

Segunda Parte. Tipología de las *novelle*.

Premisas.

En la segunda parte de nuestro estudio analizaremos las principales características narrativas de los tres escritores toscanos e intentaremos, en la medida de lo posible, poner orden en el heterogéneo mosaico que se nos presenta. Evidenciaremos los rasgos macroscópicos de las *novelle* y, a través de aquellos aspectos que resultan más fácilmente “homologables”, trazaremos un recorrido temático estructurado según los criterios de similitud u oposición de la materia narrada, para llegar a organizar el vasto material narrativo a nuestra disposición.

Es preciso aclarar que la gran mayoría de las temáticas y motivos narrativos presentes en las tres recopilaciones aparecen ya en el modelo del *Decamerón*, obra que seguiremos utilizando para nuestro análisis, ya que los tres textos, en mayor o menor medida, establecen una relación (a veces conflictiva) con el “pre-texto oficial” de Boccaccio. En función de su presencia o ausencia se asiste a la creación de tres sistemas narrativos diferentes, así como tres distintas aperturas al canal novelístico al que todos pertenecen.

Veremos como en el universo narrativo de Ser Giovanni, Sacchetti y Sercambi confluyen los contenidos más variados: del histórico al fantástico, del realista al irreal, del cómico al trágico, según las múltiples caras de su inspiración y la infinita escala de valores de cada escritor: moralista, licencioso, didáctico, hedonista, etc. De todos modos, este sin fin de motivos narrativos no tiene que extrañarnos, porque es una de las prerrogativas del género literario de la *novella*, como bien señala Battaglia, según el cual la *novella* recoge en sí el flujo inagotable del vivir del hombre o, mejor dicho, las

innumerables situaciones que lo componen y por lo tanto, bajo este punto de vista, es la forma literaria más universal y multiforme que exista¹⁶⁰.

La diferente elaboración de la misma materia narrativa puede crear, pues, un número elevado de posibilidades distintas. En efecto, a pesar de la relación que se irá estableciendo entre las tres recopilaciones de cuentos debido a la existencia de motivos narrativos afines, es también cierto que a través del análisis de los diferentes temas, motivos e ideas mayores de las novelle, se harán manifiestas unas diferencias importantes que, al igual que las afinidades encontradas, proceden de ese mismo terreno narrativo aparentemente común.

Sin embargo, si existe un elemento común a la prosa de Sacchetti, Sercambi y Ser Giovanni, éste es su rechazo al estilo complejo y elaborado de Boccaccio. La simplificación de la estructura narrativa operada por los epígonos con respecto al modelo decameroniano se debe a una elección consciente y ponderada que poco o nada tiene que ver con la falta de capacidad artística de nuestros escritores.

Para entender mejor esta característica propia de la narrativa toscana del *tardo Trecento* hay que referirse brevemente a la reacción que provocó el libro de Boccaccio entre su público. No se puede olvidar que, a pesar de que el *Decamerón* tuviese una acogida entusiástica en los ambientes burgueses y mercantiles de la época, llegando a adquirir enseguida un éxito enorme, también es cierto, como apunta Picone, que en el ambiente intelectual protohumanista la acogida fue más bien fría, por no decir hostil, ya que se le reprochaba al autor de Certaldo el desequilibrio estilístico entre las partes trágicas y las cómicas de la obra.

¹⁶⁰ Cfr. Battaglia, S., *Contributi alla storia della novellistica*, Napoli, Editrice Raffaele Pironti e figli,

Otro gran estudioso de Boccaccio y de la *novellistica* en general, Vittore Branca, que definió el *Decamerón* como la «*chanson de geste* dei paladini della mercatura»¹⁶¹, fue mucho más explícito con respecto a la acogida negativa de la obra de Boccaccio por parte de ciertos sectores de la cultura, aclarando que el *Decamerón* aparecía como una obra del todo extra-literaria y que, además, en el ambiente proto-humanista que ya dominaba la cultura italiana de la segunda mitad del siglo XIV, el libro se presentaba no sólo como algo extra-literario, sino también anti-literario¹⁶².

Así las cosas, los autores de *novelle* de finales de siglo, si por un lado se vieron en la obligación de complacer a ese mismo público burgués hambriento de escuchar nuevas historias, también trataron a su vez de evitar las críticas y los ataques a los que se vio sometido Boccaccio¹⁶³. Este es el motivo principal que les llevaría a efectuar sobre el material novelístico del *Decamerón* una revisión estilística e ideológica que en ningún momento se puede considerar como algo simplemente casual.

Los epígonos, aun admirando la gran habilidad del genio florentino, como hemos tenido ocasión de observar en la primera parte de este estudio a través de las declaraciones de los mismos autores en el *Proemio* y en el marco de las obras, consideraron su estilo demasiado ambicioso y sobre todo arriesgado, visto las diferentes reacciones de sus lectores, y tuvieron que darse cuenta de que en realidad se trataba de una herencia difícil y en parte incómoda de llevar.

1947, p. 6.

¹⁶¹ Cfr. Branca, V., *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 92.

¹⁶² Branca, V., *op. cit.*, p. 9.

¹⁶³ Cfr. Picone, M., «La cornice degli epigoni», en: AA. VV., *Forma e Parola. Studi in Memoria di Fredi Chiappelli*, Roma, Bulzoni, 1992, p. 177.

Por este motivo, tras el necesario homenaje al prestigioso e inigualable modelo, los autores muestran su intención de querer seguir caminos distintos, tanto a nivel de macro-estructura (el marco narrativo) como de micro-estructura (estructura de las novelle, plano estilístico y lingüístico). Con respecto a la organización temática y a los mecanismos narrativos, sin embargo, el referente ineludible, y el más cercano, sigue siendo Boccaccio, el creador de un código narrativo consagrado y vinculante para todos sus sucesores¹⁶⁴.

¹⁶⁴ Cfr. E. Malato, «La nascita della novella italiana», en AA. VV., *La novella italiana. Op. cit.*, tomo I, pp. 3-45.

Capítulo VI. El Pecorone; VI.1 La temática amorosa; VI.2. Realidad versus fantasía; VI.3 La historia; VI.4 Las baladas; VI.5 Observaciones finales.

VI. El Pecorone.

En nuestro análisis del marco narrativo de la obra de Ser Giovanni, un marco que se caracteriza por su estructura extremadamente ingenua, monótona y repetitiva, tuvimos ocasión de subrayar que estamos frente a un escritor con muchas limitaciones desde el punto de vista de la técnica narrativa, y tal vez con pocas pretensiones, aunque parece ser que no se trata de un escritor culturalmente desprevenido o poco preparado. Utilizamos el verbo “parecer” porque, como ya hemos podido aclarar en anteriores capítulos de este trabajo, un cierto halo de misterio sigue rodeando la identidad del autor del *Pecorone* que, siguiendo las hipótesis cuidadosamente formuladas por Stoppelli, debería poder identificarse con un Giovanni da Firenze, llamado Malizia Barattone, personaje florentino que trascurrió parte de su vida en Nápoles, donde fue juglar en la corte angevina durante los años comprendidos entre 1360 y 1370¹⁶⁵.

Por lo tanto, el *Pecorone* sería la obra de un juglar que conocía muy bien el ambiente napolitano, como tendremos ocasión de apuntar más adelante, y que escribiría su recopilación de *novelle* después de volver a Florencia, teniendo en cuenta tanto el espíritu característico del público florentino, como el espíritu más elegante y áulico del público de la corte napolitana de donde procedía.

Al misterio que desde siempre ha acompañado a la identidad del escritor, se le han sumado también las noticias confusas en torno a la fecha de composición de la recopilación y al significado del título, a las que hace referencia el mismo Ser Giovanni en el controvertido soneto con el que se cierra la recopilación.

Antes de entrar en nuestro asunto esencial, eso es, el estudio de las cincuenta *novelle*, nos detendremos muy brevemente en estos tres interrogantes, a los que todavía no se ha podido dar una respuesta definitiva debido a la escasez de noticias ciertas acerca del autor y la obra, para intentar entender algo más acerca de ambos.

La importancia del soneto radica en el hecho de que en él se indica el nombre de pila del escritor y la fecha de composición de la obra «Mille trecento con settantott'anni / veri correvan, quando incominciato / fu questo libro, scritto e ordinato / come vedete, per me ser Giovanni». A este respecto recordemos que la técnica de inscribir el nombre del autor de la obra en un soneto no es inusual, ya que la volvemos a encontrar en el soneto acróstico con el que Sercambi abre sus *Novelle* y, más tarde, en el soneto con el que Prudenzani cierra su *Sollazzo*.

Sin embargo, el soneto sigue con una curiosa y socarrona referencia al título:

«E 'n battezzarlo non durai affanni,
perch'un mio car signor l'ha intitolato,
ed è per nome il *Pecoron* chiamato,
perché ci ha dentro nuovi barbagianni.
E io son capo di cotal brigada,
Che vo belando come *Pecorone*,
Faccendo libri, e non ne so boccata »¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Cfr. Stoppelli, P., «Malizia Barattonne (Giovanni di Firenze). Autore del *Pecorone*», *Filologia e Critica*, II, 1977, pp.1-34. Recordamos que a partir de 1977, fecha de este estudio de Stoppelli, la atribución del *Pecorone* a este curioso personaje sigue pareciendo la más creíble de todas.

¹⁶⁶ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 568. Con respecto al título y al nombre del autor, su presencia en el soneto «fatto per maestro Francesco da Colligrano a ser Giovanni del *Pecorone* di grano che gli dovea mandare» que Franco Sacchetti escribió de puño y letra en el autógrafo de las *Rimas*, ha llevado a los críticos a la conclusión de que los dos escritores eran amigos y pertenecían al mismo círculo de literatos florentinos.

Debido a la supuesta incompatibilidad entre el tono jocoso del soneto y el tono serio de las *novelle*, Novati llegó a la conclusión de que éste era apócrifo, una hipótesis que compartieron también Gorra y Di Francia¹⁶⁷, y que, a partir de ellos, generó un sinnúmero de propuestas distintas acerca de la identidad del escritor¹⁶⁸ e incluso acerca del significado que había que atribuirle al tratamiento honorífico de *ser* que precedía al nombre¹⁶⁹. Sin embargo, todas las suposiciones partían de un mismo presupuesto: la convicción de que el soneto fuera apócrifo.

Tan sólo en las últimas cuatro décadas los críticos han propuesto un cambio de postura, demostrando que no existen razones válidas para negar la paternidad del soneto al autor de las *novelle*¹⁷⁰.

La presunta incompatibilidad entre la narración y el epílogo poético se debe principalmente a la declaración que la obra contiene *novi barbagianni*, una afirmación que llevó a los críticos a preguntarse a quiénes se refería el autor con este término que hacía alusión a la presunta memez e ineptitud de algunos personajes.

Según la hipótesis de Battaglia, el mayor estudioso de la obra de Ser Giovanni, en el *Pecorone* apenas existen personajes caracterizados de forma cómica, además, el

¹⁶⁷ Cfr. Novati, F., «Ser Giovanni del *Pecorone*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1892, p. 349; Gorra, E., «L'autore del *Pecorone*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1890., pp. 216-218; Di Francia, L., «Un po' di luce sul *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1909, pp. 362 y 369.

¹⁶⁸ Para las distintas hipótesis que se barajaron cfr. Foldi, R., «Attorno al *Pecorone* di Ser Giovanni Fiorentino», *Paideia*, 1947, p. 1-8, y Esposito, E., «Il *Pecorone* di Ser Giovanni», *L'Osservatore politico-letterario*, XIX, 1973, p. 89-91.

¹⁶⁹ Sobre los diferentes significados del título de *ser*, que para algunos críticos valía tout-court como referencia a la profesión de notario, mientras que para otros tenía un significado mucho más amplio, que podía atribuirse tanto a la autoridad de las personas que eran investidas de dicho título, como a la deferencia de los demás hacia ellas, o incluso asumir un sentido burlesco, tal y como aparecía en la literatura popular, cfr. Novati, F., *op. cit.*, p. 354; Stoppelli, P., *op. cit.*, p. 3.

¹⁷⁰ Además, no hay que olvidar que al mismo Boccaccio le pasó algo similar, ya que durante mucho tiempo se dudó de la autenticidad de un apéndice trivial que aparecía en una carta que el escritor escribió

tono del lenguaje no se precia de divertido, por lo tanto el epíteto despectivo era tan sólo un intento del escritor de devaluar sus *novelle*, empleando el clásico *topos* de la modestia, con el fin de prevenir eventuales críticas negativas por parte de sus contemporáneos¹⁷¹.

En este sentido, y comparándole con los otros dos *novellieri* de finales del *Trecento*, Sacchetti y Sercambi, en cuyas obras encontramos el mismo procedimiento, no cabe duda de que —en un arrebato de humildad— Ser Giovanni carga demasiado la mano, al afirmar que él mismo es el jefe de esa *brigata* de tontos e ineptos, y que va balando como un carnero —clara alusión a la proverbial falta de inteligencia de los ovinos— y escribiendo libros sin saber hacerlo. La tesis de Battaglia parece bastante probable, sin embargo, al destacar la gran diferencia de tono entre el soneto y las *novelle*, sus teorías no pueden justificar plenamente que el soneto no sea apócrifo¹⁷².

Por lo tanto, el único camino válido para demostrar la misma paternidad para el soneto y las *novelle*, fuera quien fuese su autor, parecía consistir en la búsqueda —dentro del texto en prosa— de aquellos *barbagianni* que, a primera vista, podían identificarse con los dos narradores del marco, cuya conducta sentimental no les permitía, ya sea por inexperiencia, por indecisión o por voluntad propia, satisfacer la pasión y el deseo que les atormentaban.

en su época napolitana. Cfr. Bárberi Squarotti, G. et alii, *Storia della civiltà letteraria italiana. Dalle origini al Trecento*, Torino, Utet, 1991, vol. I, p. 910.

¹⁷¹ Cfr. Battaglia, S. *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori, 1966, pp. 705 y 733.

¹⁷² Otros críticos, sin embargo, optaron por basar sus teorías exclusivamente en el análisis formal, comparando el soneto con las veinticinco baladas que cierran cada un de las jornadas, y encontrando unas analogías estilísticas que demostrarían el origen común de todas las composiciones. Cfr. Rossi, L., *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, en: Malato, E. (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, Roma, Salerno, 1995, vol. II, p. 908.

A este respecto, Muscetta avanzó una hipótesis atrevida: que todo el *Pecorone*, y no sólo el soneto final, fuese una obra de carácter burlesco, que en realidad las *novelle* estaban llenas de *barbagianni* y que la misma atribución a un desconocido Ser Giovanni era una burla más del verdadero autor¹⁷³.

Por lo tanto, el soneto se debía interpretar como el epílogo coherente de una recopilación de *novelle* basada en una concreta tradición burlesca.

Para sostener su tesis, Muscetta saca a colación una serie de *novelle* en las que aparecen hombres y mujeres apasionadamente enamorados que ven frustrados sus deseos de unirse carnalmente, y destaca en ellos los *barbagianni* de los que nos habla el soneto. Por lo que a nosotros respecta, compartimos la tesis de Muscetta sólo en parte: si bien es cierto que hay algunas *novelle* (como la XV, 2) en las que la postura irónica del autor se hace más que patente, creemos, sin embargo, que habría que ir con mucha cautela a la hora de generalizar y considerar todo el *Pecorone* como una obra cuyo único objetivo era la burla, por lo menos si nos basamos en los postulados del crítico.

Como botón de muestra recordemos la *novella* del joven Galgano, un personaje que, según Muscetta, encarna perfectamente el concepto del *novi barbagianni*. Pues bien, teniendo en cuenta el tono de esta *novella*, como de otras muchas de la recopilación, y si procedemos a una lectura en clave de código cortés, la caballerosa decisión de Galgano de renunciar al amor de Minoccia como muestra de lealtad hacia el propio señor no tiene absolutamente nada de ridículo, así como no parecen irónicas las narraciones de Ser Giovanni acerca de la imposibilidad de disfrutar plenamente del amor, un motivo sobre el que Muscetta insiste mucho para demostrar su hipótesis.

¹⁷³ Según el crítico el epíteto *barbagianni* se adaptaba a los personajes de Galgano, Corsivallo, Guelfo,

Pues bien, nuestra opinión es que los *novi barbagianni* no deben obligatoriamente encontrarse a lo largo de toda la recopilación, como ha intentado demostrar Muscetta. De hecho, el verso del soneto no nos dice que haya muchos, simplemente dice que los hay. Por lo tanto, creemos efectivamente que se puede hablar del *Pecorone* como de una obra burlesca, sin embargo, limitaríamos la atribución del término despectivo *barbagianni* a los dos inexpertos personajes del marco, Auretteo y Saturnina, que intentan mitigar la llama del ardiente amor que les devora contando *novelle* y que, según nosotros, representan a los verdaderos y únicos *novi barbagianni* de toda la recopilación.

Se podría objetar que, generalmente, los marcos narrativos no presentan experiencias sentimentales que desemboquen en uniones de tipo físico, y esto vale incluso para aquellos autores que, como Sercambi, conceden amplio espacio a la temática erótica. Por lo tanto, la ausencia de una satisfacción amorosa entre Auretteo y Saturnina no debería extrañarnos excesivamente, aunque no tenemos la seguridad absoluta de que sea así, visto que a lo largo de la obra hay varias alusiones, más o menos explícitas, que nos han llevado a pensar lo contrario, como ya anticipábamos en la primera parte de este estudio.

A este respecto, y también en relación con el término cómico-despectivo que le da el nombre a la obra, queremos recordar que Picone señala la presencia del epíteto *pecorone* en el mismo *Decamerón* y, más concretamente, en la Introducción a la VI Jornada¹⁷⁴. Se trata de la encendida discusión que se produce entre Licisca y Tíndaro,

Ruberto, Lapo y, primeros de todos, Auretteo y Saturnina. Cfr. Muscetta, C., *op. cit.*, pp. 2-7.

¹⁷⁴ Picone, M., *Gli epigoni del Boccaccio e il racconto nel Quattrocento*, en: Brioschi, F.; Di Girolamo, C. (a cura di), *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati Boringhieri, vol. I, p. 659.

durante la cual, entre la risa general, la mujer le llama a Tíndaro borrego (*pecorone*), por ser tan tonto e ingenuo como para creer en la virginidad femenina, cuando ella misma afirma que ninguna de sus vecinas se casó virgen y que todas las mujeres casadas engañan a sus maridos¹⁷⁵.

Es más, merece la pena señalar la relectura que hace Rossi del soneto CCLXXXIX del *Libro delle Rime* de Sacchetti, que a lo largo de los años ha sido citado por los críticos en sus interminables discusiones en torno a la identidad de Ser Giovanni y las posibles relaciones entre los dos *novellieri*. Recordemos que en la rúbrica del soneto se menciona el nombre del autor: «sonetto fatto per maestro Francesco da Colligrano a ser Giovanni *Pecorone* di grano che gli dovea mandare», y que el primer verso recita: «Io non vorrei entrare nel *Pecorone*»¹⁷⁶. Pues bien, Rossi señala en el soneto una serie de alusiones y metáforas erótico-oscenas que confirmarían su relación con el libro de Ser Giovanni¹⁷⁷.

Por lo tanto, ¿quién sabe si el escritor florentino, ironizando abiertamente en el soneto del epílogo acerca de su libro de *novelle*, no quiso insinuar que los *pecoroni* somos todos nosotros, lectores y críticos, que, tras tantas alusiones más o menos explícitas, seguimos creyendo en los ingenuos y platónicos encuentros entre Aurette y Saturnina!

Finalmente, a causa de las escasas noticias acerca del escritor, todas las hipótesis parecen aceptables, aunque no esclarecen del todo el misterio que rodea el *Pecorone*, ni

¹⁷⁵ Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 715.

¹⁷⁶ Sacchetti, G., *Il Libro delle Rime*, (a cura di F. Brambilla Ageno), Firenze, Olschki, 1990, en: *LIZ, Letteratura Italiana Zanichelli*, (a cura di Pasquale Stoppelli e Eugenio Picchi), Bologna, Zanichelli, 1998, edición en CD-Rom.

¹⁷⁷ Cfr. Rossi, L., *op. cit.*, pp. 908-910.

tampoco la verdadera identidad de su autor: un problema de identificación que sigue abierto y que, tal vez, sea destinado a no encontrar solución.

Volviendo al tema que nos atañe, eso es, el estudio del material narrativo, el hecho de que los tres aspectos arriba mencionados hayan atraído la atención de la totalidad de los críticos que se han ocupado del *Pecorone*, ha sido en detrimento del estudio del material narrativo que compone la obra, es decir, las cincuenta *novelle*, que con toda probabilidad ha despertado escaso interés por el elevado número de ellas que Ser Giovanni copia, de forma casi literal, de los capítulos de la *Crónica* de Giovanni Villani (32 sobre un total de 50), un factor que ha llevado a un amplio sector de la crítica a la convicción de que no merecía la pena detenerse en el estudio de una obra mediocre cuyas temáticas y estructura narrativa estaban basadas mayoritariamente en la imitación pasiva de otros autores.

Lo que salta a la vista a través del análisis de las cincuenta *novelle* es que el material narrativo se caracteriza por una substancial falta de homogeneidad, y en las *novelle* notamos motivos de clara tradición oriental, con la presencia de cuentos de magia y leyendas mitológicas, junto a otros sacados de la tradición *novellistica* y del *Decamerón*, del folclore popular, de los *fabliaux* y, en mayor medida, de la *Crónica* de Villani.

A propósito de este último dato, hay que aclarar que el 65% de las *novelle* de la recopilación corresponde a una transcripción más o menos fiel, y a veces literal, de los capítulos de la *Crónica*, y que a partir de la segunda *novella* de la décima Jornada la *Crónica* se convierte en la única fuente de Ser Giovanni, un factor que ha llevado a la inmensa mayoría de la crítica a limitar sus atención a las 18 *novelle* que constituyen una

aportación original del autor florentino¹⁷⁸, y que desde siempre se han considerado como el único medio para poder “entender modos y formas de la narrativa de Ser Giovanni”.

Sin embargo, tras la decisión de Auretto, narrador y *alter ego* del autor, de abandonar «il parlar d’amore», que constituye el tema principal de las primeras nueve jornadas, para pasar a unos más “altos y morales razonamientos”, términos con los que hace alusión a las *novelle* históricas, implica el paso programado de la diversión a lo útil, es decir, del *dilettevole* al *utile*, según el dúplice estatuto de la *novella*, que incluye tanto el gusto de narrar como el gusto de educar. En este sentido, tal vez, se pueda entender mejor la presencia de un grupo tan numeroso de *novelle* históricas, aunque ello no sirve para justificar el hecho de que éstas hayan sido “plagiadas” de otro autor.

Con respecto a los criterios de clasificación que hemos seguido, es preciso aclarar que contamos con un corpus de 50 *novelle*, de las cuales 32 son históricas, copiadas de forma casi literal de la *Crónica* de Villani, mientras que 15 de las 18 *novelle* que quedan son de temática amorosa y tan sólo tres se desarrollan en unos tiempos contemporáneos al escritor. Hemos optado por dedicarles un capítulo a parte a las 32 *novelle* históricas, ya que creemos que un análisis atento de ellas podría ayudarnos a arrojar alguna luz sobre los gustos, las intenciones y la técnica narrativa de Ser Giovanni.

¹⁷⁸ En este sentido, resulta indicativo el hecho de que el mismo Esposito, en la edición del *Pecorone* que hemos manejado, declara abiertamente su falta de interés hacia el material narrativo procedente de la *Crónica*, motivo por el cual se limita a presentar en la introducción una tabla de correspondencias muy esquemática entre las 32 *novelle* y los capítulos de Villani. Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. XVIII-XXII. Nos volveremos a ocupar de ella en el capítulo dedicado a las *novelle* históricas, sin embargo, queremos aclarar aquí que la aportación de Esposito se reduce a una transcripción de la misma tabla de correspondencias que individuó Egidio Gorra a finales del siglo XIX. Cfr. Gorra, E., *Il Pecorone*, en: AA. VV., *Studi di Critica Letteraria*, Bologna, Zanichelli, 1892, pp. 216-353. Su estudio de las relaciones entre Ser Giovanni y Villani empieza a partir de la p. 293.

Para las restantes dieciocho *novelle*, un corpus extremadamente exiguo, en primer lugar hemos optado por tener en cuenta la afinidad temática, aunque el motivo amoroso desempeña una función unificadora que se limita exclusivamente a esta sección del libro. Sucesivamente, hemos optado por dedicarle un mayor espacio al texto, y nuestra atención se ha centrado en el análisis de la trama y del desarrollo narrativo de cada una de las *novelle*, con el fin de destacar las peculiaridades más sobresalientes de la narrativa de Ser Giovanni. En este sentido hemos querido diferenciar entre aquellas *novelle* donde están presentes ambientes y situaciones propias de la vida real —a pesar del escaso interés que nuestro escritor demuestra tener hacia los aspectos realistas de su narración— y aquellas *novelle* en las que se respira una atmósfera mágica e irreal, destacando en esta mayor o menor adherencia a la realidad uno de los aspectos sin duda más interesantes e innovadores de la técnica narrativa de Ser Giovanni.

Creemos, por lo tanto, que cualquier otro intento de generalización resultaría totalmente arbitrario ya que, a pesar de las similitudes entre la temática desarrollada en toda y cada una de ellas, las *novelle* no constituyen un conjunto completamente orgánico y con frecuencia el lector tiene la sensación de estar ante una narración desestructurada y heterogénea.

Tal vez haya que encontrar la causa de ello en las condiciones culturales de su autor, dado que si aceptamos las hipótesis de Stoppelli a las que ya hemos hecho referencia y que, por otra parte, han sido adoptadas por muchos críticos posteriores, el escritor florentino sería un hombre de corte, un juglar y, por lo tanto, no se trataría de un

hombre culturalmente desprevenido; sin embargo, su preparación y experiencia artística no son suficientes para proporcionar a su recopilación de *novelle* la misma coherencia que, tan sólo unos años más tarde, alcanzarían las obras de los otros dos *novellieri* toscanos de finales de siglo: Sacchetti y Sercambi.

VI.1. La temática amorosa.

Como hemos apuntado en el anterior capítulo, las *novelle* que cuentan con el amor como uno de sus ingredientes principales representan la casi totalidad del material original del *Pecorone* (concretamente en 85%), aunque este porcentaje se reduce a tan sólo un 35% si tomamos en consideración el conjunto de las cincuenta *novelle*, donde a las quince de las primeras nueve jornadas hay que añadirles dos de entre las que Ser Giovanni copia de la *Crónica* de Villani.

Desde un punto de vista general, y recurriendo a una comparación con Sacchetti, el *novelliere* cronológicamente más cercano a Ser Giovanni, podemos empezar afirmando que existe una diferencia enorme entre la manera en la que los dos escritores se acercan al tema amoroso: en las *Trecentonovelle*, como tendremos ocasión de observar en los sucesivos capítulos, el tema erótico de por sí carece de importancia, aparece casi siempre como simple motivo argumental al servicio de una burla y la relación amorosa se convierte en un pretexto para poder contar anécdotas divertidas. En el *Pecorone*, en cambio, el amor ocupa un lugar central dentro de la narración y Ser Giovanni sigue ofreciéndonos un mundo dominado por grandes pasiones, aunque sus

historias no logran alcanzar la fuerza y el dramatismo de las grandes *novelle* de amor del *Decamerón*.

La presencia de Boccaccio, una presencia ya de por sí previsible no sólo por la identidad del género literario y la fuerte influencia que el escritor de Certaldo ejerció sobre los *novellieri* posteriores, sino también en cuanto a la estructura de la recopilación (marco y *Proemio*), se advierte, sin embargo, en menor medida con respecto a los otros dos epígonos toscanos, Sacchetti y Sercambi. Más concretamente, hay tan sólo tres *novelle* que tienen su fuente directa en el *Decamerón*: se trata de la III, 1, la III, 2 y la V, 2, aunque todas presentan variantes importantes y, en el caso de la III, 2, incluso un final distinto, creación original de Ser Giovanni. En realidad, hay una cuarta *novella* (VI, 1) en la que se detecta la influencia Boccaccio, sin embargo, al no pertenecer a las de temática amorosa, nos ocuparemos de ella más adelante.

Es preciso detenernos brevemente en el análisis y comparación de las respectivas parejas de *novelle*, porque aportan unos datos realmente interesantes que demuestran cómo, en algunas ocasiones, la estructura de las *novelle* se desarrolla de forma muy articulada y compleja, con una trama y un desarrollo muy cuidados que poco o nada tiene que ver con la ingenuidad y la rapidez narrativa que caracterizan a muchas —que no a todas— las *novelle* de la recopilación de Ser Giovanni.

Un primer caso se encuentra en la primera *novella* de la tercera jornada donde, al igual que en la *novella* del *Decamerón* (II, 3), aparece el motivo de la mujer disfrazada de religioso, aunque en el caso de Boccaccio se trata de la hija del rey de Inglaterra, mientras que en el *Pecorone* se trata de una mujer pequeño burguesa. El protagonista masculino es un cura que, al igual que su homónimo decameroniano, se da cuenta de

que el fraile que yace en su misma cama es una mujer con “begli occhi e dilicato viso”. Empieza una hermosa historia de amor, que se ve interrumpida por el regreso a Italia del cura.

Por lo tanto, la primera y sustancial diferencia entre las dos *novelle* reside en los protagonistas, puesto que en el *Pecorone* el amante es un religioso. La *novella* termina con la triste despedida de los dos amantes, a diferencia del final feliz del cuento de Boccaccio; por consiguiente, estamos frente a un mismo motivo que presenta, sin embargo, un desenlace y un final diferentes.

En relación a las dos *novelle*, y además de las diferencias macroscópicas a las que nos hemos referido, queremos señalar que la narración de Ser Giovanni se enriquece de nuevos elementos narrativos ausentes en la *novella* del *Decamerón*, sobre los que merece la pena detenernos. En primer lugar la ocasión que hace que el cura y el falso fraile se acuesten en la misma alcoba es distinta de su fuente decameroniana, ya que a diferencia de lo que ocurre en la *novella* de Boccaccio¹⁷⁹, nos encontramos aquí con una serie de equívocos y enredos muy bien maquinados, dignos de la mejor *novella* cómica de Sacchetti: la hija de la posadera, seducida por la belleza del falso fraile, se mete en la cama con él/ella que, para no ser descubierto, se ve obligado a huir a la alcoba del cura. Éste, al moverse durante la noche, toca el pecho de Petruccia y creyendo que se trata de la hija de la posadera que se ha equivocado de lecho, pues el cura se había dado cuenta de la atracción de la joven por el fraile, se aprovecha de la situación y yace con ella.

¹⁷⁹ En la *novella* de Boccaccio, tras las insistencias del posadero y debido a la falta de sitio, Alejandro se va a la misma alcoba de la mujer-abad, donde ésta aprovechará la ocasión convenciendo al joven, después de muchas negativas, a acostarse desnudo junto a ella. La atrevida mujer hará el primer paso empezando a

A la mañana siguiente, una vez que el cura ha descubierto la verdadera identidad de Petruccia, la mujer decide contarle su vida y a través de sus palabras el lector conoce el desgraciado pasado de esta joven, que se quedó huérfana muy pronto, fue seducida por un cardenal del cual los hermanos decidieron alejarla, para obligarla a casarse con el amigo de uno de ellos. Tras quedar viuda, Petruccia decidió volver a Aviñón en busca de su amante, el cardenal, y es precisamente aquí, camino de la ciudad francesa, donde empieza la verdadera narración.

En este paréntesis narrativo que comprende los antecedentes que forman la prehistoria de la *novella*, es cuanto menos curioso ver cómo la elección de Ser Giovanni de introducir el motivo de la mujer que se convierte en la amante de un cardenal no esconde ningún tipo de comentario negativo o juicio moralista, de manera que el lector no percibe en ningún momento la relación amorosa en clave de denuncia o condena, sino única y simplemente como una introducción a la narración central.

Es cierto que en algunas escenas queda implícito un ligero toque de malicia, sin embargo la narración no degrada nunca hacia lo escabroso y lo inmoral, gracias al estilo sobrio y discreto de Ser Giovanni, el cual en ningún momento pretende ofender la moralidad de sus lectores, a diferencia de los sentimientos que esta misma *novella* hubiera despertado en otro *novelliere* de la época, poco posterior al autor del *Pecorone*, como es Giovanni Sercambi. Por lo tanto, es importante resaltar que el escritor florentino demuestra tener una actitud sin duda poco común dentro del campo de las *novelle* eróticas: el amante o, mejor dicho, los amantes, ya que en el caso de Petruccia son dos y en ambos casos se trata de dos religiosos, son descritos con unos rasgos muy

tocar y acariciar a Alejandro, y poniéndole la mano sobre su pecho para que el joven descubra por sí

positivos, ya que en ningún momento sus figuras están asociadas a la comicidad, la sátira moral o la condena, que caracterizaban a los demás *novellieri* de la época.

La *novella* siguiente (III, 2) es una fiel refundición de la *novella* decameroniana de Ludovico y Beatriz (VII, 7)¹⁸⁰. En ambas *novelle* se produce un fuerte contraste entre el módulo cortés del enamoramiento por fama que caracteriza la primera parte de la narración, un motivo que ya estaba presente en el *Proemio*, en ocasión de la descripción del amor de Aurette por Saturnina, y que volveremos a encontrar en la *novella* IX, 2, y el motivo burlesco del marido engañado y apaleado, que encuentra muchos antecedentes en la literatura satírica medieval, sobre todo los *fabliaux*¹⁸¹.

Pasando a examinar las dos *novelle* notamos que Ser Giovanni opta por ambientar la historia en Florencia, en lugar de Bolonia. Además, en la *novella* del *Pecorone* la inspiración cortés no se limita al enamoramiento por fama, sino que se refleja también en las pruebas de amor que Ceccolo hace para conquistar el corazón de Lisabella: organizar fiestas y serenatas, participar en torneos, hacer lujosos regalos y una serie infinita de demostraciones de amor y servidumbre que le llevan a gastarse todo su dinero y sucesivamente, cuando «non avea più di che vivere», a hacerse criado del marido de ella¹⁸². Aquí reside la gran diferencia con respecto al protagonista del *Decamerón*, cuya decisión de ponerse al servicio del marido de Beatriz responde a un plan estratégicamente estudiado para poder seducir a la mujer, frente a la ingenuidad del

mismo la verdadera identidad del falso abad.

¹⁸⁰ «Ludovico discuopre a madonna Beatrice l'amore il quale egli le porta: la qual manda Egano suo marito in un giardino in forma di sé, e con Ludovico si giace; il quale poi, levatosi, va e bastona Egano nel giardino». Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 839.

¹⁸¹ Esposito señala los siguientes *fabliaux*: *De la Borgoise d'Orliens*, *Romanz de un chivaler, et sa dame et de un clerk* y *De la dame qui fist batre son mari*. Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 77.

¹⁸² «E quivi cominciò a usare a passare ispeso e farsi sonare e cantare, e a fare cene e disinari per amore di costei. E usava a feste e a nozze e dovunque questa donna andava: gisotrava, armegiava, cavalcava, vestiva famigli, donava robe e cavagli per amor di costei». Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 79.

pobre Ceccolo, que lo hace por pura necesidad y que consigue el amor de Lisabella cuando ya creía no tener ninguna esperanza¹⁸³.

La preparación y la puesta en acto de la burla organizada contra el marido, así como sus consecuencias, siguen un desarrollo prácticamente idéntico en ambas *novelle*: el motivo del marido disfrazado de mujer, la falsa indignación del amante y la tremenda paliza que éste último le pega al marido, haciéndole creer que está castigando a su mujer por quererle engañar. También la conclusión coincide, presentándonos un cuadro final que nos muestra a un marido que está convencido tanto de la honestidad de su mujer como de la fidelidad de su criado, y que, totalmente ciego y confiado, le da el visto bueno a los futuros encuentros amorosos de los dos amantes.

La tercera y última *novella* que tiene relación con un cuento de Boccaccio es la V, 2 (*Decameron* IX, 9), en la que se desarrolla el motivo del castigo de la mujer por parte del personaje masculino. La narración se centra en la historia de dos amigos, Ianni y Ciucciolo, que tienen que resolver sendos problemas de convivencia conyugal: el primero se ha casado con una mujer despilfarradora y el segundo con una mujer «distinta», es decir, terca y lunática. Ambos deciden pedir consejo a un sabio, que en este caso no es Salomón, como en la *novella* de Boccaccio, sino Boecio. Ambas *novelle* están directamente entroncadas con la tradición oriental, tanto por el tema de la peregrinación en busca de un sabio consejo, como por el castigo físico de la mujer desobediente, un tema muy difundido en los cuentos medievales, que volveremos a encontrar en tres *novelle* de Franco Sacchetti (LXXX, LXXXI, CXXXVIII).

¹⁸³ Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. XXIV.

Otro aspecto importante relacionado con esta *novella* es que al final de la misma encontramos uno de los raros comentarios personales del narrador/autor que, en este caso, demuestra estar a favor del castigo que el marido tiene la obligación de infligir a una esposa terca:

«Finita la *novella*, cominciò frate Oretto e disse: “Bene operò la medicina di Ciucciolo, e veramente ell’è delle sane medicine che sia al mondo chi ha la moglie diversa» (p. 144).

A pesar de estas consideraciones del autor, que llega a comparar el castigo físico con un medicamento, por los efectos beneficiosos que ambos aportan, creemos que la decisión de Ser Giovanni de emplear en la *novella* el motivo del poder domesticador del bastón, así como sus reflexiones posteriores, no se debe interpretar como una aversión del autor hacia las figuras femeninas, puesto que casi todas las *novelle* de tema amoroso se caracterizan por la ausencia de antifeminismo. Se trataría más bien de una elección debida a la influencia del módulo decameroniano, o tal vez por el hecho de tratarse de un tema muy común en la literatura medieval, o incluso por ser un método “educador” que, con mucha probabilidad, se llevaba a la práctica en la época de nuestros *novellieri*.

Ahora bien, es importante apuntar que algunos de los motivos que hemos encontrado en las tres *novelle* inspiradas al *Decamerón* vuelven a aparecer en otras *novelle*, junto con otros módulos de clara inspiración cortés. Es éste el caso del enamoramiento por fama que, como ya hemos apuntado, aparece también en la segunda *novella* de la IX Jornada, en la que Arrighetto se enamora de la hija del rey de Aragón «udendo dire delle bellezze di costei» (p. 214).

Otro motivo clásico de la literatura cortés que volvemos a encontrar en el *Pecorone* es el de la caballerosa renuncia del amante, presente en la *novella* I, 1, donde

se respira una atmósfera especial que nos recuerda muy de cerca de algunos ejemplos del *Novellino*. Se trata de un tema que, como afirma Olsen, aparece también en las *novelle* de autores posteriores como Masuccio y Bandello, aunque en ambos casos, y a diferencia de lo que ocurre en la narración de Ser Giovanni, donde la mujer no es caracterizada negativamente, la renuncia va siempre unida a la desvalorización de la mujer amada¹⁸⁴.

El núcleo principal de la historia es muy sencillo: Galgano está enamorado de Madonna Minoccia, la mujer del caballero Messer Sticca, e intenta conquistarla en mil maneras y siempre sin éxito, hasta que, un día, Messer Sticca elogia las virtudes del joven Galgano delante de su mujer, y sus palabras despiertan en ella el interés hacia el joven. Aprovechando la ausencia del marido, Madonna Minoccia invita a Galgano a su casa y cuando se encuentran desnudos en la cama, Galgano le manifiesta su sorpresa por el cambio de actitud; Minoccia le contesta que le convencieron las alabanzas del marido hacia él. Galgano, al conocer el aprecio que Messer Sticca le tiene, con un gesto de gran generosidad y lealtad hacia su señor, renunciará al amor de Minoccia.

En esta *novella* está presente una serie de elementos que caracterizan a muchas de las *novelle* de temática amorosa del *Pecorone*: la renuncia al amor, la demostración de fidelidad hacia su señor, el amor no correspondido, así como la enumeración de cualidades positivas con la que Ser Giovanni caracteriza a Galgano, un personaje que recuerda muy de cerca a la figura típica del caballero de corazón tierno y valeroso, perfecto en todo su ser: «ricco e di nobile progenia, atto e pratico e sperto comunmente in ogni cosa, valoroso e gagliardo, magnanimo e cortese e universale con ogni maniera

¹⁸⁴ Olsen, M., *Amore, virtù e potere nella novellistica rinascimentale*, Napoli, Federico & Ardia, 1984,

di gente»¹⁸⁵. También los medios empleados por Galgano para conquistar a su amada, algunos de los cuales vuelven a aparecer en la *novella* III, 2, siguen fielmente las convenciones del amor cortés: los regalos, los mensajes de amor, los banquetes organizados en honor de la mujer amada y la participación en los torneos, donde el joven Galgano suele llevar los colores de su amada, al igual que los caballeros medievales tenían la costumbre de llevar el velo o una pieza del vestido de la dama. En fin, todo, absolutamente todo, en la caracterización de este personaje masculino nos recuerda mucho más a la figura de un caballero antiguo, a uno de los héroes de Chrétien de Troyes, que al protagonista de cualquiera de las *novelle* de Sacchetti o Sercambi.

Además, ¿qué podemos decir sobre la crueldad de la mujer, en la que el mismo Ser Giovanni ama insistir: «e mai la detta madonna Minoccia el volse mai né udire né vedere [...] e mai la detta donna volse ricevere o udire niente, ma sempre più dura l'una volta che l'altra»¹⁸⁶, o bien de la desesperación del amante, del dolor y la resignación del hombre y su invocación al Dios de Amor —de clara reminiscencia cortés—:

«Signore mio, come puoi tu sostenere ch'io ami e non sia amato? Non vedi tu che questo è contra natura? [...] Ma pure saviamente si diliberò di portare questo gogo insino ch'a Dio d'Amore piacesse»¹⁸⁷?

Todo, absolutamente todo, empezando por el tono nostálgico que invade la narración de principio a final, nos recuerda a los motivos que caracterizan a la mejor literatura cortés.

Con respecto al desenlace de la narración, y como señala Battaglia, se trata de una *novella* que Ser Giovanni elabora con una “paciencia estilística inconsciente y, a la

p.107.

¹⁸⁵ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 10.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 12.

vez, extremadamente coherente”¹⁸⁸, cuyo encanto reside en el estilo discreto y sencillo del autor, parsimonioso en detalles, que sabe describir hábilmente la condición de espera e indecisión en la que se encuentran los dos protagonistas a lo largo de toda la *novella*; las mismas palabras que se intercambian parecen quedarse a medias tintas, casi flotando, como si los dos amantes tuvieran miedo a decir demasiado y a traicionar sus sentimientos.

La escena final, cuando Galgano conoce las palabras de halago de Messer Sticca y abandona el lecho de la amada, representa el único momento en el que el ritmo lento y pausado que había caracterizado la narración hasta entonces se hace improvisamente rápido y nervioso. Al final de la *novella* volvemos a encontrar el comentario de uno de los dos narradores, en este caso Saturnina, que demuestra admirar la firmeza moral de Galgano y añade una reflexión sobre cómo se hubiera portado ella en el lugar del joven amante, dando a entender —con una pizca de malicia y una velada alusión a su relación amorosa con Aurette— que tal vez, y a pesar de su condición de religiosa, ella no hubiera sabido renunciar a lo que deseaba con tanta pasión.

El tono de la narración cambia completamente en la *novella* siguiente (I, 2), donde encontramos el primero de los tradicionales triángulos eróticos (marido-mujer-amante) presentes en el *Pecorone*: Bucciolo, un excelente estudiante de derecho, quiere que su maestro de derecho canónico le enseñe los secretos del arte de la seducción («Maestro mio, io vorrei apparare come s’innamora e che modi e’ si tiene»). Al enseñarle a Bucciolo todas las estrategias de cortejo que conoce, el maestro se convierte, sin querer, en el artífice de los encuentros amorosos entre el joven y su mujer,

¹⁸⁸ Battaglia, S., *Capitoli per una storia della novellistica italiana. Dalle origini al Cinquecento*, Napoli,

donna Giovanna, con la cual Bucciolo pone en práctica todos lo que ha aprendido. Sin embargo, el joven estará a oscuras de la situación hasta el final, y al enterarse de la verdad tendrá un gesto de compasión hacia este maestro “cornudo y apaleado” —nunca mejor dicho— que, tras la segunda burla de madonna Giovanna y la paliza que le pegan los hermanos de la joven para defender su honradez¹⁸⁹, será encadenado y tachado de loco, tanto que en toda la ciudad de Bolonia se hablará del desgraciado maestro que “se volvió loco de tanto estudiar”.

Los tres protagonistas de esta *novella* dan vida a una verdadera farsa en la que los imprevistos, las burlas, los momentos de astucia femenina, las aparatosas ocultaciones del amante, las agitadas escenas nocturnas y los diálogos entre la mujer y el marido nos recuerdan a muchas de las *novelle* de Sacchetti. De hecho, el mismo motivo del adulterio y la doble burla con la que la mujer engaña al marido asumen un tono humorístico muy parecido a las *novelle* eróticas narradas en las *Trecentonovelle*, una obra en la que el tema sexual pierde autonomía, se pone al servicio de burlas ingeniosas y anécdotas agudas y tiene como única finalidad la de crear unas situaciones cómicas, como tendremos ocasión de señalar en los capítulos dedicados a la narrativa sacchettiiana.

En la *novella* II, 2 encontramos otro triángulo erótico, aunque esta vez el interés del escritor se centra mucho más en el motivo de la doble *beffa* que en el tema del

Liguori, 1993, p. 282. Recordemos que el capítulo dedicado a Ser Giovanni (pp. 267-292) fue publicado anteriormente en *La coscienza letteraria del Medioevo, op. cit.*, pp. 685-735.

¹⁸⁹ La descripción del maestro enfurecido y de la paliza que recibe adquieren una fuerza cómica muy poco común en Ser Giovanni, por lo cual merece la pena recordar sus palabras: «Il maestro se n'andò di subito a questi panni di bucato, e cavò mano alla spada, e dà tra questi panni e vien forando, con creyendo che Bucciolo vi fossi dentro. [...] il maestro, che era infiammato dentro e sapea quel ch'era, si cominciò a scandalezare forte ed a darsi di parole con costoro [los hermanos], e sempre tenea la spada ignuda in mano. Di che costoro presero uno bastone in mano per uno e bastonarono il maestro di 'nvantaggio, e

adulterio. En este caso el ambiente universitario culto de Bolonia deja paso a un ambiente florentino señorial, rico y libertino, en el que se mueven los protagonistas, pertenecientes a dos familias enemigas, los Buondelmonti y los Acciaiuoli, que viven la una en frente de la otra. Por este motivo el joven Buondelmonte puede observar por su ventana a Niccolosa, mujer de Acciaiuolo, cuando ésta se desnuda en su dormitorio («più e più volte la vide ignuda»).

La narración se divide en dos partes, que coinciden con sendas burlas organizadas a turno por los dos protagonistas. En la primera parte el joven enamorado, por intercesión de una criada, le hace conocer sus sentimientos a Niccolosa que, fingiendo acceder a sus deseos, le gasta una broma un tanto cruel: la noche establecida Buondelmonte va a casa de Niccolosa y ella, tras convencerle para que se desnude y se meta en la bañera, cierra la puerta con llave, le esconde los indumentos en un baúl y, simulando un mareo, empieza a gritar de tal manera que acuden el marido y todos los criados. Tras un sinfín de voces y ruidos¹⁹⁰ todo el mundo vuelve a sus aposentos y Niccolosa corre a abrazar a Buondelmonte que, muerto de susto, recogerá sus vestidos y se irá corriendo de la casa.

En la segunda parte Buondelmonte espera el momento más propicio para vengarse con una broma análoga: Niccolosa se quedará desnuda y encerrada en una posada durante toda la noche. La broma de Buondelmonte irá aún más allá, ya que al día

rappoli que' due bastón addosso, e lo 'ncatenarono come matto, dicendo ch'egli era impazzato per lo troppo studiare». Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 32-34.

¹⁹⁰ La descripción del amante desnudo y asustado que teme ser descubierto por su enemigo no tiene nada que envidiar a las escenas de estruendo y confusión descritas en algunas *novelle* de Sacchetti. Merece la pena recordar la escena: «Buondelmonte si gittò fuori del bagno, e cerca pe' panni suoi, e no gli truova. E essendovi buio, non seppe rabattere all'uscio: di que egli smemorò, e veggendosi tradito, e cusòssi morto, e tornossi nel bagno [...] Or pensate che cuore era quello di Buondelmonte, veggendosi ignudo in casa un suo nimico, e sentire i nimici suoi armati nella camera! Di che egli comandò l'anima a Dio e poi s'acconciò colle braccia in croce, accettando tuttavia la morte». Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 52.

siguiente éste se irá a la posada con Acciaiuolo para enseñarle a la “mujer más hermosa de Florencia”; los dos hombres recorrerán con la mirada y con las manos el cuerpo desnudo de Niccolosa, una escena que Ser Giovanni describe con minuciosos detalles que llegan a rozar lo erótico, tras el enorme susto de la mujer que, a pesar de tener el rostro tapado, teme ser reconocida por el marido. Esta última burla encierra en sí el motivo de la exhibición del cuerpo desnudo de la mujer por parte del amante que, de este modo, consigue llevar a cabo su venganza, según un módulo ya utilizado en la literatura anterior a Ser Giovanni¹⁹¹.

El motivo del triángulo amoroso reaparece en otras dos *novelle* que, sin embargo, y a diferencia de todas las anteriores, están ambientadas en una época contemporánea a los dos narradores: la primera de ellas en Roma y la segunda en Rimini, muy cerca de la localidad de Dovádola donde tienen lugar los encuentros entre Saturnina y Aurette. En el caso de la *novella* VII, 1 Rinaldo, un joven que no es “ni hermoso, ni cortés, ni noble y ni tampoco rico”, amigo y fiel servidor de messer Francesco se enamora de la mujer de éste, doña Crarice, presentada por Ser Giovanni como una mujer hermosa, cortés y honrada, adjetivos que en la *novelle* del *Pecorone* suelen aparecer juntos y que ya fueron utilizados por el mismo Boccaccio en diferentes ocasiones, para subrayar la belleza y la honradez de algunas de las figuras femeninas de sus *novelle*¹⁹².

También en este caso la *novella* se puede dividir en dos secciones distintas: en la primera de ellas se asiste al encuentro erótico entre Crarice y Rinaldo, en el que

¹⁹¹ Olsen señala la presencia de este motivo en el *fabliau* titulado *Des II changeors*, aunque con un orden invertido, puesto que la mujer desnuda con el rostro tapado aparece en la primera de las dos secuencias. Cfr. Olsen, M., *op. cit.*, p. 108.

volvemos a encontrar la descripción del amante que toca las partes del cuerpo de su amada, en una escena que desarrolla el motivo cómico de la mujer que, tras entregar todo su cuerpo al amante, decide dejar el solo trasero para el marido¹⁹³. El cónyuge, al escuchar las palabras de los dos adúlteros, planea su venganza: ordena que se cosa para su mujer un traje hecho con un tejido áspero, excepto en la parte de atrás, aquella que según Crarice le pertenecía a él, para la que es utilizada una seda finísima; tras obligarle a pasearse por la ciudad vestida de esa manera tan extravagante, la invita a un elegante almuerzo junto con Ricardo y otros muchos familiares de los dos.

El banquete marca el inicio de la segunda parte de la *novella*, así como el comienzo de la terrible venganza masiva llevada a cabo por messer Francesco y centrada en la punición de los dos adúlteros: el marido no se limitará a hacer una carnicería y matar a todos sus comensales, entre ellos a Rinaldo que posteriormente será crucificado, sino que atará a la mujer al cuerpo sin vida de su amante, obligándole a estar «abbracciata con lui» durante toda la noche. De día el marido bajará a la mujer de la cruz, alimentándola únicamente con pan y agua, para que su sufrimiento sea más largo, y por la noche volverá a atarla al amante crucificado; esta tremenda tortura acabará con la vida de Crarice. Sin embargo, antes de morir, la mujer logrará pronunciar unas desgarradoras palabras de arrepentimiento ante sus dos hijos varones, a los cuales dejará el legado de vengarla.

¹⁹² De hecho, en el *Decamerón* la unión de los adjetivos italianos *bella* y *costumata* se pueden encontrar referidos a la hija del rey de Túnez (IV, 5), así como a Isabetta (IV, 5) y a Agnesa (V, 5).

¹⁹³ «E così le toccò tutte le parti, e di tutte rispuose ch'erano sue; salvo che la parte di dietro disse che era del marito, faccendo le maggiori risa del mondo insieme». Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 164. Esposito indica que el motivo del amante que toca el cuerpo de la amada se encuentra también en dos *fabliaux*, titulados respectivamente: *Le Chevalier qui faisoit parler les cons et les culs*, y *De Connebert*. Para las partes directamente relacionadas con este motivo cfr. *ibidem*, pp. 163-164.

De hecho, la venganza deseada por Crarice se hará realidad y la punición del adulterio tendrá unos efectos devastadores en el mismo marido-verdugo, que se enemistará con sus hijos y terminará enloqueciendo: «e stava e dormiva per le selve a modo d'uno uomo salvatico, faccendo tutte quelle pazzie che s'appartengono a fare a' pazzi» (p. 168). Con respecto a la masacre y a la tortura infligida a la adúltera, el narrador —que en este caso es Aurette— se abstiene de comentar la crueldad de messer Francesco, y solamente añade que en Roma hubo muchas personas que aprobaron el castigo, y otras tantas que desaprobaron la actuación del marido.

Si bien es cierto que, tras esta galería de horrores, Aurette nos parece más bien un precursor del “divino marqués de Sade” que un ingenuo fraile enamorado, Saturnina manifiesta su intención de superarlo en esta extraña y macabra carrera narrativa, contando otra dramática *novella* de adulterio, basada en un hecho real de *Crónica* contemporánea: «Grandissima crudeltà fu codesta; ma io te ne vo' dire una che 'ntrevenue in Romagna, non è molto tempo, in su codesta materia». Se trata de la historia documentada de Galeotto Manfredi¹⁹⁴, señor de Rimini, que contrató a un sicario para que matara a la sobrina Costanza y a Ormanno, el valiente oficial alemán que se había convertido en el amante de esta joven y rica viuda¹⁹⁵. A los dos amantes les esperará una muerte espantosa, ya que Galeotto ordenará que sus cuerpos sean cortados en trozos y tirados al mar dentro de un saco.

¹⁹⁴ En esta *novella* encontramos una de las pocas referencias cronológicas presentes en el corpus de las *novelle* originales de Ser Giovanni: los hechos narrados y el asesinato de la sobrina de Galeotto Malatesta ocurrieron en una fecha históricamente demostrable a través de las crónicas de la época: el 15 de octubre de 1378, un año clave para la historia de Florencia (tumulto de los Ciompi) y el mismo año en que Ser Giovanni dice haber empezado su recopilación de *novelle*. Además, el hecho de que la narración haga referencia a Galeotto como a un personaje ya difunto, ha llevado a algunos críticos a postular el mes de enero de 1985 (fecha de su muerte) como fecha límite para la composición de la obra.

¹⁹⁵ También aquí, como en el caso de la *novella* anterior, la figura de Costanza se caracteriza por ser una mujer hermosa, joven y honrada (*giovane, bella, costumata, ricca e ben nata*).

Sin embargo, a lo largo de la narración nos percatamos de que la cruel punición no se debe a la relación adúltera en sí, sino a la poca discreción con la que los dos amantes la llevan a cabo. Por lo tanto, volvemos a encontrar uno de los cánones más clásicos del amor cortés como es el motivo de la guarda del secreto, que adquiere una relevancia especial, dado que la situación en la que se encuentran los dos amantes está llena de riesgos y de peligros y requiere la máxima discreción por parte de ambos. De hecho, Saturnina empieza su *novella* con la presentación de los protagonistas e insiste en que Costanza y Ormanno no supieron «fare i fatti loro prudentemente»; más adelante, vuelve a insistir en la falta de sabiduría demostrada por el soldado alemán a la hora de seguir sus instintos amorosos («non essendo savio in sapere seguire amore»). Galeotto hace de todo para salvar el honor de Costanza y esconder sus amoríos, y llega incluso a poner unos soldados fiados delante de la casa de la joven para evitar que Ormanno salga y pueda ser visto por los demás. Al final se verá obligado a matar a los dos amantes sólo a causa de una imprudencia por parte de la joven, que se asomará a la ventana preguntando a gritos el porqué de tantos soldados debajo de su casa y llamando la atención de los demás: de este modo el adulterio deja de ser secreto para convertirse en un hecho público y, como tal, merecedor de un castigo¹⁹⁶.

El motivo de la prudencia vuelve a aparecer en los primeros dos versos de la balada con la que Aurette cierra la séptima Jornada, en la que el narrador hace alusión a la *novella* de Costanza e insiste en la necesidad de ocultar la relación adúltera para

¹⁹⁶ «La donna si levò e fessi alla finestra, e disse queste parole: “Che vuol dire questo? Che guardie e che novità son queste? Non vi vergognate voi a pormi le guardie intorno all’uscio?” Queste parole furono cagione della morte sua, però che s’ella non si fusse fatta alla finestra, ella non moriva». Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 173-174.

poder amar sin peligro: «Non segua Amor chi non ha 'l cor prudente, / se non vuol nella fine esser perdente»¹⁹⁷.

Finalmente, queremos apuntar que tanto en esta *novella* como en la anterior, a excepción de una apreciación muy fugaz al final de la *novella* donde el narrador (en este caso Saturnina) se limita a señalar que entre los ciudadanos de Rimini el doble homicidio fue elogiado por unos y condenado por otros: «Di questo fatto ne fu messer Galeotto commendato e per alcuni biasimato» (p. 178), se observa cómo Ser Giovanni se abstiene en todo momento de aportar consideraciones personales de orden moral, así como evita añadir detalles especialmente espeluznantes a la descripción de la matanza, y esto constituye un aspecto interesante que hay que relacionar directamente con su peculiar forma de escribir. Es justamente en estas dos últimas *novelle* donde el escritor florentino introduce con más fuerza el gusto por lo trágico y lo violento, un aspecto que, no está demás recordar, aparece ya en el *Decamerón*, aunque de manera bastante más esporádica¹⁹⁸. Sin embargo, como ya hemos tenido ocasión de apuntar, la narración de Ser Giovanni se caracteriza por un lenguaje sobrio y discreto, y por una moderación expresiva que aún no llega a alcanzar la teatralidad que, en épocas posteriores, caracterizaría la prosa de Masuccio o Bandello.

Como señala Battaglia, los contenidos trágicos y crueles que hemos encontrado en las dos últimas *novelle*, son el reflejo de una sociedad que sigue siendo extremadamente feudal, y anticipan un gusto literario que será morbosamente

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 178.

¹⁹⁸ Cfr. Russo, L., «Il senso del tragico nel *Decameron*», *Filologia e Letteratura*, 1965, XI, pp. 29-83.

productivo durante todo el Renacimiento en la literatura italiana y europea, tanto en la *novella* como en el teatro¹⁹⁹.

Siempre en relación con la punición de la mujer adúltera encontramos la *novella* II, 1, la última en la que aparece el motivo del adulterio, cuya parte final se caracteriza nuevamente por la presencia de imágenes excesivamente crudas y macabras. En este caso, sin embargo, el adulterio desempeña un papel absolutamente marginal dentro de la narración, ya que ésta se centra en la patética historia de un estudiante napolitano, hijo de Raimundo del Balzo, personaje contemporáneo a Ser Giovanni que volveremos a encontrar en la *novella* IV, 2, que enferma gravemente e intenta preparar psicológicamente a su madre, madonna Orsina, viuda y “sin nadie más en el mundo” que este único hijo, escribiéndole una carta²⁰⁰ en la que le ruega que le envíe una camisa cosida por la mujer más alegre, hermosa y despreocupada de Nápoles²⁰¹. A este respecto señalamos que esta *novella* es la única —de todas las que componen nuestro exiguo corpus de *novelle* originales— cuya acción se desarrolla en un ambiente napolitano, a pesar de que el escritor se limita a citar el nombre de la ciudad, sin asignarle ningún tipo de valencia expresiva.

Los tentativos de la madre de encontrar a una mujer «sanza pensieri» resultarán inútiles, ya que incluso la mujer más hermosa y, aparentemente, la más alegre de Nápoles resultará ser la “más triste y afligida y desgraciada mujer del mundo”, como ella misma le confesará a madonna Orsina, contándole su dramática historia de amor: el

¹⁹⁹ Cfr. Battaglia, S., *op. cit.*, p. 276-277.

²⁰⁰ Según Esposito este motivo tiene su correspondencia más directa en una carta que Alejandro Magno escribió a la madre para consolarla por la inminente noticia de su muerte.

²⁰¹ El motivo de la “camisa de la felicidad” que es desarrollado en la primera parte de esta *novella* tiene su origen en una antigua leyenda persa, y será retomado por Hans Christian Andersen en uno de sus famosos cuentos.

marido descubrió al amante, lo ahorcó y lo dejó colgando del techo de una de las habitaciones de la casa, para que la mujer fuese obligada a ver constantemente su cadáver y el dolor por el cruel asesinato siguiera siempre vivo en ella. A pesar de la búsqueda infructuosa y la imposibilidad de encontrar a una mujer completamente feliz, la experiencia vivida por madonna Orsina hará que la viuda acepte con resignación la repentina muerte del hijo²⁰².

Una vez más debemos señalar la habilidad de Ser Giovanni a la hora de transmitir al lector unas sensaciones muy concretas, a través de su estilo en todo momento sobrio y sencillo: la descripción del incesante e incansable peregrinar de la madre que va de casa en casa, siguiendo un ritual que se repite siempre igual y que la ve desesperada y a la vez confiada de poder acceder al deseo de su hijo enfermo, confiere a la historia una sensación de espera y de inquietud que aumenta gradualmente y que se transmite al lector con un leve estremecimiento. De la misma manera, el inesperado final de la *novella*, con la escena macabra de la presencia de la muerte dentro de las paredes domésticas y en el corazón de una mujer que, en cambio, parecía muy feliz deja en el lector una sensación de extrema tristeza.

Finalmente, es importante aclarar que en esta *novella* el valor que Ser Giovanni le atribuye al motivo de la punición del amante no está relacionado con la condena del adulterio, ya que en ningún momento el autor llega a juzgar la actitud de la joven napolitana, sino más bien con la concienciación de que la muerte del joven enamorado representa una desgracia como tantas otras, es decir, como demostración de que nadie es

²⁰² «Io veggio che non è nessuna in questo mondo che non abbi delle tribulazioni; eziandio la Vergine Maria n'ebbe, essendo donna delle donne; e però mi vo' dar pace, poi ch'io veggio ch'io non son sola». Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 43.

libre del sufrimiento, y que la resignación es el único medio para que el género humano pueda mitigar el dolor y la infelicidad.

Siguiendo con el recorrido por las *novelle* de temática amorosa, que representan la aportación original del escritor florentino, queremos recordar muy brevemente las *novelle* IV, 1 y la IX, 2, de las que, sin embargo, nos ocuparemos más adelante. Ambas se caracterizan por el tono lento y pausado de la narración, que da al lector la sensación de estar constantemente suspendido entre lo real y lo fantástico, en una atmósfera a trechos mágica e irreal. La fuerte presencia de motivos fabulescos hace que estas dos *novelle*, sobre todo la segunda de ellas, se parezcan en todo y por todo a un cuento de hadas, motivo por el cual consideramos oportuno dejar su análisis para el próximo capítulo, en el que examinaremos el lugar destacado que ocupa la fantasía en la narrativa de Ser Giovanni.

La última *novella* que se centra en una historia de amor es la XXV, 2. Tanto por las características de la trama y los protagonistas, como por el hecho de ser la que marca el final de los encuentros diarios entre Aurette y Saturnina y, por lo tanto, aquella con la cual Ser Giovanni pone punto y final a su recopilación, esta *novella* adquiere una especial importancia. Esta vez le toca el turno a Aurette, que da muestras de ser inusitadamente atrevido, después de la timidez demostrada a lo largo de los veinticinco días, frente a una Saturnina mucho más audaz y libertina que no deja de provocar a su interlocutor con claras alusiones a su relación amorosa.

En este caso el narrador propone, con algunas modificaciones, la misma historia de amor que él mismo vive con Saturnina y que representa, como sabemos, el débil hilo conductor del marco del *Pecorone*: en la ciudad de Forlì —a escasos kilómetros de

Dovádola, donde tienen lugar los encuentros entre Aurette y Saturnina— un joven llamado Ruberto se enamora de una monja de nombre Catalina.

Ya desde el comienzo de la *novella* se tiene la sensación de que el fraile se refiera a su situación personal, a pesar de la diferencia de condición entre las dos parejas de protagonistas: a la relación entre dos eclesiásticos se le sustituye el amor de un laico por una monja. Enseguida llama la atención el cuidado y la riqueza de términos utilizados en la detallada descripción física de Catalina, que representa un verdadero ejemplo de pericia literaria por parte de Ser Giovanni. Es ésta la única vez, a lo largo de toda la recopilación de *novelle*, que el escritor florentino caracteriza de forma tan minuciosa a uno de sus personajes, tal vez por el especial interés que tiene en subrayar la belleza y delicadeza de los rasgos físicos de la protagonista femenina²⁰³, *alter ego* de Saturnina.

A diferencia de Aurette, sin embargo, el joven Ruberto no tomará el hábito, sino que recurrirá a la ayuda de su hermana para poder conquistar el amor de la monja. La pasión del joven hacia Catalina es tan fuerte que éste llega a enfermar gravemente y la hermana-alcahueta decide ir a hablar con la monja para ponerle al corriente de los profundos y honestos sentimientos que el hermano siente por ella («io son certa ch'egli ama l'onor tuo sopra ogni cosa») y de cómo este amor lo está consumiendo. Las palabras de la hermana surtirán el efecto deseado y Catalina accederá a encontrarse con Ruberto en el jardín del convento.

²⁰³ «[...] il suo angelico e dilicato viso con due occhi ladri che vantagiavano di chiarezza il sole, col naso alfilato, con uno bocchino adorno di piacevolezza, con due labra sottilette e vermiglie, e 'l mento tondo fesso e piccoletto, con quella gola dilicata e suelta ch'al mondo non si vide mai sí bella e preziosa cosa: quando alcuna volta ridea, faceta in quelle su egote vermiglie due fosserelle ch'arebbono per dolcezza ogni cuore di marmo fatto innamorare». Crf. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 563.

El final feliz queda implícito en las palabras del narrador, en las que encontramos cierto paralelismo con las que Ser Giovanni emplea en el *Proemio* para recordar el placer con el que, día tras día, se sucedían los encuentros de los dos religiosos. En este sentido, el primer encuentro de Ruberto y Catalina recuerda muy de cerca al ritual de besos, abrazos y reverencias con las que Aurette y Saturnina se despiden diariamente:

«[...] con molta festa s’abbracciarono e baciarono insieme e diedono l’ordine dell’andare e del tornare per tutte le volte, e senponsi sí saviamente mantenere, che il loro amore durò con diletto e con grandissimo piacere gran tempo»²⁰⁴.

Tras estas palabras con las que Aurette parece dar por concluida su *novella*, presentándonos por fin una historia de amor con un final feliz, el narrador añade una última parte en la que cuenta de forma muy escueta que Ruberto se enfermó y murió. ¡Parece ser que Aurette no puede dejar de imaginarse unos finales trágicos para sus historias de amor, visto que el drama final es una constante en la mayoría de sus *novelle*! Sin embargo, lo que llama la atención es que Ser Giovanni decide completar la *novella* presentando una “cola” en clave obscena, que resulta inesperada y totalmente disonante con el tono de la narración, tal y como había sido hasta entonces.

Nos referimos a la escena en la que la hermana de Ruberto, junto con otras mujeres que lloran alrededor del cuerpo sin vida del joven, observa cómo “algo” se levantaba por debajo de la sábana que recubría el cadáver:

«Di per lo peccato comesso colla monaca il baldovino stava dritto. Ed essendo questa sua sorella iscapigliata intorno ovvero allato a lui, vide il baldovino che teneva sollevata la coltre [...] disse piangendo queste parole: “O fratello mio, or vi fostù entrato tutto, che tu saresti vivo come quello che tu vi mettesti»²⁰⁵.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 565.

Tras tantas *novelle* de amores insatisfechos y nobles sentimientos, de mezcla de tormento y alegría, esta alusión explícita a la excitación de Ruberto causada por “el pecado cometido con la monja”, así como las palabras de tristeza de la hermana, según la cual si Ruberto hubiera satisfecho su deseo de unirse carnalmente con Catalina (vi fostù entrato tutto) seguiría vivo así como sigue estando vivo su exuberante miembro, nos deja como mínimo perplejos. ¿A qué se debe este cambio de tono repentino y absolutamente gratuito? Los críticos no han sabido dar una respuesta al respecto, a excepción de Muscetta, que sugiere una lectura en clave burlesca de la *novella* para justificar la obscenidad de su conclusión. De hecho, a falta de otras explicaciones plausibles acerca del porqué de este final de *novella* tan atípico, las reflexiones del crítico constituyen la interpretación más probable, aunque, como ya tuvimos ocasión de comentar, creemos que habría que ir con mucha cautela a la hora de generalizar y considerar todo el *Pecorone* como una obra escrita por burla, según la hipótesis formulas por el mismo Muscetta²⁰⁶.

Sobre las intenciones irónicas del autor se ha expresado también Rossi, observando que sin esta conclusión hiperbólicamente obscena no se entendería el soneto con el cual Ser Giovanni cierra la obra, que con demasiada frecuencia se ha considerado apócrifo, ya que la seriedad de las cincuenta *novelle* hacía que su contenido pareciera injustificable y difícilmente atribuible a un mismo autor. Sin embargo, a la luz de lo que lo precede inmediatamente, es decir, la escena del cadáver de Ruberto, la postura irónica y parodista del autor, a la que se refiere Rossi, resultaría mucho más clara²⁰⁷.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 566.

²⁰⁶ Muscetta, C., *op. cit.*, pp. 31-32.

²⁰⁷ Cfr. Rossi, L., *Scrittori borghesi dell'ultimo Trecento*, en: Malato, E. (a cura di), *op. cit.*, p. 886.

De hecho, en la balada final el narrador (Aureto) confirmaría haber satisfecho sus deseos amorosos: «Amor, tu hai contento quel disio che già gran tempo ha bramado il cor mio. [...] ho colto quel fiore che farà sempre giocondo il cor mio»²⁰⁸. Concluida la balada, encontramos por segunda vez la presencia de Ser Giovanni (la primera vez fue en el *Proemio*) y la jornada se cierra con algunas observaciones suyas sobre la tan aclamada honestidad del amor de los dos religiosos. La razón que aduce el autor como prueba de ello es que él mismo presencié muchos de los encuentros de Aureto y Saturnina: «assaissime volte mi trovai presente dove s'usava quel dilecto e quel piacere, che detto abbiano sopra, sanza nessuna dionestà»²⁰⁹, hecho que parece absolutamente improbable, considerando que se trata de un convento de monjas.

Si lo que Ser Giovanni pretende es mostrar a sus lectores la conducta irreprochable de los dos narradores, siguiendo la misma pauta del marco de Boccaccio, donde en todo momento se aprecia la honestidad y el comportamiento ejemplar de los diez jóvenes narradores, tenemos que reconocer que, mientras en el caso de la *brigata* decameroniana su forma de portarse queda fuera de discusión, las alusiones más o menos explícitas presentes tanto en las *novelle* como en las baladas del *Pecorone*, así como en algunas escuetas reflexiones de Aureto y Saturnina, no dejan de sembrar dudas sobre la supuesta rectitud de principios de los dos enamorados tan celebrada por su autor.

Teniendo en cuenta que ya precedentemente, en nuestro análisis del marco narrativo, barajábamos la posibilidad de interpretar la expresión *donare pace* como satisfacer los deseos sexuales, después de la lectura de las *novelle*, sobre todo de ésta

²⁰⁸ Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 566-567.

última y de la balada conclusiva, podemos afirmar que las cincuenta *novelle* no consiguieron conjurar la unión carnal de Aurette y Saturnina. Además, si aceptamos la función “auto conmemorativa” de esta última *novella*, el hecho de que detrás de Ruberto y Catalina se esconden Aurette y Saturnina y, a su vez, detrás del personaje de Aurette se cela el mismo Ser Giovanni, todo parece indicar que la última *novella* se convierte en lo que Rossi define, no sin un toque de ironía, como el apólogo de la iniciación sexual del autor, a pesar de que el escritor intente convencernos de lo contrario y concluya su obra con una enésima y definitiva prueba de la castidad de los dos enamorados.

Finalmente, tras esta larga digresión acerca de la conducta más o menos licenciosa de Aurette y Saturnina, y volviendo a la temática desarrollada en la última *novella*, queremos destacar que tanto ésta como la de Petruccia (III, 1), de la que nos hemos ocupado anteriormente, se caracterizan por la presencia de unos religiosos que demuestran saber vivir plenamente una relación amorosa. Las dos historias de amor, que pasan a ser tres si se incluye también la primera y más importante de ellas, eso es, la de los dos narradores Aurette y Saturnina, son descritas con extrema naturalidad.

Por lo tanto, como señala Olsen, en el *Pecorone* faltan algunos de los códigos característicos de los *fabliaux* y de la mayoría de los *novellieri*, como la identificación del amante eclesiástico con el amante cómico²¹⁰. Si tenemos en cuenta que los escritores solían transformar al clero en el blanco preferido de sátiras y burlas literarias, como en el caso de Sacchetti que, además, tratará el tema del amor entre religiosos en clave polémica y de denuncia, demostrando así su abierto anticlericalismo, la postura del autor del *Pecorone* resulta ser extremadamente innovadora, sobre todo teniendo en

²⁰⁹ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 567.

cuenta que nos estamos refiriendo a una época en la que el amor entre eclesiásticos era duramente rechazado, tanto desde una perspectiva social como jurídica.

²¹⁰ Olsen, M., *op. cit.*, p. 111.

VI.2. Realidad versus fantasía.

El exiguo corpus narrativo que hemos utilizado en el capítulo anterior para el análisis de las dieciocho *novelle* que representan una creación original del autor, la inmensa mayoría de las cuales gira alrededor de la temática amorosa, vuelve a ser utilizado aquí para destacar —a través del análisis de algunas de ellas desde una perspectiva diferente— un aspecto indudablemente interesante de la narrativa de Ser Giovanni: su peculiar forma de presentarnos la realidad y su habilidad para que junto a esta realidad se encuentre, en algunos casos, una situación irreal, casi de ensueño.

El mayor o meno grado de realismo en las *novelle* depende de la presencia o ausencia de una serie de factores, como las referencias concretas al lugar y al tiempo de la narración (ambientación en una ciudad real y en una época específica), o bien la presencia de personajes realmente existentes, con referencias explícitas a sus señas de identidad, profesión, defectos y virtudes, y caracterizados por sentimientos y reglas de comportamientos reales.

Con respecto al lugar en el que se desarrolla el relato, es importante señalar que aunque las dieciocho *novelle* de creación original del escritor florentino son ambientadas en famosas localidades y países europeos como Florencia, Roma, Milán, Venecia, París, Niza, el reino de Aragón, la región de Provenza o Inglaterra, sólo por citar algunos ejemplos, se trata siempre de localizaciones muy libres, en el sentido de que no existe ningún elemento que permita connotar de forma diferente París o Roma, Venecia o incluso el puerto fantástico de Belmonte.

Son lugares reales que Ser Giovanni tiene la habilidad de sumir en una dimensión totalmente irreal, a través de especiales recursos narrativos. Es bastante raro, sin embargo, encontrar referencias concretas al tiempo de la narración. Del mismo modo, a través del análisis de las *novelle* de temática amorosa, hemos podido observar que en la inmensa mayoría de ellas —así como en las que veremos a continuación— se aprecia cómo el autor procura evitar cuidadosamente cualquier referencia al mundo real, a las ocupaciones de los personajes o a las acciones propias de la experiencia cotidiana, sencillamente porque todo ello no corresponde al ideal estético que caracteriza la existencia de los protagonistas de este tipo de *novelle*.

La caza con el halcón, el ceremonial que acompaña al cortejo de la dama, el enamoramiento de oídas, un viaje a tierras lejanas, la superación de obstáculos y pruebas por parte del enamorado, son todos ellos elementos que pertenecen a un tipo de existencia absolutamente idealizado, en acorde con los cánones clásicos del mundo cortés, y que sumergen al lector en una atmósfera de ensueño. Esta dimensión estética hace que las figuras femeninas presentes en el *Pecorone* sean siempre hermosas, jóvenes, honradas y sabias, (*belle, giovani, vaghe, costumate y savie*), mientras que los hombres suelen ser ricos, corteses, valientes, magnánimos y de noble alcurnia.

Las tres únicas *novelle* de toda la recopilación cuya historia se sitúa en una época contemporánea al autor, como los mismos narradores indican en el *incipit* (*E non è molto tempo...; a Roma, non è molto tempo...; in Romagna, non è molto tempo...*), son la *novella* de Bernabò Visconti (VI, 2), y las dos de la séptima jornada, que relatan los amores de Rinaldo y Crarice y de Ormanno y Costanza.

Con respecto a la *novella* de Bernabò Visconti (VI, 2), personaje muy querido por los *novellieri* de finales del *Trecento*²¹¹, la historia se centra en el extraño sentido de justicia de este poderoso señor de Milán y la terrible crueldad que le caracteriza. Se trata de un episodio muy cruento en el que Ambrogino, fiel amigo de Bernabó, se adueña del terreno de una viuda. Un fraile menor que se proclama defensor de los derechos de las viudas y los huérfanos informa a Bernabó de lo ocurrido y éste entierra vivo y cabeza abajo a Ambrogino para punir su prepotencia. En la segunda parte de la *novella* el mismo fraile ofende públicamente a Bernabó, para rebatir sus sarcásticas acusaciones sobre la presunta lujuria de los franciscanos, y la venganza del señor de Milán consistirá en una sádica tortura: traspasar de un lado a otro las orejas del fraile con un hierro candente. El mismo tono sádico de esta narración vuelve a aparecer en el macabro desenlace de las dos siguientes *novelle*.

Ahora bien, refiriéndonos en términos generales a estas tres *novelle* ambientadas en una época contemporánea al escritor, creemos que el hecho de que las tres aparezcan en sucesión y que se encuentren justamente antes de que empiece la larga serie de *novelle* que se centran en temas históricos y que Ser Giovanni transcribe de los capítulos de Villani no puede ser casual. La inserción de este pequeño grupo de *novelle* —que podríamos definir como intermedias y que se caracterizan por tener un mayor apego a la realidad, con respecto a todas las que las preceden— ocupa, pues, un lugar estratégico dentro de la recopilación, ya que hacen de puente entre los dos principales bloques de *novelle* que componen el *Pecorone*, para que el paso desde las *novelle* de creación a las *novelle* históricas no sea imprevisto, sino gradual.

²¹¹ Este personaje, que fue señor de Milán desde 1354 hasta 1385, es protagonista de seis *novelle* de

Su función parece ser la de preparar al lector a ese cambio radical de temática que empieza de forma gradual en la VIII Jornada, para convertirse en definitivo a partir de la segunda *novella* de la X Jornada.

Antes de seguir con nuestras reflexiones acerca de la presencia del motivo fantástico en la recopilación de Ser Giovanni, queremos detenernos brevemente en otras dos *novelle* de las cuales no nos hemos ocupado todavía porque, al igual que la de Bernabó Visconti, no pertenecen al amplio grupo de *novelle* de temática amorosa analizadas en el anterior capítulo: se trata de las *novelle* V, 1 y VI, 1.

La primera de ellas tiene una especial importancia, ya que la V jornada se abre con la exhortación de Aurette de abandonar la temática amorosa que había guiado sus narraciones hasta entonces, para dedicarse a temas más serios y educativos: «io voglio che noi lasciamo il parlare d'amore e cominciamo un poco a parlare più morale e più storiograficamente, il quale ci sarà riputato in maggior virtù, e sarà di più frutto»²¹². Tras mostrar sus intenciones el fraile cuenta una anécdota que ve protagonista al emperador romano Crasso y a su proverbial avaricia. Dos astutos habitantes de Velletri, ciudad enemiga de Roma, se hacen pasar por adivinos y, aprovechando la ciega codicia del emperador, con una estratagema consiguen engañarle a él, derrumbar la torre del *Tribuno*, la construcción más importante de la ciudad, y matar a miles de personas. El pueblo romano, al descubrir que la codicia del emperador fue la responsable de la masacre, se vengará obligándole a beber oro líquido hasta morir²¹³.

Franco Sacchetti (IV, LIX, LXXIV, LXXXII, CLIII, CLXXXVIII), y será recordado por Sercambi en las *novelle* VI, LXXXIII y LXXXII.

²¹² Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 131.

²¹³ Como señala Esposito, el tema de la *novella* es fácilmente localizable en un cuento del *Libro de los Siete Sabios de Roma*: «di Grassus imperatore che fu morto dal popolo suo, perch'egli avea lasciato

La *novella* VI, 1 es también anecdótica y la primera parte de la narración recuerda muy de cerca de la segunda *novella* de la primera jornada del *Decamerón* (*Abraham giudeo, da Giannotto di Civignò stimolato, va in corte a Roma, e veduta la malvagità de' cherici, torna a Parigi e farsi cristiano*). Ambas *novelle* están ambientadas en París y en Roma, y los dos protagonistas Alano y Giamper, grandes oradores y maestros de elocuencia, doctorados en *utroque iure*, se corresponden a los personajes decameronianos del rico judío Abraham y del mercader Giannotto.

De hecho, también Alano, al igual que Abraham, tras visitar la corte papal y observar la corrupción que reina en ella, decide deshacerse de sus riquezas y vivir al servicio de Dios y en la más absoluta pobreza. En este sentido, creemos que el interés de la *novella* radica en la presencia de las apreciaciones negativas de Alano acerca de la corrupción del clero, que representan un caso único dentro de una obra como el *Pecorone*, que se caracteriza justamente por la ausencia de cualquier tipo de juicio moral por parte de su autor.

A partir de aquí la narración se convierte en una creación original de Ser Giovanni: durante un consistorio Alano salvará al papa y a toda la cristiandad refutando con su gran dialéctica las teorías del herético amigo Giamper²¹⁴.

Tras este paréntesis volvamos ya al tema que nos atañe: hemos señalado el escaso interés de Ser Giovanni hacia la época en la que él vive, motivo por el cual tan sólo tres *novelle* tienen como protagonistas a personajes contemporáneos al autor. Esta falta de interés se refleja también en la forma de narrar de Ser Giovanni y, más

rompere uno specchio di gran virtù, per cuvitigia». Cfr. D'Ancona, A. (a cura di), *Libro dei Sette Savi di Roma*, Pisa, Nitri, 1864, pp. 49-55.

concretamente, en la ausencia de todo tipo de preocupación moral por parte del autor, reflejo de una falta total de compromisos sociales o políticos, que demuestran por parte del escritor una actitud agnóstica y una sustancial indiferencia hacia los acontecimientos narrados, y que podríamos señalar como la diferencia más importante con respecto al otro gran *novelliere* florentino, Franco Sacchetti y, en menor medida, al luqués Giovanni Sercambi.

Si sólo pensamos en la prosa de Sacchetti, en su constante y continuo interés por la verdad de la narración y por la observación detallada de la realidad cotidiana, nos parece realmente increíble que, a tan sólo dos décadas de distancia, formándose en el mismo entorno florentino y tras el mismo legado literario dejado por Boccaccio, las *novelle* de estos dos epígonos puedan resultar tan distintas. Es evidente que la mayor o menor búsqueda del realismo en las recopilaciones de *novelle* es fundamentalmente una cuestión de método, y en este sentido el autor del *Pecorone* dibuja una realidad en el que todavía hay sitio para la imaginación, un mundo donde la fantasía tiene un papel fundamental a la hora de crear la mágica sugestión que caracteriza a algunos de los temas de sus *novelle*. Todo lo contrario que Sacchetti, cuya principal intención es la de poner al descubierto las debilidades y los defectos de una sociedad mediocre en la que ya no hay cabida para la fantasía, ni tampoco para las grandes aventuras y las pasiones dramáticas, como tendremos ocasión de analizar detenidamente en otros capítulos de este estudio.

Hemos señalado que en muchas de las dieciocho *novelle* en las que se aprecia una aportación original del escritor se asiste a un constante movimiento de la narración

²¹⁴ Según parece, el duelo dialéctico entre los dos amigos evoca la rivalidad entre el filósofo y teólogo

hacia situaciones y ambientes de pura fantasía, que crean una atmósfera encantada que, poco a poco, se superpone al plano narrativo inicial, caracterizado por una mayor adherencia a la realidad, para finalmente sustituirse a éste último y crear en el lector una fuerte sensación de evasión del mundo real. A este respecto, es preciso pasar a analizar los casos que consideramos más significativos, representados por las *novelle* IV, 1; IV, 2; IX, 1; IX, 2 y X, 1: el mundo descrito en ellas está tan lejos de la realidad que tenemos la sensación de estar leyendo unos cuentos de hadas.

Al comienzo de la IV jornada Saturnina le comunica a Aurette su intención de contar una *novella* que será *reina e donna*, es decir, la mejor de todas las *novelle* narradas hasta entonces. Se trata de la historia de Giannetto y la dama de Belmonte, un argumento que fue utilizado por Shakespeare para su célebre comedia *El Mercader de Venecia*²¹⁵: tomando las debidas distancias, eso es, el contraste entre el enorme nivel artístico del escritor inglés y las modestas soluciones técnicas y artísticas de Ser Giovanni resulta más que obvio, tanto la ambientación, así como los personajes y la trama son absolutamente idénticos, a pesar de algunas variantes mínimas.

Antes de entrar en cualquier tipo de observación crítica acerca de esta preciosa *novella*, es preciso empezar por ofrecer una síntesis de la acción, intentando resumir lo más posible, ya que se trata de una de las *novelle* más largas de toda la recopilación y cuenta con un total de treinta y una páginas.

Abelardo (Giamper) y Guillermo de Champeaux y S. Bernardo (ambos identificables con Alano). El primer crítico que planteó esta hipótesis fue Gorra. Cfr. Gorra, E., *Il Pecorone, op. cit.*, p. 278.

²¹⁵ La crítica ha intentado encontrar las posibles relaciones entre Ser Giovanni y Shakespeare y descubrir de qué manera esta *novella* llegaría hasta el escritor inglés. A este respecto Esposito descarta la hipótesis de Battaglia, que durante décadas ha sido compartida por los demás estudiosos, según la cual la *novella* fue traducida al inglés por William Painter en su *Palace of Pleasures* (1566), y que esta traducción fue el punto de contacto entre los dos escritores. Sin embargo, Esposito sostiene que aunque Painter tradujo efectivamente dos *novelle* del *Pecorone* (I, 1 y IX, 1), en su obra no hay rastro de la historia de

Tras la muerte del padre, el joven florentino Giannetto se muda a Venecia, a la casa de su padrino Ansaldo, un rico mercader, y en poco tiempo logra ganarse su cariño y confianza. Un día Giannetto le expresa su deseo de ir a Oriente, y el padrino hace preparar un barco bien equipado. Aquí empieza el primer viaje y la primera aventura.

Giannetto desembarca en el puerto de Belmonte, donde es sometido a una extraña prueba que, si consigue superar, le da derecho a casarse con la Dama de Belmonte y convertirse en el señor de aquellas tierras. En caso contrario, la mujer se quedaría con todas sus pertenencias, incluido el barco. La prueba consiste sencillamente en pasar una noche de amor con la joven y misteriosa dama, si no fuese por el vino drogado que le ofrecen a Giannetto, que le deja sumido en un sueño profundo. Al día siguiente, tras haberlo perdido todo, se verá obligado a volver a Venecia a caballo. Un año más tarde, Giannetto decide volver a intentar superar la prueba, gracias a la ayuda económica de Ansaldo que le pone a disposición más dinero y un barco más grande. Por segunda vez se queda dormido y tiene que volver a casa sin nada.

La tercera vez el padrino —que se había gastado todo lo que tenía para contentar los deseos de Giannetto— para que el joven pueda volver a Belmonte se ve obligado a pedir la ayuda de un judío de Mestre que acepta prestarle diez mil florines, con la condición de que, en caso de falta de pago, Ansaldo tendrá que dejar que el judío le corte una libra de carne en una parte de su cuerpo. A la tercera va la vencida: Giannetto superará la prueba gracias a la ayuda de una sirvienta que le desvelará el truco del vino. Aquí termina el “primer acto” de esta *novella* que, a pesar de su extensión (unas treinta

Giannetto. Por lo tanto, hay que añadir un interrogante más a los muchos que siguen rodeando a Ser Giovanni y a su obra. Cfr. Esposito, E., *op. cit.*, p. 100.

páginas), resulta muy agradable de leer, gracias a su tono de ensueño, sencillo y cautivador, típico de un cuento para niños.

En la segunda parte se narra la vida feliz de Giannetto en la corte de Belmonte, un lugar irreal y fabuloso donde los habitantes, en su mayoría barones, condes y caballeros, parece tener como única ocupación la de *giostrare y fare allegrezza e feste*. Giannetto sigue viviendo en este lugar fuera del tiempo hasta que un día, de repente y de forma totalmente fortuita, el joven se acuerda de la triste suerte de su padrino y se apresura a volver a Venecia para salvarle; la dama de Belmonte subirá al mismo barco, disfrazada de juez.

Ante el tribunal de Venecia el judío está empeñado en cortar una libra de carne del cuerpo de Ansaldo, a pesar de las generosas ofertas de dinero de Giannetto; el falso juez que, aferrándose a las palabras del contrato, le advierte que no está autorizado a derramar ni una gota de sangre y que, de lo contrario, sería ajusticiado. El judío renunciará a sus intenciones, el falso juez le pide a Giannetto como recompensa el anillo de compromiso que la misma dama le había donado, y el joven se lo entrega de mala gana, antes de volver a Belmonte con Ansaldo. Sigue la escena de la pesada broma de la dama de Belmonte, que finge sentir celos al ver que su esposo ya no lleva el anillo, las lágrimas de Giannetto y la revelación de la verdadera identidad del falso juez. El feliz epílogo incluirá las bodas de Ansaldo con la criada que le reveló a Giannetto el truco del vino.

Hasta aquí la historia, en la que conviven dos mundos totalmente diferentes: el primero, fantástico, exótico y erótico, donde se vive sin prisa en un ambiente totalmente atemporal, frente al mundo mercantil de una ciudad que en el siglo XIV se caracterizaba

por ser la más grande y poderosa sociedad de toda Europa: Venecia, regida por rígidos códigos comerciales, donde sólo se habla de dinero y de negocios. La *novella* se desarrolla, pues, en un juego de contrastes que, sin embargo, no se limita a los dos espacios en que discurre la fábula, Venecia y el fantástico Belmonte, sino que abarca también a sus protagonistas: la figura encantada de la dama de este lugar ignoto y de toda su corte, y el realismo del personaje del judío el cual, por su ejercicio de la usura, es movido únicamente por intereses económicos muy reales.

El contraste se extiende también al tiempo de la narración, que no se mide con el mismo reloj, dado que no se sabe absolutamente nada del tiempo que Giannetto transcurre en Belmonte, ni siquiera se especifican cuántos días, semanas o meses hacen falta para completar el viaje de Giannetto, mientras que, todas las veces que la acción se traslada a Venecia, tenemos referencias cronológicas concretas: sabemos que el intervalo entre un viaje y otro es de un año, o bien que la fecha límite para que Ansaldo le devuelva el dinero al judío es «tra indi a San Giovanni di giugno prossimo».

A lo largo de toda la *novella* se respira una especie de hechizo que, según Battaglia, queda como algo desapercibido a la conciencia del lector y, tal vez por eso, se mantiene tan delicado y constante. Los hechos ocurren al calor de la realidad, sin embargo, su ritmo parece ser de otro mundo y a cada momento roza el límite extremo de lo real, el umbral donde las cosas normales empiezan a colorearse de tonos extraordinarios y fabulescos²¹⁶. La misma repetición, por tres veces, de la prueba que tiene que superar Giannetto, con el consiguiente resultado exitoso en el tercer intento,

²¹⁶ Battaglia, S., *op. cit.*, p. 271.

según una tripartición que volveremos a encontrar en algunas *novelle* de Sercambi, reproduce una secuencia típica de la fábula.

Con respecto a la versión de Shakespeare, tan sólo queremos señalar que los protagonistas de la comedia, es decir, Bassanio, Shylock, Porcia y Antonio (equivalentes respectivamente de Giannetto, el judío, la dama de Belmonte y Ansaldo) poseen un fuerte perfil psicológico, a diferencia de los personajes del *Pecorone*, que se caracterizan por una total ausencia de contenidos psicológicos. Con respecto al desarrollo narrativo, la variante más importante consiste en el diferente tipo de prueba que hay que superar para casarse con la señora de Belmonte: en Shakespeare se trata de acertar la arqueta que contiene el retrato de Porcia, entre tres, respectivamente de oro, plomo y plata, mientras que en la *novella* de Ser Giovanni la rifa matrimonial consiste en demostrar unas habilidades de tipo sexual, tal y como consiguió hacer Guiannetto en su último intento, cuando «le donó la pace e in tutta la notte non gli uscì di braccio. Di che la donna fu più che contenta»²¹⁷.

Finalmente, nos gustaría terminar nuestras consideraciones acerca de esta *novella* citando las palabras que el gran actor Giorgio Albertazzi pronunció para comentar la comedia del dramaturgo inglés y que, en parte, son aplicables también al humilde *novelliere* florentino: «Shakespeare, come è sua abitudine, pesca a piene mani qua e là: da Marlowe al Salernitano, da Ser Giovanni Fiorentino ai racconti dei *Gesta Romanorum*. Ruba, mischia, trasforma a suo genio per un plot ed un sub-plot che alcuni

²¹⁷ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 106.

commentatori ritengono disorganici, altri integrati in un racconto a metà erotico, a metà morality play».²¹⁸

La segunda *novella* de la misma jornada mantiene el tono fantástico de la anterior, aunque no alcanza el mismo nivel artístico. La historia se abre con la estratagema ideada por el viejo conde Aldobrandino para conseguir ganar un torneo y adjudicarse la mano de la joven Siletta, hija de Corsivallo, un rico feudatario provenzal. Tras el torneo se celebra la boda, al cabo de un tiempo el conde muere y la joven vuelve a su antigua casa, donde el padre le reprocha no haber tenido herederos con su marido, ni tampoco con algún caballero, escudero o criado, para poder conservar la herencia del viejo conde.

La solución llegará de la mano del rey de Francia, familiar del conde difunto y heredero de todos sus bienes, que premiará la fidelidad de su escudero Ricciardo —el caballero que participó en el torneo, ganó a todos los pretendientes y se dejó vencer por el viejo conde para que éste se adjudicara la mano de la joven— otorgándole el título de conde y dejándole toda la herencia de Aldobrandino. Las inevitables bodas entre Siletta y Ricciardo cerrarán el cuento.

El motivo tradicional del mito de Atalanta que Ser Giovanni desarrolla en esta *novella* volverá a aparecer en la *novella* XV de Sacchetti²¹⁹, donde encontramos una trama idéntica, con diferencias mínimas (él que se queja de esterilidad de la mujer no es el padre, sino el hermano) y donde, por supuesto, la ambientación y los personajes se

²¹⁸ Para las afirmaciones de Albertazzi cfr. <http://www.zerolire.org/pubblica.htm>. Con respecto a las fuentes de las obras de Shakespeare, y limitándonos al ámbito de la *novellistica*, recordemos que también el argumento de la *novella* II, 9 de Boccaccio fue usado por el escritor inglés para otra célebre obra: *Cymbeline*.

caracterizan por su extremo realismo. En la *novella* de Ser Giovanni, sin embargo, vuelven a aparecer elementos de clara inspiración cortés, como el enamoramiento de oídas del viejo conde («udendo delle bellezze di questa figliola, se ne innamorò»), la descripción de Siletta («compiutamente bella e onesta in ogni cosa»), así como la prueba heroica que el enamorado debe superar para adjudicarse a su dama, en este caso ganar un torneo con unas características típicamente medievales²²⁰, o bien la presencia de reyes, condes y otros personajes clásicos de la fábula.

En esta *novella* llama la atención la ausencia de cualquier tipo de juicio moral por parte de Ser Giovanni, que no demuestra escandalizarse por los excesos sexuales de la joven que intenta quedarse embarazada acostándose con todos, sino que ve como algo normal el recurso a unos medios aptos para la conservación de la herencia. El adulterio no se condena en ningún momento, sino todo lo contrario, pues, sabemos que el padre se sintió feliz y aliviado con la contestación de su hija que, con mucha candidez confesaría que si no se quedó embarazada no fue por falta de voluntad, como aclara en su *piacevole risposta*:

«Padre mio, io ne feci ciò che io potei. [...] non vi crucciate di questo, ch'io vi prometto che non rimase in casa né cavalliere, né scudiere, né famiglio a cui io nol dicessi»²²¹.

Siguiendo con el análisis de las cinco *novelle* en las que el motivo fabulístico es más acusado, pasamos a la *novella* IX, 1 donde se representa la antigua leyenda egipcia

²¹⁹ «La sorella del marchese di Azzo, essendo andata a marito al giudice di Gallura, in capo a cinque anni torna vedova a casa. Il frate non la vuole vedere, perché non ha fatto figlioli, ed essa con un motto il fa contento». Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 29.

²²⁰ «E molti giovani erano venuti per combattere [...] con tante trombetti e pifferi che tutto il mondo non era altro che suoni. [...] e molti signori e baroni e donne vennero a questo tornamiento per vedere». Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 124.

²²¹ *Ibidem*, p. 127.

del robo del tesoro de Rampsínito, que a partir de Heródoto experimenta un sinfín de versiones diferentes²²². Es una *novella* de tipo anecdótico donde volvemos a encontrar el motivo de los engaños; en este caso los lleva a cabo un ladrón florentino, Ricciardo (como el homónimo caballero de la *novella* IV, 1), contra el Dogo de Venecia. Las astucias y ocurrencias geniales de Ricciardo nos dan la sensación, aunque sólo por un instante, de estar leyendo una *novella* de Sacchetti, dado que éstas aportan un momento de repentina vivacidad dentro de la forma de narrar de Ser Giovanni, a menudo falta de brillo. Volveremos a encontrar la misma trama, en las *Novelle* de Sercambi, aunque la historia está ambientada en Génova en lugar de Venecia²²³.

La *novella* IX, 2 es una auténtica fábula y, junto con la IV, 1, representan los dos casos en que el arte de Ser Giovanni alcanza sus mejores resultados. Narra las astucias de Arrighetto, hijo del emperador de Alemania, para conquistar a Lena, hija del rey de Aragón, y una vez más encontramos el motivo del enamoramiento de oídas, presente en tantas y tantas *novelle* de esta primera parte del *Pecorone*. La historia tendrá un final feliz, a pesar de la batalla entre el emperador y el rey, que Ser Giovanni añade a mitad de la narración y que Saturnina describe con una minuciosidad inesperada y un sinfín de detalles, tanto que parece estar leyendo las gestas heroicas de los personajes de un libro de caballería.

Vayamos por partes. En la primera mitad de la *novella* el lector es continuamente empujado hacia unas zonas de pura fantasía, entra en un mundo donde se respira un clima ligero y ensoñador, para luego abandonarlo y, sucesivamente, volver a

²²² Sinicropi señala que en la Edad Media el relato aparece en todas las redacciones de la tradición de los *Siete Sabios* y que la *novella* de Ser Giovanni representa una de las versiones italianas más completas. El motivo aparecerá también en una *novella* de Bandello. Cfr. Sercambi, G., *op. cit.*, pp. 724-725.

entrar en él. Es éste el caso del episodio que narra la estratagema con la que Arrighetto consigue introducirse en el dormitorio de la joven, escondido en el interior de una enorme águila de oro que había mandado construir expresamente. El mismo clima irreal envuelve los encuentros de los dos enamorados y las palabras que Arrighetto le repite a Lena noche tras noche: «con tante dolcissime parole, che pareano viuole ulezzanti, mescolati con saporiti e amorosi baci», o incluso la relación de vasallaje que se establece entre los dos jóvenes, según los códigos del amor cortés: «Madonna, s'io morissi, i son contento, considerato che tu m'hai accettato per servitore»²²⁴, o también la descripción de la majestuosa nave con la que el joven se acerca al castillo del rey para recoger a su amada y huir lejos.

En la segunda parte de la *novella*, sin embargo, el tono de la narración cambia totalmente, ya que se pasa a hablar de guerras, se describen minuciosamente los preparativos de la batalla, la política militar y las estrategias de los combatientes, dejando así totalmente marginada la historia de amor que había llenado las primeras páginas de la *novella*. A este respecto, es interesante observar la técnica utilizada por Ser Giovanni para presentarnos a los diferentes ejércitos que participan en el combate, con el fin de llamar la atención sobre la gran riqueza de detalles con la que el escritor enumera a cada uno de ellos, así como el lenguaje cruento utilizado en la descripción de la batalla, según un procedimiento bastante inusual para su narración, dado que es extremadamente raro que el escritor se aleje de la superficialidad con la que suele presentarnos los acontecimientos y personajes, es más, en este sentido podemos afirmar que ésta *novella* constituye el único caso de toda la recopilación.

²²³ Se trata de la novela LXXXVIII: *De latrone et bona justitia*. Aquí los ladrones son dos hermanos,

En este sentido, además, resulta particularmente acertado el juego cromático originado por el conjunto de las enseñas de los diferentes despliegues de combate, junto con el resplandor de las corazas y las cimeras de los más de cincuenta y cuatro mil combatientes que toman parte en esta cruenta batalla emprendida por el rey de Aragón y el emperador de Alemania, por culpa de una sola mujer.

En relación con esta fuerte presencia de elementos cromáticos, es importante subrayar que es éste el único caso en que se observa un elevado uso de variedades cromáticas en la descripción de las enseñas de las catorce formaciones militares, haciendo especial hincapié en el color oro y en el bermejo o bermellón, un matiz vivo e intenso del color rojo que, además de su función denotativa, es decir, meramente descriptiva, asume un claro valor simbólico, puesto que hace referencia al carácter cruento y sanguinario del combate.

Todas las demás *novelle* del *Pecorone*, en cambio, se caracterizan por una pobreza tanto en el número como en la gama cromática, a diferencia del abundante colorido que caracterizaba, por ejemplo, al *Decamerón*, una obra donde el color asume una importancia clave y marca una distancia muy grande con respecto a otra recopilación de *novelle* que le precede de tan sólo unas décadas, nos referimos obviamente al *Novellino*, donde el color apenas tiene significación²²⁵.

Todo lo dicho hasta ahora acerca de la detallada descripción del campo de batalla y del combate entre los ejércitos del rey y del emperador se refleja en la tabla

Bovitoro y Bellucco, y la historia, que se desarrolla en Génova, termina con el ahorcamiento de ambos.

²²⁴ Ambas citas en Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 219.

²²⁵ Cfr. el interesante estudio de Isabel González: «El uso del color en el *Novellino*», en: M^a Dolores Valencia (ed.) *La Narrativa Italiana*, Actas del VIII Congreso Nacional de Italianistas, Granada, Universidad, 2000, pp. 257-263, que presenta, además, unas útiles referencias bibliográficas acerca de la semántica de los colores en los textos medievales.

que presentamos a continuación, donde proponemos una síntesis de las características principales de los dos ejércitos:

*TABLA DE LOS EJERCITOS DEL REY DE ARAGÓN
Y DEL EMPERADOR DE ALEMANIA.*

	CONDOTIEROS	COMBATIENTES	ENSEÑAS
1º FORMACIÓN			
ALIADOS DEL REY	Prinzivalle, hijo del rey	3000 caballeros vestidos de negro	En campo de azur un león de oro
ALIADOS DEL EMPERADOR	Arrighetto, hijo del emperador, en cuyo escudo aparece una joven doncella sujetando una palma	3000 barones y caballeros	En campo de oro un águila negra sujetando una espada
2º FORMACIÓN			
ALIADOS DEL REY	El duque de Borgoña	3000 caballeros borgoñeses y franceses	Flores de lis en campo de azur con barras blancas y bermejas
ALIADOS DEL EMPERADOR	El sobrino del rey de Hungría	5000 caballeros húngaros	En campo de gules flores de lis color oro
3º FORMACIÓN			
ALIADOS DEL REY	El duque de Lancaster	3000 ingleses	En campo de gules tres leopardos de oro
ALIADOS DEL EMPERADOR	El rey de Bohemia	6000 caballeros	En campo de gules un león blanco con dos rabos
4º FORMACIÓN			
ALIADOS DEL REY	El rey de Castilla y el rey de Escocia	4000 caballeros	En campo de gules un castillo blanco y un dragón verde separado por una barra azul
ALIADOS DEL EMPERADOR	Seri de la Lipa, duque de Osterich	7000 caballeros	Una águila blanca bicéfala en campo

			de gules punteado de blanco y una espada clavada en un monte blanco en campo de azur
5° FORMACIÓN			
ALIADOS DEL REY	El rey de Mallorca y el rey de Navarra	2000 soldados armados	Una loba negra en campo de blanco, y tres cuadros bermejos en campo de blanco con una barra roja en el medio
ALIADOS DEL EMPERADOR	El conde de Saboya y el conde Guillermo de Luxemburgo	3500 caballeros	Un oso negro en campo de amarillo y cuarteles blancos y rojos
6° FORMACIÓN			
ALIADOS DEL REY	El conde Novello de Sajonia	1500 soldados provenzales	En campo de blanco tres rosas bermejas
ALIADOS DEL EMPERADOR	El patriarca de Aquilea	1400 caballeros	En campo de gules una mitra entre dos pastorales blancos
7° FORMACIÓN			
ALIADOS DEL REY	El rey de Aragón con cuatro sobrinos suyos	5000 caballeros aragoneses y 2000 soldados de infantería	Un ángel con una espada en la mano
ALIADOS DEL EMPERADOR	El emperador	4000 soldados alemanes y otros combatientes. Gritos de guerra: San Jorge caballero	La oriflama de Carlos Magno. Gritos de guerra: San Polo

Aureto demuestra apreciar la narración de Saturnina y admite que la monja le ha contado una *ricca e nobile novella*. Además, con sus palabras de elogio parece querer subrayar la importancia de un género por el cual el autor tiene especial predilección, y de un motivo narrativo que se presta a la creación de esa zona intermedia entre la realidad y la fantasía en la que continuamente se mueven los personajes de sus *novelle*.

La *novella* X, 1 es la última en la que el escritor decide complacer a Saturnina y respetar su predilección por la temática amorosa, como aclara el mismo Aurette al inicio de la *novella*: «Saturnina mia, io ti vo' dire una *novella* che ti piacerà, perché ella tratta di cosa de la quale mi pare che tu ti diletti»²²⁶. Se trata de otra leyenda procedente de la tradición popular, con la que se cierra el ciclo de *novelle* de creación original de Ser Giovanni (a excepción del breve paréntesis de la *novella* XXV, 2).

Es la leyenda de Dionigia, hija del rey de Francia, que se refugia en un monasterio inglés para no casarse con un rico señor alemán «il quale era vecchio LXX anni» (he aquí una de las raras referencias del escritor a la edad de sus personajes), desobedeciendo al padre. El rey de Inglaterra se enamora de ella y los dos jóvenes se casan. A partir de entonces Dionigia tiene que sufrir las calumnias y los engaños constantes de su malvada y celosa suegra, y se ve obligada a huir del país para no ser asesinada, junto a sus dos hijos.

Al final, como en cualquier cuento de hadas que se respete, después de muchas peripecias y batallas y gracias a la intercesión del Papa, los dos enamorados conseguirán reunirse y vivirán juntos y felices durante muchos años²²⁷.

También en esta ocasión la narración asume a menudo unos matices fantásticos, que se sobreponen al plano realista de la acción: es éste el caso de la figura cruel de la suegra, que nos recuerda a la bruja malvada de los cuentos para niños, o bien la ausencia momentánea del rey, que le permitirá a la madre de éste llevar a cabo su perverso plan

²²⁶ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 240.

²²⁷ Esposito señala la *Belle Elene* (siglo XIII) como la versión que más se acerca a la *novella* de Ser Giovanni. Con respecto a la identificación de los protagonistas, Dionigia es Alicia, hija del rey Luis VII de Francia, y el rey de Inglaterra es Ricardo Corazón de León, que tras un largo noviazgo con Alicia, se casó con Berengaria de Navarra. Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 240.

para deshacerse de la nuera y los nietos, o incluso la reacción del mismo rey al enterarse de la verdad y su decisión temeraria de asesinar a la madre.

Junto a la presencia de elementos que contribuyen a la creación de un clima irreal, en la *novella* hay un aspecto que pasa casi desapercibido y que, sin embargo, nos parece interesante destacar. El encuentro entre Dionigia y su marido es propiciado por la decisión del Papa de convocar en Roma a todos los reyes cristianos, entre ellos al rey de Francia y el de Inglaterra, con el fin de decidir cómo organizar una expedición militar a Oriente.

Ahora bien, según la información que nos proporciona Aurette, se trataría de un hecho histórico, más concretamente de la tercera cruzada (1189-1192), iniciada para reconquistar la ciudad de Jerusalén, tomada por el sultán Saladino. Al frente de esta cruzada estuvieron el rey de Inglaterra, Ricardo Corazón de León, y el rey de Francia Felipe Augusto, junto con Federico Barbarroja de Alemania:

«Avvenne che il papa volle fare il passaggio²²⁸ d'oltremare sopra i Saracini, e richiese tutti i re e signori di Cristianidade, fra quali richiese il re di Francia e quello d'Inghilterra, che piacesse loro venire personalmente a Roma perché gli volea pacificare insieme e volea il loro consiglio sopra questo passaggio»²²⁹.

Este breve paréntesis, tras el cual Aurette sigue describiendo el atormentado amor entre Dionigia y el rey de Inglaterra, representa el primer caso de una referencia cronológica concreta, ya que toda la primera parte de la recopilación, es decir, las *novelle* de las primeras nueve jornadas, se caracteriza por su ambientación atemporal, a excepción de las tres *novelle* ambientadas en una época contemporánea al autor, de las

²²⁸ Recordemos que el término italiano *passaggio* tenía antiguamente la acepción de cruzada, y también Boccaccio lo utiliza con este mismo significado en la *novella* X, 9 en la que se hace referencia a la misma cruzada de la *novella* del *Pecorone*: «a riacquistare la Terra Santa si fece per li cristiani un general passaggio». Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 1206.

que nos hemos ocupado anteriormente, del cuento de Gostanza (VII, 2) que fue asesinada por su tío Galeotto Malatesta en 1378.

En el caso de la *novella* de Dionigia, la alusión a una fecha determinada parece anticipar lo que será una constante de aquí en adelante; es como si Ser Giovanni quisiera acercar al lector, poco a poco, a la larga serie de *novelle* que tienen como denominador común el hecho de narrar unos acontecimientos históricos; de este modo, nos prepara para entrar en una dimensión distinta, la de la historiografía, que abrazará un arco cronológico muy amplio y seguirá acompañando las narraciones de Aurette y Saturnina hasta el final de la obra y, en algunos casos, hasta el aburrimiento del lector.

Sin embargo, el paso de las *novelle* de creación a las que Ser Giovanni copia de la *Crónica* no marca un abandono brusco de ese tono de ensueño que ha caracterizado muchas de las *novelle* del primer grupo: pensemos sólo por un instante en el tema que el autor elige (y utilizamos el verbo elegir porque creemos que se trata de una decisión consciente de Ser Giovanni) para la primera de sus *novelle* históricas (X, 2), que reproduce los capítulos 25 y 26 del primer libro de la *Crónica*.

Se trata de la conocida leyenda de Rea Silva, madre de Rómulo y Remo, y de la fundación de Roma, «III^m CCCCLXXXIII anni dal cominciamento del mondo infino al dí che Roma fu edificata»²³⁰. Una leyenda que narra unos tempos lejanos que llevan consigo algo de misterio, un relato fabulesco donde datos históricos, elementos míticos y adornos imaginativos parecen indisociables. Con respecto a la leyenda, que admite muchas variantes, sólo queremos destacar que según la tradición más extendida el padre

²²⁹ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 247.

²³⁰ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 253. Según las cronologías, el año sería 754, 752 o 772 antes de nuestra era.

de los dos gemelos era el dios Marte, aunque hay versiones que atribuyen la paternidad de los gemelos a un amante accidental²³¹.

La *Crónica* de Villani recoge esta última tradición²³², que pasa tal cual a la *novella* del *Pecorone*. Sin embargo, en las palabras con las que Saturnina presenta la concepción de Rómulo y Remo, es decir, como el amor clandestino de Rea Silva con un sacerdote, no podemos dejar de señalar la enésima indirecta para el ingenuo Aurette, un guiño de complicidad con el que la monja hace alusión al amor entre la joven y un religioso:

«Avvenne che la detta Rea ebbe a fare con un sacirdote di questo munistero, e nacquene due fanciulli maschi [...] È vero che molti dicono che questi due fanciulli furon generati dallo dio Marti; e questo non è vero. Ma furon figlioli del sacerdote del tempio dello dio Marti»²³³

A la luz de todo lo dicho hasta ahora, y antes de volver bruscamente al mundo real con el análisis del último y más amplio grupo de *novelle*, el que reproduce los capítulos de la *Crónica* de Villani, podemos concluir afirmando que Ser Giovanni logra conferir al *Pecorone* una cierta racionalidad interna, una coherencia que, a pesar de haber sido negada por muchos críticos, se refleja en la presencia de algunas *novelle* de tipo “intermedio”, que no son completamente reales, ni únicamente fantásticas y que, por sus características, tienen la función de enlazar entre ellos los grandes bloques que caracterizan la estructura temática del *Pecorone*: realidad y fantasía, creación e historia.

²³¹ Cfr. Grimal, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, (traducción castellana de Francisco Payarols), Barcelona, Paidós, 1991, p. 465.

²³² «E essendo ella al servizio del tempio della vergine Vesta, concepette occultamente a uno portato due figliuoli, Romolus e Remolus, dello Iddio Marti di battaglia, come ella confessò e dicono i poeti, o forse più tosto del sacerdote di Marti:». Cfr. Villani, G., *op cit.*, Libro I, cap. 25.

²³³ Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 251-252.

Por lo tanto, mucho más que la presencia de un marco pobre y repetitivo en el que el escritor encuadra sus cuentos, son estas *novelle* “intermedias” las que realmente establecen un nexo de continuidad entre los dos polos opuestos que caracterizan la narrativa de Ser Giovanni —realidad y fantasía, creación e historia—. Unos polos aparentemente irreconciliables que, sin embargo, a través de unos movimientos narrativos estudiados con habilidad, van acercándose gradualmente, hasta el punto de encontrarse y entrelazarse, a veces incluso dentro de una misma *novella*, como ocurre en la IV, 1; en ella conviven elementos realistas con otros típicamente fantásticos, como el lejano puerto de Belmonte, geográficamente no identificable, las características de la prueba que tiene que superar Giannetto o la atmósfera mágica que le rodea. Una atmósfera de ensueño y hechizo que irá llenando las páginas poco a poco, regalándonos la sensación de estar sumidos en un cuento de hadas.

Finalmente, para subrayar la importancia de las *novelle* de fantasía y destacar, una vez más si cabe, la voluntad del escritor de llevar su materia narrativa a un nivel de “discreta irrealidad” donde esta materia se queda suspendida, casi flotando, partícipe de la dúplice posición dentro de la cual él mismo se mueve constantemente: realidad y fantasía, queremos concluir con la afirmación de Battaglia, según el cual si se quisiera trazar, dentro de la literatura italiana de todos los tiempos, un gráfico de la evolución del cuento de impostación fantástica que llegara hasta autores famosos como Straparola y Basile, sería imprescindible empezar por Giovanni Florentino²³⁴.

²³⁴ Cfr. Battaglia, S., *Le epoche della letteratura Italiana. Medioevo – Umanesimo – Rinascimento*, Napoli, Liguori, p. 391.

VI.3. La historia.

Las treinta y dos *novelle* que a partir de la octava Jornada y hasta el final de la recopilación reproducen de forma generalmente literal los capítulos de la *Crónica* de Giovanni Villani, con excepción de las dos *novelle* de la Jornada IX, la primera de la Jornada X y la segunda de la Jornada XXV, han llevado a los críticos de todas las épocas a hablar de plagio —aún teniendo en cuenta los términos en los que se debe entender el plagio en la literatura medieval— y a negarse a reconocer cualquier valor literario a esta amplia sección de *novelle*. De hecho, tras el primer intento de Gorra²³⁵ a finales del siglo XIX, el único estudioso que se ha detenido a analizar el empleo de la obra de Villani por parte de Ser Giovanni fue Pasquale Stoppelli²³⁶, que hace veinticinco años comentó las relaciones existentes entre las *novelle* y los capítulos de la *Crónica*, llegando a unos resultados interesantes.

Teniendo en cuenta las contribuciones de Stoppelli, nos detendremos en este grupo de treinta y dos *novelle*, señalando aquellas partes en las que Ser Giovanni introduce en la prosa de Villani unas aportaciones originales, que nos permiten hallar una diferencia de criterios a la hora de copiar el material del famoso cronista.

En primer lugar cabe preguntarnos el porqué de la elección de Ser Giovanni. Las treinta y dos *novelle* representan un conjunto absolutamente inorgánico, que demuestra la falta de criterios por parte de su autor a la hora de elegir los capítulos que opta por reproducir, no olvidemos que el autor llega a equivocarse y copia dos veces el mismo capítulo (es el caso de las *novelle* XI, 1 y XV, 1, en las que se repite la misma

²³⁵ Gorra E., *Il Pecorone*, *op. cit.*, pp. 293-340.

²³⁶ Stoppelli, P., *op. cit.*, pp.1-34.

descripción del continente europeo)²³⁷. Entonces ¿cuál es, si existe, el criterio que sigue el autor para copiar sólo algunos capítulos concretos de Villani, y por qué concretamente éstos y no otros? No olvidemos que estamos hablando de una obra inmensa, que cuenta con trece libros y un total de 1384 capítulos, que abarcan una época histórica que va desde la prehistoria hasta el año 1348, fecha de la muerte del cronista florentino.

En primer lugar, hay que señalar que el 75% de las *novelle* que reproducen los capítulos de la obra de Villani se refieren a los primeros ocho libros de la *Crónica*, es decir, desde los orígenes hasta el año 1292, y la *novella* cronológicamente más cercana a Ser Giovanni hace referencia al año 1333 (XX, 2)²³⁸.

Con respecto a su gradual aparición dentro de la recopilación, recordemos que la decisión de Aurette de cambiar el tema de sus *novelle* se hace patente ya en el exordio de la V Jornada, cuando le comunica a Saturnina su intención de abandonar la temática amorosa para hablar «più morale e più storiograficamente», aunque es sólo en la

²³⁷ Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 261-263 y pp. 329-331.

²³⁸ Como hemos tenido ocasión de señalar en una nota precedente, los datos que nos proporciona Esposito con respecto a las correspondencias entre las *novelle* y los capítulos de la *Crónica* son copiados en su totalidad de un anterior estudio de Gorra. Con respecto a la tabla de correspondencias, hemos encontrado una serie de imprecisiones y errores debidos, tal vez, a la edición de Villani utilizada para el cotejo de los dos textos, aunque, desgraciadamente, estas referencias han sido tomadas por otros críticos como punto de partida para sus posteriores consideraciones. En términos generales, téngase presente que las cifras expresadas en números romanos corresponden al libro sucesivo de nuestra edición, es decir: el Libro II corresponde al III, el III al IV etc. En este punto, transcribimos la tabla completa de correspondencias, tal como aparece en la edición de Esposito que hemos manejado, páginas XX-XXII, en la que habrá que tener en cuenta las diferencias que acabamos de señalar. Los números romanos y árabes en letra redonda indican la Jornada y la *novella* del *Pecorone*, mientras que los números romanos y árabes en cursiva indican respectivamente el libro y los capítulos de la *Crónica*: VIII,1 Villani V 38,39; VIII,2 VI,77-85; X,2 I,25,26; XI,1 I, 30-38, 5, 7; XI,2 II 1-3; XII,1 II,13-15; XII,2 IV,31 y VI,2; XIII,1 VIII 38,40,43,49; XIII,2 VIII 5; XIV,1 VIII 6,21,36,43,62,63,64; XIV,2 VIII,66,80,81; XV,1 I 1-5; XV,2 I 8-19; XVI,1 I 21-25; XVI,2 I 40,28,29; XVII,1 I 43-56; XVII,2 I 57-60; XVIII,1 III 4,5, IV 1,2,3,4,5,9,15,16,27, V 1,19,36, VI 25, VII 146,153, VIII 22,101,102, IX 1,44,47,50, X 18,19; XVIII,2 IV 21; XIX,1 V 1-3; XIX,2 V 4; XX,1 V 29; XX,2 X 229; XXI,1 VII 31; XXI,2 VI 33; XXII,1 VI 30; XXII,2 VIII 70-71; XXIII,1 V 23-25; XXIII,2 VII 54,56,57,58; XXIV,1 VIII 96; XXIV,2 VIII 8; XXV,1 VI 87-91, VII 1,2, VI 86, VII 3-10, 23-30, 38,57,59-75, 86,87,93-96,102-105,117,125,130,134,135.

primera *novella* de la VIII Jornada cuando Saturnina decide afrontar de forma resoluta la temática historiográfica anunciada anteriormente por su amante: «Poiché ci tocca oggi il cominciare a me, voglio che noi entriamo in un morale e alto ragionamento; epperò si può dire dove e come nacque parte guelfa e parte ghibellina»²³⁹.

De aquí en adelante la obra de Villani se convierte en la única fuente de Ser Giovanni, con la excepción de los casos ya indicados (IX,1 y 2; X,1), en los que Aurette parece querer complacer a la monja con sus narraciones, como se lee explícitamente en el exordio de la primera *novella* de la X Jornada: «Saturnina mia, io ti vo' dire una *novella* che ti piacerà, perché ella tratta di cosa de la quale mi pare che tu ti diletti...»²⁴⁰.

Tras estas consideraciones de carácter general, creemos oportuno detenernos brevemente en las diferentes temáticas desarrolladas en las treinta y dos *novelle*, considerando que lo que a primera vista puede parecer como un aburrido listado de acontecimientos históricos sin ninguna relación entre ellos, tal vez pueda ayudarnos a arrojar luz sobre la técnica narrativa de Ser Giovanni. Además, si no nos refiriésemos —aunque muy brevemente— a cada una de las *novelle*, caeríamos en el mismo error cometido por muchos estudiosos del *Pecorone*, entre ellos el mismo Esposito, autor de la edición crítica que hemos manejado, que justifica su intención de no ocuparse de las *novelle* copiadas de los capítulos de Villani porque «qualsiasi discorso che se ne faccia, punto di partenza e punto d'arrivo non può che essere Giovanni Villani [...]; per quanto riguarda il *Pecorone*, nulla aggiungono se non conferme di povertà d'invenzione»²⁴¹.

La VIII Jornada, que se abre con la explicación de Saturnina sobre la creación de güelfos y gibelinos, sigue con el tema de las luchas entre estas dos facciones políticas.

²³⁹ *Ibidem*, p. 181.

Se trata de una jornada especialmente interesante desde el punto de vista de las correspondencias con la *Crónica* de Villani, sobre las que tendremos ocasión de volver más adelante. La segunda *novella* de la X Jornada narra la edificación de Roma, mientras que la XI Jornada se abre con la historia de la edificación de la ciudad de Florencia y sigue con la destrucción de la ciudad por obra del rey de los Ostrogodos. Los “altos y nobles razonamientos” de las *novelle* anteriores llevan a Aurette a hablar del fundador del Sacro Imperio Romano, seguido por Saturnina que cuenta un episodio de la expedición a Mallorca de la antigua república marinera de Pisa, y de la ayuda que recibió por parte de los florentinos (XII Jornada).

La narración sigue con los orígenes de los Blancos y los Negros, la renuncia al papado de Celestino V (XIII Jornada), las obras magnánimas del papa Bonifacio VIII, el traslado de la corte papal a Francia y las gestas del papa Clemente VI (XIV Jornada), la división del mundo en tres partes y la guerra de Troya (XV), la historia de Eneas y de los primeros reyes de Roma, un tema que será igual para ambos narradores (XVI), la potencia de Toscana, el martirio en Florencia de San Miniato (XVII), los reyes de Italia y la desventura matrimonial de la condesa Matilde, hija del marqués Bonifacio de Canossa y de la condesa Beatriz de Lotaringia, con la que se cierra la XVIII Jornada. En esta última *novella* observamos, por primera vez, cómo un hecho histórico toma el cariz de una verdadera *novella* en la que Ser Giovanni hace un primitivo esbozo de caracterización psicológica de la protagonista femenina, que se muestra afligida por la impotencia del marido.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 240.

²⁴¹ *Ibidem*, p. XXX.

Los encuentros de los dos amantes en el libratorio del convento siguen con el relato de las gestas de Federico Barbarroja y del rey Ricardo de Inglaterra (XIX), del pueblo de los Tártaros y las lejanas tierras de Mongolia y del Extremo Oriente, de un episodio de papa Juan XXII en Aviñón (XX), la victoria de los florentinos sobre los ciudadanos de Siena, la expulsión de los güelfos desde Florencia gracias a la ayuda de Federico II (XXI), un milagro ocurrido en Toledo bajo el reinado de Fernando II de Castilla y algunos episodios ocurridos en Florencia (XXII). En las últimas tres Jornadas la narración de Aurette y Saturnina se centra en la institución de las órdenes de los frailes menores y de los predicadores, en los errores simoníacos del papa Nicolás III (XXIII), en los episodios dramáticos de dos grandes figuras de la historia de Florencia —Giano della Bella y Corso Donati (XXIV)— para terminar, en la Jornada XXV, con la tediosa narración que ve como protagonista a Carlos D’Angiò y tiene como marco el reino de Nápoles, una *novella* interminable que en la edición del *Pecorone* que hemos manejado cuenta con un total de 92 páginas²⁴².

Muchas de estas *novelle* suelen coincidir con un capítulo concreto de la *Crónica*, y en los numerosos casos en que Ser Giovanni utiliza más de uno, se trata casi siempre de capítulos consecutivos (por ejemplo la *novella* XVI, 1, que coincide con los capítulos 21, 22, 23, 24 y 25 del Libro I de la obra de Villani), como si la pereza del escritor del *Pecorone* y su aparente inercia inventiva le llevaran no sólo a copiar capítulos enteros

²⁴² El contenido de esta *novella*, según demuestra Stoppelli, es muy próximo al de la *Crónica de Parténope*, en la que también se utiliza material sacado de la obra de Villani. Cfr. Stoppelli, S., *op. cit.*, pp. 24-29. Según el crítico, la elección del tema de Carlos d’Angiò hubiera resultado ajeno a cualquier florentino que no hubiese vivido en Nápoles, hecho que ratificaría la hipótesis según la cual el autor de las *novelle* sería un escritor-cortesano-juglar, documentado en Nápoles hacia 1360, y cuya redacción del *Pecorone* correspondería a una fase posterior a su experiencia napolitana.

de la *Crónica* de Villani, sino a imitar servilmente el mismo orden establecido por el cronista.

Ahora bien, tras este resumen esquemático de los contenidos de cada una de las *novelle* que el autor copia de los libros de Villani, resulta patente la imposibilidad de agruparlas por temas, aunque sí se pueden distinguir claramente dos núcleos narrativos: uno de óptica florentina, al que pertenecen 13 *novelle*, y otro de óptica napolitana, mucho más reducido, que tiene su clímax en la primera *novella* de la última jornada. No obstante, en la mayoría de los casos las *novelle* no pertenecen a ninguno de los dos grupos y el lector tiene la sensación de que Ser Giovanni haya elegido sin ningún tipo de criterio, a través de un sinfín heterogéneo de procedimientos que le lleva incluso a mezclar la historia con la geografía, en un eterno caos que tiene su punto culminante en la primera *novella* de la última jornada, perteneciente al núcleo napolitano, en la que podemos destacar la presencia —a menudo literal— de hasta 58 capítulos de la *Crónica* de Villani, (libros VII y VIII) , y que da como resultado lo que Muscetta, gran estudioso del *Pecorone*, no dudó en definir —con gran acierto— como una *novella* «absurda y literariamente improbable»²⁴³. No obstante, Aurette acoge el final de esta larga narración con gran excitación y se explaya en una serie de halagos hacia Saturnina, por haber contado la que él mismo define como la mejor *novella* de todas, opinión que nos deja cuanto menos asombrados, si se tienen en cuenta las palabras serias y solemnes que celebran la tediosa narración de la monja:

²⁴³ Muscetta, C., *op. cit.*, p. 31.

«Veramente, Saturnina mia, tu te ne porti l'onore di tutto il nostro ragionamento, conciosiacosaché questa ultima *novella* vale per tutte quelle ch'io ho dette, e tu come savia te la serbasti nell'ultima per avere l'onore»²⁴⁴.

Es interesante observar cómo las palabras de Aurette dejan patente que se trata del último encuentro de los dos amantes en el libratorio del convento, ya que si no fuera por la alusión del fraile («tú como sabia que eres te la guardaste para la última»), a lo largo de toda la recopilación no existiría ningún otro indicio que indicara el final de los encuentros, así como no existe ninguna referencia al porqué de la interrupción de las visitas justamente veinticinco días después de su comienzo. Eso es, a diferencia de lo que ocurre en el *Decamerón* o las *Trecentonovelle*, en el Proemio del *Pecorone* el autor no proporciona ninguna indicación sobre el número de *novelle* que deberá formar la recopilación, limitándose a señalar que los dos amantes se encontraron «più volte» a una hora determinada y acordaron que tenían que contar cada día una *novelletta* cada uno²⁴⁵.

Por lo tanto, se desconoce el motivo que llevó a Ser Giovanni a dar por finalizada su obra después de cincuenta *novelle*. La falta de inspiración artística no nos parece un motivo plausible, ya que el deterioro progresivo de la voluntad de reelaboración de los capítulos de la *Crónica* había empezado ya a partir de la XVII Jornada, y la inmensa cantidad de material de Villani, aún por copiar, hubiera podido seguir proporcionando a Ser Giovanni los temas necesarios para engrosar enormemente su libro. En este sentido la hipótesis más probable es que el escritor florentino hubiera querido establecer cierto paralelismo con las *Centonovelle* de Boccaccio, creando —a

²⁴⁴ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 562.

²⁴⁵ «ognuno di loro due dovesse dire una *novelletta* ogni dì a loro consolazione e piacere», *Ibidem*, p. 7.

través de la reducción drástica del número de cuentos— un libro de *Cinquantanovelle*, a imitación del módulo decameroniano.

Pasando ahora a comparar la recopilación de Ser Giovanni y la obra de Villani²⁴⁶ podemos observar como en la casi totalidad de los casos el autor de las *novelle* copia de manera literal, a veces resume, otras veces cambia, corta y pega sin ningún orden establecido, el inmenso material proporcionado por el cronista. Sin embargo en contadas ocasiones Ser Giovanni manipula el material a su disposición y le añade aportaciones originales como breves narraciones y partes dialogadas.

A continuación vamos a analizar en detalle los nueve casos en los que se han detectado unas aportaciones originales que enriquecen el texto de Villani, empezando por la *novella* XI, 2 donde el autor añade unas interesantes consideraciones personales en torno a los obispos florentinos de la época —recordemos que esta *novella* se desarrolla en el año 340 d. C.— que, a diferencia de sus contemporáneos, “eran todos santos y buenísimos hombres”. Los motivos narrativos de la corrupción del clero, de la decadencia y la crisis de valores en las que está sumido el mundo, así como de la añoranza de los tiempos pasados, que se reflejan en las palabras de Aurette, *alter ego* del autor, encontrará en las *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti un fértil caldo de cultivo como tendremos ocasión de demostrar más adelante.

En la *novella* XII, 1, Ser Giovanni añade al episodio de la llegada a Italia de Carlomagno una larga digresión en torno a la corte del emperador francés, a la batalla de Arles entre cristianos y musulmanes y al milagro que acompañaba este episodio

²⁴⁶ Hemos manejado la siguiente edición: Villani, G., *Nuova Cronica*, (a cura di G. Porta), Parma, Guanda, 1990-91, contenida en el CD-Rom: *LIZ*, *op. cit.* El mismo texto está disponible en formato electrónico, edición de Marina De Stasio, revisada por M. De Stasio y C. Paganelli, Biblioteca dei Classici Italiani di Giuseppe Bonghi, 1997, en: www.fausernet.novara.it/fauser/biblio/index144.htm.

histórico: la leyenda narra que Carlomagno quería darles sepultura a los cristianos, y al ver que los cuerpos de los cristianos y de los sarracenos no se distinguían entre ellos, le pidió a Dios que le ayudara a reconocer a los primeros. A la mañana siguiente los cadáveres de los cristianos llevaban una flor en la boca, mientras que los de los sarracenos llevaban un endrino. Además, habían aparecido centenares de tumbas de piedra para que los cristianos pudieran ser enterrados²⁴⁷.

Más interesante nos parece la aportación original de la *novella* XII, 2, donde la narración de la expedición de los pisanos a Mallorca y el inicio de la enemistad entre los ciudadanos de Pisa y Florencia es interrumpida por el breve episodio del joven hijo de un capitán florentino que se enamora de una joven pisana. El ejército florentino se había establecido a dos millas de la ciudad, para protegerla durante la ausencia de los pisanos, y el capitán había prohibido a los suyos que entraran en la ciudad, como muestra de respeto hacia las mujeres pisanas. El cuento tiene un desenlace dramático, ya que el padre hará ahorcar al hijo por haber hecho caso omiso a sus órdenes.

La historia en sí no tiene ninguna relación con el resto de la narración, ya que se trata de un hecho inventado e insertado en un acontecimiento histórico, sin embargo, en la forma en la que el joven se enamora de la mujer pisana volvemos a encontrar el motivo del enamoramiento de oídas que en el *Proemio* del *Pecorone* caracteriza el comienzo de la relación amorosa entre Aurette y Saturnina, y que aparece también en las *novelle* III, 2 y IX, 2. En la ficción narrativa, así como en la experiencia real de Aurette, la belleza de la mujer le llega al hombre de oídas, según los cánones

²⁴⁷ Esposito recuerda que este milagro constituía una leyenda bastante difundida en la época de Ser Giovanni, y que este motivo aparecía ya en las *Esposizioni* de Boccaccio; además, la alusión a la batalla y a las tumbas se encuentra también en la *Divina Comedia*, por boca de Jacopo della Lana y Francesco da Buti: Cfr. Alighieri, D., *op. cit.*, *Infierno*, IX, vs. 112-115, p. 85.

tradicionales de la lírica cortés: «udì dire che in Pisa avea una bellissima donna. Costui se ne innamorò udendo dire di sua bellezza, e no ll'avea mai veduta»²⁴⁸. El ímpetu del enamorado y su deseo de ver a la mujer amada le empujará a infringir las reglas del padre y su desobediencia lo llevará a la muerte.

La breve historieta que se inserta en la *novella* XIII, 2 se centra en la broma que el cardenal Benedetto Gaetani (el futuro papa Bonifacio VIII) le gastó al entonces papa Celestino V. Este engaño, que no aparece en los capítulos de Villani, está recogido en otra *Crónica*²⁴⁹, por lo tanto, entra en el grupo de aportaciones que Ser Giovanni toma prestadas de la tradición de la época, al igual que ocurría en la *novella* XII, 1, como él mismo da a entender empezando su narración con la frase «È vero che molti dicono che», como demostración de que la leyenda era conocida por sus contemporáneos.

Siguiendo con nuestro análisis de las treinta y dos *novelle* copiadas de Villani, encontramos la primera *novella* de la XVI Jornada, que describe el viaje a Italia de Eneas. En este caso, a pesar de que la transcripción de los capítulos de Villani es casi literal, en mitad de la narración Ser Giovanni añade un breve diálogo entre Dido y Eneas, donde la legendaria princesa de Tiro condena a Eneas por su crueldad y le suplica que no la deje; a pesar de prometerle volver, la mujer seguirá acusándole de ser mentiroso y ambicioso.

Tras este escueto diálogo, encontramos la parte más interesante de esta aportación de Ser Giovanni, ya que aparece en la narración la voz de Aurette, es decir, del narrador/autor, que hace mención de quien cantó los amores desgraciados y la

²⁴⁸ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 287.

²⁴⁹ Graf señala la presencia de la misma anécdota en la versión de una *Crónica fiorentina* de Brunetto Latini. Cfr. Graf, A., «Sopra la *novella* 26ª del *Pecorone* (Giornata XIII *Novella* 2)», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 1884, III, pp. 66-73.

muerte de la princesa, recordando que «chi questa storia volesse più pienamente udire legga il primo e 'l secondo libro dell' *Eneida* che fece il gran poeta Virgilio»²⁵⁰. A pesar de la indicación incorrecta, ya que el trágico episodio de la salida de Eneas y del suicidio de Dido se encuentra en el cuarto libro, es como mínimo curioso observar la intención de Ser Giovanni de establecer por primera vez una relación con sus lectores, reduciendo las distancias y proporcionándoles de forma directa una indicación explícita con respecto al tema de su narración. Este recurso realmente inusitado para el autor del *Pecorone*, tan sólo unos años más tarde se convertiría en una de las características fundamentales de otro *novelliere* florentino, Franco Sacchetti.

En la *novella* siguiente (XVI, 2) el autor del *Pecorone* se introduce en la narración de Villani en dos ocasiones distintas: en el primer caso se trata del famoso y trágico episodio de la violencia sufrida por Lucrecia, hija del cónsul Bruto, y su posterior suicidio, y en el segundo caso se trata de una ampliación mínima (tan sólo unas trece líneas) del episodio del rey etrusco Porsena. Está claro que cuando hablamos de aportación original nos referimos a aquella parte del texto histórico que no aparece en los correspondientes capítulos de la obra de Villani, tanto si se trata de una creación del propio autor, como si el episodio añadido remite a otras fuentes literarias: respecto a esta segunda posibilidad, señalamos que en los dos últimos casos citados el mismo Aurette indica la fuente de donde saca su narración²⁵¹.

En la *novella* XVII, 1, centrada en la descripción de la potencia de Toscana, Ser Giovanni se abandona a una digresión en torno a la belleza de las montañas que rodean

²⁵⁰ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 349.

²⁵¹ «E come racconta Valerio e Tito Livio...». Según indica Esposito, se trata de las obras *Factorum et dictorum memorabilium libri* de Valerio Máximo y *Ab urbe condita*, de Tito Livio. Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 359

la zona del Casentino, lugares ricos de «cose notevoli e devote», mientras que en la segunda *novella* de la misma jornada el escritor florentino vuelve a contar otro episodio truculento: la intención del futuro emperador cristiano Constantino de matar y desangrar a todos los niños pequeños que vivían en Roma para poder bañarse en su sangre y curarse de la lepra, una masacre que no llega a realizarse gracias al arrepentimiento, la curación y la siguiente conversión del emperador.

Si hacemos un balance de todo lo dicho hasta ahora, podemos afirmar que, si bien las partes originales que se insertan en el tejido de la *Crónica* —generalmente en mitad de la narración—, parecen indicar la voluntad de Ser Giovanni de demostrar un mínimo intento de elaboración formal del material de Villani, las aportaciones realmente originales se limitan a dos casos (XI, 2 y XII, 2), mientras que en las demás ocasiones se trata de la inserción de partes sacadas de otras fuentes literarias, o bien de leyendas de tradición oral y escrita que circulaban en el ambiente florentino de la época.

Sin embargo, antes de concluir este paréntesis acerca de las secciones originales que ser Giovanni añade a la obra de Villani, queremos detenernos en la primera *novella* de la VIII Jornada, que se centra en el origen de las facciones políticas de güelfos y gibelinos en Alemania y, posteriormente, en Italia. En este caso, con respecto a los correspondientes capítulos²⁵² de la *Crónica*, se asiste a una inversión del orden de aparición de los episodios, ya que en el texto de Villani el relato del nacimiento del antagonismo alemán entre los duques de Baviera y los duques de Suabia aparece al final del capítulo 38, mientras que en el *Pecorone* es el tema con el que se abre la narración.

²⁵² A este respecto volvemos a recordar que la *novella* corresponde a los capítulos 38 y 39 del Libro VI de la *Crónica*, y no del Libro V, como aparece reflejado en la tabla de Esposito.

En esta *novella* la reelaboración del escritor florentino consiste en añadir o bien eliminar una serie de palabras y frases muy breves a lo largo de ella; por lo tanto, se trata de unas diferencias mínimas que, al igual que otras que aparecen en muchas de las *novelle* históricas, los críticos no han considerado oportuno recoger en sus estudios²⁵³. En este caso concreto, sin embargo, creemos que algunas de ellas se prestan a unas consideraciones muy interesantes desde el punto de vista de las modificaciones que Ser Giovanni aporta al texto de Villani.

La primera variante importante aparece al principio de la *novella*, ya que Villani se refiere muy brevemente a la guerra entre dos poderosos barones alemanes, llamados Güelfo y Gibelino, mientras que Ser Giovanni opta por darle al episodio un tono de leyenda, achacándole la culpa del comienzo de las hostilidades entre estos dos grandes amigos a una discusión acerca de una perra, tras una partida de caza. Tal vez esta decisión se deba a la voluntad del escritor de hacer que sea menos brusco el paso de las *novelle* de creación original a las *novelle* históricas. No olvidemos que se trata de la primera de las *novelle* que reproducen los capítulos de Villani, y que, junto con la segunda de la misma jornada, constituye un primer acercamiento a esa temática historiográfica que se adueñará completamente de la narración a partir de la segunda *novella* de la jornada XI.

En la segunda parte de esta *novella*, la que se refiere al comienzo de los enfrentamientos en Italia entre güelfos y gibelinos, es donde hemos observado las diferencias más significativas. En primer lugar, al situar cronológicamente el episodio de Buondelmonte y el origen de las dos facciones, (Florencia, 1215, siendo *podestà*

²⁵³ La única referencia aparece en el artículo de M. Miglio «La *novella* come fonte storica. Cronaca e

Guido Orlandi), Ser Giovanni añade una breve apreciación personal acerca del prestigio de este cargo, ausente en el texto de Villani: «perché egli era un grande e bello ufficio l'essere podestà di Firenze»²⁵⁴, un hecho bastante insólito, ya que la inserción de comentarios personales dentro del relato no suelen formar parte de los procedimientos narrativos empleados por el escritor florentino.

Otra leve variante se descubre en el episodio que hace referencia a la hermosa mujer de la que se enamora Buondelmonte: la *novella* cuenta cómo madonna Lapaccia, viuda y madre de una joven de nombre Ciulla, le presenta la hija a Buondelmonte quien, en cuanto la ve, se enamora y se casa con ella. En Villani la figura de la madre aparece apenas esbozada, dado que no se hace mención a su condición de viudedad, ni tampoco a los nombres de ella y de la hija. Es más, el cronista florentino comenta que el repentino enamoramiento de Belmonte se produjo por *subsidio diaboli*, un elemento que Ser Giovanni opta por eliminar de su narración, posiblemente porque la referencia implícita a la naturaleza diabólica de la mujer no parecía coherente con la postura adoptada por el autor y la ausencia de juicios morales que caracteriza su recopilación de *novelle*.

A lo largo de la narración aparecen otras diferencias poco relevantes, como las que se refieren a la caracterización del personaje de Buondelmonte, o bien a la aclaración por parte de Ser Giovanni de cómo interpretar el refrán «Cosa fatta capo ha», que no coincide plenamente con la explicación que nos proporciona Villani. En la conclusión de la *novella* aparece otra pequeña variante, ya que las palabras con las que Saturnina se dirige a Aurette aludiendo al antagonismo alemán y, posteriormente, al

novella dal Compagni al *Pecorone*», en AA.VV., *La novella italiana, op. cit.*, pp. 173-190.

enfrentamiento italiano entre güelfos y gibelinos, parecen mucho más frívolas de las que emplea Villani para explicar el origen de estas dos facciones políticas:

«Sicché ora hai veduto che per una cagna si cominció parte guelfa e ghibellina, e poi in Italia nacque per una femmina, come detto è di sopra»²⁵⁵.

«E questa morte di messere Buondelmonte fu la cagione e cominciamento delle maledette parti guelfa e ghibellina in Firenze, [...] onde alla nostra città seguì molto di male e ruina, come innanzi farà menzione, e mai non si crede ch'abbia fine, se Idio nol termina»²⁵⁶.

Sin embargo, la diferencia más llamativa se refiere al asesinato de Buondelmonte, un hecho que provocó la división de Florencia entre los que estaban a favor de la familia que le mató (gibelinos) y los que estaban en contra (güelfos). En la descripción de la emboscada, junto a la reproducción casi literal del texto de Villani aparece una especificación aún más precisa del lugar del asesinato, ausente en la *Crónica*, que señalamos entre corchetes:

«Tornando messer Buondelmonte una mattina [...] e essendo appiè del Ponte Vecchio, di qua dov'era la statua di Mars, la quale adoravano i fiorentini quando egli erano pagani, [e era dove oggi si vende il pesce]»²⁵⁷.

Esta aclaración responde a la clara voluntad de Ser Giovanni de contextualizar el episodio dentro de una óptica municipal típicamente florentina, un hecho cuanto menos curioso e inesperado, teniendo en cuenta el escaso interés hacia la realidad contemporánea demostrado por el escritor florentino.

Esta improvisada atención hacia la sociedad florentina de la época prosigue hasta el final de la *novella*, que se cierra con una lista interminable de más de setenta

²⁵⁴ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 183.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 186.

²⁵⁶ Villani, G., *op. cit.*, Libro VI, Capítulo 38.3.

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 184-185.

apellidos de familias florentinas que eran partidarias del emperador o del papa, según el bando político al que pertenecían.

A este respecto queremos señalar que todos y cada uno de los apellidos aparecen en el capítulo 39 del Libro VI de la obra de Villani, aunque no siempre con el mismo orden, a excepción de la casa de los Ubriachi que no aparece en el capítulo correspondiente de la *Crónica*, aunque lo encontramos en el episodio de la salida de los gibelinos de Florencia (Libro VII, cap. 65), que Ser Giovanni no reproduce en el *Pecorone*. Lo más probable es que el *novelliere* florentino lo sacara de este segundo capítulo, si bien no hay que olvidar que se trata de apellidos ilustres, conocidos por todos y que, además, algunos de ellos ya aparecen mencionados, junto con la referencia al blasón familiar, en la *Divina Comedia*²⁵⁸, un texto que Ser Giovanni demuestra conocer bien.

Sea como fuere, lo curioso es que el autor, en su inusitado afán de presentarnos un episodio de *Crónica* municipal, se tomará la molestia de incluirlo entre los apellidos copiados de Villani.

De todos modos, hay que apuntar que se trata de un procedimiento que, si bien se muestra adecuado para un texto como es la *Crónica*, resulta extremadamente pesado y aburrido, para cualquier lector de *novelle*.

Esta alternancia de partes originales y partes copiadas dentro de la misma *novella*, aunque se trate sólo de un número muy limitado de casos, demostraría, según sostiene Stoppelli, que con toda probabilidad el autor del *Pecorone* seguía percibiendo el género de la crónica y el género narrativo como dos campos no diferenciados, a pesar

de que la cultura de la segunda mitad del *Trecento*, caracterizada por unos fermentos pre-humanísticos, separaba ya ampliamente las dos especializaciones²⁵⁹.

De todos modos, la elaboración original del material de Villani se interrumpe definitivamente en la XVII Jornada, a partir de la cual, y hasta el final de la recopilación —con la excepción de la segunda *novella* de la última jornada— la vena artística de Ser Giovanni parece agotarse y todas sus *novelle* no son más que la fiel transcripción de los capítulos de Villani. En efecto, las últimas nueve jornadas reflejan la actitud pasiva del escritor florentino hacia el material que maneja, así como su elección de transcribir de forma cada vez más servil la fuente villaniana, a medida que se aproxima el final de la recopilación.

Finalmente, cabe preguntarnos cómo es posible encontrar un punto de equilibrio entre los intereses tan distintos que mueven la pluma de Ser Giovanni: ¿cómo el escritor puede abandonar del todo la esfera totalmente fantástica que caracteriza a las primeras jornadas para pasar a una escueta exposición de hechos históricos? Battaglia opina que el decaimiento de la prosa de Ser Giovanni es realmente extraño y difícil de explicar, aunque la antinomia a la que acabamos de referirnos podría resultar menos irreconciliable de lo que parece a primera vista. Según el estudioso estos fragmentos de *Crónica* —que llenan el 65% del material narrativo del *Pecorone*— reflejan una determinada mentalidad de la época que, junto con un fuerte gusto por lo literario, sentía un especial interés hacia lo histórico. En este sentido, Battaglia recuerda que «le cose

²⁵⁸ La referencia a la familia gibelina de los Ubriachi aparece en el tercer círculo del *Infierno*, entre los usureros, y es representada a través de su escudo heráldico: una oca blanca en campo de gules. Cfr. Alighieri, D., *Divina Commedia. Inferno, op. cit.*, Canto XVII (vs. 62-63), p. 132.

²⁵⁹ Stoppelli, P., *op. cit.*, p. 26.

rinarrate non erano affatto peregrine e circolavano nella più elementare informazione dell'italiano e specialmente del fiorentino di allora»²⁶⁰.

Por lo tanto, la gran mayoría de los temas copiados de la *Crónica* de Giovanni Villani, por no decir todos, debían resultar tan familiares al ambiente cultural florentino de entonces, que habían llegado a perder su condición de hechos históricos para asumir una nueva condición de fábula y, por lo tanto, podían ser utilizados perfectamente por Ser Giovanni para entretener a los lectores de su época.

Tal vez se deba a ello el gusto del escritor hacia lo arcaico, recordemos que aunque las fechas cronológicas que delimitan las *novelle* sacadas de Villani oscilan entre la prehistoria y el año 1292, —la mayoría de las *novelle* históricas se desarrolla en la antigüedad— y puede que la elección de unos determinados episodios de *Crónica* obedeciese a la curiosidad que sentían los contemporáneos de Ser Giovanni hacia los hechos más importantes de la tradición, como podían ser los orígenes de las ciudades de Roma, Florencia y Fiésole, la división del mundo, las hazañas de Eneas, Atila y Federico Barbarroja, temas y personajes todos ellos que para los lectores del *Trecento*, e incluso para nosotros lectores del siglo veintiuno, adquirirían el sabor mágico de la leyenda y del mito.

²⁶⁰ Battaglia, S., *op. cit.*, p. 284.

VI.4. Las baladas.

Frente a la postura de muchos críticos, que han dejado de lado el estudio del material narrativo que compone el *Pecorone*, debido a la convicción de que no merecía la pena detenerse en el estudio de unas *novelle* que, en su inmensa mayoría, se basaban en la imitación pasiva de la *Crónica* de Villani, muchos de los estudiosos que se han ocupado de la obra de ser Giovanni han coincidido a la hora de resaltar —aunque siempre de forma muy superficial— el especial interés que revisten las veinticinco baladas que cierran cada una de las jornadas que componen la obra. No obstante, no faltaron los inevitables juicios poco alentadores sobre la calidad de las baladas, como el de Morpugno, que insistió en la banalidad y la mezquindad de las baladas del *Pecorone*, definiéndolas «meschinissime, ossia composte con gl'ingredienti più comuni del genere»²⁶¹.

Entre los críticos que han expresado unas opiniones positivas al respecto, cabe destacar la postura de Battaglia, que llegó a definir las veinticinco baladas como la parte más homogénea de todo el *Pecorone*; además, el crítico expresaría su convicción de que en estos versos, caracterizados por su sencillez e ingenuidad, se puede encontrar la verdadera calidad estilística de Ser Giovanni, una opinión también compartida por otros grandes críticos literarios como Volpi y Sapegno. Battaglia llega a sostener que la

²⁶¹ Zambrini, F. (a cura di), *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*. Supplemento con indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e soggetti a cura di Salomone Morpugno, Bologna, Zanichelli, 1929, p. 66.

presencia de las baladas del *Pecorone*, junto con algunas canciones de Franco Sacchetti, constituye la mejor herencia que nos ha dejado la poesía toscana del *Trecento*²⁶².

Ante todo esto, hemos optado por dedicar este último capítulo a analizar la sección lírica incluida dentro de la estructura narrativa del *Pecorone*, aunque es preciso aclarar que no nos detendremos en un análisis estilístico y semántico de las baladas²⁶³, ya que dicho estudio excedería del argumento de este trabajo, sino que intentaremos destacar aquellos aspectos que quizás puedan ayudarnos a entender mejor las intenciones del autor a la hora de escribir sus *novelle*, estableciendo unos nexos entre los procedimientos llevados a cabo por Ser Giovanni en su dúplice condición de rimador y prosista.

En primer lugar hay que decir que, en nuestra opinión, la presencia de una sección lírica dentro del entramado narrativo del *Pecorone* se puede justificar únicamente con la intención de Ser Giovanni de imitar la estructura decameroniana. De hecho, el cierre lírico se convierte en un topos de la *novellistica*, una constante estructural que pasa del *Decamerón* —donde los jóvenes de la amable *brigata* componen una canción cada jornada— hasta el *Pecorone*, y que vuelve a encontrarse, tan sólo unas décadas más tarde, en las *Novelle* de Giovanni Sercambi.

Por lo tanto, se trataría simplemente de la necesidad de Ser Giovanni de satisfacer el diseño arquitectónico que el mismo planeó para su obra, dado que, a diferencia del modelo de Boccaccio, donde el empleo de esquemas rítmicos dentro del entramado narrativo responde a la necesidad de su autor de conseguir unos efectos muy concretos, en el *Pecorone* resulta difícil discernir qué tipo de finalidad persigue el

²⁶² Battaglia, S., *op. cit.*, p. 268.

escritor con la inclusión de las veinticinco baladas, a parte del mero propósito de proporcionar consuelo y diversión tanto a los lectores («dar alcuna stilla di refrigerio e di consolazione»), como a los dos narradores Aurette y Saturnina («a loro consolazione e piacere»), como anuncia el mismo Ser Giovanni en el *Proemio* a su obra.

En cuanto al conjunto de las baladas, señalamos que éstas son recitadas a turno por Aurette y Saturnina, tras la narración de las dos *novelle* que componen cada jornada y antes de que los dos amantes se despidan tras su encuentro cotidiano. Es un hecho incontestable que las baladas presentan una estructura extraordinariamente simétrica y esquemática, y que se caracterizan por la exagerada repetición de metros y contenidos: generalmente se trata de unas canciones formadas por veintiséis endecasílabos, aunque se pueden apreciar algunas variantes, y tan sólo la octava y la vigésimo primera siguen un esquema diferente. Además, con respecto a la última estrofa de cada balada, que desempeña siempre la función de despedida, en siete ocasiones empieza exactamente con el mismo verso, mientras que en otras diez baladas podemos apreciar unas formas prácticamente análogas, con unas variantes mínimas²⁶⁴.

Siempre con respecto a la estructura métrica, Stoppelli añade una observación estadística interesante: sobre un total de 226 series de rimas, hay hasta 32 casos de rimas idénticas, un porcentaje excesivamente alto que, según el crítico, le resultaría insoportable incluso al más inexperto de los poetas, y que demuestra la prisa con la que

²⁶³ Para un análisis pormenorizado de las baladas remitimos al aparato de notas de la edición de Esposito del *Pecorone*.

²⁶⁴ «vanne, ballata, a quella chiara stella... a quel fior di natura... a quella ch'ha il mio core... al mio signor Amore... alla città del fiore... alle donne amorose», y también: «ballata mia, agli amanti n'andrai... va agli amanti di pregio... canterai fra gli amanti... conterai il mio tormento... ballata dolce conterai...», etc.

Ser Giovanni tuvo que escribir —y en algunos casos copiar— los versos para sus baladas²⁶⁵.

Con toda probabilidad, la homogeneidad de la que hablaba Battaglia se refería a la presencia de una misma estructura métrica, así como de unos temas y motivos que se repiten siempre iguales, a veces de forma monótona, y que reproducen casi todos los topoi propios de los códigos de cortesía de la lírica trovadoresca.

Las baladas evocan estilemas y motivos propios de la poesía musical florentina de finales del *Trecento*, que podemos indicar como la experiencia cultural más cercana a la sensibilidad poética de Ser Giovanni. De hecho, en la totalidad de las baladas Ser Giovanni emplea el lenguaje clásico de la poesía musical que caracteriza las últimas décadas del *Trecento* y el principio del siglo XV: en este sentido Li Gotti²⁶⁶ señaló numerosas concordancias y paralelismos —sin duda no casuales— entre algunos versos de las baladas y las poesías musicales del *Ars Nova*, movimiento que alcanzó amplia resonancia en Italia en la época en cuestión, tanto que se podría afirmar que al *dolce stil novo* de la poesía le siguió el *dolce stil novo* musical, algo menos reflexivo y profundo.

Sin embargo, el material que compone las veinticinco baladas no tiene como única fuente la poesía musical, recordamos en especial modo la obra de Francesco Landini²⁶⁷, una figura que sobresale de entre todos los compositores italianos del *Ars Nova*, sino que podemos encontrar la fuerte influencia de Dante, como era de esperar, visto el aprecio que Ser Giovanni demuestra tenerle al *sumo poeta*, y también de

²⁶⁵ Stoppelli, P., *op. cit.*, p. 11, n. 32.

²⁶⁶ Cfr. Li Gotti, E., «Storia e poesia del *Pecorone*», *Belfagor*, I, 1946, pp. 103-110.

²⁶⁷ Cfr. las baladas IX y XV de Ser Giovanni con la balada *La mala lingua è di ogni mal radice* y el madrigal *Fa metter bando e comandar Amore*, de Francesco Landini, en: Corsi, G. (a cura di), *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi in lingua, 1970, pp. 127, 128 y 232.

Petrarca, Fazio degli Uberti y Franco Sacchetti²⁶⁸, de los cuales nuestro *novelliere* llega a copiar versos enteros, que inserta con gran desparpajo en el entramado lírico de sus baladas.

Los resultados, que sin lugar a dudas perjudicaron la calidad de las composiciones poéticas de Ser Giovanni e influyeron negativamente en el juicio de los críticos, se pueden resumir en la presencia de un lenguaje extremadamente simple y repetitivo, formado por una serie de sustantivos y adjetivos fácilmente previsibles que incluyen el empleo vistoso de ripios, con el solo objeto de completar la rima. Desde el punto de vista de los elementos léxicos, y en relación con la forma de connotar a la mujer, a esa dama a la que el enamorado se somete voluntariamente, llamándola “mi señor”, según una relación establecida por el código cortés, se observa la presencia abundante de términos como armiño, león, pavo real, halcón, rosa, perla, rubí, flor de jardín, flor de jazmín y un largo etcétera. En las baladas se puede apreciar, pues, un número más bien escaso de núcleos semánticos, que acaban por convertirse en un compendio de las principales normas del amor cortés.

Tampoco faltan los grandes personajes de la historia y la mitología, y Saturnina y Aurette recuerdan la vida y las peripecias de Dido, como ejemplo de su amor hacia Eneas (balada V), de Tristán y Aquiles, cuyos amores les llevaron a una muerte trágica (balada VII), de Gano, famoso traidor de los poemas del ciclo carolingio (balada XX) así como la historia de amor entre Helena y Paris (balada IX).

²⁶⁸ Para un análisis de la presencia de estos autores en las baladas, remitimos a las interesantes conclusiones a las que llega Muscetta, en parte retomadas por Esposito en su edición de 1973, en un trabajo que, según hemos podido averiguar, hasta hoy en día sigue siendo el único estudio dedicado específicamente a las baladas de Ser Giovanni. Cfr. Muscetta, C., «Le ballate del *Pecorone*», *Studi in onore di Carmelina Naselli*, Catania, Università, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968, vol. II, pp. 161-189.

Con respecto a las posibles relaciones entre *novelle* y baladas, y considerando que a la heterogénea materia que compone las primeras, se le contraponen unos temas extremadamente repetitivos en la sección lírica, resulta difícil señalar alguna coincidencia temática interesante que no sea simplemente fruto de la casualidad, como en el caso de la segunda balada, que Saturnina canta justamente después de la *novella* erótica con conclusión burlesca de Niccolosa y Buondelmonte.

También vuelven a aparecer motivos que ya habíamos encontrado en las *novelle* como la presencia del Dios de Amor, invocado desesperadamente por Galgano en la primera *novella* de la primera jornada, nombrado en la balada número VI (*e questo è il modo a volere ubbidire Idio d'Amore e esse di sua schiera*) y en la número XI (*Pogniam que duro sia il comportare e' crudeli colpi che Dio d'Amor dona*). Al final de la balada VI, además, son los mismos Aurette y Saturnina los que le dan las gracias al Dios del Amor, tras las reverencias con las que los dos amantes suelen concluir sus encuentros diarios en el libratorio del convento²⁶⁹.

Por lo demás, hemos podido encontrar tan sólo un caso en el que la balada hace referencia a la materia narrada en la *novella* que la precede: se trata de la balada con la que Aurette cierra la séptima jornada, cuya segunda *novella* narra la dramática historia de Galeotto Manfredi, que ordenó asesinar a la joven sobrina Costanza y al amante de ésta. La falta de prudencia que llevó a los dos incautos amantes a su trágico fin («non seppono temperare il fuoco dell'ardente amore, né fare i fatti loro prudentemente»)²⁷⁰ es recordada por Aurette en la balada, que se convierte, pues, en una admonición moral

²⁶⁹ «[...] posero fin a' loro dilettevoli ragionamenti, e co molta reverenda ringraziò l'uno l'altro, e ringraziando Idio d'Amore che gli avea congiunti a tanto intrinseco piacere». Cfr. Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 161.

²⁷⁰ *Ibidem.*, p.171.

sobre los graves peligros a los que se enfrentan quienes, por inexperiencia o ingenuidad, no saben amar “saviamente e copertamente”. Además, en la penúltima estrofa aparece la referencia explícita a la desgraciada protagonista de la *novella*:

«Ma pigli assempro ognun que segue Amore
da questa sventurata di Gostanza,
e non si lasci incatenare il core
per atti o sguardi ch’abbi da sua manza ;
ché spesse volte falla la speranza
a chi non è di ciò molto prudente». (p. 179)

Tal vez se podría establecer otra sutil relación entre la balada con la que Saturnina cierra la XVIII jornada, (*Quante leggiadre fuogge trovan quelle*), y el motivo de la *novella* que la precede que, recordémoslo, está basada en un hecho de *Crónica*: las desventuras matrimoniales de la condesa Matilda, casada con un hombre impotente. En la balada Saturnina polemiza sobre la coquetería femenina y los artificios empleados por las mujeres con el fin de parecer hermosas. Sin embargo, se trata de unos trucos muy inocentes si los comparamos con la habilidad demostrada por el príncipe sueco que intentará convencer a su joven esposa de que él es víctima de un sortilegio que le hace impotente. Por lo tanto, la relación se tendría que buscar en la presencia de sendos procedimientos engañosos llevados a cabo por el príncipe Güelfo y por las mujeres, aunque está claro que nuestras consideraciones no dejan de ser simples conjeturas.

Con respecto a esta última balada, sin embargo, queremos añadir algunas observaciones, ya que se trata de un motivo extremadamente común —la crítica a la artificiosidad de la belleza femenina y a las nuevas modas de vestir—, que aparece tanto en Dante como en Sacchetti, Cavalca y Leonardo, sin contar las numerosas redacciones anónimas de baladas de los siglos XIV y XV, donde el tema es tratado siempre en clave

moralista y satírica²⁷¹. Sin embargo, en el caso del *Pecorone* es importante subrayar la ausencia de cualquier actitud de condena por parte de Ser Giovanni, ya que sus sentimientos se acercan más a la admiración y el estupor, que a la indignación. Por lo tanto, en los versos de esta balada no encontramos el duro moralismo que caracterizará las páginas de otro epígono, Franco Sacchetti, que tan sólo unas décadas más tarde se dedicará a denunciar las nuevas modas, tanto en verso (*Rime*, XVII y CLIII) como en prosa (*Trecentonovelle*, *novella* CLXXVIII y, en menor medida, los números II, L, LXXX, CXXXVII y CC), como tendremos ocasión de analizar en su momento.

La postura que mantiene Ser Giovanni en esta balada es, pues, totalmente coherente con la actitud que hemos encontrado en algunas de sus *novelle* de adulterio, caracterizadas por la ausencia de todo juicio moral con respecto a las mujeres. El interés del escritor se centra, en cambio, en los aspectos exteriores de las nuevas modas, de ahí su insistencia en especificar la nomenclatura de las nuevas prendas femeninas y en el origen exótico de estas nuevas modas: «veston villani e cioppi alla francesca [...], le punte grande alla foggia tedesca [...], co' petti vaghi alla guisa inghilesca»²⁷². A este propósito queremos recordar que Merkel, en su trabajo sobre la forma de vestir de los personajes del *Decameron*, atribuía los cambios de moda en la sociedad florentina de la época a la influencia de costumbres francesas, alemanas y catalanas²⁷³.

²⁷¹ Cfr. Pasquini, E., «Le varie redazioni della ballata “Contro a le nuove foggie”», *Studi di Filologia Italiana*, XXIII, 1965, pp. 225-250.

²⁷² Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 408-409.

²⁷³ Merkel, C., *Come vestivano gli uomini del «Decameron»: saggio di storia del costume*, Milano, Insubria, 1981 (ristampa anast. dell'edizione di Roma 1898), p. 113.

En términos generales, podemos señalar que algunos de los numerosos módulos del amor cortés presentes en todas las baladas, como medida, servicio, proeza, larga espera, obediencia, castidad, discreción y secreto, se ven reflejados también en las *novelle* de amor, aunque en menor medida, y esto nos permite afirmar que en el caso de las primeras nueve jornadas la fuerte presencia de una temática amorosa puede llevarnos a establecer cierta relación entre los amores narrados en las *novelle* y el sentimiento amoroso que domina todas las baladas, gracias a una semejanza de contenido: la presencia de un amor sincero, inicialmente difícil, discreto y clandestino, platónico a la vez que adúltero.

En cambio, en el caso de las treinta y dos *novelle* de temática histórica que Ser Giovanni copia de Villani resulta imposible establecer algún tipo de relación entre *novelle* y baladas. ¿Cómo podríamos justificar, por ejemplo, la presencia de la lánguida y vehemente balada pronunciada por Saturnina («Si mi riscaldan gli ardenti desiri...») tras la larga y aburrida *novella* de Aurette sobre las luchas entre güelfos y gibelinos? De la misma forma, ¿qué nexos podríamos establecer entre la temática de las *novelle* de la XI jornada (la construcción y la posterior destrucción de Florencia) y la correspondiente balada de Aurette, que alaba la virtud típicamente caballeresca de la discreción de los amantes, o incluso entre las dos *novelle* de la XVII jornada (la potencia de Toscana y el martirio de San Miniato) y la “canzonetta vaga e bella” cantada por Aurette en nombre de una mujer seducida y abandonada?

Y así hasta el final de la recopilación, ya que nuestros dos narradores continuarán impertérritos a contar historias y concluir sus encuentros diarios con unas

baladas repletas de pasión que nada tienen que ver con el contenido de las treinta y dos *novelle*.

En cambio, es posible establecer una relación entre las baladas y la historia de amor entre los dos religiosos contenida en el marco dentro del cual Ser Giovanni encierra sus *novelle*: Aurette y Saturnina, al igual que los amantes que aparecen en las baladas, viven el amor como un deseo no saciado, alimentado por palabras y gestos fugaces, y sienten una profunda turbación frente a un amor que no tiene esperanza. Pensemos en la balada que cierra la IV jornada, con esa alusión al sufrimiento del amante (*Non posso più portar le pene tante, se prima qualche grazia non mi fai*): se trata de una canción muy apasionada que Saturnina le dedica a Aurette tras una premisa significativa y sin duda provocadora («te ne vo' dire una la quale io sono certa che tu la 'intenderai meglio ch'io non te la saprò porgere»²⁷⁴). La monja utiliza la balada para poner de manifiesto la fuerte pasión que sienten el uno hacia la otra, aunque veremos que se tratará de un esfuerzo inútil por parte de Saturnina, ya que las claras alusiones amorosas contenidas en la balada no serán entendidas por Aurette, que optará por empezar la jornada siguiente con un drástico cambio de temática, como hemos indicado en capítulos anteriores.

Sobre la naturaleza del amor, además, la imagen repetida del fuego de la pasión que enciende el corazón de los amantes, a la que hacen alusión Aurette y Saturnina en las baladas (*dolce foco, ardenti disiri, cor infiammato, fiamma penetral, amoroso foco*), nos recuerda muy de cerca al sentimiento que une a estos dos religiosos, que están *profondatissimamente innamorati* y que sólo gracias a la función consoladora de la

²⁷⁴ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 128.

narración consiguen mitigar «la fiamma dell'ardente amore del quale ismisuratamente ardieno».

Finalmente, podemos concluir estas consideraciones sobre la sección lírica del *Pecorone* afirmando que en ella hemos vuelto a encontrar el mismo estilo llano, sin pretensiones, a veces hasta descuidado que ya habíamos tenido ocasión de poner de relieve en el análisis de las *novelle*, así como la misma actitud de “inercia imitadora” por la cual su autor retoma motivos, temas, estructuras y versos enteros propios de otros escritores. No obstante, a pesar de su falta de originalidad, debida a la recuperación pasiva de un repertorio poético perteneciente a la tradición literaria anterior y contemporánea a Ser Giovanni, dentro de la estructura narrativa del *Pecorone* las baladas representan un momento musical, más que lírico, y debemos reconocer en ellas la capacidad de su autor de involucrar al lector en una atmósfera de rítmica elegancia y de ensoñación, donde las palabras son ligeras, apenas esbozadas, y evocan sentimientos melancólicos de amores sin esperanza. La genuina sensibilidad, el mismo estilo sobrio, desangelado y rápido con el que Ser Giovanni escribe su recopilación de *novelle*, el mismo tono mediocre y, a la vez, las tendencias ambiciosas y la elegancia que demuestra alcanzar en algunas de ellas, se reflejan tal cual en estas baladas que tal vez, como sostiene Battaglia, “se convierten en el único refugio en el que el autor pueda satisfacer los sentidos estrictamente musicales de su sensibilidad literaria”²⁷⁵.

²⁷⁵ Battaglia, S., *op. cit.*, p. 268.

VI. 5. Observaciones finales.

Una vez terminado este breve y, sin embargo, tortuoso camino a través de las *novelle* de ser Giovanni, un camino que nos ha llevado de la prosa a la poesía, de la fantasía a la realidad, de la invención a la historia, pasando por zonas intermedias donde los límites entre las diferentes partes no están definidos claramente, y a la luz de las peculiaridades que hemos destacado tanto en las *novelle* de creación original como en las que reproducen los capítulos de la *Crónica*, podemos sacar algunas conclusiones.

En primer lugar, hemos constatado que la racionalidad interna que el autor quiso proporcionarle a su recopilación —una unidad que muchos críticos han negado, subrayando, en parte de manera acertada, el aspecto casual que presenta la estructura narrativa del *Pecorone*— no hay que buscarla en el marco, cuya historia está lejos de adquirir las mismas características de densidad y de intención que caracterizaba el marco-ordenador decameroniano. El marco del *Pecorone* tiene una mera función formal, que consiste en englobar la materia narrativa dentro de una estructura cerrada, aunque se limita a ser un elemento de unión muy débil entre unas *novelle* que, sin embargo, siguen teniendo un orden totalmente arbitrario.

La racionalidad interna de la recopilación se debe buscar en la serie de *novelle* que hemos definido como intermedias, que se sitúan justamente en el umbral entre un bloque narrativo y otro, y tienen la función de soldar estos diferentes bloques entre ellos para que el lector no perciba un cambio demasiado brusco entre una *novella* y otra.

Hemos observado, además, que este procedimiento funciona incluso dentro de un mismo bloque, como es el caso de las dieciocho *novelle* originales del autor

florentino, en las que se pueden localizar algunos elementos comunes de cohesión, como el ambiente cortés que sirve de fondo a las distintas *novelle*, el clima de verosimilitud, e incluso de irrealidad que se respira en algunas de ellas y el escaso interés del autor hacia la realidad cotidiana.

En relación con esos elementos característicos de la narrativa de Ser Giovanni, queremos recordar las palabras con las que se abre el *Proemio*, cuando el autor manifiesta su intención de escribir la recopilación de *novelle* para «dare alcuna stilla di rfriggero e di consolazione a chi sente nella mente quello che nel passato tempo ho già sentito io»²⁷⁶. La frase se ha interpretado como la intención del autor de consolar y deleitar a unos lectores que, como él, viven atormentados por el amor, al igual que, unos años antes, Boccaccio les dedicaba su obra a las mujeres que sufrían penas de amor, para que con su lectura tuviesen consuelo y distracción.

Sin embargo, las palabras del escritor podrían tener una doble lectura, ya que él mismo dice que es una desgracia personal la que le lleva a refugiarse en el castillo de Dovadola donde, según comenta, empieza a escribir su obra en el año 1378. La referencia a una fecha tan emblemática para los florentinos, el año de la famosa revuelta de los Ciompi, los trabajadores de más baja condición social y económica de Florencia, llevó a los críticos a suponer que el escritor fuera desterrado de la ciudad, aunque la falta de datos no permite corroborar esta hipótesis²⁷⁷.

²⁷⁶ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 3.

²⁷⁷ Recordemos que los críticos concuerdan en considerar esta fecha, que vuelve a aparecer en el soneto del epílogo, como ficticia. A este respecto, Rossi señala que era una práctica muy común para los *novellieri* de la época la de retrotraer la composición de sus obras, situándolas en momentos claves de la historia contemporánea. Cfr. Rossi, L., *op. cit.*, p. 906.

Sea como fuere, se trata de una fecha fundamental que marcaría profundamente la vida de los florentinos, entre ellos la del mismo escritor, obligado a vivir en una ciudad que, a mediados del siglo XIV, era caracterizada por una constante conflictividad política y social, y en la que la tensión tenía que estar a flor de piel.

Además, si aceptamos la teoría de Stoppelli, según la cual el autor de las *novelle* fue un cortesano-juglar que transcurrió parte de su vida en la corte angevina de Nápoles, con lo cual la redacción del *Pecorone* correspondería a una fase posterior a la experiencia napolitana, podemos imaginar que el regreso a Florencia, tras el paréntesis napolitano, no tuvo que ser fácil para el escritor.

No olvidemos que en la segunda mitad del siglo XIV Florencia seguía siendo una ciudad pequeña en comparación con Nápoles y que, además, se trataba de una ciudad que había sufrido una fuerte crisis demográfica debido a la peste negra de 1348 y que estaba viviendo una época de profunda inestabilidad social. Por lo tanto, el paso desde la alegre y refinada corte angevina a la caótica y ruidosa mediocridad de la vida florentina tuvo que ser extremadamente brusco para Ser Giovanni. De hecho, no nos resulta difícil imaginar su situación, puesto que sería la misma por la que pasó Boccaccio después de su etapa napolitana, cuando, según todas las noticias, se enfrentó a unos años de añoranza a los que siguieron una lenta adaptación y una posterior compenetración con al ambiente florentino, en el que el escritor de Certaldo, a diferencia de su epígono, encontraría sus raíces sociales y culturales²⁷⁸.

Así las cosas, creemos que la referencia a la fecha emblemática de la revuelta de los Ciompi, que aparece en dos puntos clave del libro, como son el *Proemio* y el soneto

²⁷⁸ Cfr. Branca, V., Giovanni Boccaccio. Profilo biografico, Firenze, Sansoni 1977.

final, más allá que por su significado biográfico y la indicación acerca del año, presuntamente ficticio, en el que Ser Giovanni empezaría a escribir su libro de *novelle*, tiene importancia por ser el reflejo de la realidad histórica que le tocó vivir tanto a él como a Franco Sacchetti, que se caracterizaba por la presencia de un clima de violencia que alcanzaría cotas inusitadas.

De eso se trata: al igual que Sacchetti, que escribirá las *Trecentonovelle* para regalar a sus lectores un poco de alegría *tra molti dolori*, Ser Giovanni quiere proporcionar *refrigerio* y *consolazione* para olvidar los sufrimientos que atormentan los ánimos de sus conciudadanos.

Sin embargo, los dos *novellieri* vivirán las mismas experiencias de forma diferente: Sacchetti, atento observador de la sociedad en la que le tocó vivir, se detendrá en analizar, criticar, denunciar y condenar las causas principales de los males que atormentan su época, añorando un tiempo pasado en el que todavía persistían valores como el de la justicia y de la honestidad, mientras que Ser Giovanni asume una postura distinta, y opta por refugiarse en un mundo fantástico, irreal, alejado de la realidad incluso en aquellos casos en la que ésta está más presente en la narración, como ocurre, sólo por citar un ejemplo, en el caso de madonna Orsina, la madre del desgraciado estudiante de Bolonia, que es descrita como una *gentildonna* casada con un *gentile cavaliere*, o incluso en el divertido episodio de Bucciolo y madonna Giovanna, una *novella* con un tono totalmente realista donde la mujer es caracterizada únicamente a través de los adjetivos *bella* y *vaga*, términos que se prestan más bien a representar una belleza de tipo cortés, como veremos en el capítulo dedicado a los personajes del *Pecorone*.

¿Por qué, si no, encontraríamos tanta crueldad precisamente en las únicas tres *novelle* que se desarrollan en una época contemporánea al autor?²⁷⁹ ¿Y por qué la inmensa mayoría de las *novelle* que Ser Giovanni saca de los capítulos de la *Crónica* de Villani se refiere a la historia antigua, o bien llega hasta principios del siglo XIII, dejando muy poco espacio a la narración de episodios históricos pertenecientes al siglo XIV?

Para concluir, diremos que a diferencia de la literatura totalmente realista que caracterizará las *novelle* de Sacchetti y, en parte, las del luqués Sercambi, y que representa al mundo tal y como es, el tono ensoñador que se respira en el *Pecorone* es utilizado por Ser Giovanni para representar a un mundo que, según las intenciones de su autor, resulta ser mucho mejor de lo que es.

En el fondo, no olvidemos que el mismo Boccaccio quiso hacerle frente a una condición humana degradada por medio del arte y de todos los refinamientos propios de una civilización, cuyas formas cortesas eran la manifestación de actitudes interiores nobles, como queda patente en el comportamiento de los diez narradores, siempre elegante y contenido. Es el mismo modelo de noble cortesía que caracteriza a muchos de los personajes del *Pecorone*, que viven en un mundo donde hay muy pocos vicios y errores que reprender.

²⁷⁹ Recordemos los delitos truculentos de Bernabó Visconti, así como la crueldad feroz con la que messer Francesco mata al amante de su mujer y a toda su familia, en una verdadera masacre, o incluso el triste destino que unirá a Gostanza y Ormanno, los amantes cuyos cuerpos deberán ser despedazados y tirados al mar.