la traición del secreto amoroso. Anteriormente, me he referido a la referencia al finalizar la jornada tercera a la *Chastelaine de Vergy*²⁰; la jornada cuarta desarrolla, siguiendo el tema principal de la narración francesa, las distintas variantes de ruptura del secreto amoroso²¹; Aniquino le ha revelado sus sentimientos a Beatriz confiada en la promesa de mantener el secreto con la obligación cortés del *don en blanco* concedido: el lector, como el enamorado personaje, queda desconcertado al encontrarse de pronto ante la traidora y malvada dama que acusa al vasallo o sirviente fiel del marido de proposiciones deshonestas a la esposa: la del *Lai de Lanval* y de la *Chastelaine de Vergy*²². En el relato de Boccaccio, la sorpresa es aún mayor ya que la dama no parece actuar por rencor o razón alguna sino gratuitamente: sólo al añadir la falsa cita con el amante, lector y personaje conocerán que es una treta de la mujer para ausentar y engañar al marido. Con una sorprendente economía narrativa, el autor ha convertido a Beatriz de perfecta dama cortés en la dama traidora de la *Chastelaine*, para presentarla, finalmente, astuta y maquiavélica, como la maestra en burlas del *fabliau*.

La narración es un juego de engaños que se extiende a los distintos registros y al mismo lector. La ruptura del secreto amoroso, que en la tradición literaria anterior —Tristán e Iseo,

19 El beso «per arra», en *garantía* o *en prenda*, como señala V. Branca, es «el último vocablo del lenguaje cortés y amoroso que caracteriza la primera parte de la novela, su atmósfera noble y caballeresca» (nota, p. 1384); la concesión del beso y la aceptación en el lecho de la dama supone el paso al cuarto escalón de amante, es decir, de *entendedor* a *drutz*; en el relato marca los *grados de amor* que son: *visus et alloquium, contactus, basta, factum*; M. de Riquer, v I 1975: 90-91

20 Cfr nota 1

21 El conocimiento del secreto amoroso *conocido por azar o acechanza* causa la desgracia de los amantes en los cuentos 1, 2, 3, 5 y 9 de esta jornada; en contraste, el desconocimiento del secreto por terceras personas, también ocasiona desenlaces funestos: relatos 4 y 6 (cfr: F. Carmona, 1999).

22 En la *Chastelaine*, la duquesa inicia la acusación lamentando que los más favorecidos por los grandes señores suelen ser los más infieles (vv. 114-119) para, seguidamente, acusarle de requerimiento amoroso (vv. 125-31); de forma semejante, Beatriz interroga a su marido, sabiendo la respuesta, sobre quien es su criado preferido y más leal (VII, 7, 30), para, ante la sorpresa del marido y terror del amante al que tiene sujeto por las manos, acusarlo también del *requerimiento* amoroso («non si vergognò di richiedermi», VII, 7, 33).

Lais de María de Francia, *Chastelaine de Vergy*, *Castelain de Couci*— y en los relatos precedentes de la jornada cuarta desencadena el inevitable final trágico, en un nuevo giro boccacciano, facilita, ahora, el desenlace feliz para los amantes. No hay una sucesión de registros, sino una imbricación de uno en otro que los desnaturaliza y transforma. Beatriz al traicionar la promesa de mantener el secreto, se burla no sólo del amante y del sorprendido lector sino también del código cortés para conseguir sus deseos. Hasta los elementos narrativos del *fabliau* que inspiran la narración quedan transformados o vueltos también al revés: la cita de los amantes descubierta por el marido, ahora es una *falsa cita* ideada por la astuta mujer: el *requerimiento* amoroso, verdadero y descubierto en el *fabliau*, se convierte en una prueba de fidelidad para el marido burlado²³.

El arte narrativo de Boccaccio elimina y simplifica elementos narrativos a la vez que consigue mayor complejidad y capacidad de sugerencia: suprime a la sobrina que espía a los amantes y, también, a familiares y criados que apalean a su señor, inverosímilmente, sin reconocerlo. Boccaccio se atiene a los límites del tradicional triángulo amoroso, que caracteriza el registro del *lai* y del *fabliau*: la narración se desarrolla sólo con ellos tres: y, en el centro de la escena, ella que, sin apenas moverse, guía y conduce al marido y al amante como muñecos de guiñol: inventa una historia de verdades y mentiras para que el marido, vestido con ropas de mujer, forzado al *travestismo*, espere al amante en el jardín al pie de un pino²⁴ y que éste apalee a aquél fingiendo que castiga a la mujer infiel: cuando el maltrecho marido regresa, recibirá de ella una lección de cómo ha de comportarse con su *fiel* criado:

«Lodato sia Idio che egli ha me provata con parole e te con fatti; e credo che egli possa dire che io portí con piú pazienza le parole che tu i fatti non fai. Ma poi che tanta fede ti porta, si vuole aver caro e fargli onore» (VII, 7, 44).

Estas palabras últimas de Beatriz, conclusivas y cargadas de ironía no dejan de aludir a la totalidad de la narración: al señalar que ha sido *probada con plabras* y el marido con *hechos*, se refiere, haciendo entender al marido otra cosa, a la seducción por el *requerimiento* amoroso llevada a cabo por su amante: ironía que se acentúa al decir que *soporta con más paciencia las palabras*; y acaba por ganar la mayor intensidad irónica al concluir que hay que *hacerle honor*²⁵. Para el marido, *honor* feudal y cortés; para los amantes, el término se *erotiza*, es decir,

23 Sobre este juego de inversión de la realidad de lo *verdadero* y *falso* según los personajes, cfr. C. Segre, 1976:138-45.

24 El principio del texto conservado de Béroul narra la entrevista de Tristan e Iseo, espía por Marc; sobre la analogía de este pasaje con el del cuento, cfr. M. Picone, 1980; para este estudioso, el cuento de Boccaccio estaría inspirado por el tema rudeliano del «amor de lonh» y la parodia de Tristán aludida, además de la cita bajo el pino, en el cambio de nombres (Tristán/Tantris, Ludovico/Aniquino), estrechas relaciones y «familiaridad» con el marido: semejanzas con alguna versión en la que beben el filtro mientras juegan también una partida de ajedrez (Picone:73-77).

25 *Honor* es un término clave en la literatura cortés del siglo anterior y la palabra de mayor complejidad del francés antiguo y del latín medieval. J. F. Niermeyer propone veintiséis acepciones: en francés antiguo, como en latín, mantiene unidos el sentido abstracto y el concreto; se identifica con cargos y posesión de tierras; *honor* es sinónimo de *feudo*, de aquí el carácter emblemático del nombre de *Li-enor*, la protagonista del *Guillaume de Dole*:

expresa sus ocasionales relaciones; y, en este sentido es entendido también por los jóvenes narradores del marco del *Decamerón* y el propio lector.

La narración acaba así:

Anichino e la donna ebbero asai agio di quello per avventura avuto non avrebbono a far di quello che loro era diletto a piacere, mentre Anichin piacque dimorar con Egano in Bologna (VII, 7, 46).

Aquel amor fiel hasta la muerte, surgido en la lejanía rudeliana de la primera parte, ha quedado reducido al *deleite* y *placer* del tiempo que a Aniquino le plugo estar en Bolonia. En realidad, Ludovico se ha transformado en Aniquino; el juego de disfraces ha dado paso a un cambio de identidades: el amante cortés se ha convertido en un donjuán burlador de maridos. El cambio de personalidad y el comportamiento de los amantes va ligado a su integración en sucesivos registros narrativos, de ellos toman su forma de ser y su hondura psicológica, enriquecida por todo un juego de alusiones intertextuales. Boccaccio ha convertido, así, un relato tradicional en un cuento literario cuya significación apreciaremos mejor si atendemos al protagonismo de las tres modalidades narrativas: el *lai*, para la primera parte de la narración; el *roman tragique*, aludido en clave de humor, origina una escena que sirve de enlace con la siguiente, la tercera y última parte en la que reaparece el registro del *fabliau*, transformado, a su vez, en parodia de los registros narrativos anteriores²⁶.

BIBLIOGRAFÍA REFERIDA

- C. ALVAR, (int. y tr.), *María de Francia: Lais*. Madrid, 1994.
P. BEC, *La lyrique française en moyen âge (XII-XIII siècles). Contribution a une typologie de genres poétiques médiévaux. Etudes et textes*. 2 vols. París, 1977.
V. BRANCA, (ed.), *G. Boccaccio. Tutte le Opere, vol. IV, Decameron*, Milano, 1976.
—, *Bocaccio y su época*, Madrid, 1975.
G. S. BURGESS, *Contribution a l'étude du vocabulaire pré-courtois*. Genève, 1970.
F. CARMONA, (ed.), *Jean Renart: El lai de la sombra, El lai de Aristóteles y La Castellana de Vergi*. Barcelona, 1986.
—, *El roman lírico medieval*. Barcelona, 1988.
—, «Largueza y don en blanco en el *Amadís de Gaula*», en *Medievo y literatura*. Granada, 1995, 507-521.

en esta obra en la que he contabilizado al menos setenta y nueve apariciones del término, significa reino, riquezas, obligaciones de vasallaje, sentido de la justicia, comportamiento cortés, expresión de largueza en las interrelaciones de todos los personajes, etc. (cfr. G. S. Burgess, 1970:68-90; F. Carmona, 1988:163-67); este término clave de la ideología cortés adquiere una sorprendente connotación erótica en boca de la mujer del cuento de Boccaccio.

26 La intertextualidad —Jean Renart, *Châtelaine de Vergi* y *Castelan de Coucy*— del cuento de Boccaccio explica las diferencias con versiones anteriores y posteriores: en el *Castia gilos* y *lais* de María de Francia predomina la venganza del celoso; versiones posteriores, como la de *Cent nouvelles nouvelles* (Jourda, ed., 1956:313-15), y más fieles a Boccaccio, como la de La Fontaine (Gros y Schiffrin, v. I, 1954: 369-73) y A Casona (1980: 154-73), ignorado u olvidado el contexto medieval señalado y la parodia cortés boccacciana, el registro popular y folclórico del *fabliau* vuelve a ser el protagonista de los relatos.

- , «Consideraciones sobre el monólogo en la narrativa de los siglos XII y XIII», en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Universidad de Alcalá, 1997, 449-60.
- «El lai: narración corta y narración lírica», en J. Paredes y P. Gracia (eds.), en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales. Coloquio Internacional*, Granada, 1998, 83-102.
- «La peregrinación amorosa en los siglos XII y XIII», en *Romerías y peregrinaciones. Cuadernos del CEMYR*, 6, 1998, 81-95.
- , «El secreto amoroso y la jornada cuarta del *Decamerón*», en *Homenaje al profesor Trigueros Cano*, Murcia, Universidad, 1999, 43-56.
- , tr., *El Castellano de Coucy y la dama de Fayel*, Madrid, Gredos, 2000.
- , «El lai en los cuentos del *Decamerón*», París, 2000 (en prensa)
- F. DE CASAS, *Fabliaux. Cuentos franceses medievales*, Madrid, 1994.
- A. CASONA, *El caballero de las espuelas de oro. Retablo jovial*, Madrid, 1980.
- J. FRAPPILR, «La Chastelaine de Vergi, Marguerite de Navarre et Bandello», en *Du Moyen Age à la Renaissance. Études d'histoire et de critique littéraire*, París, 1976, 402-473.
- , «Le motif du don contraignant dans la littérature du Moyen Age», en *Amour courtois et Table Ronde*, París, 1972, 225-64.
- R. GROS Y J. SCHIFFRIN, (eds.), *La Fontaine. Oeuvres complètes*, París, La Pléiade, 1954.
- P. JOURDA, (ed.), *Conteurs français du XVI siècle*, París, La Pléiade, 1956.
- F. LICOY, *Jean Renart. Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, París, 1969.
- J. E. MATZKE Y M. DELBOUILLÉ, M. (eds.), *Le Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel*, París, 1936.
- PH. MÉNARD, «Le don en blanc qui lie le donateur: réflexions sur un motif de conte» en *An Arturian Tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe*, University of Glasgow, 1981, 37-53.
- S. MLEJAN-THIOLIER Y M.-F. NOTZ-GROB, (eds.), *Nouvelles courtoises occitanes et françaises*, París, 1997.
- D. A. MONSON, «L'intertextualité du *Castia Gilos*», *Revue des Langues Romanes*, 96 (1992), 301-326.
- A. PETIT Y F. SUARD, (ed.), *Le livre des amours du Chastelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, Lille, 1994.
- M. PICONL, «Il "rendez-vous" sotto il pino», en *Studi e problemi di critica testuale*, 22, 1980, 71-86.
- M. DE RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona, 1975.
- J. D. RODRIGUEZ VELASCO, (tr.), *Castigos para celosos. Consejos para juglares*, Madrid, 1999.
- W. H. SCHOFIELD, «The source and History of the seventh novel of the seventh day in the *Decameron*», *Harvard Studies in Philology and Literature*, 2 (1983), 185-212.
- C. SEGRE, «Funciones, oposiciones y simetrías en la jornada séptima del *Decamerón*», en *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, 1976, 121-162.
- G. TAVANI, (ed.), *Quattro fabliaux*, Roma, 1997.
- P. ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, París, 1972.