

Primera Parte. Estructura. El marco narrativo.

Premisas.

Nuestra intención es la de analizar a fondo qué se entiende por marco y qué función desempeña -en cada una de las tres obras- esta estructura creada para que todos los cuentos se inserten en una macrohistoria que las contiene. Para eso habrá que tener en cuenta el modelo del *Decamerón* y ver cómo los autores de finales del siglo catorce percibieron y transformaron la compleja construcción macrotectual creada por Boccaccio. Sería absolutamente imposible prescindir de ella, ya que a pesar de las muchas diferencias que en algunos casos se detectarán, veremos cómo se sigue estableciendo -en mayor o menor medida- un “diálogo” entre el modelo del *Decamerón* y las estructuras elaboradas por los epígonos. De hecho, la obra de Boccaccio no sólo se propone como modelo, sino que se impone como punto de referencia imprescindible para todos los que, entre finales del siglo catorce y principio del quince, estimulados por su éxito, quisieron aventurarse en la composición de una prosa narrativa. Debido a la necesidad de reducir la investigación dentro de ciertos límites, como ya hemos tenido ocasión de aclarar, no nos detendremos en el problema de la génesis del marco narrativo²⁸. En cambio, analizaremos los personajes y las historias que se desarrollan dentro del marco, ya que éste es un aspecto al que la crítica

²⁸ Sobre la evolución de las técnicas de enmarcamiento nos limitamos a señalar: Paris, G., *La poésie du Moyen Age. Leçons et lectures*, Paris, Hachette, 1895, que sigue siendo un ensayo fundamental; Bremond, C., «Pourquoi le poisson a ri», *Poétique*, 1981, XVI, pp. 9-19; Genette, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, sobre todo pp. 275-281; Picone, M., «Leggere il *Decameron*: la cornice e le *novelle*. Il problema della struttura», *Nuova Secondaria*, VIII, 1986, pp. 24-29; Sklovskij, V., *Una teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, sobre todo pp. 73-99; id., *Preistoria della cornice del «Decameron»*, en: AA.VV., *Studi di Italianistica in onore di Giovanni Cecchetti*, Ravenna, Longo, 1988, pp. 91-104. Para más referencias remitimos a la bibliografía temática que presentamos al final de nuestro trabajo.

no ha dedicado mucha atención y que, sin embargo, resulta tener una especial importancia e interés dentro de la narración.

Cap. I. El marco dialógico del Pecorone; I.1. El tema amoroso: el enamoramiento de oídas; I.1.1. Castidad versus erotismo; I.2. El elemento autobiográfico.

I. El marco dialógico del *Pecorone*.

Siguiendo un orden cronológico empezaremos nuestro análisis por el libro de *novelle* de Ser Giovanni Fiorentino, que se considera la primera recopilación de cuentos de la segunda mitad del siglo XIV en la que aparece un marco inspirado en el modelo del *Decamerón*. La gran mayoría de los críticos, sin embargo, ha considerado superfluo dedicar su atención al estudio de dicho marco, en parte por su economía narrativa y por su exasperada repetitividad, y en parte por lo inverosímil del tema que hace de hilo conductor a los cuentos. Sirvan como ejemplo las duras palabras de Battaglia, quizás uno de los mejores conocedores del *Pecorone*:

«La *cornice*, che l'autore ha ritenuta indispensabile secondo il modello boccaccesco, non poteva essere più schematica ed arida. E a voler giudicare le qualità di ser Giovanni partendo da essa, si resterebbe assai delusi, come dinanzi ad un abozzo che non sia capace di suggerire una vera immagine»²⁹.

Por nuestra parte, estamos convencidos de la utilidad de dedicar nuestra atención a un estudio pormenorizado de este marco ya que, aunque a primera vista puede parecer repetitivo, aburrido y carente de interés, también revela algunas peculiaridades

importantes de la personalidad de ser Giovanni, que volveremos a encontrar en los cuentos.

Para poder establecer de qué forma el autor une entre ellos las cincuenta *novelle* que componen su libro, estudiaremos el encuadramiento narrativo utilizado por ser Giovanni a través del análisis del *Proemio* e intentaremos aplicar a su estructura las intuiciones que tuvo Sklovskij³⁰ al clasificar los principales sistemas de enmarcar los cuentos de derivación oriental, teniendo en cuenta las consideraciones que hacen al respecto Michelangelo Picone³¹ y Alan Deyermond³².

La historia se articula alrededor de un tema amoroso. Un joven florentino, noble y bien educado, de nombre Aurette (anagrama de “autore”) se enamora de Saturnina, una joven monja de un convento de Forlì. Para poder estar cerca de ella decide hacerse cura y se convierte en el capellán del mismo convento; Saturnina corresponde inmediatamente el amor de Aurette y los dos acuerdan encontrarse siempre a la misma hora en un lugar establecido, el libratorio del convento, y contar cada uno de ellos una historia a lo largo de veinticinco días, concluyendo cada reunión con una canción. Estos encuentros diarios entre los dos enamorados darán vida a la narración.

Ser Giovanni centra su atención en la gran disposición al diálogo de los dos narradores y las largas conversaciones entre ellos propician la inserción de los cincuenta

²⁹ Battaglia, S., *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1993, p. 267.

³⁰ Sklovskij, V., *Teoria della prosa*, trad. italiana, Torino, Einaudi, 1976, pp.73-99.

³¹ Picone, M., «Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale», *Filologia e critica*, XII, 1988, I, pp. 3-26.

³² A. Deyermond, al referirse a obras como *Las mil y una noches* y *Calila y Digna*, introduce la tripartición de los distintos tipos de encuadramientos narrativos, que el autor llama «pretextos para las narraciones». Cfr. A. Deyermond, *A Literary History of Spain. The Middle Ages*, London, Benn, 1971. Para la edición española: *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1984, p. 178. Aunque no tenga una relación directa con el tema que estamos estudiando, recordemos que en

cuentos, así como de las veinticinco canciones, dentro de ese microtexto que es la historia de los dos enamorados en el libratorio del convento.

Con estas premisas diríamos que en el marco del *Pecorone* se puede individuar el segundo de los esquemas de organización de los cuentos propuestos por Sklovskij, es decir, el de tipo dialógico. Este tipo de encuadramiento narrativo se caracteriza justamente por una larga y continua conversación entre dos personajes, cuya finalidad principal es la de trasladar de uno a otro la sabiduría y los conocimientos adquiridos, (normalmente el diálogo se establece entre un padre en su lecho de muerte y el hijo, como es el caso de la *Disciplina clericalis*, o entre un caballero y su escudero, o incluso entre un maestro y su joven discípulo): se narra, pues, para llevar a término una enseñanza.

En el caso del *Pecorone* el marco dialógico sirve para encauzar una pasión amorosa sin salida en la que, sin embargo, el narrador (en este caso narradores) ya no son depositarios de la verdad que se quiere transmitir. Por este motivo Picone considera que ser Giovanni introduce un marco potencialmente didáctico con unos narradores que «no tienen absolutamente nada que enseñar, ni siquiera a ellos mismos» y que solamente son unos jóvenes inexpertos perdidos en su «fútil juego erótico»³³. Disentimos en parte de esta afirmación del crítico italiano, quizás demasiado dura, y creemos que, aunque no sea explícita esta finalidad educativa, sigue existiendo una motivación parecida que les lleva a narrar los cincuenta cuentos: el deseo de planificar su vida moral y espiritual según modelos de comportamiento preestablecidos y, tratándose de un cura y una monja, adecuados al hábito que llevan. Además, en los

contexto hispánico sigue siendo fundamental el libro de M. J. Lacarra, *Cuentística medieval en España. Los orígenes*, Zaragoza, 1979.

breves intervalos que se alternan entre una jornada y otra, Aurette elogia en más de una ocasión la utilidad de las enseñanzas recibidas a través de la narración: «Saturnina mia, questa è stata per certo una maestrevole *novella*» (II,1); en la introducción a la Jornada XV, en la que Aurette cuenta de cómo el mundo se dividió en tres partes, éste se alegra de la decisión de ambos de abandonar las historias frívolas para dedicarse a narraciones de contenidos más serios y moralmente útiles: «Perch'è mi pare che già piú dí noi abian lasciato il favolegiare e toccare di cose intrinseche e morali».

A lo largo de este análisis del *Proemio* será necesario señalar las reminiscencias decameronianas encontradas, entre otros motivos porque el continuo trabajo contrastivo nos permitirá entender mejor algunas partes fundamentales del marco del *Pecorone*. En efecto el hilo conductor de la historia que sirve de marco nos proporciona ya los elementos necesarios para establecer las primeras semejanzas y diferencias con respecto al modelo de Boccaccio. En las primeras líneas el autor presenta su obra declarando su intención de escribirla «per dare alcuna stilla di refrigerero e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io»³⁴; ser Giovanni se dirige, pues, a los hombres enamorados, a los que —al igual que él— sufrieron o están sufriendo las penas amorosas, con el intento de proporcionarles un poco de *refrigerio*, de alivio y consuelo, al igual que quiso hacer Boccaccio con las mujeres enamoradas, aquellas “nobilissime giovani, a consolazion delle quali io a così lunga fatica messo mi sono”³⁵.

³³ Cfr. Picone, M., *op. cit.*, p. 660.

³⁴ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 3.

³⁵ Entre los numerosos ejemplos que se podrían citar en los que Boccaccio recuerda que escribe para las mujeres; hemos elegido el que aparece al inicio de la *Conclusione dell'autore*. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 735.

A diferencia del *Decamerón* y, algunas décadas más tarde, de las *Novelle* de Sercambi, no se cuenta para ahuyentar el peligro de muerte representado por la peste, sino para superar otra dificultad, esta vez de tipo espiritual: Aurette y Saturnina encuentran en el ejercicio narrativo una manera de mitigar la melancolía que sienten al no poder ver realizados sus deseos amorosos. Por lo tanto, los cuentos constituyen la respuesta literaria al sufrimiento causado por el amor.

Consuelo y diversión son, pues, las finalidades principales de la narración, como apuntan en varias ocasiones los dos enamorados en los comentarios, a menudo monótonos, que abren y cierran cada cuento, en los que manifiestan su alegría y satisfacción por los *dolci ragionamenti* que son fuente de *spasso e consolazione* (p. 130): «Per certo io non udi' mai la più dilettevole *novella* ch'è suta questa» (p. 84); «ne vo' dire una [*novella*] la quale credo che ti dilettera assai» (p. 213). Sin embargo, también tiene cabida el aspecto educador: en la introducción al primer cuento de la V Jornada, Aurette propone un cambio radical en la temática de la narración: «voglio che noi lasciamo il parlare d'amore, e cominciamo un poco a parlare più morale e più storiografamente, il quale ci sarà riputato in maggior virtù e sarà di più frutto» (p. 131). Se asiste, pues, a la sustitución programada de lo divertido por lo útil, pasando de la creación fantástica a la reproducción de *exempla* históricos, conforme a la visión medieval del aspecto educativo del cuento, confirmando nuestra teoría de la función parcialmente pedagógica de la narración. La *novella* con la que Aurette abre este nuevo paréntesis narrativo es la del emperador romano Marco Licinio Craso, historia que procede de un cuento del *Libro de los siete sabios*, como apunta Esposito³⁶.

³⁶ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 131.

En relación con la caracterización de los dos protagonistas del marco que nos ofrece el escritor florentino, podemos señalar que el hecho de que en el *Pecorone*, a diferencia de *las Trecentonovelle*, donde había coincidencia entre autor y narrador, aparezcan los dos personajes-narradores de Aurette y Saturnina implica, naturalmente, que el autor haga una caracterización más o menos pormenorizada de ellos, aunque en el caso de ser Giovanni los datos relativos a los enamorados son bastante escasos, así como está ausente la representación del ambiente en el que se desarrolla la historia del marco, que ya no tiene como escenario los hermosos e idílicos jardines de un condado de Florencia, sino un «luogo assai remoto e solitario», representado por las frías y oscuras paredes del librerio³⁷.

En la breve presentación que ser Giovanni hace de Saturnina en el *Proemio*, se la describe como una mujer grácil, bella, perfecta y cortés (*costumata*)³⁸, características todas ellas que aún reflejan el prototipo femenino de la *donna angelicata*, de la mujer idealizada por los trovadores y exaltada por los poetas del *dolce stil nuovo*³⁹:

«[...] era giovane, costumata, savia e bella, quanto la natura l'avesse potuta fare più: ed era di tanta onesta e angelica vita, che la priora e l'altre suore le portavano singolarissimo amore e riverenza. [...] E la fama delle bellezze sue e delle bontà sue riprendeano per tutto il paese, tant'era compiutamente dalla natura ben dotata»⁴⁰.

La figura de Aurette, sin embargo, ya lleva en sí algunos rasgos renacentistas:

³⁷ La elección de trasladar la acción de narrar a un lugar cerrado será más común en el siglo XVI; se encuentra, por ejemplo, en el marco de las *Piacevoli notti* de Straparola, las *Cene* de Lasca, y las obras de Costo y Bargagli. Cfr. Graedel, L., *op. cit.*, pp.20-21 y 76-79.

³⁸ Con respecto al significado del término *costumata* utilizado por Ser Giovanni para describir a Saturnina, cfr. Ageno, F., «Costume, costumato», *Lingua Nostra*, 1953, XIV, p. 44.

³⁹ Estudiaremos pormenorizadamente estas características en el capítulo VI.5 de nuestro trabajo, que está dedicado a las 25 baladas.

⁴⁰ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 5.

“savio, sentito e costumato e ben pratico in ogni cosa, il quale avea ispeso in cortesia⁴¹ gran parte di quello ch’egli avea”⁴².

El autor limita las características de los dos narradores a esta breve presentación inicial, y solamente de vez en cuando, en los monótonos intervalos entre un día y otro, aparece algún calificativo, como es el caso del adjetivo “vezzosa”, para subrayar la hermosura de Saturnina. Las acciones repetitivas, esquemáticas y aburridas de los intervalos no permiten identificar ninguna otra caracterización física o psicológica en torno a los dos personajes del marco. Sin embargo, el autor le dedica una mayor atención al tipo de experiencia sentimental que une a los dos enamorados, sentimiento que va creciendo a medida que se avanza en la narración.

I.1. El tema amoroso: el enamoramiento de oídas.

Ya hemos señalado como en la breve presentación de la protagonista femenina que se hace en el *Proemio*, el autor reitera que su belleza y honestidad eran conocidas por todo el mundo y que fue precisamente su fama la que hizo que Aurette se enamorase de ella sin haberla encontrado nunca, ya que solamente “udendo la nobile fama di questa preziosa Saturnina, subito se ne innamorò, no l’avendo mai veduta”⁴³. Veremos cómo esta situación de enamoramiento *senes vezer* típico de la poesía

⁴¹ La expresión: «gastarse todos sus haberes», en el sentido de haber sido generoso con los demás, aparece ya al final del cuento decameroniano de Alibech: «un giovane chiamato Neerbale, avendo in cortesia tutte le sue facultà spese». Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 260.

⁴² Ser Giovanni Fiorentino, *op. cit.*, p. 5.

⁴³ Ser Giovanni Fiorentino, *op. cit.*, p. 6.

trovadora⁴⁴ se dará también a lo largo de la narración, donde la belleza y la educación de la mujer llegarán al hombre de oídas y harán que éste “udendo la bellezza di costei” se enamore locamente de ella.

El enamoramiento de oídas, como sabemos, es un motivo muy difundido en la lírica y la narrativa cortés medievales de Francia e Italia, aunque es bueno recordar que el tema del personaje masculino que se enamora de oídas, que no de vista, como Montesino en el romance de Rosafiorida, como Guilhem de Nives se enamora de Flamenca, es muy antiguo y puede rastrearse en todas las culturas; de hecho, como recuerda Bermejo, está presente ya en San Agustín y en la epístola de Paris a Helena de las *Heroidas* de Ovidio, así como se encuentra en *El collar de la paloma* de Ibn Hazm de Córdoba⁴⁵.

Volviendo a la época que nos atañe, y por lo que respecta al gran modelo del *Decamerón*, señalamos su presencia en las siguientes *novelle*: I, 5; II, 7; IV, 4 y VII, 7. De hecho, este tema irá envolviendo la historia de este amor irrealizable entre Saturnina y Aurette, como si de una auténtica atmósfera cortés se tratara⁴⁶.

La misma atmósfera se respira cuando el autor cuenta cómo la joven monja se llega a enamorar de Aurette, una vez que éste ha entrado en el convento como capellán. En estas circunstancias, los dos personajes se miran fijamente, sin profesar palabra, Saturnina se siente conturbada por los ojos de su enamorado y desde ese momento quedarán unidos para siempre por obra de Amor. También en este caso encontramos un

⁴⁴ Como simple referencia señalamos el trabajo de Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, 1975 y el más reciente de Costanzo Di Girolamo, *I trovatori*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, dotado de una amplia bibliografía.

⁴⁵ Cfr. Bermejo, J. M., *La vida amorosa en la época de los trovadores*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1996, p. 158.

tema que nos recuerda enseguida al *Dolce Stil Novo* y al mismo Dante, según el cual los ojos representan el trámite y el vehículo del amor. Una teoría que vemos reflejada en el mismo Boccaccio, y no sólo en obras como las *Rimas* o la *Amorosa Visión*, sino también en el mismo *Decamerón*. En este sentido nos gustaría recordar el comienzo de la cuarta *novella* de la cuarta jornada, donde estos dos temas se ven claramente reflejados en las palabras de Elissa: «Piacevoli donne, assai son coloro che credono Amor solamente dagli occhi acceso le sue saette mandare, coloro schernendo che tener vogliono que alcun per udità si possa innamorare»⁴⁷.

Volviendo al *Pecorone*, para describir el momento mismo del enamoramiento entre Aurette y Saturnina, ser Giovanni recurre a un verso tan conocido como “Amore, ch’al core gentile ratto s’aprende”⁴⁸. No debe extrañar que el autor del *Pecorone* conociera la obra de Dante, y sin duda la elección del verso no es casual, sino que el autor toscano se sirve de ella para establecer un paralelismo entre los dos enamorados del convento de Forlì y los protagonistas de la *Divina Comedia*, ya que el verso —que aparece en el V Canto del *Infierno*— es pronunciado por Francesca, que recuerda con nostalgia los tiempos pasados; Paolo y Francesca, los amantes infelices asesinados por el marido de ella, son las dos víctimas de un amor imposible, al igual que lo son Aurette y Saturnina.

⁴⁶ Con respecto al tema del enamoramiento de oídas o *per fama*, es suficiente recordar las obras de grandes autores italianos como Andrea Cappellano, Jacopo da Lentini, Petrarca, o el mismo Boccaccio que, antes que en el *Decamerón*, lo había tratado en la *Teseida*.

⁴⁷ Se citará siempre de la edición de Vittore Branca: Boccaccio, G., *Decameron*, Torino, Einaudi, 1980, 2 voll., p. 517. El tema aparece también en las novelle I,5; II,7, IV,4 y VII,7.

⁴⁸ Dante Alighieri, *Divina Commedia. Infierno* (a cura di G. Petrocchi), Milano, Mondadori, 1975, p. 61.

I.1.1. Castidad versus erotismo.

¿Qué tipo de actitud adoptan entre ellos estos dos tímidos y solitarios narradores? El mismo ser Giovanni, al introducir las figuras de Aurette y Saturnina, nos comenta la pasión de los dos jóvenes utilizando algunos adverbios muy reveladores, contando como Aurette estaba “fortissimamente innamorato” de la monja, que ambos estaban *profondissimamente innamorati*, tanto que *ismisuratamente ardieno*, y que, sin embargo, pudieron mitigar las llamas de esta ardiente pasión sabiéndose *si saviamente mantenere*. En efecto, los encuentros que tienen lugar entre los dos jóvenes siguen un esquema monótono y repetitivo, y los cuentos que se suceden, a veces con claras alusiones eróticas, parecen no tener nunca la finalidad de llegar a la meta esperada, eso es, realizar plenamente su pasión amorosa. Como bien aclara Picone, la *quête* amorosa está destinada a no alcanzar nunca la identificación física del objeto de deseo y está obligada a no realizarse nunca en el plano sexual⁴⁹.

Está claro que, dadas las circunstancias, el amor se tiene que mantener en un plano estrictamente espiritual y los dos protagonistas consideran más apropiado intercambiarse cuentos en lugar de caricias y besos, como se puede apreciar a lo largo de las veinticinco jornadas.

Aquí los tenemos a ambos, al final de la primera jornada, cuando “con molta festa ed allegrezza si pressono per mano”, y así en las sucesivas jornadas: “onestamente si presero per mano” (II), “si presono per mano” (III), “con molta reverenza si

salutarono e presonsi per mano” (IV), “e con molta reverenza ringraziò l’un l’altro”(VI), “presonsi per mano” (VII, IX).

Cuando todo parece suponer que los encuentros seguirán concluyéndose con un apretón de manos, llega una inesperada proeza: al final de la décima jornada Aurette y Saturnina, al despedirse, “sorridente con molta dolcezza, si baciarono insieme”. Al día siguiente, “si presono per mano [...] e con molta dolcelza si baciarono”. Podríamos pensar que se tratara de unos besos de hermanos, pero en la jornada XIV vemos como los dos enamorados “si presono per mano e baciaroni in bocca” y también en la jornada XXI “con gran festa e allegrezza si baciarono in bocca”. Parece ser que el recato inicial ha dejado paso a un comportamiento más atrevido y tal vez algunos de los cuentos hayan servido como afrodisiacos, aunque cuatro besos en veinticuatro días puedan parecer pocos. En las jornadas a las que no hemos hecho alusión se repite el ritual de cogerse de la mano; al final del último cuento de la última jornada los dos amantes “più e più volte s’abbracciarono e baciarono insieme con molte amorese e dolcissime parole”.

Los estudiosos que han dedicado una atención especial al *Pecorone*, como Battaglia, Picone, Esposito y Muscetta, entre otros, han coincidido en la presencia de un amor únicamente espiritual entre Aurette y Saturnina, quizás debido a la inexperiencia de ambos, además de su obligación a la castidad debido a la pertenencia a una orden religiosa. Por lo tanto, estaríamos ante un ideal de castidad distinto al que caracterizaba a la alegre brigada del *Decamerón*, ya que allí se trataba de la libre elección de los diez

⁴⁹ Cfr. Picone, M., *op. cit.*, p. 179.

narradores, mientras que en el caso del *Pecorone* no se trata de una elección, sino más bien de una imposición.

Sin embargo, una vez establecido qué tipo de amor une a los dos amantes, quisiéramos añadir algunas consideraciones al respecto. Al final de la duodécima jornada, los jóvenes enamorados «con molta piacevolezza donarono la pace l'uno a l'altro». En su edición del *Pecorone*, Esposito aclara en una nota al texto que *donare la pace* significa besarse⁵⁰; en este caso el término *paz* sería una acepción autónoma que adquiere un significado distinto al que comúnmente se conocía, y que se encuentra, por ejemplo, en las *Rime* de Dante donde *paz* ha de ser entendida como *perdón*⁵¹. La expresión *dar pace* se vuelve a encontrar tanto en los cuentos como en las baladas del *Pecorone*, asumiendo a veces este segundo significado.

Por lo tanto, descartando obviamente el significado de *dare pacem* litúrgico, se trataría de un beso más entre los dos enamorados, pero ¿y si a pesar de la opinión común de los críticos hubiera pasado algo más entre ellos? Queremos aventurarnos en una hipótesis distinta y un tanto audaz, basándonos en la reaparición del término dentro de uno de los cuentos. En la primera jornada Saturnina narra la aventura de un estudiante, Bucciolo, cuyo maestro le enseña los secretos del arte de amar; el joven empleará todos los trucos aprendidos con la mujer de su mismo maestro. En este atrevido cuento en el que aparece el clásico triángulo amoroso, una vez urdido el engaño, Bucciolo y la mujer «co molta allegrezza s'andarono a dormire, e in quella

⁵⁰ Ser Giovanni Fiorentino, *op. cit.*, p.291.

⁵¹ Cfr. Contini, G., «Pace, “perdono” e “bacio”», *Lingua Nostra*, II, 1940, 6, pp. 123-124. Aquí se recuerda que el provenzal *dar/donar patz/la patz* se refería a la acción de ofrecer a los fieles la tabla que tenían que besar.

notte si diedero insieme quel piacere che l'una parte e l'altra volse, rendendo più e più volte l'uno all'altro pace»⁵².

Está claro que en este caso el término “paz” indica la satisfacción de los deseos carnales, y no sería la primera vez que la expresión “dar pace, fare pace” asume este significado. Recordemos que la utilizó ya Boccaccio en la séptima *novella* de la tercera Jornada, describiendo como el noble Tedeldo y monna Ermellina «insieme a letto, di buon volere fecero graziosa e lieta pace, l'un dell'altro prendendo diletta gioia»⁵³. Volveremos a encontrar la misma locución perteneciente a la esfera sexual en el cuento XIV de las *Trecentonovelle*, que trata de la relación incestuosa entre Alberto da Siena y su joven y hermosa madrastra, que «si diè pace con Alberto per la dimestichezza che avea presa con lei, facendo ciascuno da quell'ora innanzi i fatti loro sí occulti e sí cheti»⁵⁴.

Si realmente se tratara de este género de paz, entonces los deseos amorosos de Aurette y Saturnina, a menudo explicitados a través de los cuentos, no se habrían reducido a unos saboreamientos inocentes e inofensivos y la historia parecería quizás menos inverosímil. En relación con la absurda situación por la cual los dos enamorados aprovechan las pocas horas en las que están juntos para intercambiarse cuentos, sin despertar nunca ninguna sospecha en las demás monjas del convento, Graedel opina que el autor del *Pecorone* muestra no tener un sentido psicológico muy profundo por lo que respecta al natural desarrollo de una relación amorosa⁵⁵. También Muscetta se refiere muy brevemente al increíble comportamiento de Aurette y Saturnina, y se pregunta

⁵² Ser Giovanni, *op. cit.*, p.29.

⁵³ Boccaccio, G., *op. cit.*, p.

⁵⁴ Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle*, (a cura di A. Lanza), Milano, Sansoni, 1993, p. 28.

⁵⁵ Cfr. Graedel, L., *op. cit.*, p. 51.

si el “zelo di intrinsechissimo amore” que precede el beso al final de la undécima jornada, alude a las castas interioridades del espíritu o a las intimidades de la carne, aunque al final opta por el significado originario y principal del término “zelo”, que alude a la castidad⁵⁶.

En toda la obra no existen otros indicios que puedan confirmar nuestra hipótesis y nada hace pensar que los temas amorosos tratados en los cuentos hubiesen tenido efectos afrodisiacos en lugar de contribuir a “mitigare le fiamme d’amore”. Al final de las veinticinco jornadas el mismo autor nos asegurará que los jóvenes gozaron honestamente de su amor; quizás se tratara, pues, solamente de un beso más entre los dos desafortunados enamorados, entre estos nuevos Abelardo y Eloísa, como los define Muscetta.

I.2. El elemento autobiográfico.

En el *Pecorone*, a diferencia de las *Trecentonovelle* en el que asistíamos a la superposición del *auctor* y del *narrador*, existe una separación entre *auctor* (es decir, el escritor, el que transcribe las conversaciones de los narradores) y *narrador* (Aureto y Saturnina). Si a lo largo de la narración esta separación resulta bastante clara, ya que no hay interferencia entre los dos papeles, también es cierto que los críticos han querido ver en la grafía trecentista de *Aurecto* el anagrama de *Auctor*, hecho que ha permitido hablar de un descubierto autobiografismo, perfectamente en línea —por otra parte—

⁵⁶ Muscetta, C., «Struttura del *Pecorone*», *Siculorum Gymnasium*, XX, 1967, 1, p. 22.

con las tendencias literarias de finales del siglo XIV⁵⁷. Es lícito, pues, pensar que ser Giovanni quiso representarse a sí mismo en el personaje de Aurette, y las palabras del autor al principio del *Proemio*, refiriéndose a la función consoladora de su obra, escrita para aquellas personas enamoradas que sufrieron los mismos tormentos que el mismo narrador tuvo que aguantar en el pasado, parecen claras alusiones a un amor autobiográfico.

Otro aspecto importante es la presencia del autor dentro del texto comentativo (marco) que, como se sabe, tiene la función de englobar en sí el texto narrativo (cuentos). El yo del autor aparece por primera vez al principio del *Proemio*, donde se abandona a una breve, pero valiosa, confesión autobiográfica:

«ritrovatomi io a Dovàdola, isfolgorato e cacciato dalla fortuna, [...] cominciai questo negli anni di Cristo MCCCLXXVIII, essendo eletto per vero e sommo Pontefice per la divina grazia papa Urbano sesto, nostro italiano, regnando il serenissimo Carlo quarto, per la Dio grazia re di Boemia e imperatore de' Romani»⁵⁸.

Si en el caso de los dos narradores, como ya hemos indicado, la ocasión para la narración oral ya no es la peste, sino el amor que los une, de la misma manera lo que lleva al autor a empezar la redacción de su obra no es una calamidad natural, sino unos desafortunados acontecimientos personales, que los críticos han interpretado como el exilio de ser Giovanni por cuestiones políticas a Dovádola, lugar no muy lejos de Forlì, donde se desarrolla la acción del marco⁵⁹. Recordemos que no podemos contar con

⁵⁷ Analizaremos más adelante cómo también en el caso de Sercambi se puede hablar de cierto autobiografismo. Recordemos, además, que en el marco de la obra *Porretane* de Sabadino degli Arienti, única recopilación de cuentos del siglo XV con un encuadramiento narrativo de tipo decameroniano, se vislumbra la personalidad del autor. Dicha característica se hará más común en el siglo XVI. Cfr. Graedel, C. *Op. cit.*

⁵⁸ Ser Giovanni Fiorentino, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁹ Battaglia recuerda que en esa época en la que el tumulto de los Ciompi había exacerbado los contrastes civiles y había intensificado la represión, la región de Romaña representaba un refugio bastante común,

ninguna otra noticia cierta, o por lo menos fehaciente, sobre la identidad del autor del *Pecorone*.

Antes de estos datos autobiográficos, el autor anticipa brevemente el enmarcamiento narrativo, es decir, la historia del amor y de los encuentros furtivos entre un fraile y una monja, informando además que él pudo *oír* los cuentos narrados por Aurette y Saturnina: “*udendo* la leggiadra inventiva e la vaga maniera e l’inamorati ragionamenti che insieme teneano”⁶⁰. Sin embargo, Ser Giovanni no especifica si oyó los cuentos porque alguien se los contó o si llegó a conocerlos a través de los mismos protagonistas.

Esta duda es resuelta por el autor al final de la última jornada, cuando su presencia vuelve a manifestarse en el texto narrativo; aquí sus palabras tienen la función importante de indicar al lector el código y la clave de lectura de los encuentros de Aurette y Saturnina o, lo que es lo mismo, del encuadramiento narrativo de la obra: «io posso dire di veduta [*averlo visto*], pero ch’assaissime volte mi trovai presente dove s’usava quel diletto e quel piacere, che detto abbiano di sopra, sanza nessuna disonestà»⁶¹.

Ser Giovanni es incapaz de justificar su presencia en el convento durante los furtivos encuentros de los dos narradores, (presencia que nos parece muy poco probable y para nada justificable), pero sus palabras quieren ser un testimonio personal importante, y es realmente lo que Aurette y Saturnina necesitan para adquirir una credibilidad psicológica y tener una motivación para sus comportamientos. En este caso

además de cercano, para muchos florentinos. Por lo tanto las indicaciones del *Proemio* son sin duda verídicas. Cfr. Battaglia, S., *op. cit.*, pp. 286-287.

⁶⁰ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 3.

⁶¹ *Ibidem*, p. 567.

el autor del *Pecorone* emplea el tradicional procedimiento retórico de la *veritas*, que en la *novella* ya no tiene el valor absoluto⁶² que tenía en el *exemplum*; su función no es la de darles un sentido de realidad y de plausibilidad a los cuentos (veremos cómo el yo del autor no aparece nunca a lo largo de la narración), sino la de hacer que la historia del marco resulte verídica. Esto es lo que diferencia a ser Giovanni de Boccaccio y de Sacchetti: éstos últimos intervienen varias veces en la narración, con la finalidad de autenticar los hechos narrados, mientras que a ser Giovanni no le interesa dar fe de la materia que compone el macrotexto narrativo, sino de aquella que constituye el marco y que sirve de hilo conductor a ese macrotexto.

Para terminar, diremos que aunque compartimos la postura de aquellos críticos que han tachado la estructura y la historia del marco de ingenua, monótona y desangelada, creemos que este débil, pero enigmático, motivo de enlace entre las diferentes piezas narrativas tendría que haber merecido una mayor atención por parte de la crítica. Ser Giovanni es un escritor humilde con sus limitaciones y quizás con pocas pretensiones, cuya forma de escribir demuestra, sin embargo, —como tendremos ocasión de ver a través del análisis de los cuentos— que no estamos frente a un escritor culturalmente desprevenido o poco preparado, aunque su prosa no llegue nunca a conseguir aquella coherencia y riqueza narrativas alcanzadas por Boccaccio y, en menor medida, por Sacchetti y Sercambi.

⁶² Al hablar de *valor absoluto* queremos referirnos al hecho de que la *veritas* ya no se interpreta como algo universalmente ejemplar e inalterable, como había sido en el *exemplum*.