

Otra vez en la cama: Boccaccio y Cervantes

Fernando Copello Jouanchin
(Labo 3L.AM, Le Mans Université)

A Alicia Parodi, maestra querida

Hace algún tiempo escribí un trabajo sobre la temática de la cama como mueble y como espacio narrativo en la novela corta española del siglo XVII (Copello Jouanchin). En ese momento evoqué la cuestión en torno a cinco colecciones de novelas cortas: Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares* (1613); Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *Corrección de vicios* (1615) y *Casa del plazer honesto* (1620); Diego Ágreda y Vargas, *Novelas morales, útiles por sus documentos* (1620); María de Zayas y Sotomayor, *Novelas amorosas y ejemplares* (1637). Aunque las conclusiones fueron fragmentarias, pude llegar a establecer algunas ideas generales: la cama es esencialmente un espacio privado e íntimo cargado a menudo de contenidos sociales jerárquicos y puede, aunque no siempre, evocar el amor físico y la sensualidad; todo ello en un género literario que nombra el placer corporal aunque lo censure (Copello Jouanchin, 392). Pero no me interesé entonces en una perspectiva diacrónica que me permitiera ver el peso del tema a través del tiempo y en contextos sociales diferentes, todo ello con respecto a un género literario que nace en Italia y se expande luego hacia Francia y España. La propuesta de Isabel Colón Calderón de participar en este volumen dedicado a Cervantes y los *novellieri* me incita a explorar el peso de la cama como mueble y como espacio en el que se practican actividades diversas en dos colecciones de relatos: el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (1349-1353) y *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes (1613). De este modo espero añadir un eslabón más al estudio de un detalle cargado de significados en un género literario que despertó el interés de un público amplio tanto en la Italia humanista como en la España barroca.

Me gustaría comenzar citando una brevísima frase en una novela de Françoise Sagan, *Dans un mois dans un an*, publicada en ese siglo XX tan abierto en relación con el placer de la sensualidad: “Elle se poussa à l’autre bord du lit. Et Édouard se retrouva seul” (Sagan, 88)¹. ¡Cuánto se dice en tan pocas palabras! En un espacio breve, el de la cama, entran en juego la distancia y el movimiento, y ellos traducen sentimientos que son los de la soledad y de la compañía expresados a través del cuerpo. ¡Y todo lo que no se dice y se expresa de todos modos sobre el deseo! ¡Y el placer, abandonado o requerido! Frases como esta existen desde hace largo tiempo: en Boccaccio y en Cervantes, por ejemplo. ¿De qué modo han sido rescatadas por la historia literaria?

La relación entre el novelista de Certaldo y el narrador de Alcalá ha sido una de las más estudiadas en el campo de los trabajos sobre la novela corta, y ello desde hace largo tiempo. La investigación, pionera, de Caroline Bourland, en su “Boccaccio and the *Decameron* in the Castilian and Catalan Literature” (1905), generó una multiplicidad de trabajos de los que deja constancia David González Ramírez en un estudio reciente (González Ramírez). Volúmenes colectivos novedosos escarban en los últimos años las estelas del *Decamerón* en Cervantes (Hernández Esteban; Colón Calderón 2013 a). Pero el *chantier* es amplio y si bien el motivo de la cama está presente, lo está como subsidiario de temáticas más generales. Lo que no quita que a veces aparezca de modo más insistente (Muñoz Sánchez, 39, 41, 43, 71, 79). Y de manera particular explora el tema Isabel Colón al evocar a los enamorados dormidos sorprendidos en el lecho (Colón Calderón 2013 b) cuando se detiene en

¹ “Ella se apartó hacia el otro borde de la cama. Y Eduardo se encontró solo” (La traducción es nuestra).

detalles decorativos o espaciales: “cama rodeada de cortinas”, “cama situada en una galería que da a un jardín”.

Para evaluar de manera más concreta el sentido y el alcance que pueda tener este motivo de la cama en el cuento boccacciano y la novela cervantina habría que acercarse de antemano a lo que pudo ser la práctica de la lectura en los tiempos pasados. Boccaccio y Cervantes no pertenecen a la misma época, entre uno y otro ocurre la revolución de la imprenta y de la difusión del libro. Sin embargo, los resabios de una práctica de la lectura oral y de la narración oral están todavía presentes en el segundo (Moner, 96-101). Quiero decir que hay un problema de *velocidad* que no se puede olvidar al analizar el estilo literario: en sociedades en las que el tiempo se mide y se siente de otra manera, el que relata, el que escucha, incluso el que lee en silencio se detienen de otro modo en cada palabra, la saborean y le dan un colorido, la habitan. Y en el caso del vocablo *cama*, no podemos olvidar la jerarquía del objeto, que abunda, por su importancia, en los inventarios *post-mortem*. La cama suele ser el mueble más rico de la casa (Urquizar Herrera, 51). Y hasta podríamos decir que no hay tanta distancia entre el tener casa y el tener cama. Un reciente estudio de lexicografía de Marta Pérez Toral evoca entre finales de la Edad Media y los siglos XVI y XVII la expresión *cama de ropa*: lo que me interesa es ver el predominio de la expresión y sus variantes en documentos diversos que muestran el interés por la cuestión. La conclusión posible, según la cual el término *cama de ropa* significaría un tipo de mobiliario vestido o guarnecido, abunda en el sentido de un espacio doméstico bien determinado y particularmente apreciado, que dice de la persona y que la define (Pérez Toral). No olvidemos tampoco conceptos como el de la altura de la cama, que determina su belleza (Perrot, 58). El receptor de la novela mide y siente estos diferentes matices al acercarse al motivo de la cama, palabra menos trivial de lo que puede ser hoy.

Estructuraremos este trabajo de manera extremadamente clásica y sin duda monótona para poder examinar primero el motivo de la cama en el *Decamerón* de Boccaccio, luego ya de manera más comparativa el mismo motivo en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, tratando de llegar a algunas conclusiones que nos permitan conocer mejor el género de la novela corta barroca, sentido final de este estudio. Emplearemos la edición y traducción española del *Decamerón* de María Hernández Esteban con notas abundantes que nos acercan ya al peso de Boccaccio en la narrativa hispánica (Boccaccio).

A propósito del *Decamerón*

No me parece gratuito entrar en la maraña boccacciana a través de una mirada propia del siglo XX y que ha servido a la difusión de la colección de relatos italiana, sembrando luego una floresta cinematográfica considerable. Me refiero a la película de Pasolini, *Decameron*, estrenada en 1971. Pasolini mira a Boccaccio desde el ángulo picaresco y erótico eligiendo algunos relatos y dándoles una puesta en escena, una materialidad que nos resultará sumamente útil. Vittoria Foti ha enumerado los nueve relatos seleccionados por el cineasta italiano².

Es evidente que lo visual, como una de las características del cinematógrafo, nos permite determinar la presencia de la cama incluso en escenas en las que no está nombrada como objeto, ya que el yacer o hacer el amor remiten a un espacio específico, que es el del lecho. Aunque toda generalización es peligrosa. Uno de los relatos elegidos por Pasolini, por ejemplo, el de Masetto de Lamporecchio (III, 1), el hortelano que llega a acostarse con innumerables monjas en un convento, representa el acto sexual repetidas veces en el interior

² “Para realizar su película, Pasolini selecciona nueve cuentos del *Decameron* y los presenta en este orden: II, 5 (Andreuccio da Perugia); III, 1 (Masetto da Lamporecchio); VII, 2 (Peronella y Gianello); I, 1 (Ser Ciappelletto); VI, 5 (Giotto y Forese); V, 4 (Caterina y Ricciardo); IV, 5 (Lisabetta da Messina); IX, 10 (don Gianni y Gemmata); VII, 10 (Tingoccio y Meuccio)” (Foti, 207).

de una cabaña apenas resguardada de la lluvia (Boccaccio, 364). No hay allí muebles ni camas. La puesta en escena de Pasolini acentúa este carácter animal de los encuentros: la cabaña parece ser una especie de gruta y los encuentros sexuales, extremadamente mecánicos, ocurren sobre unas hojas. Lo que nos lleva a vislumbrar hasta qué punto la cama está envuelta en una atmósfera de civilidad.

Entre los cuentos elegidos por Pasolini, hay uno (V, 4) titulado según la tradición “Caterina y Ricciardo”. Por tratarse de dos personajes adolescentes, la belleza de los cuerpos está particularmente destacada. En este relato el protagonismo de la cama es evidente y será explotado por Pasolini de manera magistral.

Caterina tiene un plan muy claro para favorecer el encuentro con su amado, plan que se especifica en términos de espacio arquitectónico y de amoblamiento. Es así como propone a sus padres:

Si mi padre y vos quisieseis, me gustaría mandar hacer una camita en la galería que está junto a su alcoba y sobre su jardín, y dormiría allí; y oyendo cantar al ruiseñor y teniendo un sitio más fresco, estaría mucho mejor de lo que estoy en vuestra alcoba (Boccaccio, 610).

Ya aparece la referencia al ruiseñor que irá cobrando un sentido metafórico referido al pene. El padre de Caterina pone en marcha el proyecto: “-Bueno, que le preparen una cama que quepa, y haz que le pongan alrededor alguna sarga; y que duerma allí y oiga cantar al ruiseñor a su gusto” (Boccaccio, 610). Ricciardo llegará a la cama donde Caterina lo espera: “...después de muchos besos se acostaron juntos y durante casi toda la noche tomaron deleite y placer uno del otro, haciendo muchas veces cantar al ruiseñor” (Boccaccio, 611). Llegará luego el descubrimiento por parte del padre, que levantando la sarga descubre a los jóvenes; después aparece la madre. Los adolescentes tendrán que casarse y se acentúa que la jerarquía social es muy conveniente para los padres de Caterina; por cuanto una vez convenido el desposorio, los jóvenes pueden volver al lecho y seguir disfrutando hasta la mañana.

La conversión del relato en imágenes por parte de Pasolini muestra el peso que tenía la cama en el texto primigenio puesto que la ubicación del mueble en una galería abierta, en un paisaje exterior, acentúa su protagonismo. Espacio de la intimidad en la ilimitada galería, rodeado de una sarga que la cámara atraviesa dándole al espectador el carácter de un *voyeur*, así es como Pasolini nos hace llegar su lectura del *Decamerón*. El jardín al que da la galería o balcón recuerda el paraíso y el pecado deleitoso de Ricciardo y Caterina, legitimado por los padres, subraya la apertura placentera de la libertad. El erotismo aparece aquí de modo particularmente estetizante, lo que no es lo más habitual en la película de Pasolini.

Ahora bien, recorrer el *Decamerón* pasoliniano lleva a encontrarse con varias escenas de cama, la mayoría de carácter sexual, y algunas relacionadas con la enfermedad y la muerte (la que evoca I, 1, el cuento de Ser Ciappelletto). No es muy diferente lo que ocurre al rastrear el motivo en el libro del autor de Certaldo donde el erotismo, representativo del instinto de vida, ocupa el primer plano.

La película de Pasolini nos ha permitido percibir, a través de la imagen, el espacio visual que ocupa el lecho en su lectura de Boccaccio y que deberíamos traducir ahora en términos literarios a través de nuestro propio estudio de la recepción de la obra.

Volvamos al contexto de composición del *Decamerón* de Boccaccio. El humanista italiano tiene treinta y cinco años cuando en 1348 estalla la peste que devasta Italia. Florencia se ha convertido en un enorme sepulcro. Pierre Laurens ha escrito breves y profundas páginas sobre la relación entre este acontecimiento y la composición de la obra de Boccaccio, sobre el contraste entre el marco narrativo que evoca la catástrofe y las novelitas incluidas (Laurens). El autor de Certaldo está profundamente conmovido cuando comienza la redacción de su obra

unos meses después de la epidemia. Y dicha obra se construye como un contraste entre el triunfo de la muerte y una fuerza de la naturaleza que emerge protegiendo la vida y que se traduce en una sensualidad, en una sexualidad que todo lo invade como una suerte de remedio y de medicina contra tanta oscuridad. Por eso no puede extrañarnos la fuerza biológica del *Decamerón*, que la conclusión del autor trata de atenuar adecuándose a los buenos modales de la urbanidad (Boccaccio, 1141-1147).

Una lectura atenta de la obra rescatará una enorme cantidad de páginas que evocan si bien no siempre la cama, al menos el espacio que la contiene, es decir la alcoba. La alcoba y la cama están en una relación metonímica: continente y contenido se confunden a veces porque hay entre ellos identidad. Esa contigüidad salta a la vista al ver, como lo hemos hecho, la película de Pasolini. Más de ciento cincuenta páginas en la edición española de unas mil páginas contienen referencias a la alcoba, al lecho o ambos a la vez³. En un libro reciente, *Histoire d'espaces*, Claude Eveno evoca la experiencia común de la arquitectura y el paisaje, corredores de circulación. En medio de ese movimiento, la alcoba, la habitación puede ser un abrigo, un sitio seguro aunque poco a poco se va transformando en una mera parada provisoria (Eveno, 34-35). ¿Cómo sentir tales conceptos en tiempos del *Decamerón*? El marco narrativo muestra justamente la problemática de un amplio espacio amenazador y del deseo de escapar a él, de protegerse. El alejamiento de Florencia y de la realidad pestilencial para recluirse en una villa cercada y protegida cumple ya la función de la alcoba. Y entonces podemos afirmar que la villa en la que los jóvenes *exiliados* se instalan es ya un gran aposento abrigado y protegido:

Estaba dicho lugar sobre una pequeña colina [...] en cuya cima había una villa con un hermoso y amplio patio central, con pórticos y con salas y *alcobas a cual más bella y decorada con agradables pinturas dignas de admiración* (Boccaccio, 131-132; la cursiva es nuestra).

Claro que en estas alcobas del marco narrativo, más cercano a la realidad del lector y que funciona como espejo del público receptor, no existe la sexualidad o no existe al menos de manera carnal y física. Son las narraciones incluidas, producto de la fantasía, fantasía compensatoria, las que le darán a la alcoba una función particular relacionada con la seducción, el deseo, la búsqueda de un placer que se produce en el calor de los cuerpos y en una temperatura cálida que aparece referida varias veces. Tal contraste entre la temperatura agradable de la alcoba/cama y el frío exterior se expresa humorísticamente en la primera parte de la historia de la viuda Elena (VIII, 7) cuando esta se burla del escolar Rinieri, que la espera en el patio bajo la nieve y tiritando, mientras ella con su joven amante lo observa desde la ventanita de su bien atemperado dormitorio. La tortura de Rinieri de alguna manera excita a los amantes y ellos disfrutan riendo, burlándose y besándose en el cálido lecho (Boccaccio, 886-887). Sin embargo, Rinieri, en la segunda parte del relato, llegará a vengarse de Elena que en una torre invadida de sol sufrirá enormemente cubierta de sudor (Boccaccio, 904). El calor y el frío constituyen en este largo cuento elementos simbólicos interesantes e hiperbólicos.

³ Boccaccio, 132, 136, 144, 146, 169, 172, 206, 217, 221, 224, 231, 247-251, 284, 287, 290, 294, 295, 297, 312, 313, 316, 328-330, 341, 344-346, 348, 370-372, 383, 385, 391-393, 395, 399, 407, 410, 414, 426, 455-459, 466, 483-485, 492, 498, 500, 501, 503, 504, 526, 534, 546, 549, 556, 558, 561, 564, 565, 571, 587, 603, 610-614, 626, 627, 634, 664, 666-668, 706, 722, 723, 737, 744, 748, 749, 763, 765, 766, 775, 777-779, 783-786, 792-795, 798, 799, 800, 801, 803, 813, 815, 816, 818, 823, 837, 864-866, 875, 886, 888-890, 894, 907, 909, 912-915, 922, 923, 941-944, 965, 966, 968, 973, 974, 984, 985, 990, 991, 996-999, 1014, 1015, 1017-1019, 1035, 1036, 1043, 1079, 1078, 1083, 1086, 1088, 1089, 1099, 1103-1105, 1111, 1114-1119, 1131, 1132, 1134.

La alcoba, y en ella el lecho, es un lugar grato por su temperatura y a menudo por el aroma perfumado que allí se respira. Cuando doña Fiordaliso desea engañar a Andreuccio (II, 5), lo recibe en su alcoba en una escena cargada de ambigüedad que evoca de manera estereotipada los elementos esenciales de la cámara:

Luego ella, cogiéndole de la mano, lo llevó a su sala y de allí, sin decir ni una palabra más, entró con él en su alcoba, que *a rosa, a flor de azahar y a otros aromas toda olía*, y donde vio un bellissimo lecho encortinado y mucha ropa por los travesaños (Boccaccio, 247; la cursiva es nuestra).

Como contraste, el pobre Andreuccio acabará embadurnado de porquería y oliendo asquerosamente (Boccaccio, 255). Pero el aroma y el perfume aparecen a menudo asociados a encuentros amorosos que se concretan e inspiran escenas cargadas de sensualidad y erotismo como esta entre una siciliana deshonesto –pero no menos atractiva– y el mercader Salabaetto (VIII, 10):

Después de esto, como ella quiso, ambos se metieron desnudos en el baño y con ellos dos de las esclavas. Allí, sin dejarles que le pusiesen las manos encima ninguna, ella misma con *jabón perfumado de almizcle y de clavel* lavó extraordinariamente y bien del todo a Salabaetto, y luego se hizo ella lavar y frotar por las esclavas. Y hecho esto, llevaron las esclavas *dos sábanas blanquísimas y finas que despedían tan gran olor a rosas que todo lo que había allí parecían rosas*; y una le envolvió a Salabaetto en una, y la otra a la señora en otra, y cogiéndolos en brazos los llevaron a ambos al lecho preparado (Boccaccio, 942; la cursiva es nuestra).

El peso de la sensualidad, el placer que transmite el texto de Boccaccio estimula el deseo y combate claramente el sentimiento de tristeza que debía abundar en la Italia impregnada todavía por las consecuencias de la peste. Ese deseo se materializa en unos objetos y unos espacios abrigados, protegidos y perfumados entre los cuales están la alcoba y el lecho. Pero el Amor, que tiene en el *Decamerón* un peso inconmensurable porque es la medicina necesaria contra el desánimo, puede prescindir de tales estímulos, como lo dice Dioneo al comenzar uno de sus relatos (III, 10):

[...] aunque Amor habita en los alegres palacios y en las refinadas alcobas más gustosamente que en las pobres cabañas, no por ello deja de manifestar alguna vez su fuerza entre los espesos bosques y entre las rigurosas montañas y en las desiertas grutas; por lo cual se puede comprender que todo está sometido a su poder (Boccaccio, 455-456).

Sin embargo, pocas líneas más tarde, incluso estos paisajes naturales imitan situaciones de protección y de abrigo urbanizadas porque una cueva es a su manera un espacio íntimo y porque en ella el personaje, llamado Rústico, remeda la materialidad de la cama y en ella despiertan los instintos de la sexualidad aparentemente dominada: “...la retuvo consigo en su cueva; y al llegar la noche le hizo en un rincón un lecho de hojas de palmera y le dijo que descansase en él. Hecho esto, las tentaciones no tardaron...” (Boccaccio, 457). Lo que sí salta a la vista al recorrer las constantes referencias a la alcoba y a la cama en la obra de Boccaccio es que comportan casi siempre contenidos festivos. Pocas son las

referencias a la enfermedad y a la muerte, situaciones que suelen ocurrir también en el lecho⁴. Pero también son pocos los nacimientos y los partos evocados, limitados a simples menciones. El adulterio está extremadamente presente, un adulterio sin consecuencias morales la mayor parte de las veces y cargado de referencias al deleite como fuerza compensatoria de la ardua realidad. También disfruta de la sexualidad el clero tanto masculino como femenino. Un caso memorable es el de la abadesa del relato contado por Elina en la novena jornada (IX, 2): “La abadesa estaba aquella noche acompañada por un cura al que varias veces se hacía llevar en un arcón” (Boccaccio, 968). Como su secreto no puede ser guardado, decide que el deleite corporal esté absolutamente permitido en su abadía:

[...] y llegó a concluir que era imposible poder defenderse de los estímulos de la carne; y por ello dijo que discretamente, como se había hecho hasta entonces, cada una se lo pasase bien cuando pudiese: y liberada la joven, se volvió a dormir con su cura, e Isabetta con su amante (Boccaccio, 970).

Tal desenlace nos lleva a evocar el hecho de que numerosas veces el triunfo de la sexualidad, de una sexualidad adúltera o cuestionable moralmente desde los criterios de la época, constituye la escena final de los relatos, escena que no siempre nombra el lecho o la alcoba pero que alude a ellos de manera indirecta. Citaré dos casos.

El primero es la historia de los amantes Lidia y Pirro (VII, 9). Lidia está casada con Nicóstrato, hombre ya entrado en años, y evidentemente se enamora del joven Pirro. Gracias a una estrategia sabiamente planificada hacen creer al marido que ve visiones provocadas por un peral encantado, en lo alto del cual se encuentra Nicóstrato mientras ellos se solazan descaradamente y de modo algo incómodo. Habiendo engañado al marido conquistan la libertad que les permite hacer el amor en alguna de las alcobas del palacio. Y así versa el párrafo final:

Así el desdichado marido, escarnecido, junto con ella y con su amante se volvieron al palacio, en donde luego, *con más comodidad*, tomaron deleite y placer varias veces Pirro de Lidia y ella de él. Dios nos lo dé a nosotros (Boccaccio, 819; la cursiva es nuestra).

Todavía más desopilante es el relato de los dos amigos Spinelloccio y Zappa (VIII, 8), ambos casados con bellas mujeres. Varias escenas de alcoba ilustran el goce que produce en los amigos acostarse con las respectivas esposas ajenas. Cuando todo se descubre, resuelven la cuestión sin conflicto alguno, lo que da lugar al desenlace:

El Zappa estuvo de acuerdo, y en la mejor concordia del mundo comieron los cuatro juntos; y de ahí en adelante cada una de aquellas señoras tuvo dos maridos y cada uno de ellos tuvo dos esposas, sin jamás tener entre ellos discusión o riña alguna por eso (Boccaccio, 916).

Quien recorra el *Decamerón* desde esta perspectiva podrá multiplicar los ejemplos. Pero me gustaría detenerme ahora en un relato que le otorga a la cama un protagonismo particular. Como tantos cuentos de Boccaccio, se trata de una reelaboración, tomada en este caso de los *fabliaux* (Boccaccio, 994, nota 1 de Hernández Esteban), pero nuestro autor evoca la arquitectura del espacio y el mobiliario de modo particularmente preciso:

⁴ Es evidente que una abundancia de referencias a la enfermedad y la muerte llevaría a reiterar el tema del marco y a ensombrecer el libro, lo que conduciría a una incoherencia con respecto al proyecto inicial de Boccaccio que se aleja de una representación realista para insistir en los momentos deleitosos de la vida.

Pero el posadero no tenía más que una alcoba muy pequeña, en donde había tres camitas puestas lo mejor que el posadero había sabido; y había quedado por ello tan poco espacio que sólo a duras penas se podía pasar, estando dos en uno de los lados de la alcoba y la tercera de cara a las del otro. De estas tres camas el posadero hizo preparar la menos mala para los dos compañeros y los acomodó allí; luego, después de un buen rato, sin dormir ninguno de ellos aunque lo fingiesen, el posadero acomodó a su hija en una de las dos que había quedado, y en la otra se metió él con su esposa, quien puso la cuna en donde tenía a su pequeño hijo (Boccaccio, 996).

Tal situación de promiscuidad espacial va a dar lugar a confusiones diversas en medio de la noche y quedarán muy favorecidas sexualmente la hija del posadero y su mujer, ambas *recibiendo* alegremente a los dos huéspedes. No se habla ni del perfumado ambiente ni de las olorosas sábanas, como es el caso en otros relatos, pero la cama como objeto está allí en el primer plano y es el escenario de los intensos encuentros y desencuentros.

No me parece casual que la cama como mueble sea el elemento más destacado del penúltimo relato de la serie (X, 9), ocupando así un sitio estratégico y valioso dentro de la arquitectura de la obra. Sin duda su presencia allí delata el sentido metafórico que tiene el lecho a lo largo del libro. Síntesis de todas las camas del *Decamerón*, la cama mágica de la novela 99 requiere una mínima atención.

La nigromancia está poco presente en la obra que evocamos, pero en este relato cobra particular interés. Se trata de la historia de la amistad entre Saladino, sultán de Babilonia, y el gentilhomme italiano micer Torello. En ambos casos la amabilidad y gentileza son ejemplares. La hospitalidad de micer Torello, desarrollada en la primera parte de la novela, hace que reciba a Saladino y su séquito (sin conocer su identidad) en magníficas alcobas con bellísimos lechos. Los azares de la vida llevan a micer Torello a caer prisionero en Alejandría, de donde lo rescatará Saladino. Teniendo que regresar el italiano con urgencia a Pavía, Saladino recurre a un nigromante al que le pide que lleve a su amigo en una sola noche a su destino. El nigromante promete hacerlo, pero habrá que dormir a micer Torello. Para ello Saladino hace instalar en su palacio una magnífica cama:

[...] ordenó Saladino hacer en una gran sala un bellissimo y rico lecho de colchones todos, según su usanza, de terciopelos y de telas bordadas de oro, y mandó poner encima una colcha bordada de compás de perlas muy gruesas y de valiosísimas piedras preciosas, que después aquí se estimó como un inmenso tesoro, y dos almohadones como a semejante lecho se requerían (Boccaccio, 1115).

Es interesante ver la magnificencia del lecho, su decorado y su valor precioso. No se trata de un lecho destinado a la sexualidad, pero encarna todos los lechos aparecidos en relatos anteriores dándole a dicho mueble una jerarquía inusitada. No podemos decir que se trate de una cama voladora, a la manera de las alfombras, pero algo de eso hay. El lecho, con micer Torello dormido en él, va a desaparecer en Alejandría y reaparecer en la iglesia de San Pietro en Ciel d'Oro de Pavía, lo que sorprende a los monjes italianos:

[...] vieron ese lecho tan maravilloso y rico y encima de él al caballero durmiendo; y mientras dubitativos y tímidos, sin acercarse al lecho para nada, contemplaban las nobles joyas, sucedió que, habiéndose acabado el efecto del brebaje, micer Torello, despertándose, lanzó un gran suspiro (Boccaccio, 1118).

Podríamos decir que ya cerca del desenlace de la obra, esta cama casta, en la que la sexualidad y el adulterio están ausentes, le otorga al objeto la dignidad propia de esos broches

finales con que concluyen los libros irrespetuosos cuando quieren ser aceptados. Pero nada quita lo bailado: la cama es a lo largo de todo el *Decamerón* el símbolo de la fiesta y de la alegría de los encuentros corporales.

A propósito de las *Novelas ejemplares*

¿Cómo volar ahora de las camas boccaccianas a las camas cervantinas? Empecemos por situarnos en el contexto español del XVII. En un artículo reciente sobre los espacios en la novela corta, Jean-Michel Laspéras recordaba que si la relación amorosa desempeñaba un papel preminente en setenta de las cien novelas del *Decamerón*, no estaba ausente en las doce *Novelas ejemplares* de Cervantes desempeñando un papel considerable en nueve de ellas (Laspéras, 18). Evocaba luego el modo en que era tratada la materia:

Pero si en el *Decamerón* triunfaba la ‘natura’, el apetito, el deseo, sin que el autor enjuiciara a sus protagonistas, arreglándoselas para facilitar el triunfo de la pasión, incluso adúltera, la resolución de la misma se complica a partir del momento en que pesa e invade las mentalidades del edificio cultural e ideológico contrarreformista. Impone la necesidad de rechazar los instintos para dominarlos en una serie de renunciaciones sucesivas (Laspéras, 18).

Tal es la dirección que también invoca, de manera más general, María del Carmen Bobes: “... la novela española traduce e imita los relatos italianos sometiéndolos a un filtro verbal y temático para adaptarlos a las tradiciones de austeridad en el uso castellano” (Bobes Naves, 121). Y Christelle Grouzis Demory en un estudio sobre los maridos celosos evoca la enorme distancia que existe entre la *novella* y la resolución hispánica del motivo, donde la venganza femenina no se concreta, en general, a través de un copular extramatrimonial (Grouzis Demory, 501).

Sin embargo, de manera subterránea, a través de canales que no son los de la literatura aprobada y publicada, vemos transparentar un sentimiento de goce y de satisfacción de los deseos que transcurren en el espacio del lecho. Me resulta imposible citar por completo los dos sonetos de circulación manuscrita referidos a la cama: “Soneto a una cama” y “Respuesta de la cama” (Alzieu y otros, 16-18). En el regazo del mueble está gozando la hermosa dama con el fiel enamorado y si las sábanas se descomponen es porque en el descomponer del movimiento el placer es mayor: “Pues no os componen para estar compuesta,/sino para mejor descomponeros” (Alzieu y otros, 17). El más tardío *Diccionario de Autoridades*, al definir el término *acostar* (“Poner, o meter en la cama a uno”) recurre a un refrán: “Quien más no puede, con su muger se acuesta”, que se explica de la manera siguiente: “Refr. que da a entender, que muchos hacen lo que es justo, por no lograr lo que desean, y les dicta su apetito...” (*Diccionario de Autoridades*, I, 65b-66a). El refrán es muy anterior y se encuentra ya catalogado por Gonzalo Correas (Correas, 422b). Tal refrán y su sentido muestran hasta qué punto la realización intensa del goce y de cierto apetito es ajena a la moral y a lo justo y se traduce y se concreta en el desorden de las sábanas del lecho, objeto que cobra una significación emblemática. Todo ello nos llevará a prestar mayor atención a la mera mención del mueble por antonomasia de la alcoba, cargado siempre o casi siempre de alusiones festivas.

La lectura de las *Novelas ejemplares* de Cervantes revela sin embargo un empleo variado de la referencia a la cama. En mi artículo de 2014 había rastreado el vocablo en los diccionarios de la época llegando a la conclusión de que el *Tesoro* de Covarrubias se limitaba a asociar el lecho con el descanso, la enfermedad y la muerte, ignorando completamente la sexualidad. El *Diccionario de Autoridades* no se aventuraba mucho más lejos aunque citaba como ejemplo el encuentro erótico frustrado entre don Quijote y “una doncella” en la cama

(Copello Jouanchin, 384-385). Y es evidente que la cama (y el espacio que la contiene, es decir la alcoba) no se limita a una asociación con una sexualidad confortable y urbanizada, tal como aparece de manera acentuada en el *Decamerón*. La cama es un objeto que reúne fundamentalmente tres significados asociados y extremadamente representativos del itinerario de la vida: el nacimiento, la copulación y la muerte. Sería un error condensar en el goce sexual la función de la cama. Sin embargo, un primer impulso nos lleva a esa asociación al salir de una lectura de la obra de Boccaccio y nos reconforta en un contexto social, el nuestro, que aborrece y niega la existencia de la enfermedad y de la muerte consideradas como formas de fracaso social. Por esta razón, me parece conveniente entrar en Cervantes desde una perspectiva que sea a la vez consciente del filtro moral que enmarca la literatura del Siglo de Oro y que no permanezca en una algarabía de los sentidos placenteros, porque no son estos el único reflejo de la vida.

La cama como espacio de la enfermedad puede llevar tanto a la curación como a la muerte y está muy presente en las *Novelas ejemplares*. En *El licenciado Vidriera* cuyo protagonista estuvo en la cama seis meses (Cervantes, II, 293), en *Coloquio de los perros* (Cervantes, II, 322), en el desenlace del *Celoso extremeño* donde se menciona el aposento en que se encuentra la cama del moribundo (Cervantes, II, 131-135).

La cama como espacio de la fertilidad y de los nacimientos es otro de los motivos evocados por Cervantes tanto en *La ilustre fregona* (Cervantes, I, 186) como en *La señora Cornelia* (Cervantes, II, 248-253). De ello he hablado en mi trabajo anterior (Copello, 389). También la cama aparece en las *Novelas ejemplares* como simple espacio del descanso en *La ilustre fregona* (Cervantes, II, 151, 153, 155, 173), en *Las dos doncellas* (Cervantes, II, 201-204) y en *El casamiento engañoso* (Cervantes, II, 286).

Es interesante la función que ocupa la cama en *El celoso extremeño*, novela cargada de elementos arquitectónicos con simbologías claras: entrada, patio, puertas, corredores... Ya hemos mencionado que la cama es el sitio en el que concluye la vida de Carrizales, el protagonista, momento clave y desenlace de la novela. Pero la cama también aparece anteriormente como ese espacio posible de un encuentro sexual que no se dará entre Loaysa y Leonora, aunque a la vez opera como promesa, como posibilidad, generando expectativas que son ya en la mente del receptor ingredientes sexualizados. Pensemos que la llave del aposento, de la alcoba, se encuentra debajo de la almohada o entre los dos colchones, según el momento: “[...] el cual [Carrizales] tenía cerrada la puerta del aposento donde dormía, con llave, y después de haber cerrado, se la ponía debajo de la almohada [...]” (Cervantes, II, 120). Pero otra vez: “[...] no la tenía debajo de la almohada, como solía, sino entre los dos colchones y casi debajo de la mitad de su cuerpo [...]” (Cervantes, II, 120). Y luego Leonora: “... volviendo a la cama, metió la mano por entre los colchones y sacó la llave de en medio dellos ...” (Cervantes, II, 121). Llave y cama están entonces claramente relacionadas, vocablos ambos que pueden aludir a contenidos sexuales. Cervantes no dice nada, no transgrede ningún límite moral, pero juega con contenidos y sugerencias muy cercanos a los mecanismos boccaccianos. Y la sexualidad está entonces allí muy poco encubierta así como también sin duda en el comentario de los receptores que en una lectura colectiva sonreirían abiertamente aprovechando las alusiones picarescas. Lo que no quita que la novela culmine con intensa gravedad e igualmente en torno a una cama. El escritor de Alcalá explota las variadas simbologías del vocablo, le saca el jugo y multiplica los sentidos.

Sin embargo, creo que es en *La fuerza de la sangre* donde la cama adquiere un protagonismo incomparable. Novela entre otras que no ocupa un sitio de privilegio en la estructura de la obra, título abstracto, quizá filosófico, en el que aparecen dos sustantivos impresionantes: *fuerza* y *sangre*. El relato, cargado de una ideología evidentemente conservadora, apegada a la jerarquía del origen, arriesga significados renovadores en torno al derecho al goce y el placer. La palabra *cama* y su variante *lecho* ocupa siete posiciones

durante tres momentos en el hilo narrativo de una historia que no es de las más largas de la colección.

Las primeras apariciones ocurren durante la “violación” de Leocadia que deja a Rodolfo satisfecho e insaciable, deseoso de volver “a confirmar” el gesto. Cervantes, pudoroso, desmaya a Leocadia justo antes del acto para evitar pronunciarse sobre el posible deleite que significó en ella el encuentro: estrategia narrativa que permite la denuncia de la violencia del pecado de la sensualidad. Ello transcurre en el dormitorio de Rodolfo, niño bien y noble, en casa de sus padres: “[...] tenía ya en su casa y en su aposento a Leocadia [...] antes de que de su desmayo volviese Leocadia, había cumplido su deseo Rodolfo [...]” (Cervantes, II, 78-79). Ella al despertar dice: “¿Adónde estoy, desdichada? [...] ¿Yo en cama, yo lastimada?” (Cervantes, II, 79). Y cuando Rodolfo salga a buscar el consejo de sus amigos podrá ella recorrer la habitación, *fotografiar* el aposento, sus muebles y su decoración:

[...] dejó a Leocadia en su cama, en su casa, y, cerrando el aposento, se fue a buscar a sus camaradas para aconsejarse con ellos de que hacer debía. Sintió Leocadia que quedaba sola y encerrada, y, levantándose del lecho anduvo todo el aposento [...] Vio que *era dorada la cama, y tan ricamente compuesta*, que más parecía *lecho de príncipe* que de algún particular caballero [...] (Cervantes, II, 81-82; la cursiva es nuestra).

Ahora bien, este momento del relato concentra dos consecuencias (frecuentes, sin duda, pero no menos significativas): el placer que lleva al deshonor, el placer que lleva a la fertilidad. Porque es la fertilidad que provoca el nacimiento de Luis lo que le da a la historia un sentido más denso y lo que la arma. Más de siete años después, el accidente del pequeño Luis y la ayuda que presta su ignorado abuelo, nos vuelven a la alcoba pecaminosa transformada ahora en alcoba de la salvación. Así la observa la admirada Leocadia:

[...] miró atentamente el aposento donde su hijo estaba, y claramente por muchas señales conoció que aquella era la estancia donde se había dado fin a su honra y principio a su desventura [...] pero lo que más conoció fue que *aquella era la misma cama* que tenía por tumba de su sepultura. Finalmente, sacaron a la luz la verdad de todas sus sospechas los escalones que ella había contado cuando la sacaron del aposento [...] (Cervantes, II, 87; la cursiva es nuestra).

La identidad entre las dos escenas cobra materialidad en el objeto de la dorada cama que es a la vez el espacio de la sepultura de la honra, y, de manera contrastiva, el espacio de la resurrección que llevará al final feliz.

Ahora bien (y pasamos así al tercer momento en que la cama es mencionada), Cervantes no se limita a crear un mero rompecabezas policíaco en el que el crimen es descubierto gracias a un indicio. La cama cobra nuevos sentidos en el diálogo entre Rodolfo, que vuelve de Italia, y su madre. Se trata de un intercambio intenso, de una conversación profunda entre un hombre y una mujer, en el que Rodolfo sostiene que el goce es imprescindible en el matrimonio, goce y deleite que ocurren en la mesa y en la cama:

[...] el justo y debido deleite que los casados gozan, y que si él falta, cojea el matrimonio y desdice de su segunda intención. Pues pensar que un rostro feo, que se ha de tener a todas horas delante de los ojos, en la sala, en la mesa y *en la cama*, pueda deleitar, otra vez digo que lo tengo por cosa casi imposible... (Cervantes, II, 91; la cursiva es nuestra).

La cama cobra entonces un papel primordial en la vida de la pareja y, dentro del marco moral de su época, Cervantes no se aleja mucho de Boccaccio aunque limita, eso sí, la referencia al goce al interlocutor masculino solamente. Tanto en el diálogo entre Rodolfo y su madre, como en la vivencia de Leocadia, el narrador evita expresar cómo siente la mujer su propia sensualidad.

Quizá por eso falte, en el desenlace en boda, la referencia a la cama. Aunque su peso se puede adivinar por los muchos hijos que serán el resultado de esta unión. Sin embargo, mirado de cerca, el comienzo del final no deja de ser expresivo: “Llegóse en fin, *la hora deseada*, porque no hay fin que no le tenga. Fuéronse *a acostar* todos...” (Cervantes, II, 95; la cursiva es nuestra). El verbo *acostar* expresa la cama, donde concluyen las bodas.

Creo que de modo magistral, Cervantes ha logrado bordar en este relato, una serie de significaciones profundas que declina en torno a la cama, otorgándole un papel considerable que reúne un sentido de la vida que no excluye el placer, que lo propulsa al primer plano. Con una inteligente coherencia, este cuento inmovilista apegado a la jerarquía social, brinda a la vez el ejemplo de una aristocracia que incluye una sexualidad placentera en el sentido de la existencia. No estamos lejos de Boccaccio, pero la profundidad es otra y la emoción es más intensa. La cama en *La fuerza de la sangre* no es solamente un escenario y un objeto de lujo: tiene una función en la intriga puesto que desencadena el desenlace y provoca también una frase perdida en algún diálogo, reveladora de ese sentido de la vida que incluye el goce. Si bien nuestro mueble no habla como la cama del soneto erótico evocada en líneas anteriores, sí dice y expresa.

Algunas conclusiones

El *Decamerón* resulta ser en el contexto posterior a la peste, que es uno de los temas del libro, una eyaculación de vida. Por eso la sexualidad cobra allí una significación esencial. No todas las camas del *Decamerón* llevan a la cópula, pero sí acompañan a menudo las escenas eróticas. Y si bien la repetición crea cierta monotonía, hay que pensar que no era fácil multiplicar las variantes en la inmensidad de cien relatos. Cervantes escribe en un contexto contrarreformista y de mayor control de la producción literaria; además va a limitarse a un número más reducido de relatos, solamente doce. En ellos la cama y su función sexual va a tener una presencia relativa menos importante, y más enmascarada. Pero no creo que ello sea meramente la consecuencia de una regulación de las costumbres. Hay en el escritor de Alcalá un deseo de explorar y de multiplicar la visión de la vida; por eso la cama como objeto es evocada con una mayor complejidad y denota significados variables, no solamente porque se expresa como escenario de hechos distintos unos de otros, sino porque también cuando la cama es el territorio del erotismo no es únicamente el territorio del erotismo. Lo que dicho de otra manera podría significar que en el erotismo y en la cama se esconden muchas cosas más.

Obras citadas

- Alzieu, Pierre, Robert Jammes e Yvan Lissorgues (recopiladores). *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1984.
- Bobes Naves, María del Carmen. “Modalizaciones en las novelas cortas cervantinas.” *Dialogía* 4 (2009): 118-141.
- Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*. Edición y traducción de María Hernández Esteban. Madrid: Cátedra, 2014.
- Bourland, Caroline. “Boccaccio and the *Decameron* in the Castilian and Catalan Literature.” *Revue Hispanique* XII(1905): 1-232.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Edición de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 2002, 2 vols.
- Colón Calderón, Isabel y David González Ramírez. *Estelas del “Decamerón” en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro, Analecta Malacitana*, Número Monográfico, Anejo XCV, 2013.
- Colón Calderón, Isabel. “Sobre el motivo de los enamorados dormidos sorprendidos en el lecho. Aproximaciones a la imitación cervantina: de la leyenda de Tristán al *Decamerón* en *El celoso Extremeño*.” En Isabel Colón Calderón y David González Ramírez eds. *Estelas del “Decamerón” en Cervantes....* 13-29.
- Copello Jouanchin, Fernando. “El mueble en la novela corta del Siglo de Oro: algunas reflexiones en torno a la cama.” *Edad de Oro*, XXXIII (2014): 383-394.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Prólogo de Miguel Mir, Edición de Víctor Infantes. Madrid: Visor Libros, 1992.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición de Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia, 1995.
- Diccionario de Autoridades*. Edición Facsímil. Madrid: Gredos, 1990. 3 vols.
- Eveno, Claude. *Histoires d’espaces*. Paris: Sens & Tonka, 2011.
- Foti, Vittoria. “Los cuentos de Boccaccio con función de marco en el *Decameron* de Pasolini (1971).” En María Hernández Esteban y otros. *Relecturas de Boccaccio....* 207-215.
- González Ramírez, David. “En el origen de la novela corta del Siglo de Oro: los *novellieri* en España.” *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187-752 (noviembre-diciembre 2011): 1221-1243.
- Grouzis Demory, Christelle. “El motivo del marido celoso: de la *novella* italiana a la novela corta española del siglo XVII. Imitación y reescritura en Cervantes, Castillo Solórzano y Juan de Piña.” En Guillermo Carrascón y Chiara Simbolotti eds. *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*. Torino: Academia University Press, 2015. 491-505.
- Hernández Esteban, María, Marcial Carrascosa Ortega y Mita Valvassori eds. *Relecturas de Boccaccio: narrativa de los Siglos de Oro, cine y teatro, Cuadernos de Filología Italiana*, Volumen extraordinario, 2010.
- Laspéras, Jean-Michel, “Espacios de la novela corta.” En Rafael Bonilla Cerezo, José Ramón Trujillo y Begoña Rodríguez eds. *Novela corta y teatro en el Barroco Español (1613-1685)*. *Studia in honorem Prof. Anthony Close*. Madrid: SIAL, 2012. 15-35.
- Laurens, Pierre. “Préface” a Boccaccio, *Le Décaméron*, Préface de Pierre Laurens, Traduction de Giovanni Clerico. Paris : Gallimard, 2006. 7-29.
- Moner, Michel. *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez, 1989.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. *De amor y de literatura: hacia Cervantes*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Pasolini, Pier Paolo. *Il Decameron*, 1971. <https://www.youtube.com/watch?v=AdLjE0oMuDk>
- Pérez Toral, Marta. “Las expresiones *mesa de manteles y cama de ropa* en el siglo XVII:

¿ropa de hogar o mobiliario?” *Anuario de Letras: lingüística y filología*, vol. 3, N° 1 (2015): 131-17.

Perrot, Michelle. *Histoire de chambres*. Paris : Seuil, 2009.

Sagan, Françoise. *Dans un mois dans un an*. Paris: Julliard, 1957.

Urquizar Herrera, Antonio. *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2007.