

A VUELTAS CON EL *DECAMERÓN*: EL CONCEPTO DE PAISAJE

Mita Valvassori*

RESUMEN

El presente trabajo ofrece un acercamiento desde la literatura al cambio de perspectiva que se produce en la relación entre el hombre y la naturaleza en la cultura románica tardomedieval. Para arrojar luz sobre la cuestión, se analizan algunos aspectos significativos de una de las obras clave de dicha época, el *Decamerón*, en cuyo marco narrativo podemos ver una muestra de cómo el hombre prerrenacentista adquiere un nuevo punto de vista para entender su entorno.

Palabras clave: Ecocrítica, paisaje, naturaleza, *Decamerón*, Renacimiento.

GOING BACK TO *DECAMERÓN*: THE CONCEPT OF LANDSCAPE

ABSTRACT

This paper provides approaches the change of perspective that occurs in the relationship between man and nature in the late medieval Roman culture from the literature. To clarify the issue, we analyze some significant aspects of one of the most important works of this period, the *Decamerón*, in whose narrative framework we see an example of how the pre-Renaissance man acquires a new perspective to understand his environment.

Keywords: Ecocriticism, landscape, nature, *Decamerón*, Renaissance

Recibido: 30 de septiembre de 2015

Aceptado: 05 de noviembre de 2015

* Dra. en Literatura Comparada, Universidad de Alcalá. Departamento de Humanidades y Artes, Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile. mita.valvassori@ulagos.cl

1. LA PERSPECTIVA ECOCRÍTICA

La ecocrítica, como metodología de análisis literario, es la respuesta de la crítica a la necesidad de abordar la preocupación medioambiental a través del estudio de los textos. Como dice Glotfelty en la introducción de un ensayo que ya es un clásico sobre este tema, la ecocrítica adopta como eje central "el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente" (1996: XIII). Basta con revisar los trabajos publicados en esta línea en los –casi– veinte años que nos separan de estas palabras, para darnos cuenta de que incorporan un enfoque muy enriquecedor a la hora de revisar algunas obras literarias, atendiendo a la relación del escritor, de sus personajes y/o sus metáforas con el medioambiente. Así, la ecocrítica nos ofrece un enfoque adecuado para observar cómo se ha ido construyendo el paisaje cultural a través de los textos literarios; de esta manera, lejos de ser un mero ejercicio filológico, como apunta Barella, "estaremos más cerca de recuperar la conciencia sobre el lugar que ocupamos como seres humanos en esta tierra, y tendremos también más capacidad para protegerla" (Barella, 2012: 23).

El centro de interés de los estudios ecocríticos reside principalmente en los problemas actuales de la sociedad, producto de un desarrollo industrial, científico y tecnológico desenfrenado, que ha revolucionado nuestros modos de vida –con consecuencias a veces desastrosas en el medioambiente–, recogidos como tales en las obras literarias modernas y postmodernas. Si bien el análisis de la realidad inmediata y la proyección hacia el futuro, con todas sus problemáticas, son esenciales y constituyen la principal preocupación de los ecocríticos, también es cierto que, como sugiere Ramón de Campoamor, para obrar con cordura en el presente hay que tener puesto un oído en el pasado¹.

En este sentido, parece pertinente retomar las palabras de Ostria para insistir en la gran potencialidad y amplitud con la que debe entenderse este campo de investigación, cuya atención no se limita –o no debería limitarse– a la literatura contemporánea: "El fundamento del enfoque ecocrítico radica, finalmente, en entender que el ser humano y su entorno natural y social constituyen una unidad compleja e inseparable, un conjunto de relaciones [...] necesarias y dinámicas, presentes en cada momento y en cada acto singular" (Ostria, 2011: 40). Puesto que el interés y la preocupación acerca de cómo se refleja en las obras literarias el diálogo entre el ser humano y su entorno son el punto de partida para cualquier lectura ecocrítica, entonces es indudable que "no hace falta una conciencia ecológica en los escritores para que surja una ecocrítica en el mundo académico" (Binns, 2010: 134).

Si revisamos la historia, nos damos cuenta de que en la Antigüedad grecorromana se consideraba el espacio como un don de Dios. Según la tradición bíblica, el hombre es *possessor et dominus mundi*, pero esto no se entiende en la época clásica con el sentido de dominación que tiene hoy en día, sino como una íntima compenetración según la cual el ser humano y la Tierra viven en una simbiosis tal que se deben una protección y ayuda mutua. Sin embargo, poco a poco, a lo largo de la Edad Media la naturaleza va adquiriendo el estatus de objeto en sí, inde-

1 Humorada CLIII «Si en amar soy prudente/ es porque, escarmentado/ para obrar con cordura en el presente / tengo puesto un oído en el pasado».

pendiente del hombre, quien –en cuanto sujeto– se convierte en su propietario. Esta nueva forma de relacionarse con el medioambiente supone una ruptura definitiva, y es la idea que triunfa en la época de la conquista de América y llega de algún modo hasta nuestros días.

2. EL HOMBRE MEDIEVAL Y LA NATURALEZA

Para entender los cambios que refleja la literatura medieval en cuanto a la relación del hombre con la naturaleza, debemos tener en cuenta algunos factores históricos que inciden profundamente en la concepción del espacio de aquella época.

En primer lugar, entre los siglos VII y XIV se triplica la población europea², por lo que el aislamiento, que hasta entonces había sido la condición general de vida –independientemente de la clase social–, se vuelve cada vez menos frecuente y más relativo.

En segundo lugar, en el siglo XIII se restauran y consolidan los caminos, se reestructuran puentes antiguos y se construyen nuevos, por los cuales las ciudades establecen múltiples vías de comunicación, y las aldeas, que hasta entonces vivían casi aisladas, amplían considerablemente su red de contactos para unirse a otras comunidades que están más allá de sus inmediaciones.

En tercer lugar, a la vez causa y consecuencia de los factores anteriormente señalados, el comercio se convierte en uno de los principales recursos de la sociedad medieval y asistimos a su paulatino florecimiento. Las necesidades dictadas por el mercado empujan al hombre a superar las fronteras geográficas de su lugar de origen en búsqueda de nuevos horizontes, por lo que surgen proyectos de atrevidas expediciones a lugares lejanos, a menudo envueltos en mitos y leyendas heredados del imaginario clásico. Como sabemos, el comercio es mucho más que compraventa de mercancía, pues el contacto con el otro siempre da lugar a intercambios culturales que se revelan con el tiempo aún más significativos para la historia que los meros beneficios económicos.

A la luz de los aspectos expuestos, aunque de manera sumaria, es fácil comprender y concordar con la afirmación de Zumthor: "Occidente ya no está lo bastante encerrado en su propia cultura como para creerla universal: ya sólo puede fingir e imponer esta fe. La imagen del hombre dentro del espacio, la estructura de sus discursos sobre el mismo, se alteraron irreversiblemente en el siglo XV" (1994: 33).

Por otra parte, si revisamos el panorama literario medieval para observar cuál es el papel que se le asigna al entorno en los textos y cómo el hombre se relaciona con él, no encontramos una respuesta unívoca. Sin embargo, al analizar lo que subyace al mosaico de voces –a menudo contradictorias– que podemos recopilar en dicha pesquisa, vemos que son el resultado de un mismo punto de vista y de una misma perspectiva. Esta es una característica propia del mundo medieval y se muestra en muchas de sus facetas; para definirla, Capitani (1983) ha empleado

2 Para los datos históricos aportados en esta sección, véase Borst (1983: 32).

el concepto de «*mentalità del molteplice*» (mentalidad de lo múltiple), haciendo referencia a la heterogeneidad de una cultura en el seno de su paradójica unidad.

En cuanto al tema que nos ocupa, una de las oposiciones que dan lugar a lo múltiple está en la base de la concepción humana del espacio, y se puede resumir en dos términos: el *aquí* y el *allá*. En el *aquí* todo está en relación con el sujeto y el entorno se entiende a partir de dónde se encuentra este y de cómo se distribuye cada cosa a su alrededor. Por otra parte, el *allá* deja atrás el sujeto para ocuparse de lo que está allende su horizonte, lo ignoto, lo inexplorado, cuya existencia a menudo es incierta. Prácticamente toda la atención se centra en el *aquí* hasta el siglo XIII, momento en el cual se inicia un desplazamiento conceptual cuyos efectos no se harán evidentes hasta bien avanzado el s. XVI; poco a poco, en la Baja Edad Media, el *allá* se abre a la perspectiva de un movimiento, de un hacer, y no solo se entiende como un lugar lejano e inalcanzable, sino que aparece como el escenario de una actividad posible³.

Teniendo en cuenta que en la época medieval la inmensa mayoría de las personas muere en el mismo lugar que las ha visto nacer, es fácil entender por qué el motivo del viaje a destinos lejanos, tal y como se refleja en los textos, está envuelto por un halo de misterio. La riquísima literatura de viaje que se escribe en esos siglos representa la naturaleza como algo que produce a la vez sugestión y miedo, inquietante y mágica porque se escapa totalmente de lo conocido. El entorno que retrata el escritor está poblado de faunos, sirenas, centauros, arpías y otros seres mitológicos que pertenecen a la cultura clásica y que ahora, revigorizados por las nuevas y atrevidas expediciones a tierras lejanas, protagonizan las páginas de los bestiarios. Por muy grande que sea la fascinación, los viajeros del siglo XIII, que se arriesgan hasta llegar a Asia, África y a otras islas remotas, a los nuevos horizontes descubiertos, nunca viven un proceso de apropiación del nuevo territorio y siempre vuelven a su lugar de origen⁴.

Pero ¿cómo es el lugar de origen? ¿Cómo es el *aquí*? Hacia el año 1300, todos los medios naturales explotables con los métodos y técnicas en uso están controlados por el hombre, por lo que se detiene por unos siglos el proceso de expansión para convertir el entorno en suelo cultivado y gobernado. La mayoría de los europeos de la Edad Media son básicamente campesinos, y los grupos que están en los extremos de la escala social viven en estrecha relación con el entorno agreste y con los tiempos marcados por la vida del campo. Las actividades del individuo –tanto particulares como comunitarias– se desarrollan de acuerdo con los ciclos naturales y en profunda sintonía con la tierra, que es su bien, pero hacia la cual no experimenta un sentimiento de dominación.

Conocer el entorno natural en el que se desenvuelve cotidianamente es vital para el hombre medieval, pues de ello depende su sustento y su bienestar. Las plantas que engendra su tierra son las mismas cada año, salvo algunos cambios que se van introduciendo de vez en cuando gracias a los nuevos cultivos proporcionados por el mercado en expansión, lo que le

3 Para la concepción del espacio en el mundo medieval, cfr. Zumthor (1994: 61).

4 Así ocurre incluso con el viajero occidental por excelencia, Marco Polo, quien, tras más de veinte años en Oriente, regresa a Venecia, donde relata la historia de su viaje en el célebre *Milione*.

proporciona una sensación de control y de seguridad. Así, el territorio es al mismo tiempo condición y resultado de la existencia terrenal y empieza a adquirir para quien lo habita ciertas connotaciones emocionales que serán la esencia de lo que con el tiempo se entendería como concepto de "terruño"⁵.

En contraste con la inseguridad y desconfianza que percibimos en la literatura cuando alguien se aleja de su territorio –cuando se encuentra *aillieurs*–, el hombre que se desenvuelve en su entorno habitual siente que forma parte de la tierra que pisa. A veces generosa y a veces ingrata, la naturaleza es parte de la consciencia que tiene de sí como individuo y como miembro de su comunidad. En ese sentido, como una unidad bajo la multiplicidad, siempre se concibe la tierra como un cuerpo vivo, con quien el ser humano mantiene una relación de amistad, de fraternidad y de concesiones recíprocas para el mutuo bienestar. Así lo entiende también la escolástica y Santo Tomás de Aquino lo explicita en su *Summa theologiae* cuando habla de la *vis creativa* que reside en la naturaleza, fuerza creadora puesta en acción por la voluntad divina pero independiente de ella⁶. Vale decir que Dios otorga a la naturaleza la capacidad de crear, impulsar y conservar la vida del mismo modo que lo otorga al ser humano, por lo que ambos participan igualmente del mismo proyecto divino.

En cuanto a lo que nos interesa desde la perspectiva ecocrítica, hay que añadir una última reflexión de capital importancia a la luz del panorama concisamente delineado hasta el momento. El paisaje, entendido como objeto construido a partir del sujeto, por una operación controlada de los sentidos, y estrechamente vinculado al mismo, no existe como tal en la Edad Media. Según Gourevitch⁷, el hombre medieval está ligado de una forma demasiado estrecha a la naturaleza que le rodeaba como para hacerla objeto de juicio estético. En efecto, las imágenes de exteriores rurales que encontramos en las obras literarias se subordinan siempre a un discurso diferente, que se limitan a introducir; piénsese, por ejemplo, en los cantares de gesta, en la poesía goliárdica, en los *lais* o en los *fabliaux*.

Solo a partir de finales del siglo XV encontramos en la literatura románica aislados testimonios que retratan en algún pasaje al hombre contemplando el espectáculo natural que le rodea. Entendidas como muestras de un Renacimiento incipiente, se ha dicho que estas escenas están creadas a partir de la «sensación cinestésica» que acompaña la consciencia feliz de ocupar un lugar sobre la tierra⁸; tal vez dicha afirmación sea demasiado categórica, pero ciertamente hay que esperar hasta el siglo XVI para que un número considerable de obras literarias reflejen el medioambiente como algo separado e independiente del ser humano, por ello capaz de ser observado y valorado estéticamente.

5 Sobre el concepto de terruño, véase la interesante reflexión de Frédéric Duhart en "Reflexiones desde la eco-antropología sobre el *terroir*" (2011).

6 Cfr. Santo Tomás, *Summa theologiae*, 1a-2ae, XXVII.

7 Véase Gourevitch (1983: 57, 58, 70).

8 Cfr. Zumthor (1994: 88).

3. LA VISIÓN RENACENTISTA DE LA NATURALEZA

El Renacimiento, como es sabido, provoca en la sociedad cambios tan hondos que afectan prácticamente todos los sectores de la vida y de las actividades humanas; además de la nueva consciencia filológica gracias a la cual proliferan los clásicos griegos y latinos, del nuevo florecimiento de las letras, de las artes, de la ciencia y en general de la cultura y de la vida civil, con el *Quattrocento* se instaura un pensamiento filosófico y ético más immanente. El desplazamiento desde una cosmovisión teocéntrica hacia una cosmovisión antropocéntrica trae consigo el concepto de *uomo universale*, modelo de hombre ejemplar, cuya peculiar índole lo empuja a experimentar e inventar artefactos para probar y para superar sus límites. Si revisamos el trabajo del más célebre hombre universal, Leonardo da Vinci, vemos que sus inventos (artilugios para volar, para pescar, para combatir, etc.), así como su obra artística, se basan en una atenta observación de la naturaleza y de sus leyes.

Aunque el caso específico de Leonardo da Vinci no puede generalizarse por su condición de genio, sí podemos ver que se trata de la máxima expresión de esa nueva forma de entender la posición del ser humano con respecto a su entorno. Los escritores del siglo XV vuelven a familiarizarse con la naturaleza; se trata de una naturaleza domeñada, controlada y a menudo adornada⁹, cuya contemplación permite al hombre descifrar el lenguaje divino con el que está urdida la realidad. Así, el renacentista observa y estudia la armonía con la que funciona cada engranaje de la obra divina, como es el caso de las estrellas y de los planetas, para comprender el funcionamiento del cuerpo humano. He ahí la clave del cambio que nos interesa desde una perspectiva ecocrítica: la mirada, fundamento del concepto de paisaje, en cuanto extensión de terreno enmarcado desde la subjetividad.

A partir de 1400, nos encontramos con un gesto consciente y explícito de observar la naturaleza, lo que implica la existencia de un sujeto, capaz de diferenciarse y alejarse de su entorno lo suficiente para poder verlo como una entidad autónoma y merecedora de su interés. Con el paso de los siglos, esa mirada logrará registrar lo exterior, procesarlo íntimamente y volver a externarlo, dando así vida a lo que conocemos como paisaje cultural.

4. EL PAISAJE EN EL MARCO DEL DECAMERÓN

Giovanni Boccaccio escribe el *Decamerón* entre 1349 y 1351, obra que con el tiempo se convertiría en un referente clásico de la narrativa occidental de todos los tiempos y que, en cuanto fruto de la Edad Media tardía, constituye uno de los primeros testimonios literarios que transmiten el sentir y el decir renacentista. El *Decamerón* es mucho más que una colección de cuentos; en el marco narrativo es donde el autor da unidad y vida a un proyecto mayor, otorgando un sentido más profundo a cada una de las cien *novelle*, que cumplen una precisa función para lograr la coherencia del libro. La ficción de los diez narradores refleja una vida refinada e inteligente, en la cual todo está permitido, incluso el más grande atrevimiento, pero siempre en el relato y en el

9 Para la contemplación de la naturaleza salvaje habrá que esperar hasta el Romanticismo.

discurso, no en la acción; sin embargo, todo obedece a una norma precisa, pues todo es fruto del absoluto dominio de uno mismo y de la exigencia de relaciones sociales claras y ordenadas.

Para restringir la atención al objeto de estudio del presente trabajo, la relación del ser humano con su entorno es especialmente interesante en el marco narrativo del *Decamerón*, ya que presenta justamente esos elementos innovadores anteriormente mencionados, configurándose en este sentido como óptimo ejemplo del cambio de perspectiva vivido por el hombre a finales de la Edad Media. En primer lugar, recordemos que el punto de partida del libro, el factor desencadenante de la acción narrativa que dará vida al marco –y por lo tanto motivo de la narración de las cien *novelle*–, es la peste negra que asola Florencia en el año 1348, descrita con magistral crudeza por Boccaccio en el *Prólogo* de la obra. La letal enfermedad es ocasionada y propagada por las mismas redes de comercio que tantos beneficios habían traído a la sociedad tardomedieval, pues los barcos venidos de Oriente que atracan en los puertos italianos transportan ratas infectadas, que, a través de sus pulgas, transmiten la bacteria a la población humana. La peste se manifiesta y contagia de tres maneras, según el tipo de patología: bubónica, cuya infección se produce a través de la pulga o de la rata; neumónica, cuyo contagio se da a través del aire infectado, por lo tanto de una persona a otra; septicémica, cuando la bacteria se multiplica en la sangre infectando todo el organismo. La epidemia causa entre 1347 y 1353 la muerte de aproximadamente 25 millones de personas, lo que significa un tercio de la población europea y una de las mayores calamidades de la historia de la civilización occidental.

4.1. La salida de la ciudad y el retiro en el campo

En los años de la peste, tal y como lo retrata el comienzo del *Decamerón*, la ciudad de Florencia se convierte en sinónimo de muerte. Nadie sabe identificar la raíz del problema y distinguir la fuente del contagio, pues sencillamente todo puede contagiar (las personas, los animales, los productos de la tierra e incluso el mismo aire que se respira); así que derechamente el entorno en sí es peligroso y dañino. Eso provoca la repentina destrucción de la sociedad florentina, en la cual ya nada funciona, bien porque buena parte de la población ha fallecido, bien porque los supervivientes tienen tanto miedo al contagio que ya no son capaces de participar en ninguna actividad que implique un contacto con el otro. Asistimos entonces a la pérdida de todos los valores que se supone deberían regir la vida del hombre occidental y de su comunidad: el amor y la fidelidad a la familia, el respeto y cuidado de los vecinos, la confianza en los médicos para el cuidado del cuerpo, así como de los clérigos para el cuidado del alma, la fe en Dios, etc.¹⁰

Siguiendo esa lógica, según la cual si mi entorno está enfermo yo también acabaré enfermo, se compartiría la visión medieval en la que el individuo se identifica completamente con la realidad que lo rodea. Sin embargo, el profundo miedo y desconfianza que experimenta causa una reacción, puesto que lo obliga a reflexionar sobre esa simbiosis –hasta entonces espontánea y no racionalizada– para buscar una forma de sobrevivir. Las respuestas que recoge el mismo *Prólogo* del *Decamerón* son básicamente tres.

10 Para profundizar en el retrato de la peste negra realizado por Boccaccio, véanse las respectivas anotaciones de Branca en su edición del *Decamerón* (1992: 13–48).

La primera de ellas es la alternativa secundada por la Iglesia, que entiende la peste como manifestación de la ira divina por los pecados cometidos por la raza humana. La necesidad de renovación moral de la sociedad pasa por una vida ascética, hecha de flagelaciones y austeridad, que entronca con la «cultura de la penitencia» promovida por Jacopo Passavanti y plasmada en los frescos de los “triumfos de la muerte”, como explica Battaglia Ricci¹¹, en los que la contemplación de los efectos devastadores de la muerte promueve el desprecio de la carne. La primera propuesta es, por lo tanto, una separación total del entorno, puesto que la realidad está corrupta y por eso es castigada.

La segunda alternativa es absolutamente epicúrea y hedonista, puesto que invita a entregarse totalmente a los placeres materiales, sin respetar ningún valor. Diametralmente opuesta a la visión de la Iglesia, propone la fusión con la naturaleza y el abandono total, incluso cuando implique dejarse arrastrar por su lado pecaminoso.

Finalmente, la propuesta de Boccaccio es una conciliación y a la vez una superación de las alternativas anteriores, y supone la verdadera novedad renacentista en términos ecocríticos. El autor reúne a los diez personajes –siete doncellas y tres jóvenes– que protagonizan la ficción del marco narrativo en una iglesia (Santa Maria Novella), un lugar de encuentro bastante común en la época, pero también un lugar de culto, de penitencia, de súplica y de búsqueda de respuestas espirituales ante las calamidades de la vida. Por decisión de las mujeres, la compañía decide alejarse de la ciudad para vivir unos días en el campo, en una finca situada en los alrededores de Florencia. El viaje responde entonces a la necesidad de los jóvenes de reconectar con la vida, que solo pueden realizarse en un entorno natural, donde la materia no está corrupta o infectada, donde la *vis creativa* de la que hablaba Santo Tomás aún esté intacta y viva. Hay que subrayar que la propuesta viene de parte de Pampinea, y con ella de las otras seis mujeres, que desde el principio adquieren un papel activo en la narración del *Decamerón*, y cuya necesidad daría cabida incluso a una lectura ecofeminista del texto.

Durante el retiro en ese entorno natural y saludable, el grupo toma una medida de prevención y protección al cortar todo tipo de contacto con la ciudad, en cuanto sinónimo de muerte, especialmente en lo que concierne la palabra. Los jóvenes deciden prohibir a los criados que transmitan cualquier información o noticia relacionada con Florencia, en un gesto que adquiere coherencia en la óptica general de la obra, según la cual la salvación del grupo reside en la palabra, en el acto de narrar. Así, la reconexión con la vida se efectúa a través de la reconciliación con una naturaleza íntegra, en el seno de la cual tiene lugar la palabra sanadora. Pero el escenario donde ocurre la narración de los cuentos también aporta una interesante reflexión en cuanto al tema que nos ocupa, puesto que ocurre siempre en un jardín.

11 Véase sobre el tema de Battaglia Ricci (1987) el capítulo segundo “La cultura della penitenza” y el cuarto “Boccaccio e i trionfi della morte”.

4.2. El jardín

Formado por elementos de la naturaleza no transformados, como apunta Zumthor, en el jardín "reina el artificio solo con la proporción armónica de las unidades que lo componen" (1994: 104). Se trata de un espacio a la vez abierto y cerrado, puesto que está limitado por un recinto, que lo hace finito, pero al mismo tiempo representa el espacio universal, transmutado en obra humana por el mero placer de quien lo habita. La creación del jardín ha sido siempre dictada por la necesidad de un lugar que proporcionara paz y deleite, tanto desde el punto de vista estético y sensorial, como simbólico. Además, su calidad de *hortus conclusus* consagra dicho espacio al amor, jardín secreto que exalta el espacio interior de la mujer y su maternidad (así lo reflejan, por ejemplo, los trovadores o la asociación literaria de la Virgen al símbolo de la rosa y del rosal).

En la cultura de la Edad Media encontramos numerosos ejemplos de formas idealizadas de jardín, entre los que cabe señalar el *Roman de la Rose*, en cuyo jardín de *Placer* alberga el amor profano, con sus tentaciones y sus pecados, o la serie de tapices de la *La dame à la licorne* en su entorno alegórico, sin olvidar el referente imprescindible del *Cantar de los cantares*, que cobija el amor místico y que invita a una constante recreación del paraíso terrestre. Todos ellos, igual que muchos otros jardines significativos de la literatura de los siglos XIII, XIV y sobre todo del s. XV, son abstractos, mentales, simbólicos. Una de las innovaciones del jardín del *Decamerón* es que podría decirse –salvando las evidentes distancias– que refleja un entorno más real, puesto que no está construido a partir de su simbolismo, aunque evidentemente no se aparta del mismo, sino que está inspirado en los jardines florentinos de la época. Así, encontramos en el centro una fuente, cuyo sonido relaja los sentidos y alude a la idea de eternidad, vemos animales domésticos de diferente tipo que merodean por el lugar, e incluso hay una presencia importante de las plantas que sirven de antidotos para los venenos, así como de los cítricos. Estos frutos llegan a Italia alrededor del año 1000, traídos por los árabes a Nápoles, y pasan a formar parte de la Toscana en la Baja Edad Media, pero hasta este momento no habían sido integrados en el imaginario común y apenas habían aparecido en la literatura.

El corazón del *Decamerón* late, por lo tanto, en un entorno natural pero estructurado, ordenado, encerrado por muros, en el cual los diez jóvenes, aunque alejados de la ciudad, conservan las normas sociales y los valores humanos que en Florencia se habían perdido. El jardín es entonces el lugar de salvación, pero allí no se produce una transformación, sino más bien una preservación de la vida, en oposición con la ciudad que significa la muerte. Según esa misma lógica, podemos hacer una analogía entre el jardín y la literatura, pues ambos en su dimensión lúdico-consolatoria, de disfrute y paz, aseguran la vida y el bienestar del hombre.

4.3. El Valle de las Damas

Si el lugar por excelencia del viaje que emprenden los diez florentinos es el jardín, hay otro espacio sumergido en la naturaleza que juega un rol clave en la narración del marco y en el proyecto decameroniano. En la *Conclusión* a la jornada VI del *Decamerón*, encontramos una breve digresión en la que se narra la excursión de las jóvenes narradoras al Valle de las Damas. Este *locus amoenus* está caracterizado por la simbólica topografía del valle, cercado por una corona

de seis colinas; en el centro se encuentra un pequeño lago, en cuyas aguas límpidas se bañan y juegan las siete mujeres. Tras el regreso de estas, al atardecer, los tres jóvenes realizan el mismo recorrido y también se bañan en las cristalinas aguas del valle, para luego volver purificados a concluir la jornada con los cantos y bailes habituales.

El *locus amoenus* es un tópico heredado formalmente de la época clásica y revitalizado en la Edad Media por la exégesis bíblica y por las copiosas descripciones del Edén. En el Renacimiento es uno de los elementos más recurrentes, y a menudo ese lugar bello, seguro, donde florece el amor, se plasma como el claro de un bosque, sombreado, con fuentes y otros elementos agradables; así lo encontramos, por ejemplo, en el *Cancionero* de Petrarca o en las *Églogas* de Garcilaso. La proliferación del tópico a partir del s. XV habla de una relación armoniosa entre seres humanos y naturaleza, basada en un profundo respeto mutuo. Esto implica precisamente aquella separación de la que el hombre medieval parecía ser incapaz.

El episodio del Valle de las Damas es un claro ejemplo de ello, puesto que, cuando las siete doncellas llegan a su destino, asistimos a una larga pausa de la acción narrada para que los personajes se suman en una profunda y consciente contemplación del valle. Observan las seis colinas que lo ciñen –convirtiéndolo nuevamente en un espacio contenido, limitado–, el pequeño lago que está en el centro y el sistema de embalsamiento del agua, cuyo carácter profundamente purificador y regulador es especialmente tranquilizador para las espectadoras. ¿Qué es esto sino la creación de un paisaje?

El valle es un entorno agreste, pero podemos distinguir claramente en él la huella del hombre por el trabajo realizado por sus manos, así como por su ingenio, a través del arte de crear un artificio que le facilita el regadío sin corromper la perfecta armonía de la naturaleza. La admiración de la intervención humana en el valle y la forma en la cual el agua fluye pacíficamente en los conductos preestablecidos encierra una experiencia estética y moral excepcional para el lector de la época. De este modo, constatamos cómo el *Decamerón* muestra aquí una visión absolutamente propia del Renacimiento italiano¹², según la cual el hombre se descubre a sí mismo al mismo tiempo que descubre la naturaleza y el poder que ejerce sobre ella.

Queda por señalar que, tras la contemplación, las jóvenes florentinas se desnudan y se sumergen en las aguas límpidas del lago, llevando a cabo una simbólica purificación y reconexión con la naturaleza. Mientras se bañan, juegan con los peces, pues ya están preparadas para la recuperación de lo lúdico, del placer propio de la vida, lejos de la penitencia, de la peste y de la muerte en la que estaban sumergidas en la ciudad. Al atardecer, los tres jóvenes realizan el mismo recorrido, y también se bañan en las cristalinas aguas del valle para volver purificados a concluir la jornada con los cantos y bailes habituales. El episodio del Valle de las Damas representa, por lo tanto, la purificación y el renacer del grupo, la vuelta a la vida a través del contacto con la *vis creativa* latente en el valle, con la armonía y el equilibrio que aprenden con solo contemplar el *locus amoenus*. Gracias a esta experiencia, todos vuelven al jardín y por último regresan a Florencia, salvados del horror de la peste.

12 Cfr. Zumthor (1994: 106–107).

CONCLUSIONES

Aunque no se pueda hablar de una consciencia ecológica en el *Decamerón*, el papel de la naturaleza es fundamental para el proyecto de Boccaccio y para su postulado filosófico. Para el autor florentino la salvación del hombre reside en la palabra, en la literatura; pero para que esta tenga lugar, es necesaria una reconciliación con la naturaleza como única forma de conservar la vida, pues allí está custodiada –viva e incorrupta– la *vis creativa* de Dios.

En el marco narrativo de la obra, descubrimos uno de los más interesantes principios del Renacimiento, según el cual el hombre, al conocer la naturaleza, se conoce a sí mismo. Este proceso implica la distinción, imposible hasta este momento, entre el sujeto que observa y el objeto que se vuelve digno de ser contemplado; la mirada, que se produce por primera vez de tal forma, será la base de la creación de la idea de paisaje que llega hasta nuestros días.

Si, como postulamos al principio del presente trabajo, la historia nos enseña algo valioso para entender el presente y mejorar el futuro, a finales de la Edad Media ocurre un hecho clave que ha cambiado para siempre la relación del hombre con su entorno. Al terminar la simbiosis entre ambos, se da el gran paso que crea la consciencia de la naturaleza como algo autónomo e independiente. Sin embargo, tras el profundo respeto, interés y admiración de la que esta fue objeto a lo largo del Renacimiento, en los siglos sucesivos dicha separación se interpretó como el derecho exclusivo del hombre para la apropiación, dominación y, por último, explotación del entorno. Desde la perspectiva ecocrítica, cabe preguntarse cuánto ganamos y cuánto perdimos con la escisión que se produjo en el siglo XV, pues quizás haya llegado el momento de visitar la Edad Media –por contradictorio que pueda parecer– y volver a aprender a vivir en simbiosis con la naturaleza, pero esta vez integrando el aprendizaje de todos estos siglos.

BIBLIOGRAFÍA

- Barella, Julia. 2012. Regreso a la montaña de la infancia. En Juan Ignacio Oliva (ed.) *Realidad y simbología de la montaña*. pp.21–31. Alcalá de Henares: Bibl. B. Franklin, Universidad de Alcalá.
- Battaglia Ricci, Lucia. 1987. *Ragionare nel giardino*. Roma: Salerno Editrice.
- Binns, Niall. 2010. "Ecocrítica en España e Hispanoamérica". *Ecozon@. European Journal of Literature, Culture and Environment* 1, 1:132–135.
- Boccaccio, Giovanni. 1992. *Decamerón*. Vittore Branca (ed.). Turín: Einaudi.
- Borst, Arno. 1983. *Lebensformen im Mittelalter*. Frankfurt.
- Capitani, Ovidio. 1983. "Il Medioevo: una mentalità del molteplice". *Intersezioni* 3: 21–33.
- Duhart, Frédéric. 2011. "Reflexiones desde la eco–antropología sobre el terroir". *Mundo Agrario: Revista de estudios rurales* Vol. 11 Núm. 22.
- Glottelty, Cheryl; Fromm, Harold (Eds). 1996. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Atenas y Londres: University of Georgia.
- Gourevitch, Aaron. 1983. *Les catégories de la culture médiévale*. Paris: Gallimard.
- Ostria González, Mauricio. 2011. *Literatura y ecología*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Zumthor, Paul. 1994. *La medida del mundo*. Madrid: Cátedra.