

Capítulo VII. Las Trecentonovelle; VII.1. Moralismo e moralità; VII.2. Realismo y tipología de ambiente; VII.3. El gusto por lo nuevo; VII.4. La materia narrativa; VII.4.1 Materia cómica; VII.4.1.1. El motto; VII.4.1.2. La beffa; VII.4.1.3. La temática erótica; VII.4.1.4. La temática escatológica; VII.2. Materia seria; VII.4.2.1. Novelle de denuncia; VII.4.2.2. Novelle de condena; VII.5. Tabla sinóptica.

## VII. Las Trecentonovelle.

Para completar el estudio que hemos empezado en la primera parte de nuestro trabajo, y antes de proceder a la ardua tarea de organización y agrupación de las *novelle* según unos criterios de homogeneidad temática, debemos detenernos brevemente en otros aspectos importantes de la prosa de Sacchetti.

En primer lugar, es preciso recordar que su recopilación de *novelle* representa el compendio de una experiencia literaria en verso y en prosa de casi cincuenta años, y el punto de llegada del largo viaje de Sacchetti como hombre y como escritor. Esta experiencia artística, acompañada por una vida muy intensa que marcaría profundamente su producción literaria, y en la cual Sacchetti fue mercante, poeta, hombre político y asiduo frecuentador de los ambientes intelectuales de su ciudad, demuestra el escaso fundamento de la opinión compartida por aquellos críticos que le etiquetaron de hombre “discolo e grosso”, de escritor ingenuo y poco preparado, tópicos y juicios poco indulgentes que acompañaron a Sacchetti durante demasiados siglos.

Los muchos años de experiencia literaria que el autor florentino tenía a sus espaldas cuando empezó la recopilación de las *Trecentonovelle* resultarán, pues, decisivos no sólo para consolidar una vocación narrativa ya presente en el autor en su poema juvenil *La battaglia delle belle donne di Firenze* y, más aún en las *Sposizioni di*

*Vangeli*, una obra escrita en edad madura y que fue determinante para la formación del futuro *novelliere* florentino, como ya apuntó en su momento Di Francia, sino también para justificar algunas de sus elecciones estilísticas y estructurales, como tendremos ocasión de observar en el siguiente capítulo.

Tras esta premisa, queremos referirnos a otro aspecto tan importante de la prosa de Sacchetti como es la distancia que le separa del modelo decameroniano.

Entre el *Decamerón* y las *Trecentonovelle* han transcurrido poco más de cuarenta años; sin embargo Di Francia define a Sacchetti como «il meno boccaccevole degli scrittori di *novelle* posteriori al Boccaccio<sup>275</sup>, ya que su abandono de las construcciones complejas y sofisticadas del *Decamerón*, así como su retorno a las técnicas narrativas y estilísticas típicas de la literatura del *Duecento*, constituyen las características principales que diferencian a Sacchetti no sólo del escritor de Certaldo, sino también de los demás epígonos del siglo XIV.

Es suficiente con leer algunas de sus *novelle* para darse cuenta enseguida de que estamos frente a la misma narrativa de tipo anecdótico que caracterizaba al *Novellino*<sup>276</sup>. De hecho, al igual que en el *Novellino* —recopilación de “fiori di parlare”, anécdotas y ocurrencias divertidas— muy a menudo las *novelle* de Sacchetti se basan en una simple anécdota, un chiste o un dicho popular; abundan, además, las llamadas “*novelle di motto*”, (es decir, “de agudeza”), que tienen su razón de ser en una frase ingeniosa y se

---

<sup>275</sup> Di Francia, L., *Franco Sacchetti novelliere*, Pisa, Tipografia Successori Fratelli Nistri, 1902, p.291. Otro crítico de principio de siglo, Ernesto Masi, observaba como “appena la *novella* si discosta dal Boccaccio, nel Sacchetti stesso, che gli è così vicino, la *novella* è già altra cosa”; cfr. E. Masi, *Vita italiana in un novelliere del Cinquecento (Matteo Bandello)*, Bologna, Zanichelli, 1900, p. 16.

<sup>276</sup> Para una visión de conjunto sobre el *Novellino* y el *exemplum*, además de remitirnos a las referencias bibliográficas finales, señalamos aquí las siempre valiosas aportaciones críticas de Salvatore Battaglia, recopiladas en el ensayo *Capitoli per una storia della novellistica italiana*, Napoli, Liguori, 1993, y el trabajo de C. Delcorno, «Nuovi studi sull'*exemplum*», *Lettere Italiane*, 1984, XXXVI, pp. 49-68.

caracterizan por la brevedad de la narración, la concisión estilística y la inmediatez dada por la construcción de tipo paratáctico<sup>277</sup>.

En este sentido es notorio que los escritores de *novelle* del siglo catorce, empezando por Boccaccio y mucho más en el caso de Sacchetti, (y también Sercambi, aunque desde una óptica diferente) tomaron como modelo el *exemplum* medieval, desarrollándolo en un sentido distinto y con una finalidad e unas inspiraciones diferentes de las que éste tenía cuando estaba al servicio de la predicación.

En el caso de Sacchetti, se observa que la inmensa mayoría de las *novelle* (con muy pocas excepciones) sigue el esquema tripartito característico de la tradición ejemplar, según la estructura común: exordio → narración → moraleja. Se asiste, pues, a un retorno a los cánones propios de la *narratio brevis* sancionados por la tradición ejemplar: *brevitas*, *delectatio*, *moralisatio*, *auctoritas*, y *veritas*, requisitos todos ellos de los que no reniega Sacchetti, pero que sí renueva profundamente, y que se reflejan en las *Trecentonovelle* de una manera plenamente madura y autónoma.

Si bien es cierto que la crítica ha establecido con más que suficiente claridad la relación, los límites y la frontera que separa la *novella* del *exemplum* y de las demás formas de narrativa breve, es interesante ver como en el caso de la prosa de Sacchetti esos límites se hacen menos nítidos; si con el *Novellino*, obra que se concibe como la premisa necesaria al *Decamerón*, se asiste a un salto epocal y a un salto cualitativo fundamental de la técnica narrativa con respecto a las concepciones medievales del *exemplum*, con las *Trecentonovelle*, sin embargo, parece que la *novellistica* ha dado nuevamente —y conscientemente— un paso para atrás. De todos modos, nunca hay

---

<sup>277</sup> No olvidemos que el gusto por el “*motto*” se puede considerar como el elemento caracterizador de la cultura toscana de los siglos XIII y XIV, y que Boccaccio le dedica al “*motto*” la entera Jornada VI del

que olvidar que hablar de una apropiación de la tradición ejemplar por parte de los escritores significa más bien hablar de una adaptación de los recursos literarios de ésta en función de las exigencias del autor y de su época<sup>278</sup>.

En relación con el desarrollo del género *novella*, y a la luz de lo que hemos estudiado con respecto a la narrativa sacchettiana, no podemos compartir las tesis extremas de críticos como Neuschäfer, que sostiene que la *novella* puede considerarse como un “*Antiexemplum*”<sup>279</sup>. Creemos que esta teoría puede ser válida sólo basándose en una historia ideal de la evolución de las formas de la narrativa breve y que, en cambio, no puede explicar de forma satisfactoria la variada y contradictoria experiencia narrativa italiana de los siglos trece y catorce.

Lo estamos viendo con Sacchetti y también con los demás epígonos: la literatura ejemplar no cesa su curso con el surgir de la *novella*. Preferimos, pues, escuchar la voz autorizada del gran estudioso Vittore Branca, quien observó muy acertadamente que “el *exemplum* es *novella*, así como la *novella* es *exemplum*, dado que la ejemplaridad es una prerrogativa ineludible de la narrativa”<sup>280</sup>.

Para concluir, y tomando como punto de partida el título que a lo largo de las décadas ha acompañado a más de un estudio crítico sobre la codificación del género narrativo, es decir “Del *exemplum* a la *novella*”, diremos que en el caso de las *Trecentonovelle* se deberían invertir los términos y acuñar una nueva definición: “de la *novella* al *exemplum*”, que en ningún caso quiere decir “regresión de una forma superior

---

*Decamerón.*

<sup>278</sup> Sobre el tema de las *moralità* de Sacchetti en relación con la tradición ejemplar véase, entre otros, A. Borlenghi, «La questione delle morali nel “*Trecentonovelle*”», *Studi Urbinati*, 1953, XXVIII, pp. 73-111.

<sup>279</sup> Neuschäfer, H. J., *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzahlung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München, Fink, 1969, p. 52.

a otra inferior”. Pensamos que esta nueva definición designa muy bien el significado intrínseco de la obra de Sacchetti, una obra de finales de siglo que recorre en sentido contrario ese largo camino de experiencia narrativa europea que había llevado del *exemplum* a la *novella*, y que hace que la narrativa toscana vuelva a pasar de la organicidad de un libro de *novelle* como el *Decamerón*, a una amplia colección miscelánea de cuentos<sup>281</sup> que, sin embargo, seguirá teniendo una coherencia estructural, una sutil línea de conexión y por lo tanto una unidad propia.

### VII.1. Moralismo y *moralità*.

Antes de analizar el moralismo sacchettiano, es preciso abrir un breve paréntesis en relación con lo que ha sido —y en parte sigue siendo— uno de los puntos clave en la interpretación de las *Trecentonovelle*, es decir, el significado que se debe atribuir a las *moralità*. Este término, que aparece en la mayoría de los ensayos que se han escrito sobre Sacchetti, designa las reflexiones y comentarios con los que el narrador/autor suele concluir sus *novelle*, es decir, la moraleja. De hecho, la relevancia que éstas revisten está demostrada por el interés que su estudio despertó durante los siglos dieciocho y diecinueve y que, junto a la discusión sobre el grado de conciencia artística

---

<sup>280</sup> Branca, V., «Premessa agli Studi sugli exempla e il *Decameron*», *Studi sul Boccaccio*, 1983-1984, XIV, p. 184.

<sup>281</sup> Picone, sin ninguna intención de desvalorizar a Sacchetti, sostiene que “se il *Decamerón* era un libro chiuso, finito e perfetto, il *Trecentonovelle* invece si offrirà ai suoi lettori come libro aperto (per la mancanza di un ordinamento strutturale prestabilito), non finito (per l’assenza di una storia portante) e imperfetto (sia linguisticamente che stilisticamente)”. Cfr. M. Picone, *Gli epigoni di Boccaccio e il racconto nel Quattrocento*, *op. cit.*, p. 667.

de Sacchetti, representó el problema más importante planteado por la crítica con respecto a las *Trecentonovelle*.

La problemática nace a raíz del fuerte contraste estilístico que a menudo se percibe entre la narración de la *novella* y su conclusión. El intento de resolver dicho contraste fue el difícil cometido con el que se enfrentaron, en mayor o menor medida, casi todos los grandes estudiosos de Sacchetti, empezando por Li Gotti, Russo o Caretti, y terminando por Croce, Agno y Cesare Segre.

No es nuestra intención examinar la abundancia de hipótesis, en algunos casos contradictorias, elaboradas por la crítica sacchettiana. Únicamente queremos apuntar que tras el rechazo de la hipótesis de Di Francia, según el cual las conclusiones de las *novelle* habrían sido añadidas posteriormente, la problemática se ha desarrollado siguiendo dos tendencias interpretativas opuestas. La primera defiende la tesis de un Sacchetti escritor comprometido y férreo moralista, minimizando la importancia del contraste entre las dos partes de la *novella*, mientras que la segunda, que aboga por una lectura principalmente hedonística de las *Trecentonovelle*, insiste más en el desequilibrio entre el tono cómico del libro y el pesado moralismo que cierra las *novelle*.

El hecho de que el sentido y la motivación de las moralità presentes al final de las *novelle* sigan sin tener una respuesta definitiva por parte de los críticos, nos lleva a emplear cierta prudencia a la hora de analizar y definir el moralismo que caracteriza la narrativa sacchettiana.

En este sentido hay que señalar que la crítica más cercana está orientada hacia un equilibrio entre las dos tendencias, y que la postura de los estudiosos más modernos

consiste en intentar eliminar los juicios demasiado categóricos y tratar de conciliar lo que antes se consideraba motivo de contradicción<sup>282</sup>.

Por nuestra parte, creemos que la larga experiencia literaria de Sacchetti a la que hemos aludido a principio del presente capítulo, tal vez pueda contribuir a aclarar mejor este peculiar aspecto de la narrativa sacchattiana. Al leer su obra literaria anterior a las *Trecentonovelle*, se convence uno de que el moralismo ha estado siempre presente en el autor florentino. No cabe duda de que el significado de las reflexiones personales contenidas en las *moralità* con las que el autor concluye las *novelle* se puede entender —y también justificar— mejor si se tiene en cuenta el tenaz moralismo que se halla ya en las páginas del *Libro delle Rime* y, sobre todo, en las de las *Sposizioni di Vangeli*, obra de reflexión en la que se recoge la suma de sus experiencias morales<sup>283</sup>.

A pesar de la naturaleza eminentemente hedonística de las *Trecentonovelle* y de la función de divertir a sus lectores “per lo quale tra molti dolori si mescolino alcune risa”<sup>284</sup>, la diversión narrativa no comporta el abandono de un hábito moralizador que en Sacchetti resulta tener raíces muy profundas.

Tras justificar la presencia de las *moralità*, pasamos a analizar qué uso hace de ellas el autor. Al igual que en los trabajos literarios pertenecientes a sus etapas anteriores, en las *Trecentonovelle* Sacchetti manifiesta a menudo sus inquietudes acerca

---

<sup>282</sup> Para una visión de conjunto de las diferentes posturas de la crítica con respecto al tema de las *moralità* cfr.: Croce, B., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, sobre todo pp. 81-105; A. Borlenghi, «Posizioni della critica sacchettiana», *Letterature Moderne*, 1953, IV, pp. 187-206; U. Curato, *Lettura del Sacchetti*, Cremona, Mangiarotti, 1966; B. Porcelli, *Novellieri italiani dal Sacchetti al Basile*, Ravenna, Longo, 1969, pp.11-58 y, más recientemente, M. Fantoli, *op. cit.*, pp. 23-32.

<sup>283</sup> Con respecto al moralismo presente en toda la obra literaria de Sacchetti, queremos recordar aquí las consideraciones de Russo, según el cual “le *Sposizioni di Vangeli*, le *Rime*, le *Lettere* e il *Trecentonovelle*, costituiscono tutte una sola bibbia: la bibbia di un moralista non pedante, che allenta volentieri la briglia del suo moralismo, perché tanto è sicuro di riprenderla”. Cfr. L. Russo, *Ritratti e disegni storici*, Bari, Laterza, 1951, cit. p. 532.

<sup>284</sup> Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 1.

de los problemas que atormentan a la sociedad en crisis en la que él vive: guerra, corrupción, superstición y pérdida de valores, entre otros. Sin embargo, la postura moralizadora del autor adopta formas más relajadas y tranquilas, lejos ya del apasionamiento que caracterizaba numerosas de sus rimas; la óptica típicamente mercantil con la que Sacchetti observa la realidad que le rodea hace que sus juicios morales sean sustancialmente tolerantes.

El moralismo presente en su recopilación de cuentos demuestra una espiritualidad serena, lejana de los arrebatos místicos del *exemplum*, y aunque en algunos casos la reprensión y la desaprobación manifestadas por el narrador en las conclusiones de las *novelle* son tan fuertes que rayan en la condena, en general se trata más bien de un moralismo pedagógico y de un velado intento de persuasión ético-religiosa.

Ya al principio del *Proemio*, Sacchetti, tras expresar su intención de escribir una obra que sirva para entretener, divertir y consolar a la gente con el fin de que “tra molti dolori si mescolino alcune risa”, hace alusión a la posibilidad de que sus *novelle* lleven en sí unos contenidos morales. Al emplear términos como “magnifiche e virtuose opere” o bien oponiendo a los valores positivos de “virtù e lode” acciones como “dire viziii e biasimare” afirma de manera explícita la intención de incluir en su recopilación de cuentos un juicio personal con una clara intención moralista, que se harán patentes en el cierre de las *novelle*. A este respecto, en el cuarto capítulo de nuestro trabajo apuntamos al hecho de que, en la mayoría de los casos, el juicio moral que llevan explícito las conclusiones de muchas *novelle* contiene una crítica directa hacia algunos de los protagonistas de los cuentos (citamos como ejemplo la *novella* CI y la CCV). A



estas consideraciones hay que añadir que el moralismo puede también asumir las características propias de un sermón: es éste el caso de la *novella* CXXV, donde el autor se queja duramente de la manera en la que los cristianos practican la caridad.

Merece la pena transcribir un fragmento de la conclusión de esta *novella*, para entender como las palabras del autor/narrador nos revelan su faceta de rígido predicador:

«[...] Che cristiani sián noi e che fé è la nostra? Delle cose che non ci costano largamente le diamo a Dio, come paternostri, avemarie e altre orazioni, [...] di quelle che non piacciono a noi le diamo a Cristo. Chi avrà la figlia guercia, sciancata o contraffatta dice: “Io la voglio dare a Dio”; la buona e la bella tien per sé». (CXXV, 254)

Sin duda se trata de unas reflexiones muy duras que, además, aparecen ya en un pasaje de las *Sposizioni di Vangeli*<sup>285</sup>.

Salta a la vista, como han destacado los críticos, la dificultad de conciliar este tono solemne y estas formas complejas características de las moralità, con los momentos de despreocupación y alegría inventiva y narrativa de las *novelle*; sin embargo los dos aspectos no son divisibles y la aparente disonancia que existe entre la impostación estilística de la *novella* y su comentario final, caracterizado éste último por un ritmo ralentizado y reflexivo, no implica en ningún caso una falta de homogeneidad en la narrativa de Sacchetti: se trata solamente de las dos caras de una misma moneda<sup>286</sup>. Por un lado tenemos a un escritor cuya voluntad declarada es la de distraer y alegrar a su público de lectores y oyentes, y que se presenta ante ellos como un

---

<sup>285</sup> “O cristiani senza Cristo, o fedeli senza fede, qual maggiore errore di fede, che tutte le cose che ci dispiacciono vogliamo dare a Cristo? Chi ha una figliola atratta e monca, la dà a Dio; chi ha il figliolo buono, se ‘l vorrebbe per sé”, cfr. Sacchetti, F., *La battaglia delle belle donne. Le Lettere. Le Sposizioni di Vangeli*, (a cura di A. Chiari), Bari, Laterza, 1938, p. 121.

desenfadado narrador de burlas divertidas que es capaz de retratar a la sociedad burguesa de su tiempo en todos sus innumerables matices, y por el otro está el hombre meditativo y moralista que siente la necesidad o el deber de intervenir a menudo en la narración para expresar sus consideraciones morales en torno a los temas éticos que más le preocupan.

A través de una imagen que nos parece muy acertada, Marucci justifica este contraste afirmando que la narración de Sacchetti se puede comparar con una pintura realista que necesita ser acompañada por una cartela explicativa que exprese en síntesis y con claridad de juicio el significado del cuadro<sup>287</sup>.

Inspirándonos en la metáfora del cuadro, queremos detenernos brevemente en un aspecto que consideramos importante y que está directamente relacionado con la función desempeñada por las moralità en el conjunto de las *Trecentonovelle*. La falta de un marco narrativo explícito (aunque hay elementos que nos permiten hablar de un embrión de marco, como hemos tenido ocasión de apuntar anteriormente) hace que la obra de Sacchetti carezca de un aspecto muy importante, propio de muchas de las recopilaciones de *novelle* que presentan un encuadramiento narrativo. Pensemos en el *Decamerón*, o en las *Novelle* de Sercambi: los personajes del marco aparecen continuamente entre las *novelle*, y a menudo reflexionan, comentan, opinan sobre lo que uno de ellos acaba de contar. El marco se convierte en un “lugar de encuentro”, el lugar donde se habla y se establece un tipo de diálogo en el que un personaje ofrece

---

<sup>286</sup> Sobre el significado de moralità y *novelle*, analizado teniendo en cuenta todo el entramado de implicaciones culturales del autor florentino, cfr. el estudio de C. Segre, *Tendenze stilistiche nella sintassi del «Trecentonovelle»*, en: *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 301-340.

<sup>287</sup> Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle*, (a cura di V. Marucci), *op. cit.*, p. XXXVII.

determinadas explicaciones en primera persona, o bien deja que otros discutan el valor de ciertas opiniones.

La ausencia de este “mundo discutido”, de este *besprochene Welt* —para utilizar un término de Weinrich<sup>288</sup>— en las *Trecentonovelle* hace que Sacchetti recurra a las conclusiones de las *novelle* para poder manifestar abiertamente todas sus angustias, preocupaciones y desilusiones. En este sentido, y según la opinión de Giusi Baldissone, la función principal de las *moralità* consiste en reforzar la relación paritaria que Sacchetti establece con el interlocutor, proponer un estímulo e incitar al lector para que dé su consenso y la moral salga reforzada de la confrontación. De esta manera, las *moralità* adquieren la dimensión de unas quejas públicas hechas por Sacchetti con el intento de encontrar la solidaridad y el consenso de sus lectores, de la misma manera que hacía Boccaccio desde el marco del *Decamerón*<sup>289</sup>, y de invitarles a no dejarse llevar por esa espiral de envidia, avaricia, egoísmo y otros muchos “pecados” que aparecen en las *novelle*.

Para terminar, diremos que las *moralità* representan una de las principales claves de lectura y motivos unitarios de todas las *Trecentonovelle*, una obra que se caracteriza justamente por la ausencia de un diseño preestablecido, la falta de una unidad temática y, por consiguiente, por la dificultad de encontrar unos elementos unificadores de las *novelle*.

Es más, las *moralità* son parte integrante de ese papel activo desempeñado por Sacchetti a lo largo de toda la obra, un papel que se hace explícito a través de la

---

<sup>288</sup> Weinrich, H., *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1971.

<sup>289</sup> Baldissone, G., *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto* (premessa di G. Barberi Squarotti), Firenze, Olschki, 1992, pp. 49-50.

presencia casi constante del autor, en cuanto narrador y protagonista de las *novelle*<sup>290</sup>. Como indica también Fantoli<sup>291</sup>, sus numerosas intervenciones demuestran la voluntad de subrayar la presencia del autor en una materia narrativa cuyos contenidos se prestan, para bien y para mal, a distintos tipos de comentarios y consideraciones. Sus aportaciones morales sirven en primer lugar para establecer un contacto con su público, para confirmar la existencia de una relación entre quien escribe y quien lee o bien, que es lo mismo, entre quien habla y quien escucha, basada en la conciencia de ambas partes de pertenecer a una misma realidad.

---

<sup>290</sup> Trataremos este último aspecto en la tercera parte de nuestro trabajo.

<sup>291</sup> Fantoli, M., *op. cit.*, pp. 43-44.

## VII.2. Realismo y tipología de ambiente.

Entre las muchas y valiosas indicaciones que nos proporciona Sacchetti en el *Proemio* con el fin de revelarnos las que serán las intenciones, características y puntos fundamentales de su narrativa, nos encontramos con una clara alusión a la autenticidad de los hechos narrados en las *novelle*, que en palabras del autor “nella verità mi sono ingeniato di comporle”. A este interés por la verdad de la narración, elemento ya presente en Boccaccio,<sup>292</sup> y del que hemos hablado en la primera parte del trabajo, se acompaña en Sacchetti la observación detallada de la realidad cotidiana en la que vive: en las *Trecentonovelle* las referencias al tiempo, al lugar, al nombre y a la profesión de los personajes suelen ser precisas, constantes y ricas en detalles, como en la *novella* CLXXIII, donde se especifica que el protagonista Antonio Pucci era “un piacevole fiorentino [che] avea una casa dalle fornaci della via Ghibellina” (p. 391).

La búsqueda del realismo en las recopilaciones de *novelle* es fundamentalmente una cuestión de método, que se basa en el absoluto respeto por lo que se observa, o lo que se oye, y en la transcripción escrupulosa y pormenorizada de los datos recogidos por el autor. En este sentido podríamos identificar tres elementos principales: en primer lugar la contemporaneidad de los hechos narrados o bien, en su ausencia, el acercamiento de la perspectiva cronológica de la historia al de la narración; la ambientación florentina o toscana de la mayoría de las *novelle*; y la eficacia de los testimonios orales, fácilmente controlables en cuanto que contemporáneos al autor.

---

<sup>292</sup> Recordemos a modo de ejemplo la afirmación que hace Fiammetta en el prólogo a su *novella*, donde indica la verdad como requisito imprescindible para la eficacia de la narración: “il partirsi dalla verità

Pasemos a analizar, pues, estos aspectos que contribuyen a definir con mayor claridad el realismo sacchettiano.

La gran mayoría de las historias se sitúa en una época contemporánea a la del autor, como ya tuvo ocasión de indicar Di Francia<sup>293</sup>, que dividió las *novelle* en tres categorías: las antiguas (que en realidad se limitan a dos o tres casos, el más antiguo el de la *novella* CXXV, donde aparece Carlos Magno), las modernas (una docena se desarrollan en el siglo trece, como la *novella* CXCVI cuyo protagonista, Messer Rubaconte, fue podestá<sup>294</sup> de Milán durante los años 1237-1238) y las contemporáneas, casi doscientas *novelle* situadas cronológicamente en la segunda mitad del siglo XIV. Centrando nuestra atención en este último grupo, notamos como en algunos casos Sacchetti llega a citar la fecha exacta en la que se desarrolla la acción de la *novella*: “Quando li Fiorentini nel MCCCLXII ebbono guerra co’ Pisani” (XLI, 87); “nel tempo che ‘Fiorentini aveano guerra col conte di Virtù, anno 1391,” (CXXXV, 271) y “sopraggiungendo l’anno del giubileo 1350” (CXC, 430).

A menudo Sacchetti sitúa cronológicamente sus *novelle* bajo un determinado pontificado, proporcionándonos referencias explícitas, como la de un caballero que se presentó delante de Bonifacio VIII (XXIX), de unos embajadores “al tempo di Gregorio papa decimo” (XXX) o bien de una anécdota que tuvo lugar “al tempo d’Urbano papa V” (CVIII). En otras muchas ocasiones la fecha se puede averiguar a

---

delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negl’intendenti”; cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, vol. II, p. 1062.

<sup>293</sup> Di Francia, L., *op. cit.*, p. 295.

<sup>294</sup> Hemos optado por mantener, de aquí en adelante, el término italiano *podestá*, escrito con acento agudo, que es la grafía con la que aparece tanto en el *María Moliner* como en el *Diccionario del Español actual* de Manuel Seco. No nos parecen muy acertadas, en cambio, las demás soluciones propuestas por los principales diccionarios bilingües para definir a esta figura de la magistratura en las ciudades medievales del norte y centro de Italia. (Laura Tam: alcalde; Ambruzzi: podestà, jefe de las antiguas comunas italianas; Carbonell: potestad, corregidor, podestá, alcalde).

través del nombre del protagonista de la *novella*, que suele ser un personaje histórico — “nel tempo che il duca D’Angiò passò per venire contro al re Carlo III” (CCIV)— , o bien una figura conocida en el ambiente social, político y religioso de la época y, sobre todo, del ambiente florentino, como en el caso de la misma *novella* CLXXV, donde se lee: “Era in questi tempi certi piacevoli uomeni in Firenze, l’uno de’ quali era un Girolamo, che ancora vive” (p. 391).

Junto a esta precisión cronológica, Sacchetti emplea otro recurso para insistir en la proximidad temporal de la acción, introduciendo expresiones como “pochi anni son passati” (CLXXXV), “non è molti anni” (LII), “fu ne’ miei di” (XCI), “nel presente tempo” (CCXXIV), “ne’ miei tempi” (CLXXVIII), y un largo etcétera. A través de estas alusiones temporales no sólo se establece una estricta relación entre el pasado de la narración y el presente del autor, sino que se crea una perspectiva cronológica que produce el acercamiento del lector a la materia narrada, que es presentada por Sacchetti como algo accesible, cercano y al alcance de la experiencia directa de aquel que la escucha o la lee.

Un efecto análogo se produce al ambientar la mayoría de las *novelle* en la ciudad de Florencia o en sus alrededores, hecho que refuerza aún más la contemporaneidad de la narración y aumenta la sensación de familiaridad que el autor quiere crear. Veremos como también en los casos en que Sacchetti opta por alejar su narración de la región de Toscana, a menudo elige ciudades que él mismo conoce personalmente, como Génova o Milán, así como lugares de las regiones cercanas de Marcas, Umbría y Emilia-

Romaña<sup>295</sup>, escogiendo casi siempre para la acción de dichas *novelle* a personajes florentinos, para que su narración pueda seguir siendo fiel al realismo que la caracteriza. En este sentido, al igual que las expresiones utilizadas para insistir sobre la proximidad temporal de las *novelle*, también en este caso el autor florentino consigue aumentar el efecto de acercamiento y familiaridad utilizando fórmulas como: “il nostro cittadino”, “le oneste donne della nostra città”, “un piacevole cittadino della nostra città”, “Nozzino Raúgi, nostro fiorentino”, y otras similares.

Pasamos ahora a analizar de cerca el aspecto más característicos de la ambientación de las *novelle*, es decir su “florentinidad”, corroborada en el *Proemio* con cierto orgullo por el escritor, “io Franco Sacchetti fiorentino”, que declara que “la maggior parte di dette *novelle* sono fiorentine”. La ciudad de Florencia, teatro y centro de la vida y de las *novelle* de Sacchetti, es el punto de referencia imprescindible y el lugar al que siempre vuelve el autor después de algunos breves “viajes” literarios ocasionales fuera de sus murallas.

Florencia, con sus palacios, calles, plazas y barrios, domina todas las *Trecentonovelle*, y en las manos de Sacchetti su geografía urbana se llena de detalles, a través de los cuales el escritor no sólo trata de demostrar el cariño y apego hacia su ciudad, sino también de manifestar su voluntad de desarrollar la narración dentro de un contexto familiar conocido por el lector (contemporáneo y con toda probabilidad florentino), que sea fácilmente verificable y que sirva para confirmar, si todavía fuera necesario, el realismo y la verdad que caracterizan las experiencias vividas por los protagonistas de las *novelle*. Siempre en función de este realismo constantemente

---

<sup>295</sup> Sólo una docena de *novelle* se desarrolla en el extranjero, más concretamente en España, Francia e Inglaterra, y son pocas las que tienen como marco geográfico las ciudades del sur de Italia (por ejemplo la



buscado por Sacchetti y que Battaglia define como un *realismo in miniatura*<sup>296</sup>, observamos que en las *novelle* aparecen minuciosas referencias topográficas que describen los itinerarios que llevan de una calle a otra, de una casa a una tienda o de una taberna a la plaza del mercado. Encontramos, pues, referencias explícitas a pensiones (*l'albergo al pont'Agliana*, XVII; *l'albergo della Corona*, CXXI), a burgos de Florencia (*Borgo Ognissanti*, XXVIII; *Borgo alla Noce*, CVI; *Borgo di Santo Lorenzo*, CIX); a nombres de calles, algunas todavía existentes (*via de Servi* LXXV; *via del Cocomero*, LXXV; *via Ghibellina*, CLXXV; *via Maggio*, CCXXX), además de un sin fin de nombres propios de iglesias y famosos edificios públicos<sup>297</sup>. A través de todas estas referencias topográficas a nombres fuertemente evocadores y alusivos de su ciudad, Sacchetti no sólo sigue siendo fiel al realismo y a la cotidianidad que quiere expresar en las *novelle*, sino que consigue visualizar mejor el laborioso hervidero que caracterizaba la Florencia comercial y artesana de su época. A este respecto queremos detenernos brevemente en el papel fundamental que desempeña la plaza en la narrativa de Sacchetti.

La plaza es el lugar de encuentro por excelencia, lo era a finales del siglo XIV y lo sigue siendo hoy en día. Más en concreto, la plaza del Mercado de Florencia es para el escritor una fuente inagotable de noticias, anécdotas, *novelle*, en el sentido de novedades, que todo el mundo cuenta y que corren de boca en boca. De la misma

---

*novella* II que se desarrolla en Palermo, y las CCXI - CCXII en Nápoles).

<sup>296</sup> Nos gusta emplear esta definición de Battaglia, el cual, con respecto al realismo de la narración sacchettiana, escribe: "Le piazze, le vie, i mercati, i vicoli, i chiassi, gl'interni delle case, i cortili, gli uffici, i tribunali, le botteghe, le locande, le taverne, tutto è reale, ogni cosa è così com'è". Cfr. Battaglia, S., *Capitoli per una storia della novellistica italiana*, Napoli, Liguori, 1993, p. 296.

<sup>297</sup> Entre las iglesias mencionadas en las *Trecentonovelle* encontramos las de San Lorenzo, San Martino, San Miniato, Santa Croce, Santa Maria in Campo, Santa Maria Maggiore, Sant'Orsola, etc., así como los Palacios *della Signoria, dell'Esecutore y del Podestà*. Recordemos que esta precisión y riqueza de

manera en que desde la plaza se ramifican varias calles, así las noticias se difunden, “inundando” esas mismas calles y alcanzando todos los lugares, casas, tiendas o talleres de la ciudad.

De esta manera la plaza se convierte en el lugar de nacimiento de la *novella* sacchettiana, y para su autor representa un estímulo aún mayor del que representaban los jardines y palacios del *Decamerón* para Boccaccio, o bien los lugares de peregrinaje del largo viaje de la comitiva de Sercambi. A través de las palabras de Sacchetti sabemos que en la plaza se puede encontrar a personajes de todo tipo: “dicendosi *novelle* in un cerchio dov'erano gentiluomini e mercatanti in su la piazza di Mercato nuovo” (LXXVI, 148); hay gente que se pelea: “il detto Croce ebbe questione sulla piazza del mercato nuovo” (VI, 14), y otra que se divierte “e così alla piazza a Ponte si rise più tempo di questa *novella*” (CLXXXIII, 454) o, más sencillamente, hay gente que se reúne para charlar, como le pasaría al mismo Sacchetti, protagonista de la *novella* ciento cincuenta y uno:

«Nella città di Genova io scrittore, trovandomi già fa più anni, essendo nella piazza dei mercatanti in uno gran cerchio di molti savi uomini, [...] quivi si cominciò a ragionare di quelle cose che spesso vanamente pascono quelli che sono fuori di casa loro, cioè di *novelle*, di bugie e di speranza» (CLI, 316).

A veces en calidad de simple espectador y otras como protagonista, Sacchetti recoge en la plaza la mayoría de sus *novelle*, o tal vez podríamos decir que todas, como se aventura a afirmar Baldissone<sup>298</sup>, según el cual las *novelle* de Sacchetti podrían proceder todas de la plaza, incluso las que repiten historias tradicionales de juglares y

---

referencias topográficas aparecen ya en el *Decamerón*, donde estos datos se hacen más frecuentes cuando la acción de las *novelle* se desarrolla en la ciudad de Firenze.

<sup>298</sup> Baldissone, G., *op. cit.*, p. 50.

bufones. Éstas últimas proceden de una tipología más codificada y, sin embargo, parecen elegidas y transcritas partiendo de una vasta cantidad de anécdotas que todo el mundo conoce y es capaz de repetir. De hecho el autor nos lo adelanta ya en el *Proemio*, manifestando su intención de: "raccogliere tutte quelle *novelle*, le quali, e antiche e moderne, di diverse maniere sono state per li tempi, e alcune ancora che io vidi e fui presente, e certe di quelle che a me medesimo sono intervenute" (p. 1).

De todo lo dicho hasta ahora, se desprende que la "florentinidad" de Sacchetti no es una limitación debida a su estado de autor provinciano y epígono, sino que, como destacó Marucci<sup>299</sup>, es el preciso canon narrativo de un intelectual que, a través de la forma narrativa de la *novella*, quiere hacerse portavoz, representante e intérprete del amplio grupo social ciudadano al que pertenece; un grupo que, al igual que el mismo autor, siente la impelente necesidad de encontrar unas reglas de vida y unos puntos de referencia que la prolongada "decadencia" de la época en la que vive ha hecho que sean cada vez más indispensables.

Antes de concluir, queremos hacer referencia brevemente a un aspecto característico de la narrativa sacchettiana que, según nosotros, está relacionado directamente con la búsqueda de realismo y verosimilitud presente en la inmensa mayoría de las *novelle*. Nos referimos al gusto de Sacchetti por las escenas de confusión, un gusto que se convierte en una verdadera estrategia narrativa con la que el autor hace alarde de su gran habilidad para describir de manera muy realista a los personajes y los enredos de sus historias. Generalmente se trata de *novelle* centradas en el movimiento y caracterizadas por un desarrollo imprevisible de los hechos y por la

---

<sup>299</sup> Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle* (a cura di V. Marucci), op. cit., pp. XVI-XVII.

presencia de un ritmo narrativo muy apremiante; los contenidos de estas *novelle* giran alrededor de accidentes banales: un susto, una inundación, un caballo excitado, el sonido imparable de las campanas de una iglesia, o cualquier tipo de situación que, según los cánones psicológicos más elementales, provoca preocupación, miedo y, por consiguiente, caos.

Estas situaciones iniciales totalmente insignificantes generan, sin embargo, un sin fin de violentos tumultos, todos absolutamente desproporcionados con respecto a las causas que los han producido. Mucho ruido por nada, se podría decir, y en efecto es exactamente esto lo que ocurre en muchas *novelle* como la del caballo de Rinuccio di Nello (CLIX), de la lluvia nocturna en la ciudad de Macerata (CXXXII), del oso atado a la cuerda de las campanas de una iglesia (CC), del amante confundido con un sapo gigante (LIII), o bien de los soldados borrachos de Bovegliano que se lanzan encima de un pajar creyendo que se trata de unos enemigos (CXIX), sólo por citar algunos de los muchísimos ejemplos recogidos en las *Trecentonovelle*<sup>300</sup>. En todos ellos el lector tiene la sensación de estar presenciando la escena y viviendo en primera persona los acontecimientos, en un *crescendo* de estruendo y confusión que llegan a interesar no sólo al desafortunado protagonista, sino a toda la vecindad y hasta a pueblos enteros y ciudades, como nos aclara el mismo Sacchetti en numerosas ocasiones, describiendo cómo *tutta la terra va a romore* (p. 263), *accorre tutto il paese* (p.208), *fa fuggire tutta la piazza* (p. 350), *grida accorruomo e mette tutto il paese a romore* (p. 109), *fece accorrere a seguirlo la maggior parte de' Fiorentini* (p. 345).

---

<sup>300</sup> Entre las escenas de confusión y trifulcas mejor conseguidas señalamos las de las *novelle* LIII, LXXVI, CX, CXIX, CXXXII, CXL, CLIX, CLX, CC).

Las escenas de gran agitación, donde los gritos de miedo, alarma y socorro, así como los apremiantes diálogos que los acompañan se ciernen entre unos vecinos que están convencidos de que ha ocurrido una catástrofe, que están amenazados por un peligro inminente, o bien que acaban de ser atacados por el enemigo, se cuentan sin duda alguna entre las más cómicas de toda la recopilación de Sacchetti. En sus páginas el autor consigue representar con gran habilidad y, sobre todo, con un enorme realismo, la sociedad de su época, compuesta por esa *gente mezzana* que se convierte en la única y verdadera protagonista de todas sus *novelle*.

### VII. 3. El gusto por lo nuevo.

Antes de pasar a analizar la infinidad de contenidos y motivos distintos que componen la materia narrativa de las *Trecentonovelle*, queremos centrarnos brevemente en un aspecto que nos parece interesante: se trata de la atención constante e insistente de Sacchetti hacia lo nuevo. Esta *novedad* que se refiere tanto a los hechos narrados, como a los personajes y sus acciones, queda patente ya desde el comienzo de las *Trecentonovelle*, cuando en el *Proemio* el autor indica que «la gente è vaga di udire cose nuove». La atención del autor hacia lo nuevo se vuelve a encontrar a lo largo de toda la narración, tanto que se convierte en unos de los criterios fundamentales empleados por el escritor a la hora de seleccionar y organizar la estructura de sus *novelle*.

Si bien es cierto que el mismo interés hacia lo nuevo estaba presente también en el *Decamerón*, pensemos por ejemplo en las palabras con las que Boccaccio introduce la *novella* de Calandrino: «Nella nostra città, la qual sempre di varie maniere e di nuove genti è stata abondevole, fu, ancora non è gran tempo, un dipintore chiamato Calandrino, uom semplice e di nuovi costumi» (VIII, 3)<sup>301</sup>; no cabe duda de que en Sacchetti este término asume un significado y una importancia distintos, convirtiéndose en una norma constante de su narrativa.

Las palabras *nuovo* y *novità* recorren todas las *Trecentonovelle* y la condición de “nuevo” caracteriza a numerosos de sus protagonistas, la mayoría de ellos florentinos, especialmente a los bufones: Dolcibene es «di nuova condizione, e vago di cose nuove» (XXIV, 48), Ribì afirma estar buscando «cose nuove, come nuovo che io sono» (L,

102), y el bufón Gonnella es descrito como un personaje «*nuevo* come egli era» (XXVII, 52) y que «di fare cose *nuove* non ebbe pari» (CCXI, 498). Sin embargo la novedad no es sólo una prerrogativa de los bufones, el mismo Sacchetti insiste en que la necesidad y el deseo de conocer situaciones nuevas es propia de todos los hombres, dado que «li popoli son sempre vaghi di *cose nuove*» (XXXII, 65).

Desde un punto de vista estrictamente semántico, hay que apuntar que en varias ocasiones el escritor le proporciona al lector indicaciones explícitas en torno a los distintos significados y matices que asume el término “nuevo” dentro de una determinada situación narrativa. En efecto, en algunos contextos el concepto de “nuevo” se acerca al de raro, inusual, como es el caso del caprichoso marqués Aldobrandino, que busca algún *nuevo uccello* para presumir de él con sus invitados. El término *nuevo* es utilizado también en la acepción de distinto, como en la descripción que Sacchetti hace de Petruccio en la *novella* CXXXIV, definiéndolo «uomo di *nuova* condizione, assai diverso» (268). En muchas ocasiones, además, el adjetivo se emplea para indicar algo extraño, singular, como en el caso de la alusión a las mujeres embarazadas que desean siempre *cose nuove*; quizás sea éste el sentido más común que el autor le atribuye a la palabra *nuovo* dentro de la obra. De hecho, en esta misma *novella* (la número ocho) los adjetivos “extraño” y “nuevo” son equivalentes y, por lo tanto, intercambiables: «le donne gravide hanno sempre vaghezza di cose strane [...] ch’ell’hanno vizio di cose *nuove*» (VIII, 17).

A menudo el término *nuevo* está relacionado directamente con el término *novella*; en este caso el adjetivo puede asumir, además de todas las acepciones

---

<sup>301</sup> Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 906.

anteriores, el significado de numerosas y variadas. Por lo general, podemos afirmar que el campo semántico del término *nuevo* incluye adjetivos como extraño, inesperado, inusual, peregrino, diferente y, en la mayoría de los casos, divertido<sup>302</sup>.

Creemos, pues, que Sacchetti es perfectamente consciente de su trabajo de escritor y de las finalidades que quiere alcanzar a través de su obra literaria; en este sentido lo nuevo es el espacio vital dentro del cual se mueven los personajes y las situaciones de sus *novelle*. En un mundo tan peculiar donde se organizan burlas y donde la palabra asume una importancia fundamental, como tendremos ocasión de ver más adelante analizando las *novelle* de *motto*, el concepto de novedad así como lo entiende Sacchetti funciona como uno de los elementos unificadores de la obra, al mismo tiempo que sirve para seleccionar la materia narrativa y condiciona su representación, sin perder nunca de vista la búsqueda constante de realismo y verosimilitud. La relación entre novedad y realismo se hace explícita en las palabras con las que Sacchetti cierra la *novella* CIV:

«E' si conviene molte volte [...] mostrare di *nuove novelle*, nate da *nuovi* uomeni, come eran queste. E benché nel primo dire paiano frache e bugie, nell'effetto son pur vere, e la *novità* degli uomini si truova di molti modi, i quali il più delle volte sono veri e non paiano» (CIV, 213).

Para concluir, y utilizando las palabras del autor, diremos las *Trecentonovelle* son una recopilación de cuentos donde cada *novella* es concebida como una historia que

---

<sup>302</sup> El mismo matiz semántico se puede encontrar en el *Decamerón*, ej. nov. VI, 6: «il più piacevole e sollazzevole uom del mondo, e le più *nuove novelle* aveva per le mani». Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. XXX. Con respecto a la relación semántica entre los términos *nuevo* y *novella*, cfr. Paredes, J., «*Novella*. Un término y un género para la literatura románica», *Revista de Filología Románica*, IV, 1986, pp. 125-140. Id., «Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología», *Beiträge zur Romanischen Philologie*, XXVI, 1987, pp. 91-109.



tiene como protagonistas únicos y absolutos a *nuovi uomini* y que narra *nuove fantasie*, *nuovi giuochi*, *nuove cose* y *nuove ragioni*.

## VII. 4. La materia narrativa.

En los anteriores capítulos hemos apuntado que la técnica narrativa y estilística utilizada por Sacchetti en su recopilación de *novelle* se acerca mucho más a la del *Novellino* que a la del *Decamerón*. En relación con la organización temática las diferencias con respecto a Boccaccio se hacen aún más patentes. La distribución de las cien *novelle* en grupos de diez y los temas propuestos por el rey o la reina de turno y asignados por cada jornada (con excepción de la novena jornada, en la que cada uno novela sobre lo que quiere), dejan paso, en las *Trecentonovelle*, a una cantidad infinita de temas distintos, que se alternan de manera incontrolada y absolutamente imprevisible a lo largo de las doscientos veintitrés *novelle*.

La opinión de los críticos es unánime: cualquier tentativa de agrupar las *novelle* de Sacchetti según criterios de homogeneidad temática o bien, de manera más general, de homogeneidad narrativa se revelaría totalmente imposible. En realidad se ha intentado —aunque sólo en pocos casos— poner orden entre las *novelle*, y quizás la propuesta más válida sea la de Pernicone<sup>303</sup>, que sugiere dividir la recopilación de *novelle* en tres grupos, partiendo del concepto de la existencia de un orden cronológico en la distribución de las *novelle*: un primer grupo incluiría las *novelle* breves y de

carácter autobiográfico, y estaría formado por las primeras setenta y seis (compuestas entre 1385 y 1392); un segundo grupo en el que el autor se aleja del autobiografismo para dar a sus historias una mayor dimensión narrativa (de la LXVII a la CLXV).

Finalmente, un último grupo que va de la *novella* CLXVI a la CCLVIII se caracteriza por un mayor intento moralista por parte del autor y la presencia de agrupaciones según determinados temas o personajes.

Luigi Russo, otro gran estudioso de Sacchetti, quiso encontrar la unidad temática de las *Trecentonovelle* a través de la búsqueda de grupos afines de *novelle*, y detectó la presencia de tres “ciclos” principales: el de las historias que tienen como protagonistas a mujeres, a las que pertenecen los cuentos que Russo llama *antiuxorii*, el amplio ciclo dedicado a las *novelle* de animales, y un tercer ciclo que comprende las *novelle* de carácter político-administrativo, que el crítico trata muy superficialmente, puesto que su estudio se centra casi exclusivamente en el análisis de las *novelle* pertenecientes a los primeros dos grupos. La división por ciclos, como aclara el mismo Russo, tiene una única finalidad, que no consiste tanto en la búsqueda forzosa de un «tema» o de un «contenido», como en el intento de reducir a una unidad la inspiración de todas las *Trecentonovelle*<sup>304</sup>.

Tras una primera lectura de la recopilación de Sacchetti nos damos cuenta enseguida de que el autor renuncia a utilizar construcciones narrativas complejas, aunque en la segunda mitad del libro aparecen unas estructuras más complicadas y las *novelle* suelen ser medianamente más largas que las de la primera parte. La relación que se establece entre las *novelle* suele ser muy débil y, por lo general, ésta se limita a unas

---

<sup>303</sup> Sacchetti, F., *Il Trecentonovelle* (a cura di V. Pernicone), Firenze, Sansoni, 1946, pp. VI-XXIV.

agrupaciones ocasionales en torno a un tema o a un protagonista común; otras veces, en cambio, la relación entre una *novella* y la siguiente se establece por medio de una analogía y a través de la intervención del narrador, como en el caso de las *novelle* LXVIII, CXLI y CXLVII, sólo por citar algunas, que se abren respectivamente con las siguientes palabras de Sacchetti: “La passata *novella* mi fa venire a mente questa che séguita” (132), “la passata *novella* [...] tira a me scrittore di dire una” (285), “La *novella* detta di sopra mi fa ricordare d’un’altra *novella*” (304). En otros casos la sucesión de historias independientes la una de la otra mantiene un débil hilo de unión a través de enlaces basados ya no en la analogía, sino en el contraste que se establece entre la nueva *novella* y la anterior, como puede ser el caso de la número XXXI, que comienza así: “Meglio seppe comporre una sua favola uno frate, del quale parlerò in questo capitulo, che non sepono comporre la loro gli ambasciatori di Casentino” (64) o bien de la LI: “Ser Ciolo non ebbe minore volontà d’empiersi il corpo che avesse Ribì di vestirlo” (104).

Sea como fuere, es indudable que la gran diferencia de contenidos y motivos no facilita una categorización temática objetiva<sup>305</sup>. A este respecto, Tartaro sostiene que cualquier intento de ordenación, por muy útil que sea, sería substancialmente discordante, teniendo en cuenta el propósito de Sacchetti de imprimir a su recopilación

---

<sup>304</sup> Cfr. Russo, L., *Ritratti e disegni storici. Studi sul Due e Trecento*, Bari, Laterza, 1951, pp. 463-533. El mismo trabajo había aparecido anteriormente en *Belfagor*, 1947, III-VI, pp. 293-313 y pp. 689-708.

<sup>305</sup> Un tercer intento de organización se encuentra en la *Storia della Letteratura Italiana* de Cecchi y Sapegno, aunque en este caso el autor se limita a sugerir un esquema de las posibles agrupaciones, sin entrar en detalles ni analizar ninguna *novella*. La división propuesta comprende un primer grupo de *novelle* de tipo prevalentemente anecdótico-memorialista (II-LXXCI), un segundo que incluye narraciones más libremente XXX (LXXVII- CLXV) y, por último, un grupo de *novelle* que se caracteriza por la presencia de unas agrupaciones temáticas más evidentes. Cfr. Cecchi, E., Sapegno, N., *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*, Milano, Garzanti, 19XX, vol. II, p. 408.

de *novelle* “los ritmos de una agradable *causerie*”<sup>306</sup>, libremente abandonada al capricho del momento y a la exuberancia narrativa de su autor.

Ante todo esto, parece ser que el elemento de unificación de las *Trecentonovelle* y el hilo conductor que une las *novelle* entre ellas se tiene que buscar, pues, en aspectos que son externos a la temática, y que se hacen manifiestos a través de características a las que hemos hecho referencia anteriormente, como la constante presencia del “yo”, en sus diferentes facetas de autor, narrador y a veces actor de la historia, o bien en la atmósfera moralista que envuelve cada *novella*. En pocas palabras, nos encontramos frente a una recopilación que, si por un lado se presenta desunida por la variedad del material narrativo que contiene, resulta tener su punto de unión en la centralidad del ojo que la examina. Con respecto a la gran diferencia entre Boccaccio y Sacchetti a la hora de organizar la materia narrativa, nos parecen muy acertadas las consideraciones de Picone, que compara el *Decamerón* a un magnífico tapiz y las *Trecentonovelle* a un mosaico variado, compuesto por piezas que pueden llegar a ser muy distintas entre ellas desde el punto de vista formal y del contenido y que, sin embargo, encuentran igualmente una forma de amalgamarse<sup>307</sup>.

Hemos apuntado anteriormente a la existencia de un hilo narrativo muy concreto (realismo, moralismo, presencia del “yo”) a través del cual Sacchetti ofrece una visión relativamente orgánica de su obra. De la misma manera el autor florentino establece un esquema de contenidos que contribuye a sugerir al lector una primera clave interpretativa de las *novelle*, según un cuidadoso diseño compuesto por las numerosas divisiones temáticas, que responden todas ellas a una reflexión global en torno al mundo

---

<sup>306</sup> Tartaro, A., *Il Manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Trecento*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 135.

<sup>307</sup> Brioschi, F., Di Girolamo, C., *op. cit.*, p. 666.

que Sacchetti describe y que él mismo representa. Además, si es cierto que a partir del *Trecento* recoger *novelle* significa catalogar experiencias, mezclando lo literario con lo histórico, con el fin de que, como afirma Baldissore, la *novella* refleje siempre “lo que se dice y lo que se hace en ese vasto peregrinar representado por la vida humana”<sup>308</sup>, y teniendo en cuenta el especial interés de Sacchetti por la realidad cotidiana que le rodea, entonces se puede justificar mejor la presencia en las *Trecentonovelle* de tanto y tan diferente material narrativo.

Ahora bien, tras esta premisa sobre la dificultad de encontrar una única forma de catalogar y ordenar las *novelle* de Sacchetti, es necesario proponer una clasificación de la materia narrativa; de lo contrario nos resultaría imposible cualquier tipo de consideración general sobre la tipología de las *novelle*. Ya tras una primera lectura salta a la vista la diversidad que caracteriza la narrativa sacchettiana, una diversidad que parece ser irreducible a cualquier tipo de categorización temática de tipo objetivo. Sin embargo, si bien es cierto que los temas y los motivos de las *Trecentonovelle* son muy numerosos, también es cierto que éstos no son ilimitados, y que en la repetición de determinados motivos o ideas mayores a lo largo de toda la narración se puede encontrar la función unificadora que estamos buscando; por lo tanto, queremos aventurarnos en una clasificación basada en un criterio temático, sin olvidar nunca que cada *novella* goza de una autonomía propia y tiene características peculiares que la diferencian de las demás.

---

<sup>308</sup> Baldissone, G., *op .cit.*, p. 45.

Para terminar, queremos aclarar que la individuación dentro del texto de elementos o unidades de contenido, ya sean temas o motivos<sup>309</sup>, que nos permitan descubrir agrupaciones temáticas especialmente evidentes es ya de por sí una operación crítica. En este sentido somos conscientes de que la descomposición de un texto para resaltar los elementos comunes es siempre una operación arbitraria: elegir los criterios de descomposición y recomposición significa introducir ya unos criterios propios de interpretación de la obra.

La condición para que este juego narrativo dé los resultados esperados es que el lector esté dispuesto a seguir la improvisación y la inspiración caprichosa de Sacchetti; aunque pueda parecer una paradoja, sólo de esta manera se puede llegar a descubrir a lo largo de las doscientos veintitrés *novelle* un *continuum* narrativo que a primera vista resulta casi inexistente. Esta aptitud abierta frente a un sistema de enlaces narrativos que trasciende la arquitectura prefabricada a la que nos había acostumbrado Boccaccio con la perfecta organización temática de su *Decamerón* es la que hemos adoptado para poder hallar una red de relaciones entre las *novelle*, basada en los concretos resultados expresivos de la riquísima temática que nos ofrece la obra de Sacchetti, y partiendo del presupuesto de que podemos establecer una primera distinción muy general entre las *novelle* de carácter cómico y las *novelle* cuyo contenido imprime a la narración un tono más serio y grave, como veremos a continuación.

---

<sup>309</sup> Con respecto a la diferencia entre «tema» y «motivo», usados a menudo como sinónimos, diremos que con el primer término se indicarán elementos temáticos complejos, mientras que en el segundo caso se tratará de elementos temáticos menores. Cfr. Guglielmino, S., Grosser, H., *Il Sistema letterario. Duecento e Trecento*, Milano, Principato, 1992, p. 96.

### VII.4.1. Materia cómica.

Hemos apuntado que los itinerarios trazados por la memoria narrativa de Sacchetti son imprevisibles y que la rápida sucesión de *novelle* a menudo independientes entre ellas confiere a la narración la característica de una charla no premeditada que podría prolongarse al infinito, siguiendo lo que Tartaro define como el “extravagante vagabundear de la memoria narrativa” del escritor<sup>310</sup>.

Antes de empezar la labor de ordenación temática que nos hemos propuesto volvemos a recordar que la principal finalidad de la recopilación de Sacchetti, como nos indica el mismo autor en el *Proemio*, sugiriéndonos una de las claves de interpretación de su obra, es la de educar y divertir para que “tra molti dolori si mescolino alcune risa”. Ahora bien, analizando el conjunto de las *novelle*, es posible comprobar que en la gran mayoría de ellas existen elementos de comicidad más o menos pronunciados que permiten afirmar que en el caso de las *Trecentonovelle* estamos frente a un libro prevalentemente cómico, como ya observó Cesare Segre en un reciente estudio, donde el crítico llega a considerar cómicas por lo menos el 80% de las *novelle* de Sacchetti<sup>311</sup>.

En las *Trecentonovelle* desaparece, pues, la multiplicidad de registros narrativos que caracterizaba el *Decamerón* y que abarcaba aspectos cómicos, elegíacos, aventureros y trágicos. Por lo tanto nuestra atención se centrará sobre todo en analizar los distintos parámetros y modalidades que pertenecen al área de lo cómico y que, como

---

<sup>310</sup> Tartaro, A., *op. cit.*, p. 132.

<sup>311</sup> Nuestro discurso crítico se acercará, a veces, a las consideraciones que hace el estudioso en su trabajo: Segre, C., «La *beffa* e il comico nella *novellistica* del Due e Trecento», en: AA. VV., *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno* (Pienza, 10-14 settembre 1991), a cura di M. Mengozzi, Roma, Salerno, 1993, tomo I, pp. 13-28.

veremos, ofrecen un bagaje importante de modelos distintos que, en nuestra opinión, superan con crece los modelos propuestos por Boccaccio.

En la narrativa sacchettiana la voluntad de divertir se manifiesta a través del abundante uso de expresiones relacionadas con el placer y la diversión, así como términos que pertenecen a esta área semántica, como lo son *sollazzo*, *diletto*, *piacevole* y *riso*. Ese mismo “diletto delle sollazzevoli cose” al que hacía referencia Boccaccio en el *Proemio* del *Decamerón* vuelve en las *Trecentonovelle* con mayor fuerza, y muchas veces es el mismo narrador el que nos recuerda que los cuentos “si raccontano qui per diletto” (CIV, 213) y nos asegura que el personaje de la historia sigue “dicendo questa *novella* en el contado, e nella città, e dando gran diletto a molti che lo stavono ad ascoltare” (CXLIII, 290). De eso se trata: el narrar produce placer porque las *novelle* son “dilettevoli”, es decir, sus contenidos son tales que suscitan la risa y divierten a quienes las escuchan y las leen. Eso hace que se cree una vena cómica que recorre todo el libro y que muchas veces, como hemos visto anteriormente, llega a “chocar” con el tono pesado y solemne de las *moralità* que cierran las *novelle*.

Volviendo brevemente a la comparación *Decamerón-Trecentonovelle*, queremos recordar que en la obra de Boccaccio es muy frecuente leer cómo la amable compañía de los diez jóvenes reunidos en la villa campestre a las afueras de Florencia se ríe del contenido de las *novelle* que uno de ellos acaba de contar<sup>312</sup>. A este público interno, pues, se le encomendaba que manifestara su aprobación, alegría, dolor o rechazo hacia las historias narradas según turno por cada uno de los narradores. Ahora bien, si tenemos en cuenta que nada de esto ocurre en la obra de Sacchetti, debido a la ausencia



de un marco narrativo explícito y, sobre todo, a la presencia de un único narrador omnisciente, cabe preguntarnos qué recursos utiliza el autor para indicar que sus *novelle* son divertidas y producen risa entre los interlocutores.

Acabamos de observar que Sacchetti, a falta de un público interno, recurre a comentarios en los que señala personalmente la amenidad de los hechos narrados; sin embargo, el carácter cómico de su obra se transparenta sobre todo a través de lo que Cesare Segre llama *riso inserito*<sup>313</sup>, es decir, la risa de los mismos personajes de las *novelle*, que es ocasionada por los acontecimientos divertidos que alguien les cuenta o que, como ocurre más a menudo, ellos mismos presencian o provocan. Con respecto a los numerosísimos ejemplos de este tipo que encuentran cabida en las *Trecentonovelle*<sup>314</sup>, podemos distinguir entre los en que la situación cómica es causa de la risa de un solo personaje: “Agnolo, scoppiando delle risa, dice la *novella* dal capo alla fine” (CCXXV, 534); o bien, más frecuentemente, de un grupo de personas que llega a ser testigo de esa situación (“la brigata tutta comincia a ridere” XXXVII, 80; “e tutti quelli che v'erano, quasi per le risa piangeano” CXLIV, 293) y hasta de una ciudad entera (“e di questa *novella*, e per Macerata e per l'altre terre da presso, più di n'ebbono gran piacere” CXXXII, 265; “tutta Siena con grande risa ne rimase scornata” CCXVII, 514; «tutti rideano a un modo, per tale che tutta Vinegia otto dí n'ebbe piacere» XCVIII, 200).

---

<sup>312</sup> La lista es muy larga, citamos sólo como ejemplo la tercera *novella* de la VIII Jornada, que empieza con la frase: “Finita la *novella* di Panfilo, della quale le donne avevano tanto riso che ancora ridono”. Boccaccio, G, *op. cit.*, p. 905.

<sup>313</sup> Segre, C., *op. cit.*, p. 15.

<sup>314</sup> Hemos podido encontrar la alusión explícita a la risa en las siguientes *novelle* (en este caso hemos preferido, por comodidad, utilizar los números árabes en lugar de los romanos): 7, 11, 19, 20, 21, 26, 32, 33, 37, 39, 64, 67, 73, 75, 76, 78, 82, 87, 97, 98, 104, 112, 117, 124, 131, 133, 139, 141, 144, 152, 160, 161, 162, 167, 170, 175, 178, 183, 184, 187, 188, 190, 195, 196, 200, 208, 211, 212, 217, 225, 227.

Por lo que concierne a la distribución de las *novelle* cómicas, notamos como éstas se reparten de modo uniforme a lo largo de la obra de Sacchetti sin seguir ningún esquema predefinido, a diferencia de las dos principales recopilaciones de cuentos anteriores. En efecto en el *Novellino* la frecuencia cómica se incrementaba en la parte final del libro, debido a un esquema narrativo que empezaba por narrar las gestas ejemplares de los hombres ilustres y terminaba con la contemporaneidad de la vida municipal. En cambio, el movimiento ascendente del *Decamerón* hace que en la última jornada el elemento cómico (ausente ya en las primeras cinco jornadas) falte totalmente, y que el principal incremento de comicidad se registre sólo a partir de la segunda parte del libro (jornadas VI-IX).

Tras estas consideraciones generales, y antes de ahondar en nuestro tema, queremos hacer presente que hemos optado por no aventurarnos en una definición de lo que se considera “cómico”, ya que esto implicaría —entre otras cosas— una historia de las distintas teorías, y este aspecto nos obligaría inevitablemente a sobrepasar los límites de nuestra investigación. Por lo tanto, pasaremos directamente a un intento de tipología que nos permita presentar un estudio exhaustivo de las diferentes modalidades narrativas utilizadas por Sacchetti en las *Trecentonovelle*.

Una primera división nos la sugiere el mismo Boccaccio, dedicando la sexta jornada del *Decamerón* a las *novelle de motto*<sup>315</sup> y las jornadas séptima y octava a las

---

<sup>315</sup> «Incomincia la Sesta, nella quale, sotto il reggimento d'Elissa, si ragiona di chi con alcun leggiadro *motto*, tentato, si riscotesse, o con una pronta risposta o avvedimento fuggì perdita o pericolo o scornio» Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 711. La autora de la edición española opta por traducir: “Comienza la Sexta Jornada del *Decamerón*, en la cual, bajo el gobierno de Elisa, se discurre sobre quien con algunas palabras ingeniosas se resarce de algún ataque, o con una rápida respuesta u ocurrencia escapa a la perdición o a peligro o al deshonor”. Cfr. Boccaccio, G., *Decamerón*, Traducción de Pilar Gómez Bedate, *op. cit.* p. 405. Aunque se trate de una elección muy acertada, hemos preferido mantener la palabra italiana *motto*, por la inmediatez del término y sobre todo porque es la opción elegida en la mayoría de los estudios críticos que se han escrito en una lengua distinta del italiano. La grafía con cursiva se debe a

*novelle* de *beffa*. Se trata de dos categorías muy interesantes, cuya naturaleza prevalentemente cómica no necesita mayor explicación, aunque es cierto que no todas las *novelle* de *motto* que aparecen en las *Trecentonovelle* son exclusivamente cómicas – algunas tiene una finalidad pedagógica, o bien esconden una actitud desdeñosa por parte del narrador- así como no todas las burlas terminan con humor, ya que algunas llegan a ser tan crueles que excluyen cualquier tipo de diversión por parte de los interlocutores, ya sean éstos los que oyen la historia, los que la presencian o los que la leemos a posteriori. Este segundo aspecto se analizará en los capítulos siguientes, en los que tendremos ocasión de observar cómo el autor consigue plasmar la materia narrativa de tal manera que cada *novella*, a través de un uso atento y coherente de los recursos del *motto* y de la burla, adquiera un significado cada vez distinto.

Finalmente, queremos aclarar que a través de nuestro estudio no pretendemos analizar todas y cada una de las *novelle* consideradas cómicas, ya que esto implicaría adoptar la misma metodología para todos los demás tipos de *novelle* y un similar sondeo resultaría demasiado mecánico, además de terriblemente aburrido. Nos detendremos, pues, en un número razonable de *novelle* que nos sirva de apoyo para nuestras observaciones, dejando para el final una tabla sinóptica que pueda servir como modelo para el que quiera profundizar determinados aspectos temáticos de las *novelle* de Sacchetti.

---

una precisión lingüística, tal vez superflua, para no confundirla con el vocablo *motto*, recogido en el diccionario de Manuel Seco como cultismo italiano, pero sólo en la acepción de moto o lema. Cfr. Seco, M. et alii, *Diccionario del español actual*, Madrid, 1999, p. 3151. El término *beffa*, sin embargo, se utilizará alternándolo con el equivalente español “burla”.

### VII.4.1.1. El *motto*.

Podemos afirmar que, en mayor o menor medida, la cultura y la literatura italiana de los siglos trece y catorce tienen una especial predilección hacia el *motto*, y en este sentido parece ser que la mentalidad y la óptica burguesa florentina de la época ofrecían un caldo de cultivo ideal. Boccaccio llega incluso a proponer una teoría del *motto*, a través de una aguda reflexión sobre las posibilidades y propiedades narrativas de éste. Merece la pena recordar sus palabras en el *Decamerón*, donde el autor sostiene que el *motto*, un ornamento «de' laudevoli costumi e de' ragionamenti piacevoli» (I,10) tiene que ser «brieve», «leggiadro», además «la natura de' motti [es] cotale, che essi, come la pecora morde, deono così mordere l'uditore e non come il cane: perciò che, se come il cane mordesse il *motto*, non *sarebbe motto*, ma villania» (VI,3)<sup>316</sup>.

El *motto* había llegado a Boccaccio tras una larga tradición que lo había visto convivir durante mucho tiempo con el *exemplum*, antes de formarse de manera autónoma a finales del siglo XIII, sobre todo gracias al *Novellino*. Los escritores de la época empiezan a darse cuenta, pues, que a través del *motto* la palabra puede llegar a ser un afilado instrumento de defensa, de ofensa o de humor, y que el que lo emplea puede conseguir dar un vuelco a una situación negativa y sacar partido de ella<sup>317</sup>.

En un estudio llevado a cabo por Segre en torno a los diferentes tipos de *novella* cómica presentes en el *Novellino* y en el *Decamerón*, el famoso crítico apunta que en la primera de las dos obras las *novelle* que contienen un *motto* son la mayoría de

---

<sup>316</sup> Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 116 y p. 726.

<sup>317</sup> Cfr. Cuomo, L., «Sillogizzare motteggiando e motteggiare sillogizzando: dal *Novellino* alla VI Giornata del *Decamerón*», *Studi sul Boccaccio*, XIII, 1982, pp. 217-265.

las cómicas: trece de veintitrés, mientras que en el *Decamerón* éstas se reducen notablemente (nueve de cincuenta y dos)<sup>318</sup> y están presentes, en su mayoría, en la sexta jornada, dedicada a esta forma tan tradicional de narración. A este respecto tenemos que hacer una aclaración: en su estudio Segre incluye únicamente las *novelle* en las que el *motto* asume un valor cómico; en cambio no debemos olvidar, como hemos tenido ocasión de apuntar anteriormente, que el *motto*, al igual que la *beffa*, no tiene porque ser exclusivamente cómico; esto resulta especialmente cierto en el caso de la obra de Boccaccio y justifica el exiguo número indicado por el crítico con respecto al total de las *novelle* del *Decamerón* centradas en la estructura del *motto*, que llegan a ser alrededor de veinte.

De todos modos, es con la recopilación de Sacchetti cuando este tipo de narración vuelve a recobrar fuerza y a desempeñar un papel principal dentro de la *novellistica* de finales de siglo. El autor opta por utilizar este recurso abundantemente, siguiendo el modelo del *Novellino*; de hecho, como ya había ocurrido con esta obra<sup>319</sup>, en las *Trecentonovelle* el autor tiende a concentrar todo el interés en lo que se hace o se dice en la *novella*, disociándola de su valor paradigmático y demostrando una especial atención hacia los hechos de la vida contemporánea, según un sistema narrativo que reduce los personajes a lo esencial, ofreciendo de todos ellos unas caracterizaciones psicológicas muy escasas. El interés se centra casi exclusivamente en la acción y en la palabra, siguiendo una tradición que, en palabras de Terracini, «più che di esposizioni

---

<sup>318</sup> Segre, C., *op. cit.*, p.18.

<sup>319</sup> Cfr. Dardano, M., *Lingua e tecnica narrativa nel Duecento*, Roma, Bulzoni, 1959, p. 149.

dottrinali amava nutrirsi di “detti” e di “fatti”»<sup>320</sup> y que se basa en lo esencial de la narración más que en la forma de narrar.

Sin embargo, a diferencia de la obra del siglo trece en la que el uso del *motto* se debía también, en nuestra opinión, a una cierta inexperiencia en el desarrollo de unas formas cómicas más complejas, en el caso de Sacchetti se trata de una elección consciente que esconde una motivación muy clara, estrictamente relacionada con la época en la que vive el autor y con su peculiar técnica narrativa y estilística.

En primer lugar, lo que mejor se corresponde con la sociedad mercantil ya consolidada y afirmada que caracteriza la Florencia de finales de siglo es la palabra, el poder de la palabra que se manifiesta a través del *motto*, que se convierte en el símbolo de una sabiduría de vida, de un equilibrio entre la inteligencia y la acción<sup>321</sup>.

Desde un punto de vista estrictamente estilístico, y al tratarse de una “battuta scherzosa e arguta, di solito piacevole, talvolta allusiva e pungente”<sup>322</sup>, el *motto* requiere, por definición, una premisa muy breve que tiene como única finalidad la de preparar a la respuesta conclusiva. No necesita una complicación excesiva de la trama, ni tampoco tiene que ser precedido por un enredo cómico, ya que a menudo el humor se concentra sólo en esa frase ingeniosa y aguda pronunciada de improviso, en el momento más oportuno de la historia. Por estos motivos es un recurso que se adapta perfectamente a las que son las principales características de la narrativa anecdótica de Sacchetti: la brevedad de la narración, la concisión estilística y la inmediatez de la construcción paratáctica.

---

<sup>320</sup> Terracini, B., *Lingua libera e libertà lingüística*, Torino, Einaudi, 1963, p. 177.

<sup>321</sup> Cfr. Sinicropi, G., «Il segno linguistico del *Decamerón*», *Studi sul Boccaccio*, IX, 1975-76, pp. 169-224.

<sup>322</sup> Devoto, G., Oli, G.C., *Il dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1991, p. 1205.

Llegados a este punto, y antes de pasar a analizar algunos casos concretos, es necesario abrir un paréntesis sobre un aspecto absolutamente fundamental en la narrativa de Sacchetti que quizás merecería ser tratado en un capítulo aparte y que, sin embargo, hemos optado por introducir en este punto de nuestro estudio porque está estrictamente relacionado con las *novelle* de *motto*: nos referimos el uso magistral que hace de la lengua el autor de las *Trecentonovelle*.

Hemos visto que el *motto* se basa en una respuesta imprevista que suele ser graciosa, si estamos en presencia de un registro cómico, pero que también puede ser sarcástica o incluso venenosa. En efecto, como sostiene Paoella, el *motto* no produce siempre la risa, sino que también puede provocar un estado de tensión debido a una ruptura violenta de la comunicación, con el fin de acabar repentinamente un diálogo y, por lo tanto, no brindar al adversario ninguna posibilidad de réplica<sup>323</sup>. En las manos del escritor la lengua se convierte, pues, en un potente instrumento que adquiere una eficacia inmensa en la representación de las palabras, los movimientos y las reacciones imprevisibles de los muchos personajes de las *novelle*.

Por consiguiente, uno de los cánones estilísticos más importantes de la forma de narrar de Sacchetti reside justamente en la lengua hablada, en lo que Corsaro define como “la palabra concebida en su valor absoluto de fuerza motriz y resolutoria de la historia”<sup>324</sup>. Con el término general de *palabra* el crítico se refiere a una serie multiforme y compleja de signos literarios, que van de la respuesta ingeniosa al dicho, de la simple ocurrencia al refrán; no olvidemos que las *Trecentonovelle* están repletas

---

<sup>323</sup> Paoella, A., «Modi e forme del Witz nel Novellino», *Strumenti Critici*, 35-37, 1978, pp. 213-235. La cita corresponde a la p. 229.

<sup>324</sup> Corsaro, A., «Cultura e meccanismi narrativi del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti», *Filología e Critica*, VI, 1981, pp. 22-49. Cita p. 32.

de refranes, del uso retórico de la lengua hablada al diálogo y a cualquier otro tipo de intercambio verbal en los que el autor tiende a privilegiar una inspiración libre y sin limitaciones de la lengua, transformándola en una “diversión *sui generis*”<sup>325</sup>. Equívocos lingüísticos, trabucados y juegos de palabras, ambigüedades, enigmas, dobles sentidos, todo contribuye a demostrar el peso que la lengua hablada posee en las *novelle de motto*, bajo cuyo nombre el autor suele presentar hechos, episodios más o menos breves, salidas y burlas agudas, mordaces y, la mayoría de las veces, cómicas.

Es justamente en los aspectos cómicos, pues, donde más se nota el gusto de Sacchetti por la agudeza expresiva en sí misma, es decir, el gusto por la palabra. Veamos a continuación cómo todo lo dicho hasta ahora se hace explícito en las *novelle*, aunque antes se hace necesario dividir las *novelle de motto* en dos grandes subgrupos. El primero incluye todos aquellos casos en los que la ocurrencia es gratuita, es decir, tiene la única finalidad de divertir y divertirse y por lo tanto el intercambio verbal de los personajes se resuelve en una respuesta aguda que no tiene repercusión alguna en el desenlace de la historia, mientras que en el segundo caso la celebración de la palabra llega a producir importantes efectos positivos o negativos que cambian radicalmente la suerte de los personajes y el desenlace de los acontecimientos. No cabe duda de que es justamente en este segundo subgrupo donde la palabra reviste más fuerza y la lengua de Sacchetti adquiere posibilidades extraordinarias<sup>326</sup>.

---

<sup>325</sup> Corsaro, A., *op. cit.*, p. 38.

<sup>326</sup> Señalamos al respecto las valiosas sugerencias de M. Fantoli en su libro *Il Trionfo della parola nel Trecentonovelle*, *op. cit.*, pp. 55-66. Como reconoce la misma autora, el título de su trabajo recuerda intencionadamente al del libro de Bárberi Squarotti *Il Potere della Parola*, *op. cit.*, dedicado a sus estudios sobre el *Decamerón*.



A lo largo de las *Trecentonovelle* el autor suele hacer referencia al *motto* acompañándolo por adjetivos como bello, divertido, placentero, o bien refiriéndose a éste con términos que caracterizan tanto su forma agradable como su brevedad: “bella parola”, “piccola parola”, “una piccola e bella risposta”, “notabil detto”, “bella ragione”. Hemos dicho que la primera y más inmediata consecuencia de un *motto* es la risa; además, las conversaciones dedicadas a contar hechos divertidos constituían indudablemente un pasatiempo muy apreciado por el público de la época. De ahí que muchas de las ocurrencias que se encuentran en las *Trecentonovelle* tuvieran la función que puede tener para nosotros hoy en día un chiste, como es el caso de la frase que «molto fu da ridere» pronunciada por messer Ridolfo con ocasión de un encuentro con Agnolino da Siena, que le ofrece un galgo para recuperar los ochocientos cerdos que una familia enemiga le había robado (XXIX, 83), o también la súbita respuesta que da Ribì Buffone a quien se burla de su extravagante forma de vestir, un sencillo *motto* que «diede piacere parecchi dì a’ Fiorentini» (L, 103).

El efecto cómico del *motto* se puede producir a través de la interpretación literal de una metáfora por parte del personaje principal, como en la *novella* CLXII que tiene como protagonista al bufón Popolo, «uomo piacevole e ingordo» quien se presenta delante del cardenal Egidio para «dirli suoi motti e *novelle*» y, al ver la capa del cardenal, le pide que se la regale. El religioso invita generosamente a Popolo a que coma y beba todo lo que quiera («con li denchi piglia del mio ciò che ti piace, béi e mangia del mio quanto ci puoi»); sin embargo, tras la pronta réplica del bufón «Signore mio, volete voi che con li denti io pigli del vostro quanto mi piace?» (361) y la respuesta afirmativa del cardenal, acto seguido Popolo hinca los dientes en la capa y tira

con tanta fuerza que al final el religioso indignado se ve obligado a dejar que el bufón se salga con la suya y se vaya con la deseada presa. En este caso la transformación de significado provocada por la interpretación literal de la metáfora es intencionada, y demuestra el papel fundamental que desempeñan no sólo la astucia y la vivacidad del personaje, sino también –y sobre todo- la astucia y vivacidad lingüística de su oratoria.

La lengua se convierte en el principal instrumento para crear ese clima de crónica municipal y, sobre todo, esa “florentinidad” maliciosa, aguda y pícaro que se respira en toda la recopilación. Además, en relación con el motivo de la florentinidad, queremos recordar que incluso en el *Decamerón*, y justamente en las *novelle* de la VI Jornada, enteramente dedicadas al motto, en la que la *brigata* discurre en torno a los que saben dominar una situación difícil a través de palabras ingeniosas, respuestas rápidas u ocurrencias, entre los elementos formales más destacados podemos apreciar el predominio casi absoluto de la contemporaneidad florentina, o por lo menos toscana, tanto de los personajes como del ambiente en el que se desarrollan sus aventuras.

Volviendo al tema de la lengua, podemos señalar una serie de *novelle* en las que la salida humorística del personaje principal gira alrededor de la ambigüedad de uno o más términos. En la *novella* VI el doble sentido de la palabra italiana *foggia* (comportamiento y tipo de tocado de moda en la época) hace que Valore de Buondelmonti decida de forma deliberada, como en el caso de la *novella* anterior, cambiarse de sombrero para callar a sus amigos que amenazan con meterle en la cárcel si no cambia su manera de portarse<sup>327</sup>. Otros casos de juegos lingüísticos basados en los

---

<sup>327</sup> «Anzi ho mutato foggia, chè m'hanno detto i miei consorti che, se io non muto foggia, che mi metteranno in prigione; e però siate miei testimoni che io l'ho mutata», (CV, 214).

dobles sentidos y las ambigüedades terminológicas se pueden encontrar en las *novelle* VI, XIX, XX, LXIII, y CLVI<sup>328</sup>.

El placer y el gusto por la broma pueden llegar a extremos impensados, como en el caso del florentino Basso della Penna, amante de las burlas y protagonista de un breve ciclo de *novelle*, que, encontrándose en punto de muerte y tras dictar a un notario sus últimas voluntades, se muere rodeado de gente que no para de reírse por su última broma verbal, pronunciada en el momento de exhalar el último respiro: «Della cual parola niuno era d'attorno che le risa potesse tenere, e in queste risa poco stante morì» (XXI, 44).

El narrador insiste a menudo en la finalidad específicamente cómica del *motto*, ya sea a través de observaciones personales, como en algunos de los ejemplos a los que acabamos de hacer referencia, o bien a través de las palabras de los mismos personajes de sus *novelle*. Este último caso se encuentra en la *novella* LXV, donde las palabras pronunciadas por un servidor llegan a ofender a su amo, el señor de Mantua, que como castigo decide echarlo del palacio, tras obligarle a deshacerse de todo lo que tiene. El desafortunado hombre intenta inútilmente justificarse aduciendo las siguientes razones: «Signor mio, le parole mie non furon dette se non per *motto*» (LXV, 127), es decir, en broma, para divertir y sin ánimo de insultar. Sin embargo, más allá del hecho en sí y del significado que hay que atribuirle al término *motto*, en esta *novella* se percibe ya con claridad la importancia que reviste la palabra para Sacchetti, dado que ésta tiene un papel fundamental a la hora de determinar la suerte o la desdicha de las personas: en este caso una ocurrencia inicialmente inocua, que en palabras del mismo Sacchetti no es

---

<sup>328</sup> Cfr. Fantoli, M., *op. cit.*, pp. 55-56.

más que “una piccola parola, che per sollazzo dice” (p.127) y que, sin embargo, llega a causar la ruina de quien la pronuncia.

Hasta ahora hemos examinado el papel estrictamente cómico desempeñado por el *motto* en algunas de las *novelle* y hemos visto —en el caso de la número LXV— las consecuencias que de ello pueden derivar. Sin embargo, siguiendo con nuestro recorrido a través de las *Trecentonovelle*, constatamos que el *motto* asume también otras características, funciones y consecuencias importantes, relacionadas todas ellas con el poder multiforme de la palabra. A través de ella se asiste al florecer de distintas tipologías del habla, a la búsqueda por parte del autor de idiotismos y expresiones jergales, a un uso a veces atrevido, pero siempre consciente, de la lengua y de la sintaxis, que adquieren, pues, un valor emblemático dentro del proceso narrativo.

Son numerosas las ocasiones en las que el mismo autor hace alusión a los diferentes efectos que un *motto* puede causar, y entre ellos está el de justificar una acción desafortunada; también en este caso las consideraciones del autor ratifican la utilidad de la palabra y su dominio sobre la situación real de la narración, como cuando cuenta que «uno cavaliere di Francia, essendo piccolo e grasso, andando per ambasciatore innanzi al papa Bonifacio, nell'inginocchiare gli vien fatto un peto, e con un bel *motto* ramenda il difetto» (XXIX, 57). El efecto cómico de la ocurrencia del caballero francés aparentemente avergonzado se basa únicamente en el lenguaje, a través de un habla deformada y contaminada por unos términos en francés macarrónico con los que el caballero se dirige a la ventosidad como si de alguien real se tratara (“Lascia parlare moi, che mala meschianza vi don Doi!”)<sup>329</sup>.

---

<sup>329</sup> Aproximada imitación del francés “Laisse parler a moi, que méchanche vous donne Dieu!”.

Este gusto por lo grotesco no debe extrañarnos, ya que sabemos que la línea que divide la comicidad de la caricatura y lo grotesco es muy delgada, y los críticos coinciden en afirmar que Sacchetti siente una especial satisfacción en reproducir lo deforme y lo ridículo en todas sus variantes.

Una caso parecido al anterior se encuentra en la *novella* CVII, en la que una respuesta divertida e inesperada consigue dar un vuelco a una situación que hasta entonces parecía comprometida y que, sin embargo, se resuelve positivamente gracias a lo que es definido como el «più bel *motto* del mondo». Un habitante de Prato, invitado con otros amigos a cenar en casa de Volpe degli Altoviti, empieza a comer desmesuradamente, provocando las iras del dueño que le amenaza con un cuchillo. El invitado se justifica inventando una excusa y todo el mundo se olvida de su mala educación en la mesa. El mismo Sacchetti recuerda en el cierre de la *novella* el éxito de la intervención verbal del invitado —«così si recò la cattività in ischerzo, ridendosi del suo scostume» (CVII, 218)—, que consigue alcanzar el objetivo inicial de saciar su desproporcionado apetito.

La fuerza persuasiva de la palabra y el dominio de una situación difícil mediante una frase oportuna están en la base de la mayoría de las *novelle* dedicadas al personaje de Ridolfo da Camerino<sup>330</sup>, así como de otras numerosas *novelle*, por ejemplo la número CLXX: Pino Brunelleschi le encarga a Bartolo Gioggi la pintura de las paredes de su habitación, pero al final el cliente no está contento del trabajo y no quiere pagarle, alegando que el pintor ha pintado menos pájaros de los que él quería. Ante las acusaciones y el riesgo de no ser pagado, el pintor se justifica con una aguda y

---

<sup>330</sup> A diferencia de los personajes encontrados hasta ahora, Sacchetti le dedica a este capitán florentino un breve ciclo de *novelle*: VII, VIII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XC, CIV, CXXXII, CLXXXII

fantasiosa respuesta, echándoles la culpa a los criados de Brunelleschi, que habían abierto la ventana dejando escapar a la mayoría de los pájaros pintados. Aquí, como en otros muchos casos, la respuesta aguda del personaje no sólo revela su elevado nivel de astucia y de malicia, cualidades propias de todos los maquinadores de estafas y burlas, sino también una elocuencia y una capacidad de expresión que a menudo se revelan superiores a la misma capacidad de acción.

La importancia que asume la palabra dentro de la narración es recordada por el mismo Sacchetti en más de una ocasión en los comentarios que cierran las *novelle*; es éste el caso de la *novella* CCLIV en cuya *moralità* final Sacchetti comenta como «in questa novelletta si puote comprendere di quanta virtù sono le parole, quando uno mottetto d'uno vile marinaio si può dire avesse tanta virtù che uno così crudele ammiraglio facesse diventare umile»<sup>331</sup>. Veamos muy brevemente la historia, para entender mejor las consideraciones de Sacchetti: en este caso la *novella* está ambientada en el contexto histórico de la guerra naval entre Catalanes y Genoveses que tuvo lugar en 1331; un cruel almirante catalán, tras capturar un barco enemigo, ofrece a cada marinero una galleta o un trocito de pan para que se lo coma, y luego lo echa a la mar, hasta que a uno de ellos, llegado su turno, se le ocurre decir: «O, monsignore, questo è piccol mangiar a tanto bere!». Esta frase humorística, que se pronuncia dentro de un contexto narrativo serio, o mejor dicho dramático, tiene el poder de desdramatizar la situación hasta tal punto que el cruel almirante decide perdonar la vida a los marineros genoveses restantes, que son «più di cento».

---

<sup>331</sup> Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 548.

Desde el punto de vista de la narración, notamos que aquí la palabra tiene la capacidad de anular los efectos de la acción, ya que sustituye a ésta e impone un desarrollo de los acontecimientos distinto —en este caso incluso opuesto— del que inicialmente se podía prever a través de las acciones de los personajes. La lengua debe ser considerada, pues, como una forma activa de la inteligencia humana, a través de la cual los personajes de las *Trecentonovelle* organizan las diferentes maneras de decidir y actuar dentro de la historia.

Con respecto a todo lo dicho hasta ahora, podemos añadir que si se toma en consideración la estructura narrativa elemental que caracteriza las *Trecentonovelle* y que Corsaro resume con el esquema: VIRTUALIDAD → ACTUACIÓN → FINALIDAD ALCANZADA<sup>332</sup>, se dan casos en los que la palabra, y más concretamente el *motto*, puede llegar a sustituir por completo el segundo momento de la cadena narrativa, el que corresponde a la actuación, es decir, a la acción, y que constituye el núcleo principal de la *novella*. De esta manera el punto central de toda la narración se resuelve en la expresividad de la lengua hablada, que llega a focalizar en sí los demás momentos de la narración, así como los principales motivos de interés de la *novella* en su conjunto; tanto, que impide cualquier otro tipo de desarrollo de la acción, hasta el punto de llegar a identificar la *novella* con el mismo *motto*.

Podemos encontrar una ejemplificación de cuanto hemos dicho en la *novella* CCXXVII: «Una donna fiorentina, veggendo passere in amore, gitta un piacevole *motto* verso la suocera», cuya historia se resume prácticamente en las escuetas indicaciones iniciales de Sacchetti: una mujer achaca a la suegra la culpa de los largos períodos de

abstinencia sexual que el marido le hace pasar. La *novella* es tan breve que podría etiquetarse como una simple anécdota en la que toda la fuerza narrativa se concentra en la salida de la joven («Buon per te passera, che no avesti suocera!»), que despierta la risa entre las mujeres presentes<sup>333</sup>. El mismo Sacchetti, al indicar que «Questa novelletta o *motto* si sparse per [tutta] la terra» (p.537), confirma de manera explícita la identificación de la *novella* con el *motto*.

En algunos casos el autor de las *Trecentonovelle* consigue amplificar el efecto cómico del *motto* asociando varias ocurrencias en una misma *novella*. Desde el punto de vista de la estructura, existe generalmente una situación externa que determina el surgir de unas frases cómicas cuyo único elemento en común consiste en ser pronunciadas por el mismo personaje; de hecho, el interés de Sacchetti no se centra tanto en la búsqueda de una relación entre ellas, como en el efecto final que estas ocurrencias causan entre los presentes.

A esta categoría pertenece una de las *novelle* que tienen como protagonista a Giotto. Como en el caso de la *novella* CCXXVIII se trata de una anécdota muy sencilla que se basa en la sucesión de ocurrencias graciosas. Mientras pasea con unos amigos, le acercan a Giotto unos cerdos corriendo y el pintor se cae al suelo. Con ingenio y prontitud exclama: «O non hanno e'ragione? Con le loro setole ho guadagnato migliaia di lire senza aver mai dato loro una scodella di pane» (LXXV, 146), refiriéndose obviamente a los pinceles de cerda. Todavía no se han acabado las risas cuando alguien le pregunta al maestro por qué a San José se lo pinta siempre con una expresión

---

<sup>332</sup> Corsaro, A., *op. cit.*, pp. 32-33. El crítico adopta aquí por comodidad la terminología utilizada por C. Bremond en su obra *La logica dei possibili narrativi*, en AA. VV., *L'analisi del racconto*, (a cura di U. Eco), Milano, Bompiani, 1969.



melancólica, y por segunda vez la respuesta un tanto irreverente de Giotto (cuya mujer está embarazada y él no sabe quien ha sido) provoca la hilaridad de sus amigos. Una vez más la narración se resuelve en la expresividad de la lengua hablada, y está claro que a Sacchetti no le interesa destacar las habilidades artísticas del pintor, sino su ingenio y agudeza, cualidades comunes a casi todos los personajes protagonistas de las *novelle de motto* y de burla.

En las *Trecentonovelle* se pueden encontrar varios ejemplos de este tipo de estructura narrativa basada en una serie de dichos agudos. Nos limitamos aquí a recordar la *novella* XXXVII, aunque en este caso tan sólo una de las tres ocurrencias pronunciadas por el personaje principal tiene un carácter cómico. El protagonista es un tal Bernardo di Nerino, un basto usurero que discute con tres florentinos y le hace frente a cada uno de ellos con tres respuestas rápidas y oportunas que los dejan avergonzados y en ridículo. Aparte de por las características de la estructura narrativa común a la *novella* del ejemplo anterior, es decir, aquélla basada en la ausencia de una concatenación entre cada *motto*, en la existencia de un protagonista común como único punto de relación entre ellos y en el desinterés del autor por cualquier otra componente narrativa, esta *novella* nos interesa sobre todo por las consideraciones finales del narrador. Sacchetti cierra la *novella* con unas reflexiones sobre el hombre mediocre que pronuncia las tres agudezas, el cual «non essendo Socrate, non Pittagora, non Origene, né degli altri filosofi ch'ebbono profonde sentenzie, ma un omiciatto disutile, con così nuove ragioni che gli confondesse, come confuse questi tre con cui venne a questione. Questo non gli diede scienza, ma sottigliezza e ingegno di natura» (XXXVII, 80-81).

---

<sup>333</sup> Di Francia señala que esta *novella* de Sacchetti fue retomada cincuenta años más tarde por Poggio Bracciolini en su *LiberFacietiarum* (fáctia 200). Cfr. Di Francia, L., *op. cit.*, p. 211.

Estas palabras son muy reveladoras, porque demuestran que las *novelle de motto* se tienen que considerar como el concentrado de una de las virtudes más amadas por Sacchetti: la de la palabra fácil y la contestación aguda, propias de la vida ciudadana de su tiempo y de la clase social retratada en las *Trecentonovelle*.

De todas maneras, Sacchetti no se limita a comentar y alabar el poder de la palabra, sino que él mismo, en su papel de narrador, opta por intervenir en el juego lingüístico. Veamos de que manera.

En la mayoría de los ejemplos anteriores hemos podido apreciar que el momento cómico potencia su eficacia cuando la broma verbal aparece de repente y de forma inesperada. También hemos visto como el escritor utiliza los dobles sentidos para crear historias que diviertan a su público; sin embargo, parece ser que el primero que se divierte narrándolas es él mismo. Esto sucede en la *novella* CLXXVII, que de por sí no es catalogable como *novella de motto*, sino más bien de burla ya que trata de cómo un vecino engaña a Vieri de' Bardi sustituyendo sus preciosas cepas por otras que producen una variedad de uva de mala calidad. En este caso la comicidad está ausente de la narración, ya que el engaño no es divulgado y por lo tanto no llega a provocar hilaridad; sin embargo el autor opta por dar una pincelada de humor a la *novella*, y en la frase de apertura juega con la semejanza entre los términos «divino» y «di vino», una broma que no mantiene ninguna relación con el tono de la narración y que parece motivada solamente por el placer y la diversión que le proporciona al escritor el pronunciarla<sup>334</sup>.

---

<sup>334</sup> «Tanto è grande lo studio “divino” che da un gran tempo in qua gran parte delli Italiani hanno sí usato ogni modo d’avere perfettissimi vini» (CLXXVII, 395).

Todavía queda por examinar una última función desempeñada por el *motto* en las *Trecentonovelle*, que consiste en su utilización con el fin de engañar a quien ha sido autor de una burla; se trata, pues, de las *novelle* en las que el *motto* funciona como respuesta a una agresión y que, por lo tanto, podemos identificar como una *contra-beffa*. Esta característica del *motto* es muy común en Sacchetti, y sin embargo tendremos ocasión de observar que no parece interesarles demasiado a los otros dos escritores de *novelle*, especialmente a Sercambi, en cuya recopilación la *beffa* —sobre todo si ésta consiste en una burla tradicional de adulterio— suele tener su respuesta por medio de un castigo, más que a través de un ataque verbal. Debido a las características que acabamos de esbozar y a su estricta relación con la *beffa*, hemos optado por tratar este aspecto del *motto* en el siguiente capítulo.

Antes de terminar queremos detenernos en un último aspecto relacionado con el *motto*. Hemos apuntado a las distintas funciones y consecuencias de estas ocurrencias, sin embargo no hemos dicho nada todavía sobre la tipología del personaje que se convierte en autor del *motto*. En la *novella* XXXVII Sacchetti nos dice que el autor del *motto* es un «omiciattolo disutile», mientras que en otros casos hemos visto como la respuesta aguda es pronunciada por renombrados artistas como Giotto y Dante, otras veces por un posadero (Basso della Penna), un condotiero (Ridolfo da Camerino), un personaje de la nobleza (la castellana de Beaucaire, autora del *motto* de la *novella* CCXXVI), numerosos bufones y caballeros. Eso significa que para Sacchetti el poder “milagroso” que asume la palabra no es privilegio de ninguna elite intelectual, no pertenece a ninguna clase social ni tampoco es prerrogativa de los personajes de sexo masculino. En el mundo variopinto de Sacchetti todos, absolutamente todos sus

personajes, tienen la posibilidad de recurrir a una respuesta astuta para hacer reír a los demás, al igual que para expresar su malestar o desacuerdo, para defenderse de una crítica, para obtener justicia, para atacar o bien para salir airosos de una situación difícil. A este respecto, recordamos que la mayoría de estas *novelle* presenta una particular forma de *motto* que, según la repartición de Freud<sup>335</sup>, puede definirse como inocente (y perseguir, por lo tanto, un fin exclusivamente cómico) o bien tendencioso, aunque, en cierto sentido, la diferencia no resulta tan clara, ya que generalmente cada *motto* lleva en sí algo de tendenciosidad. Lo que sí queda claro, en cambio, es que la respuesta aguda presente en muchas de estas *novelle* pertenece a un modelo de *botta e risposta* (dares y tomares) en el que, copiando las palabras de Cesare Segre en su introducción a la edición del *Novellino*, el *motto* reviste el papel predominante y se convierte en el «culmine e ultimo fine»<sup>336</sup> de la narración.

Para terminar, diremos que para los personajes que dan vida a las *novelle* de Sacchetti el *motto* es una manera más para intentar superar todos los pequeños y grandes conflictos de la vida cotidiana en la sociedad florentina de finales del siglo catorce, una sociedad en la que triunfan el ingenio y la agudeza, y en la que se mueve una humanidad compuesta por “pequeñas gentes”, actores que, como el mismo Sacchetti, recitan sin guión y sin reglas, sin preocuparse por la gramática o la sintaxis, y que se presentan al público en toda su natural y exuberante vitalidad que, aunque a veces pueda parecer un tanto primordial, consigue mantenerse sincera en todo momento.

---

<sup>335</sup> Cfr. Freud, S., *Il motto di spirito*, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 114-140. (Título original: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Wien, 1905).

<sup>336</sup> *Il Novellino*. En: *La prosa del Duecento*, (a cura di C. Segre e M. Marti) Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, p. 795.

Finalmente, queremos aclarar que todos los ejemplos que hemos mencionado para resumir los principales aspectos que puede adoptar el *motto*, podrían multiplicarse desmesuradamente<sup>337</sup>, debido a la presencia considerable de este recurso lingüístico en la recopilación del Sacchetti, como demuestra la tabla sinóptica que hemos añadido al final de este capítulo, que contiene todas las *novelle* de *motto* (cómicas o serias) que hemos podido encontrar a lo largo de nuestro rastreo por las *Trecentonovelle*.

A través de la lectura de algunas de las *novelle* ha quedado más que patente la estricta relación que existe entre la narración y la lengua del autor florentino, de la misma manera en la que ha quedado manifiesta la fantasía lingüística del escritor y su elección de subordinar la acción a la palabra, una subordinación que llega hasta el extremo de relegar la trama de la *novella* a un segundo plano transformándola, en algunos casos, en un mero soporte del léxico. Esta riqueza lexical, junto con el entusiasmo que lleva al escritor a buscar términos y construcciones sintácticas cada vez más fantásticas y brillantes, se convierte en una constante de la producción narrativa de Sacchetti y muy probablemente representa, como afirma Fantoli, la expresión más libre de ese triunfo de la palabra que el escritor concibe como algo casi sensual y cuyo uso confirma su propósito, ya observado en varias ocasiones, de crear una complicidad lexical que contribuya a establecer una distancia mínima entre él y el lector, al que a menudo se dirige con “una guiñada, a través de todo un conjunto de juegos verbales motivados por el discurso narrativo en el que éstos se insertan”<sup>338</sup>.

---

<sup>337</sup> No olvidemos, además, que la tendencia a resolver una acción con una respuesta aguda es una técnica común a todas las formas de narrativa corta (cfr. Zumthor, P., «La brièveté comme forme», en: *Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval: la Nouvelle. Actes du Colloque International*, Montréal, Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8.

<sup>338</sup> Fantoli, M., *op. cit.*, pp. 62-65.

### VII.4.1.2. La *beffa*.

El tema de la *beffa* —término italiano que utilizaremos a menudo como sinónimo del español burla— asume un papel fundamental en la obra de Sacchetti, y la importancia y la función que el autor le atribuye se deben principalmente al hecho de que en las *novelle* de *beffa*, al igual que en las de *motto*, confluyen los motivos más recurrentes de las *Trecentonovelle*: el realismo, la cotidianidad, la curiosidad anecdótica y episódica, el tono popular de la narración, la vivacidad lingüística, el gusto por los aspectos cómicos y grotescos, la habilidad caricaturesca o sencillamente la capacidad de los personajes de encontrar la solución adecuada en el momento más oportuno<sup>339</sup>.

Como ya tuvimos ocasión de apuntar en relación a la categoría del *motto*, también la *beffa* posee una naturaleza prevalentemente cómica, a pesar de que la recopilación de Sacchetti incluya también un número reducido de *novelle* de *beffa* donde la crueldad de la broma excluye cualquier tipo de diversión por parte de los que la presencian<sup>340</sup>.

A este respecto es útil recordar la tipología de la *beffa* propuesta por Bruni, el cual distingue entre la burla sencilla e inocua, la que normalmente surge del ingenio y la agudeza del personaje que la organiza, y que no sobrepasa nunca el límite de la broma (tipo *a*); la broma y el engaño que persiguen unas finalidades puramente utilitaristas (tipo *b*); y la *beffa* que tiene unas consecuencias y efectos muy graves que

---

<sup>339</sup> Para un análisis de las *novelle* de burla, se remite al trabajo de M. Marietti, *op. cit.*, pp. 1-63. La línea interpretativa seguida por la autora ha sido retomada, en parte, en nuestro estudio.

<sup>340</sup> Sobre la *beffa* es absolutamente imprescindible señalar la obra: AA.VV., *Formes et significations de la "beffa" dans la littérature italienne de la Renaissance*, (ed. de A. Rochon), Paris, Université de la Sorbonne nouvelle, 1972-1975.

repercuten en la vida futura del personaje que ha sido víctima de ella (tipo *c*)<sup>341</sup>. Según el estudioso, las distintas burlas presentes en las *novelle* del *Decamerón*, así como las de las *Trecentonovelle*, pertenecen únicamente a las de tipo *a*. Por nuestra parte, no compartimos completamente la opinión del crítico ya que, como tenderemos ocasión de señalar más adelante, existen también *novelle* de *beffa* que se pueden definir como pertenecientes al tipo *b*.

Siempre con respecto a las dos recopilaciones podemos observar, además, que al contrario de lo que ocurre en el *Decamerón*, donde Boccaccio le dedica a las *novelle* de burla la Jornada séptima (sobre burlas que por amor o salvación han hecho las mujeres a sus maridos) y la octava (sobre cualquier burla hecha por los hombres a las mujeres y viceversa o entre hombres), Sacchetti opta una vez más por no seguir un esquema predefinido y sus *novelle* de *beffa* están repartidas de modo uniforme a lo largo de todo el libro. En cuanto al número de *novelle* presente en las dos obras, tomando como punto de referencia los datos que nos proporciona Segre en su análisis de las *novelle* del *Decamerón* podemos apreciar como, dentro de las 52 *novelle* de carácter cómico señaladas por el crítico, el número de las *novelle* de *beffa* es con mucho superior a las de *motto* (22 frente a 9), y algunas de ellas están presentes incluso en jornadas distintas a las dos que Boccaccio predispone *ad hoc* para ello<sup>342</sup>, mientras que en las *Trecentonovelle* se han podido encontrar 63 *novelle* de burla, por lo tanto un número tan sólo ligeramente superior al que corresponde a las *novelle* de *motto*.

---

<sup>341</sup> Bruni, F., *Sistemi critici e strutture narrative*, Napoli, Liguori, 1969, p. 121.

<sup>342</sup> Además de las jornadas séptima y octava, Segre señala la presencia de las *novelle* de *beffa* en: I,1; II,1; III,4,6; IX,3,5,8,10. Cfr. Segre, C., *op. cit.*, p. 18. Para un análisis sistemático de la *beffa* en la jornada VII del *Decamerón* señalamos el cuarto capítulo del libro de Cesare Segre *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 117-143.

Tras estos datos puramente estadísticos, y haciendo referencia a las distintas tipologías de *beffa* que estudiaremos a continuación, es preciso insistir una vez más en un aspecto metodológico al que ya apuntábamos en la introducción de nuestro estudio: la necesidad de elegir un número limitado de *novelle* —las que nosotros hemos considerado como las más representativas— que pueda servir como punto de referencia para trazar diferentes modelos, intentando en todo momento evitar la repetición tanto de los procedimientos utilizados por el autor como de los descubrimientos y las conclusiones a las que hemos llegado. Todo ello para no correr el riesgo de llevar a cabo un análisis que resultaría inevitablemente repetitivo y que tendría como único efecto el de convertir el interés inicial del lector en un estado de tremendo aburrimiento.

Después de esta premisa necesaria, queremos pasar a definir brevemente qué se suele entender con el término *beffa*, para analizar a continuación la casuística de las *novelle* de burla de mayor recurrencia en la obra de Sacchetti, así como los distintos objetivos que se persiguen con ellas y las diferentes consecuencias que éstas producen.

En primer lugar diremos que en las *Trecentonovelle* el término *beffa* se refiere a una broma divertida, generalmente inocua, urdida a daño de una víctima la cual puede reaccionar manteniendo una actitud pasiva hacia ella, o bien participando activamente en el entramado, aunque siempre de forma inconsciente. Es obvio que el comportamiento de la víctima de la burla resulta tanto más ridículo cuanto mayor es su participación activa en ella. La *beffa* asume, pues, el aspecto de un juego de astucia e inteligencia que puede esconder, a veces, una perfidia sutil por parte del autor de la broma. Éste último se convierte en el personaje que tiene la habilidad de manejar una determinada situación para que se vuelva a su favor, o bien simplemente para que la



víctima se encuentre en una situación embarazosa y se convierta en el hazmerreír de los que presencian directamente la broma, así como de los que se enteran a posteriori, cuando la noticia se difunde entre los ciudadanos y el escarnio pasa a ser general. En este segundo caso el artífice de la *beffa* no tiene intención de sacar ninguna ventaja o provecho de ella, sino que actúa simplemente —y citamos aquí una expresión utilizada por Sinicropi— *pour la beauté de la chose*<sup>343</sup>.

Hemos visto anteriormente que, según la opinión de Bruni, la principal característica que aproxima las bromas presentes en la recopilación de Sacchetti con las del *Decamerón* es que en ambos casos son ingenuas, desprovistas de maldad y que no implican consecuencias graves. A pesar de este parecido, sin embargo, podemos apreciar una diferencia importante entre las dos obras, puesto que en las *Trecentonovelle* la *beffa* ya no mantiene las características propias de la clásica burla decameroniana, que en la mayoría de los casos consistía en un plan que se maquinaba de forma progresiva, que necesitaba una preparación y, por lo tanto, era el resultado de un entramado a veces complejo. En Sacchetti, en cambio, se trata de bromas sencillas, a menudo poco refinadas y generalmente improvisadas o que requieren unos preparativos mínimos por parte de sus artífices<sup>344</sup>.

El primer aspecto que queremos destacar está directamente relacionado con la estructura del *motto* que hemos analizado en el anterior capítulo: nos referimos a la importancia del elemento verbal dentro de la narración sacchettiana. De hecho, podemos encontrar un número de *novelle* que se caracterizan por la presencia de una

---

<sup>343</sup> Cfr. Sinicropi, G., *op. cit.*, p. 195.

<sup>344</sup> A este respecto, recordemos que, según la opinión de Segre, la *novellistica* toscana de finales de siglo ha evolucionado «sulla linea que va dal *motto* alla *facezia*, dalla *beffa* alla *storia* ridanciana o all'equivoco». Cfr. Segre, C., *op. cit.*, p. 27.

burla verbal, un tipo de *beffa* que no necesita ningún tipo de preparación, dado que se trata de una broma inmediata, directa y a menudo mucho más efectiva que la broma basada en la acción.

Es éste el caso de *novelle* como la número XXII, o bien la LXIII y la CXXII, donde la fuerza de la palabra y el poder que ésta conlleva guían y dominan la acción por completo, pasando a ocupar un papel determinante, ya que constituyen el único recurso que hace posible la materialización de la *beffa*. En todas estas *novelle*, la *beffa* consiste exclusivamente en la respuesta aguda e ingeniosa pronunciada en el momento más oportuno por un personaje —que en este caso asume el papel de *beffatore*—, y que va dirigida a otro personaje que se convierte automáticamente en *beffato*.

Junto a estas peculiares *novelle* de *beffa* que, por otro lado, coinciden también con la categoría de las *novelle* de *motto* (motivo por el cual algunas de ellas aparecen en ambos grupos de nuestra tabla sinóptica) podemos encontrar otras en las que el elemento verbal no se identifica completamente con la burla, aunque éste sigue desempeñando un papel preponderante en la organización de la broma.

Pertenecen a este grupo las *novelle* XI, XXVIII, CI, CXC, CC, CCVII, CCXXV y CCXXIX, y en todas ellas se asiste a un fenómeno parecido: el potencial *beffato*, o bien el presunto *beffatore*, aunque éste último con menor frecuencia, pronuncia una frase a raíz de la cual la burla resulta ser mucho más efectiva. La acción está totalmente subordinada al elemento verbal y de éste depende, por lo tanto, el éxito de la broma.

Como botón de muestra veamos brevemente la trama de la *novella* XI: Guccio Tolomei decide, junto con un amigo suyo inquisidor, gastarle una broma a Alberto, un hombre ignorante que tiene un defecto de pronunciación que le impide hablar

correctamente. La broma consiste en decirle que el inquisidor cree que es un hereje y le amenaza con condenarle a la hoguera. Sin embargo, el éxito de la *beffa* no dependerá tanto de la ingenuidad y el consiguiente susto que se llevará Alberto al conocer la noticia, como de su divertido trabucado de las palabras latinas *de nobis hodie*, contenidas en el padrenuestro que Alberto intenta rezar ante el inquisidor para demostrarle que es un buen cristiano. La fuerza cómica de la frase pronunciada por la víctima provocará la risa imparable de los dos *beffatori*<sup>345</sup> y, desde el punto de vista del desarrollo narrativo, modificará lo que era el motivo inicial de la broma, para convertirse ella misma en el principal elemento humorístico de la burla.

Además, es justamente gracias a la fuerza evocadora de la palabra que acompaña a la organización de una *beffa*, como el *beffatore* logra conseguir el efecto deseado con un esfuerzo menor del que necesitaría si no utilizara el elemento verbal, como ocurre en el caso de la *novella* CI, cuyo argumento se centra en la lujuria de los religiosos, una temática muy común en la narrativa de la época sobre la que nos detendremos en los capítulos siguientes. En ella Giovanni dell’Innamorato, un curioso personaje que Sacchetti nos presenta como un barbero perteneciente a la secta de los Apóstoles, cuyos miembros solían dormir desnudos al lado de una mujer para poner a prueba su fuerza de voluntad<sup>346</sup>, quiere seducir con un engaño a las monjas de un convento. La burla surtirá el efecto deseado gracias sobre todo al lenguaje místico utilizado por el joven. De la misma manera, el monje seductor de la *novella* CCVII conseguirá engañar al marido de su amante con una broma y, sin embargo, logrará salir

---

<sup>345</sup>«messer Guccio, portando all’inquisitore la *novella* di donna Bisodia, ne feciono per due ore grandissime risa», cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 23.

de la situación comprometedora en la que se encuentra gracias únicamente a su habilidad verbal.

El efecto casi milagroso que asume la palabra en todas las *novelle de motto* —y que ejerce también en muchas de las *novelle de beffa*— no es aplicable a una determinada tipología de personaje, ya que el responsable de la salida aguda puede ser tanto el autor como la víctima de la broma, si bien es cierto que en algunas ocasiones la burla es prerrogativa de un determinado grupo social. Nos referimos a la categoría de los bufones, los personajes graciosos y burladores por excelencia. Sin embargo, su presencia dentro de la recopilación de Sacchetti se limita a un número bastante reducido de *novelle*, tan sólo veintiocho de las doscientas veintitrés que componen la recopilación de Sacchetti.

Lo que sí podemos afirmar, en términos generales, es que quien recurre al uso de una frase ingeniosa, ya sea para imponerse, hacerse respetar, engañar a otros, conseguir algo o sencillamente de forma inconsciente, como en el caso de la *novella* de Alberto que acabamos de mencionar, es alguien que muy a menudo se encuentra en un estado de inferioridad, a veces sólo transitorio, y que emplea el recurso verbal para intentar salir de una situación que no le es favorable. Por lo tanto compartimos la opinión de Marietti, según el cual «les faibles, plus que les puissants, se servent des ressources de la parole pour s'affirmer ou se défendre»<sup>347</sup>.

El mismo Sacchetti, con su sabiduría popular, vuelve a menudo sobre este aspecto, advirtiéndonos de la posibilidad de que, por medio de una *beffa* o un engaño, el

---

<sup>346</sup> La secta existió realmente, se creó en Parma hacia 1260 y sólo unos años más tarde, en 1290, fue condenada por la Iglesia y su fundador, Ghirardino Segalelli, fue acusado de herejía y quemado en la hoguera.

<sup>347</sup> Cfr. Marietti, M., *op. cit.*, p. 21.

personaje más débil pueda conseguir “vencer” al más fuerte. A este respecto, el escritor suele recurrir a metáforas sacadas del mundo animal, probablemente porque de esta manera la comprensión resulta inmediata: en efecto, podemos leer de ovejas que matan a lobos (LXXVII), de anguilas que atrapan a pescadores (CCIX) o bien, como en la conclusión de la *novella* CCVIII, de una insignificante araña cuya picadura puede matar al más fuerte de los hombres («spesse volte il morso d’un piccolo ragnolo ha morto un fortissimo uomo», p. 492).

Llegados a este punto, debemos pasar a analizar la *beffa* clásica presente en la recopilación de Sacchetti, y podemos afirmar, en primer lugar, que la principal finalidad que este tipo de broma persigue es la de divertir y divertirse. El *beffato* es ridiculizado por el *beffatore* y el grado de comicidad que se desprende de la burla es directamente proporcional al número de personas que participan en ella, tanto en calidad de coautores como de testigos directos, y que tienen la función fundamental de ridiculizar a la víctima y contribuir, de este modo, a aumentar el tono cómico de la narración. En este sentido, el análisis de las *novelle* de *beffa* de Sacchetti nos lleva a una conclusión importante que podríamos definir como un aspecto común dentro de la estructura misma de la *beffa*, según el cual para el escritor la burla no debe ser un asunto individual, sino colectivo.

Este valor colectivo de la *beffa*, ya indicado brevemente por Marietti<sup>348</sup>, hace que la mayoría de las *novelle* de este tipo siga un mismo modelo, que consiste o bien en presentar a un personaje, que a veces puede actuar con la ayuda de un cómplice, que decide gastarle una broma a un grupo más o menos amplio de individuos<sup>349</sup>, o bien el

---

<sup>348</sup> Cfr. Marietti, M., *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>349</sup> Es el caso de las *novelle* 22, 24, 32, 42, 53, 123, 140, 169, 173, 190, 211, 217, 219.

caso contrario en el cual un grupo de personas se burlan de un solo personaje<sup>350</sup>. De este modo, podemos encontrar bromas como la de los dos frailes que engañan con una prédica ficticia a un grupo de personas congregadas ante un familiar difunto (XXII), así como la de un joven estudiante de leyes que engaña a los que se han reunido en su casa para comer (CXXIII), o incluso a la broma de la que es víctima Messer Macheruffo a mano de un grupo de jóvenes (XLII).

Tanto en unos como en otros casos, parece evidente que, desde la óptica de Sacchetti, la acción individual no tiene ningún valor dentro del mecanismo de la *beffa*, a menos que dicha acción individual no se integre en un ámbito más amplio.

Generalmente, cuando la *beffa* es organizada para divertirse y ridiculizar a la víctima designada, Sacchetti es muy atento a construir el entorno narrativo adecuado para que la *beffa* involucre a un número elevado de personas, sobre todo a través de la inserción de escenas de caos y confusión, siguiendo una precisa estrategia narrativa de la que ya tuvimos ocasión de hablar en anteriores capítulos.

Un ejemplo de lo que venimos diciendo se encuentra en la *novella* LXIV, una divertidísima anécdota que gira alrededor de la burla que unos jóvenes le gastan a Agnolo di ser Gherardo, que se empeña en participar en un torneo a caballo, no obstante su avanzada edad. Los jóvenes pondrán un cardo debajo de la cola del caballo, y el animal echará a correr sin parar hasta llegar a la ciudad de Florencia, mientras que todos los que presencian la escena «scoppiavano delle risa». La cuidadosa descripción que hace Sacchetti de la *beffa* y de las consecuencias de ella, es decir, el pobre hombre que pide ayuda mientras trata de agarrarse al cuello del caballo respingado, provoca en el

---

<sup>350</sup> Pertenecen a este grupo, entre otras, las *novelle* 64, 78, 83, 147, 175, 190, 215.

lector un efecto absolutamente hilarante. En la *novella* LXXVI encontramos un desenlace análogo: unos jóvenes consiguen meter un ratón en los pantalones del *beffato* de turno, que empieza a gritar asustado causando las risas de todo el mundo, incluido el mismo Sacchetti: «E' non è uomo che non fosse scoppiato di risa, che l'avesse veduto, com'io scrittore, che'l vidi» (p. 148).

Creemos que estos dos ejemplos en los que uno o más *beffatori* deciden burlarse de un personaje ingenuo e inexperto, un *nuevo pez*, como lo define el mismo Sacchetti<sup>351</sup>, con la única intención de divertirse y ridiculizar a la víctima, son suficientes para demostrar, una vez más, la predilección del autor hacia aquellas *novelle* centradas en el movimiento, generalmente cómicas, que se caracterizan por un elevado tono realista y un ritmo narrativo apremiante.

Un segundo tipo de *beffa* que se puede apreciar en las *Trecentonovelle* es aquél cuya finalidad va más allá del propósito estrictamente cómico; en este caso el medio que se utiliza para su organización sigue basándose en el ingenio y la agudeza; sin embargo, estas astucias le sirven al *beffatore* para conseguir lo que desea, por lo tanto se trataría de la burla que Bruní define como de tipo *b*, dado que con ella se persiguen unas finalidades utilitaristas muy concretas. Como botón de muestra veamos brevemente la *novella* XXVIII, que está basada en un malicioso y a la vez divertido equívoco y que presenta un tema tradicional dentro de la producción narrativa: un joven se disfraza de mujer embarazada para entrar en casa de un cura y yacer con la hija de éste sin que el

---

<sup>351</sup> Con respecto al significado que hay que atribuirle a la expresión *nuovo pesce*, nos parece interesante transcribir las palabras de Giosuè Carducci: «*nuovo pesce* per tutto il sec. XIV si disse metaforicamente d'uomo di piacevoli costumi, o anche stravagante: nei secoli XV e XVI passò a significare uomo semplice, che agevolmente si lasciasse ingannare»; cfr. Carducci. G.; Brilli, U., *Lettere italiane scelte ed annotate*, Bologna, Zanichelli, 1888, vol. III, p. 571. Sin embargo, en el contexto en el que aparece en ésta y otras *novelle* de Sacchetti, está claro que el término ha asumido ya el segundo significado.

padre llegue a sospechar nada<sup>352</sup>. El joven disfrazado dice estar a punto de dar a luz y el ingenuo padre, ser Tinaccio, decide que duerma en la misma cama que su hija. La joven se da cuenta del engaño cuando nota que por debajo de las sábanas había algo que «per lei si levava», alusión maliciosa a la excitación del joven, y busca enseguida la ayuda del padre, mientras que el joven comienza a satisfacer sus deseos sexuales; empieza aquí un divertido equívoco en el que Sacchetti demuestra toda su habilidad a la hora de presentarnos escenas cómicas:

«-O ser Tinaccio, egli è maschio!-.

E ser Tinaccio tutto dormiglioso dice:

-Che di' tu?-

-Dico che è maschio!-.

Ser Tinaccio, avvisandosi che la buona donna avesse fatto il fanciullo, dicea:

-Aiutalo, aiutalo, figliola mia-.

Più volte seguì la fanciulla:

-Ser Tinaccio, o ser Tinaccio, io vi dico ch'egli è maschio!-.

E quelli rispondea:

-Aiutalo figliola mia, aiutalo, che sie benedetta!-> (p. 55)

En la mayoría de los casos los personajes de las *Trecentonovelle* recurren a este tipo de burla para conseguir favores sexuales (XXVIII, CI, CXC), o bien dinero y regalos, como ocurre en las *novelle* XXIV, XLIX, CLVI, CLXXIII, CCXI y CCXII, sólo por citar algunos ejemplos. A veces, además, el efecto cómico —y también económico— de la burla perdura a lo largo del tiempo, como en el caso en que sus autores son bufones. Según lo que cuenta Sacchetti estos personajes, que podríamos definir como cómicos profesionales de antaño, conseguían aumentar la cantidad de dinero que habían ganado con la *beffa*, acudiendo a las fiestas que celebraban los

---

<sup>352</sup> Lanza señala la presencia de este motivo en importantes textos posteriores a las *Trecentonovelle*, como las *Porretane* (LV), el *Novellino* de Masuccio (XII), los *Comptes du monde aventureux* (39) y los *Ragionamenti* de Fiorenzuola (I 2). Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 579.



señores, donde contaban una y otra vez la historia de la burla que ellos mismos habían organizado, a cambio de elevadas recompensas<sup>353</sup>.

Hemos apuntado anteriormente que las *beffe* presentes en las *Trecentonovelle* no van más allá de una burla sencilla e inocua; sin embargo, hay casos en los que ésta llega a tener un desenlace trágico, como en la *novella* LXXVIII, donde la *beffa* le provoca al viejo y supersticioso Ugototto degli Agli un estado de locura que lo llevará a la muerte<sup>354</sup>. A pesar de la aparente crueldad de esta broma, hay que decir que en ningún momento sus autores prevén un desenlace tan infausto, y el mismo Sacchetti insiste en este aspecto en el cierre de la *novella*, comentando que la broma cruel que causó tanto sufrimiento a Ugototto surtió el efecto contrario entre los que se divirtieron organizándola, y que sus consecuencias no hubieran sido tan trágicas si el *beffato* hubiera tenido más entereza y no se hubiera dejado llevar por su absurda superstición.

A través de las palabras del autor se perfila ya lo que será su firme denuncia de los principales defectos y vicios de la condición humana. En este caso es como si el trágico final de Ugototto constituyera una sanción para castigar su superstición, que Sacchetti considera una de las formas a través de las cuales se manifiesta la ignorancia de la época, que él rechaza y condena con todas sus fuerzas, como veremos en los próximos capítulos.

Ahora bien, estas consideraciones nos permiten encontrar un tercer tipo de burla cuya finalidad, además de la diversión, está directamente relacionada con la faceta más

---

<sup>353</sup> «fu molto *novella* da esaltare un suo pari e da guadagnare di molti doni, raccontandola a signori e ad altri» (p. 49); «Messer Dolcibene, uscito di Padova, se n'andò recercando i signori di Lombardia, e con questa *novella* guadagnò di molte robe» (p. 238).

<sup>354</sup> «Ugototto degli Agli si lieva una mattina per tempo, ed essendoli poste le panche da morti all'uscio, domanda chi è morto; ègli risposto che è morto Ugototto, onde ne fa gran romore per tutta la vicinanza», cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 151.

propiamente moralista del escritor florentino y con la profunda inquietud que éste siente al observar la confusión y pérdida de valores que reinan en la sociedad en la que le ha tocado vivir. Por lo tanto, se trata de *novelle* en las que la inspiración moral del escritor se hace más intensa, su actitud hacia los acontecimientos se hace más reflexiva; y de la *beffa* se desprende una comicidad mucho más amarga. Detrás de la risa que este tipo de burla sigue provocando se esconde, pues, la intención de Sacchetti de destacar los contrastes de su época, denunciar determinados abusos y sancionar determinadas conductas. Por todo ello, creemos que en algunos de estos casos sería más adecuado hablar de *novelle* de engaño, en lugar de utilizar el término burla.

La consecuencia del engaño es más severa, y sólo en algunas ocasiones el personaje que ha sido víctima de éste se convierte también en el blanco del escarnio general, quedando, como recuerda Sacchetti al final de muchas de sus *novelle* «col danno e con le beffe»<sup>355</sup>. Sea como fuere, se trata casi siempre de *novelle* en las que la burla está subordinada a la reflexión moral del escritor; su función principal ya no es tanto la de divertir, como la de servir de punto de partida para que Sacchetti pueda denunciar y, a veces, condenar algunos aspectos negativos de la sociedad florentina como la corrupción o el fanatismo, sin recurrir al tono dramáticamente moralista utilizado en obras anteriores, sino con cierta melancolía y resignación. Queremos subrayar, además, que en este nuevo contexto narrativo la fórmula de la *beffa* sigue teniendo una función muy importante, ya que se convierte en un instrumento indispensable para llegar a la sanción bien de determinados vicios, como la avaricia, la corrupción, la codicia y la lujuria, o bien de determinados grupos sociales, entre los que

---

<sup>355</sup> Esta fórmula se repite con algunas variantes en numerosas *novelle*, entre ellas: CLXXIII, CXCII, CC, CCXVII, CCXVIII, CCXIX, CCXXXI.

se encuentran los letrados, los religiosos y los judíos, que Sacchetti nos presenta como unos personajes ridículos y mezquinos<sup>356</sup>.

Queremos concluir advirtiendo que, incluso en el caso de este tercer grupo de *novelle*, sigue siendo imposible establecer una tipología del *beffatore* y del *beffato*, ya que sus personajes, pertenecientes a unas determinadas clases sociales en contra de las cuales suele arremeter el escritor, en una *novella* actúan como autores de la burla, mientras que en otra ocasión pasan de ser artífices a ser víctimas. Esta inversión de papeles no afecta en absoluto al juicio moral de Sacchetti, que en el primer caso reprobará al *beffatore*, utilizando la burla para condenar su comportamiento (normalmente relacionado con pecados como la avaricia, el egoísmo y la codicia), mientras que en el segundo caso acusará al *beffato*, interpretando el efecto de la *beffa* como un castigo que la víctima se merece por su conducta deshonestas.

De hecho las *Trecentonovelle* están repletas de mujeres, bufones, curas, jueces y otras muchas categorías de personajes que en las *novelle* de *beffa* alternan su papel de burlador al de víctima. Un ejemplo de ello se puede encontrar en las *novelle* XI y XIV, en las que Alberto da Siena pasa de *beffato* a *beffatore*, y podemos señalar la misma diferencia entre la *novella* CXI, donde un religioso-*beffatore* engaña a una mujer para poder yacer con su hija, y la CLXII, en la que el protagonista sigue siendo un religioso que, en cambio, es burlado por el bufón Popolo d'Ancona. En la conclusión de esta segunda *novella*, Sacchetti expresa su satisfacción por la burla y alaba la astucia del bufón que ha conseguido engañar a alguien que, por lo general, engaña a su vez y se

---

<sup>356</sup> Entre las *novelle* de este tipo señalamos las siguientes: XXVIII, XCVIII, LXXXIII, CXLVII, CLXXXV, CC, CCV, CCXII, etc. Debido a las características propias de este tercer tipo de *beffa*, hemos optado por posponer su análisis a los capítulos dedicados a la temática seria de las *Trecentonovelle*.

enriquece a costa de los demás: «aveva spogliato un così fatto prete e cardinale, [...] uno di quelli che con le loro cerimonie si vestono sempre delle spoglie altrui» (p. 361).

En este punto podemos llegar a una conclusión importante: hemos visto que la agudeza y el ingenio que suelen caracterizar al *beffatore*, y que están en la base de la mayoría de las *novelle* de *motto* y de *beffa*, son dos cualidades muy apreciadas por Sacchetti. A pesar de ello, sin embargo, en este tercer tipo de burla, el personaje que asume el papel de *beffatore* no siempre se gana la simpatía y el consenso incondicionado del escritor, sino al contrario. La misma antipatía que Sacchetti demuestra hacia el autor de la *beffa* se encuentra también en las *novelle* CI, CXL, CCVII, CCXV, CCXVIII y CCXIX. Es más, en estas últimas dos *novelle* el *beffatore* adquiere una connotación totalmente negativa que, por otra parte, resulta fácilmente explicable al tratarse de dos judíos, dado el profundo antisemitismo de nuestro escritor, que ha sido puesto ya de manifiesto en varias ocasiones.

Volviendo a la imposibilidad de encontrar una tipología concreta del *beffatore* y del *beffato*, queremos insistir en algunos aspectos generales, algunos de ellos ya tratados por Marietti en su estudio sobre la *beffa*. En líneas generales, y basándonos en el amplio abanico de *novelle* que hemos analizado, podemos afirmar que, en el caso en que la *beffa* no se desarrolle entre personajes de la misma edad, los jóvenes suelen desempeñar el papel de *beffatore*, mientras que a los ancianos y los viejos se les reserva el papel de víctima. Otra indicación que nos ofrece la *beffa* concierne a la diferencia entre los habitantes de la ciudad (que normalmente son los que organizan la burla) y los del campo, a los que le toca ser engañados. Con respecto a éstos últimos, además, se podría añadir que el campesino es una especie de “*beffato* predestinado”, como lo define

Marietti, según la cual Sacchetti parece demostrar una adhesión extraordinaria a la mentalidad municipal florentina de la época, que solía demostrar una abierta hostilidad hacia la gente del campo, dado que «le rustre, pour le citadin, est toujours un être inférieur dont il faut cependant se méfier». Para la estudiosa, este sentimiento hostil se puede entender a raíz del delicado momento histórico-social que estaba atravesando la ciudad y que se debía, entre otros factores, al flujo de trabajadores que del campo iban a trabajar a la ciudad, un fenómeno que los florentinos veían con muy malos ojos<sup>357</sup>.

Según la óptica de Sacchetti y debido a su arraigada “florentinidad”, de la que ya hemos tenido ocasión de hablar, el prototipo del ciudadano florentino que se vislumbra en las *novelle* no asume el papel de *beffatore* únicamente en relación con los campesinos, sino también con todo aquel que vive en otra ciudad. Por lo tanto, dentro del juego de la *beffa* se crea una rivalidad entre los florentinos (*beffatori*) y los que no son florentinos (*beffati*), que no se limita al ámbito de la narración, sino que refleja fielmente una realidad característica de la época, y común a las más importantes ciudades italianas. Este antagonismo entre ciudades hace que los habitantes de Génova, Venecia, Arezzo, Verona, etcétera sean elegidos por el escritor para convertirse fatalmente en *beffati* (recordemos, al respecto, las *novelle* LXXI, CXLIV y CLXI).

En todas las *Trecentonovelle* se registran solamente dos casos de burla en los que el papel de víctima recae sobre dos habitantes de Florencia: se trata de las *novelle* XLI y CLII. La primera de ellas, cuyo epígrafe reza: «Molte novellette e detti del detto messer Rodolfo piacevoli e con gran sustanza», contiene siete anécdotas muy breves que tienen como protagonista a Ridolfo da Camerino, capitán de las milicias florentinas

---

<sup>357</sup> Cfr. Marietti, M., *op. cit.*, pp. 22, 52 y 54. Para unas noticias históricas sobre la época se señala el trabajo de Robert Davidshon, *Storia di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1965.

recordado por Sacchetti en numerosas *novelle*. En una de estas anécdotas Ridolfo, tras un agravio que unos florentinos le habían hecho, decide pagarles con la misma moneda burlándose de un grupo de embajadores que había invitado a comer. En la *novella* CLII Bernabò Visconti, señor de Milán que también aparece en muchas *novelle*, le gasta una broma al extravagante Michelozzo, que le había donado dos burros con la esperanza de ser recompensado, convirtiéndole en el hazmerreír de toda Florencia<sup>358</sup>.

En el primer caso, y a diferencia de lo que ocurre con todas las demás *novelle* de burla que ven involucradas a personajes florentinos, creemos que el papel de víctima que Sacchetti les reserva a sus conciudadanos se puede justificar teniendo en cuenta el contexto histórico en el que se desarrolla el cuento. En efecto, en 1377 Ridolfo da Camerino traicionó a los florentinos y pasó a apoyar al papa. Como venganza, los florentinos pintaron su imagen en un barrio de la ciudad, representándolo colgado por los pies.

En el caso de Bernabò, sin embargo, lo que se sanciona es simplemente la ingenuidad de Michelozzo, al creer que podía donar unos burros a un hombre tan rico y poderoso como el señor de Milán, y poder recibir algo a cambio. Hemos visto que en determinadas ocasiones la excesiva ingenuidad es interpretada por Sacchetti como una forma de ignorancia que debe ser castigada o al menos denunciada.

No podemos terminar este análisis de la *beffa* sin antes detenernos en un último, aspecto significativo de la narrativa de Sacchetti: nos referimos al fenómeno de la *contrabeffa* que, según nuestra opinión, reviste un papel importante en la obra del escritor florentino. Con el término *contrabeffa* queremos indicar la respuesta que un

---

<sup>358</sup> Según Letterio di Francia el leitmotiv de esta *novella* aparece en obras posteriores a las *Trecentonovelle* como los *Ecatomini* de Giraldo Cinzio (VI, 9), los *Convivales sermones* de Gast (I, 169)

personaje engañado da a una agresión recibida, y que permite la materialización de la *beffa*. Esta agresión puede ser también de tipo verbal, como en el caso de aquellas *novelle* en las que la burla coincide con una agudeza: en este último caso el *motto* funciona, pues, como respuesta a la agresión recibida y, por lo tanto, se debe interpretar también como una forma de *contrabeffa*.

El motivo del engañador engañado, o bien, del *arcatore arcato*, como lo define Sacchetti en las *novelle* XVIII y CCXIX, está en la base de muchas de las *novelle* de burla. No nos cabe la menor duda de que, para la mentalidad de la sociedad florentina de finales de siglo, una historia centrada en un personaje que, creyéndose listo, quiere burlarse de otro y que, al final, se queda con *il danno e con le beffe*, es decir, cornudo y apaleado, era motivo de gran diversión y constituía una conspicua fuente de comicidad para los lectores de las *Trecentonovelle*. Al respecto, recordemos las palabras con las que Sacchetti abre la *novella* CLXXXVII, protagonizada por el bufón Dolcibene, que aquí encontramos en el papel de víctima y de organizador de la burla:

«Molto fanno ridere queste beffe gli uditori, ma molto più dilettao quelle quando il beffatore dal beffato riceve la beffa, come in questa che si dimostrerà» (p. 419).

Del mismo modo, en la *novella* XLII un podestá se toma su venganza por la burla grosera que unos jóvenes le organizaron la noche de su llegada a Florencia, y los pone en ridículo delante de toda la ciudad. El mismo esquema de *beffa-contrabeffa* se puede encontrar en las *novelle* XLII, XLIII, LXVII, CLXXIV y CXCVIII. El aspecto que aúna a todas estas *novelle* es la imprevisibilidad de la *contrabeffa*: la acción por la cual el que tenía que ser el *beffato* se convierte ahora en el *beffatore* es totalmente

---

y las *Facezie* de Domenichi (III,153). Cfr. Di Francia, L., *op. cit.*, p. 265.

inesperada, a confirmación de ese gusto por la sorpresa que se respira en todas las *Trecentonovelle* y que contribuye a acentuar la comicidad de la narración.

Es más, en la fórmula del *beffatore-beffato* podríamos vislumbrar otra manera de interpretar esa visión del mundo al revés tan recurrente en las reflexiones del escritor, y según la cual —como hemos observado anteriormente— en el universo narrativo sacchettiano se asiste a una inexplicable subversión de todos los valores, hasta el extremo de que un insecto inofensivo pueda acabar con la vida de un ser poderoso, o bien, como en el caso de la última de las *novelle* que acabamos de señalar, que un astuto ciego consiga engañar a alguien que quería burlarse de él. El sentido de esta historia es subrayado por Sacchetti en más de una ocasión, a través del uso de términos opuestos que indican que «il cieco accecava ora l'alluminato» y que «lo ingannatore molto spesso rimane appiè dello ingannato» (p. 463); asimismo, su moral es puesta de relieve en la exclamación de sorpresa pronunciada por el ciego, el cual nota asombrado como el autor del engaño ha caído ingenuamente en sus propias redes: «Per Santa Lucia! Che Juccio è stato più cieco di me» (p. 462).

De todos modos, queremos aclarar que en la narrativa de Sacchetti el motivo del burlador-burlado va mucho más allá de la simple *beffa*, y el límite extremo de la afición del escritor hacia las situaciones antitéticas, así como de su gusto por la sorpresa, a través de la cual un personaje consigue darle un vuelco a una situación inicial para que ésta se desarrolle de forma contraria a lo que se esperaba en un principio, lo encontramos en la breve anécdota de la *novella* V. El final encierra las consideraciones morales de Sacchetti en torno a un motivo parecido, el del traidor-traicionado, aunque en este caso las palabras severas del autor excluyen cualquier forma de comicidad: «a



molti è già intervenuto che quelli che hanno fatto fare il tradimento dal traditore poi sono stati traditi» (p. 12).

Para terminar, y en vista de los ejemplos aportados, pensamos que nuestro análisis de las *novelle* de *beffa* ha logrado ilustrar en parte la variedad de procedimientos de que se sirve Sacchetti para dar forma a esa materia cómica que compone el 80% de su recopilación, así como de aquel porcentaje mínimo de *novelle* cuyos contenidos responden a temáticas más serias y comprometidas. Además, creemos que el elevado número de *novelle* de *beffa* y de *motto* que hemos podido encontrar es indicativo de la importancia que estos dos motivos revisten dentro de la narrativa sacchettiana; todo ello se debe fundamentalmente al hecho de que, como advierte Marietti, la sociedad florentina de finales de siglo que vemos reflejada en las *Trecentonovelle* es una sociedad donde las relaciones humanas están reguladas casi exclusivamente en términos de burlas y engaños, y donde ya no hay espacio para el estilo elaborado, ni tampoco para el espíritu cortés y caballeresco que todavía se respiraba en el *Decamerón*<sup>359</sup>.

---

<sup>359</sup> Marietti, M., *op. cit.*, p. 17.

### VII. 4.1.3. La temática erótica.

Hemos empezado este análisis sobre la organización temática afirmando que el autor de las *Trecentonovelle* opta por adoptar un registro cómico en el ochenta por ciento de sus *novelle*, y que el *motto* y la *beffa* constituyen las dos categorías principales utilizadas por el escritor para llevar a cabo sus propósitos cómicos. Sin embargo, existen otros temas muy importantes que tradicionalmente se hacen coincidir con el área de lo cómico, entre ellos el tema erótico, presente casi exclusivamente en *novelle* que tienen como fondo el adulterio.

Sacchetti demuestra un escaso interés hacia la temática sexual, como se puede comprobar en la tabla sinóptica que hemos añadido al final de este capítulo, en la que indicamos que las *novelle* de este tipo son tan sólo una docena y constituyen el 6% del total de las *novelle*. Un dato sin duda significativo, si pensamos que en el *Decamerón* las *novelle* catalogadas como eróticas o de adulterio son veintiséis, o sea, más de un cuarto de la entera recopilación de Boccaccio. Una diferencia tan grande con respecto a una temática que tanto interés despertó en el escritor de Certaldo sirve para confirmar una vez más, si todavía fuera necesario, que con Sacchetti estamos frente al menos *boccaccevole* de los escritores de *novelle* posteriores a Boccaccio, repitiendo las palabras de Di Francia a las que ya hicimos referencia anteriormente.

En la obra de Sacchetti las *novelle* que se centran en una temática sexual constituyen las clásicas *novelle* de engaño, que en muchas ocasiones son origen de bromas cómicas y groseras y que a menudo coinciden con la trama de las *novelle* de burla: son los casos en los que se tratan asuntos propios de los *fabliaux* y de las fábulas

orientales y que sin embargo aquí, a diferencia de lo que ocurría en unos y otras, son contempladas por Sacchetti casi con complacencia, sobre todo cuando las mujeres burlan a maridos necios, celosos e incluso groseros, como en los casos de las *novelle* XIV, CVI y CCVI.

En este análisis preferimos utilizar el término “erótico” o “sexual”, en lugar de hablar de “temática amorosa”, porque en Sacchetti, a diferencia de Boccaccio y de Ser Giovanni, el amor ya no es concebido como un sentimiento superior capaz de realizarse tanto en la pasión como en el sacrificio y la generosidad, ni tampoco existen gradaciones que contemplen etapas intermedias entre la sublimación del amor y su simple satisfacción física. En las *Trecentonovelle* el amor ha dejado de ser ese sentimiento complejo y refinado que se representaba en el *Decamerón* y, en menor medida, en el *Pecorone*, para ser concebido únicamente como simple y pura atracción del hombre por la mujer y viceversa, estando ausente cualquier otra variante.

Es más, podemos afirmar que el tema sexual aparece casi siempre como simple motivo argumental al servicio del relato, y en particular de la *beffa*; esta última observación nos parece muy importante, ya que demuestra que dentro de la óptica sacchettiana el amor constituye, pues, sólo un instrumento más para poder contar sus anécdotas sobre una sociedad que está caracterizada por la ausencia de fuertes pasiones, que vive al día y está gobernada por intereses exclusivamente prácticos. De ahí que Sacchetti no le dedique particular interés.

La pérdida de autonomía de la temática amorosa en favor de una subordinación de ésta a la *beffa*, corresponde a un esquema totalmente opuesto al del *Decamerón* (pensemos por ejemplo en la novena *novella* de la tercera jornada que tiene como

protagonista femenino a Giletta de Nerbona), y el mismo Sacchetti insiste en la escasa importancia que le atribuye a la temática amorosa cuando, al principio de la *novella* CCVI, informa al lector que «Per dare alcuna inframezza, voglio venire su alcune *novelle* d'amorazzi assai piacevoli» (CCVI, 479). En esta breve frase tenemos la clave de lo que va a ser el motivo amoroso de las *novelle*: no solamente el término despectivo *amorazzo*, que en español equivaldría a amorío o ligue, demuestra la poca importancia que le atribuye Sacchetti, sino que el autor introduce la materia erótica «per dare alcuna inframezza», es decir, con la simple intención de proceder a un cambio de tema.

Para Sacchetti el amor deja de ser un fenómeno especialmente problemático y pasa a segundo plano, contrastando con el fuerte incremento de las *novelle* dedicadas a las burlas y a otros motivos pertenecientes al área de lo cómico, en las que se incluye un tipo de relación entre hombre y mujer basado exclusivamente en un interés de tipo sexual. Como observa Bruni, parece que en las *Trecentonovelle* se divisan los orígenes de la decadencia de la *novella* amorosa y del gusto por lo patético, y que las *Trecentonovelle* representan la caída de la sutil casuística de aquella sicología erótica de finales de la Edad Media de la que Boccaccio habría sido el último interprete italiano de relieve<sup>360</sup>.

El exiguo corpus de *novelle* que pasaremos a analizar, y que por comodidad hemos definido “*novelle* de tema erótico o adúltero”, comprende tanto los clásicos relatos de adulterio, según el conocidísimo triángulo amante-marido-mujer, como los casos en los que el tema sexual está al servicio de una simple anécdota o bien de una

---

<sup>360</sup> Bruni, F., *op. cit.*, sobre todo las pp. 112-121, dedicadas a Sacchetti.

burla y que tiene la única finalidad de crear una atmósfera cómica, como ocurre en la *novella* cuyo protagonista es Berto Folchi.

La primera de las *novelle* basadas en el clásico enredo adúltero es la número XIV, que se desarrolla siguiendo las líneas típicas de la tradicional *novella* erótica de tono boccacesco: una mujer engaña al marido con Alberto, su propio hijastro y el adulterio es descubierto por su esposo. En este caso el hijo conseguirá calmar al padre enfurecido justificándose con “nuove ragioni piacevoli”, es decir, por medio de una ocurrencia aguda que tendrá el poder de sacar del apuro a los protagonistas y cambiar el inicial y previsible desarrollo de los acontecimientos, permitiendo que de ahí en adelante Alberto pueda seguir “a stare in pace con la matrigna”<sup>361</sup>. La *moralità* que cierra la *novella* es indicativa de la forma de pensar de Sacchetti, según la cual el adulterio se condena muy raramente.

El famoso motivo de la *novella* LXXXIV<sup>362</sup> merece la pena ser recordado por la fuerza cómica que Sacchetti sabe imprimirle a la narración: Mino, un pintor de crucifijos, tras las habladurías de los vecinos acerca de la presunta infidelidad de su mujer, decide llegar a casa sin avisar para averiguar si se trata de sospechas infundadas. Al percatarse de la presencia del marido, la mujer obliga al amante desnudo a montarse encima de una cruz con los brazos abiertos y lo tapa con un paño de lino. El marido, tras buscar inútilmente por todas partes, se acuesta y a la mañana siguiente ve los dedos de un pie asomarse por debajo del paño. Acto seguido coge una hacha para cortarle al

---

<sup>361</sup> Lanza señala que esta *novella* sacchettiana aparece sucesivamente en el *Liber facetiarum* de Poggio Bracciolini (142) y tiene cierta similitud con el cuento cincuenta de las *Cent Nouvelles nouvelles*.

<sup>362</sup> Di Francia recuerda que el motivo del falso crucifijo reaparece, con algunas diferencias, en el *fabliau* titulado *Du pret crucifié* y, en época posterior, en las *Piacevoli notti* de Straparola (VIII, 3), sin embargo descarta la posibilidad de que el *fabliau* sea la fuente directa de Sacchetti y se inclina a pensar que el

hombre «la principal cosa que le había llevado a esa casa» y el amante asustado sale corriendo. La *novella* se cierra con una escena hilarante en la que los cónyuges se intercambian fuertes insultos y palizas, y durante la cual la mujer tacha a Mino de borracho y visionario. El hombre saldrá tan mal parado de la pelea que no le quedará más remedio que pedirle disculpa a la mujer por haber dudado de su fidelidad.

Con respecto a la violenta discusión ocasionada a raíz del descubrimiento del amante, queremos hacer una observación importante: la mujer del pintor le recuerda a Mino que le va a dar una paliza mayor de la que Tessa le dio a su marido, aludiendo directamente a la graciosa escena de pelea entre Calandrino y su mujer presente en el *Decamerón*<sup>363</sup>. Es interesante ver como aquí, a diferencia de todos los casos encontrados hasta ahora, la alusión explícita a la obra de Boccaccio no procede de Sacchetti, sino de las palabras de uno de sus personajes, lo cual demuestra que, muy probablemente, la sociedad toscana de la época conocía las *novelle* del *Decamerón*.

En las dos *novelle* a las que acabamos de referirnos, así como en las demás que tratan el tema del engaño (XXVIII, CCVI, CCVII) el éxito positivo del adulterio es determinado por dos factores: en primer lugar por el argumento convincente aducido con desparpajo por uno de los dos amantes (*novella* XIV), gracias al cual los adúlteros consiguen salir airosos de la situación peligrosa en la que se encuentran, y en segundo lugar por una burla ingeniosa con la que uno de los dos autores del adulterio, generalmente el personaje femenino, consigue engañar al marido, consiguiendo, de esta

---

autor florentino se inspiró en una tradición oral muy viva en Europa. Cfr. Di Francia, L., *op. cit.*, pp. 254-255.

<sup>363</sup> Se trata de las palabras con las que la mujer amenaza a su marido: «io ti concerò peggio che la Tessa non acconciò Calandrino» (p. 171), refiriéndose a la quinta *novella* de la novena jornada del libro de Boccaccio: «Monna Tessa corse con l' unghie nel viso a Calandrino, che ancora levato non era, e tutto

manera, no sólo que el engaño amoroso tenga un resultado positivo, sino también que la relación ilícita pueda continuar en el futuro. Este segundo aspecto es el punto central de la *novella* CCVII, donde la burla se basa en la astucia de la mujer y en la credulidad de Buccio, y de la CCVI, donde el molinero Farinello es engañado por partida doble.

Esta última trama se basa en un expediente de reminiscencia boccacesca que consiste en el motivo de la sustitución de la mujer<sup>364</sup>: una viuda llamada monna Collagena despierta las pasiones de Farinello. El ingenuo molinero, a oscuras de la trampa que le están tendiendo las dos protagonistas femeninas, cree acostarse con monna Collagena y, sin embargo, se acuesta con su propia mujer (primera burla). El equívoco continúa cuando Farinello deja que un íntimo amigo satisfaga sus deseos con la misma mujer, ignorando que se trata de su esposa (segunda burla).

La imagen femenina que se transparenta en el exiguo grupo de *novelle* de tema erótico es la de una mujer astuta, maliciosa y con unos fuertes apetitos sexuales; sin embargo, la postura de Sacchetti es la de alguien que se sorprende, se queda desconcertado, que quizás desaprobe algunos comportamientos y que sin embargo, a diferencia de lo que pasará en el caso de Sercambi, nunca llega a juzgar, acusar ni tampoco a condenar, implícita o explícitamente, el adulterio y la conducta sexual femenina. La ausencia de un juicio moral, se debe sencillamente al hecho de que la única finalidad de Sacchetti es la de contar divertidas anécdotas de vida ciudadana, y el adulterio, volvemos a repetirlo, se presta muy bien a generar burlas cómicas y groseras;

---

gliete graffiò; e presolo per li capelli e in qua in là tirandolo [...] Calandrino non rimase nè morto nè vivo» (Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 1071).

<sup>364</sup> Cfr. las *novelle* seis y nueve de la tercera jornada del *Decamerón*. Para las fuentes más importantes véanse los datos de Vittore Branca en: Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 377.

es precisamente por este motivo que todas las *novelle* de tema sexual pertenecen al amplio grupo de relatos cómicos.

Es más, en la óptica de Sacchetti (como ya en Boccaccio) el adulterio encuentra su justificación, puesto que está concebido como una manera de compensar la insatisfacción existente dentro de un matrimonio desigual por la edad «massimamente quelle che son mogli degli antichi padri, le quali, essendo giovani, voglion vegliare, e' vecchi mariti voglion dormire» (XIV, 28), o por la capacidad amorosa «il detto Saverio, che spesse volte convenia che vegliasse, che volentieri avrebbe dormito; e la donna lo studiava, e quanto più lo studiava, più dimagriva» (CXII, 229).

En una única ocasión Sacchetti ataca duramente la conducta del amante: cuando éste es un religioso. Es el caso de dos *novelle*, la CI y la CCVII, las cuales, aun manteniendo su efecto cómico, incluyen una parte final en la que se lee la dura desaprobación del escritor, que emplea el adulterio como instrumento para atacar al clero, según la larga tradición que veía a los religiosos como el blanco de la sátira y de la burla literaria, ésta última especialmente adecuada para utilizarse como motivo de chiste erótico. Debido a la sensibilidad del escritor hacia la problemática religiosa y a su manifiesta aversión hacia la conducta del clero, hemos optado por ocuparnos de estas dos *novelle* en el capítulo dedicado al estudio de los demás motivos anticlericales presentes en las *Trecentonovelle*.

Finalmente, el presunto adulterio puede ser utilizado como mero pretexto para introducir anécdotas divertidas y sencillas historias de vida doméstica. Es el caso de la *novella* CVI, donde las recíprocas acusaciones de infidelidad que se lanzan un orfebre y su mujer dan vida a un vivaz altercado cargado de comicidad, que se concluye con un



*motto* agudo gracias al cual la mujer, realmente culpable de adulterio, se sale con la suya y pone fin a la discusión. El tema del adulterio, al que Sacchetti hace alusión muy brevemente en las primeras líneas de la *novella*, no tiene ninguna importancia en el contexto narrativo, ya que éste sirve únicamente como detonante para el comienzo de una acalorada discusión conyugal. Sin duda se trata de una historia del contenido muy lábil en la que el interés del escritor se centra en el ritmo apremiante y el estilo de los diálogos, que dan vida a una brillante reseña de locuciones divertidas y que, inevitablemente, se sitúan en una posición privilegiada con respecto al contenido de los mismos; en ellos Sacchetti hace gala de su gran habilidad para buscar términos coloridos y demuestra una vez más la enorme riqueza del léxico de las *Trecentonovelle*.

La materia erótica utilizada por Sacchetti en su narración de anécdotas cómicas e historias de crónica municipal no se limita solamente a los casos de adulterio; existen otras *novelle* que generalmente tratan de banales accidentes ocurridos mientras que los protagonistas están consumando el acto amoroso y que, según los cánones psicológicos más elementales, provocan miedo y caos, en un *crescendo* de estruendo y confusión que puede llegar a interesar no sólo a los dos desafortunados protagonistas, sino a toda la vecindad y hasta a la ciudad entera.

Leamos la detallada introducción al famoso episodio cómico de Berto Folchi y del sapo, que pertenece al grupo de *novelle* inspiradas en la crónica ciudadana: «Berto Folchi, essendo in una vigna congiunto con una forese, alcuno viandante passando di su un muro, non accorgendosi, gli salta addosso, il quale credendo sia una botta, fuggendo grida accorruomo, e mette tutto il paese a romore» (LIII, 109). Recordemos que el

terror hacia el sapo (*botta*) y su presunto poder venenoso<sup>365</sup>, motivo recurrente en la *novellistica*, aparece también en la *novella* de Simona y Pasquino (*Decamerón*, IV, 7); sin embargo existe una diferencia sustancial: Boccaccio utiliza esta extendida creencia popular para escribir una *novella* trágica, que termina con la muerte de los dos amantes, mientras que Sacchetti utiliza el mismo motivo para ridiculizarlo, demostrando tener una actitud absolutamente coherente con la fuerte aversión que el escritor siente hacia todo tipo de superstición, como tendremos ocasión de comentar más adelante.

La *botta* representa el centro del contenido de la *novella*, alrededor del cual Sacchetti entreteje con gran maestría sus cábalas cómicas. No renuncia, sin embargo, y no sin un toque de malicia, a volver sobre la escena de los amantes con una alusión escabrosa referida a la caída del campesino encima del cuerpo de Berto: «del cual colpo ebbe maggior paura e danno Berto che la forese, però che ella si sentì meglio calcata» (p.110). La alusión al cuadro erótico protagonizado por Berto y la mujer del campesino termina aquí, ya que la historia de los amantes interrumpidos en pleno acto amoroso es sólo un pretexto para contar la graciosa anécdota que gira alrededor del equívoco generado al confundirse a los dos amantes con un sapo gigante, y la consiguiente escena de confusión provocada entre los ciudadanos. En relación con este último aspecto añadimos que el tono dialógico empleado por Sacchetti para describir el alboroto de la muchedumbre contribuye a aumentar el movimiento y la vivacidad teatral de la narración, demostrando una vez más el enorme poder que adquiere la palabra en las *Trecentonovelle*.

---

<sup>365</sup> Para la simbología asociada al sapo cfr. Cirlot, J. E., *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Labor, 1992, pp. 411.

Finalmente, queremos terminar este capítulo haciendo referencia brevemente a algunas *novelle* de tipo anecdótico que hemos optado por etiquetar de “eróticas” y que, sin embargo, no están relacionadas directamente con las demás *novelle* de adulterio que hemos analizado hasta ahora. De hecho, dentro del mismo concepto de erotismo que trata de las distintas formas en las que se manifiesta la sexualidad humana, y que en las *Trecentonovelle* se presenta como impulso sexual y mera satisfacción de los instintos tanto en los hombres como en las mujeres, se sitúa una serie de motivos e imágenes que siguen abarcando la esfera de la sexualidad por su referencia a los órganos sexuales de los personajes.

No podemos dejar de mencionar que todas estas imágenes, que se encuentran comúnmente en los textos medievales<sup>366</sup> y sobre todo en los *fabliaux*, estaban ya presentes, aunque en menor medida, en el *Decamerón* (recordemos, entre otras, las referencias a la *ballesta cargada* del cura de Varlungo, el *mortero* de doña Belcolor y el famoso *infierno* de Alibech). Sin embargo, existe una diferencia entre las dos recopilaciones de *novelle*, ya que en la obra de Boccaccio estas realidades físicas suelen estar veladas por eufemismos, metáforas o por un lenguaje ingenioso y alusivo que no cae nunca en la vulgaridad. A este respecto y según la opinión de Segre, el limitado interés de Boccaccio hacia lo que el estudioso llama “basso corpóreo”, es una manera de marcar las distancias entre su espíritu humanístico-cortés y el espíritu propio de los *fabliaux*<sup>367</sup>, además de ser la confirmación del mayor gusto del escritor de Certaldo con respecto a sus epígonos.

---

<sup>366</sup> A este respecto cfr., entre otros, Curtius, E.R., *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper & Row, 1953, sobre todo las pp. 128-144.

<sup>367</sup> Segre, C., *op. cit.*, p. 24.

También en las *Trecentonovelle* Sacchetti utiliza términos metafóricos para describir órganos y actividades sexuales; sin embargo, su lenguaje no parece tan controlado como el de Boccaccio y sobre todo, a diferencia de lo que sucede en el *Decamerón*, las alusiones a los órganos genitales suelen ser objeto de detenimiento y de complacencia por parte del escritor.

A lo largo de todas las *Trecentonovelle* las alusiones a los órganos sexuales suelen ser muy numerosas y generalmente están relacionadas con las *novelle* de adulterio. Sin embargo, queremos señalar aquí cinco *novelle* que no pertenecen a esta categoría y en las que aparecen descritos los genitales masculinos (XXV, CXVI, CXXX, CXXVI) y, es éste el caso de la *novella* CCVIII, las partes íntimas femeninas. La peculiaridad de todas ellas consiste en que la descripción reiterada de los órganos sexuales se convierte en el principal motivo narrativo de la *novella* y su única fuente de comicidad, estando ausente cualquier tipo de alusión a las relaciones sexuales. Además, en los cinco casos arriba indicados, la presencia en la narración de los genitales masculinos parece debida a la intención del escritor de cuestionar en clave cómica la posición dominante del sexo masculino que, de esta manera, queda totalmente ridiculizado. Asimismo, nos encontramos con el “pascipeco” encogido y muy entumecido del inquisidor de la *novella* CXVI, o bien con los testículos de Berto Folchi aprisionados entre las garras de una gata (CXXX).

El motivo de los genitales “atacados” por un animal, que según el estudio de las fuentes llevado a cabo por Di Francia<sup>368</sup> es posible encontrar en numerosos cuentos, aunque todos ellos posteriores al *Trecentonovelle*, constituye también el núcleo central

---

<sup>368</sup> Di Francia, *op. cit.*, p. 281-282.

de la *novella* CCVIII: un pescador vuelve a casa con una red llena de cangrejos; durante la noche uno se escapa, entra en la cama y cierra sus pinzas alrededor de los genitales de su mujer. El desarrollo narrativo de esta sencilla anécdota se centra en los frustrados intentos del marido de liberar a la desafortunada mujer del agarre del animal, entre ellos el que consiste en intentar agarrar el cangrejo con la boca. Sobra decir que el animal consigue agarrar el labio del pescador con una de sus pinzas y la cabeza del hombre se queda atrapada entre las piernas de la mujer. Sacchetti nos cuenta que los gritos de dolor del pescador, ya de por sí muy fuertes, se amplifican al retumbar en la cisterna, metáfora sexual con la que el escritor indica la vagina.

Se trata de un episodio cómico totalmente visual que, al igual que muchos otros, tiene el sabor de una dramatización teatral y posee una fuerte carga de comicidad acumulativa, es decir, basada en la sucesión apremiante de escenas divertidas<sup>369</sup>.

Merece la pena detenernos brevemente en el cierre de esta *novella*, que se concluye positivamente gracias a la llegada de un herrador que consigue liberar a los dos desafortunados protagonistas. Sacchetti comenta la liberación volviendo a citar a Dante, y más concretamente el conocido verso que abre el Canto XXXIII del *Infierno* y que introduce la figura del conde Ugolino.

Si bien es cierto, como hemos afirmado anteriormente, que a lo largo de todas las *Trecentonovelle* el lector percibe a menudo el contraste entre el tono pesado de las *moralità* finales y la vena cómica que recorre la mayoría de las narraciones, también es verdad que en este caso las palabras de Sacchetti («quando il granchio ne fu levato dal

---

<sup>369</sup> Merece la pena recordar esta divertida descripción de Sacchetti: “chinato il capo verso quel luogo, s’avisò con li denti troncàre quella zanca la quale così forte molestava la donna. E come la bocca porse per pigliare co’ denti la zanca del granchio, e ‘l granchio con l’altra bocca afferra costui per lo labbro, il

maniscalco, si potea dire, come disse Dante: «La bocca sollevò dal fiero pasto, ecc.») (p. 491), contribuyen a crear, más que cualquiera de sus observaciones morales, un fuerte contraste entre lo cómico de la narración y el sentido del horror que esta frase puede llegar a evocar, si se recuerda el contexto en la que Dante la utiliza y con la cual consigue crear un realismo tan dramático que alcanza extremos de repugnancia visual.<sup>370</sup> No obstante, en la *novella* de Sacchetti el contraste y la aparente falta de relación entre el cierre y el resto de la narración corresponden, una vez más, a la precisa voluntad del narrador de perseguir unos fines exclusivamente cómicos.

#### VII. 4.1.4. La temática escatológica.

Para terminar nuestro análisis de los diferentes aspectos que asume la materia cómica en las *Trecentonovelle*, nos queda por mencionar una serie de *novelle* que nos ofrece la posibilidad de señalar otro elemento importante del discurso narrativo empleado por Sacchetti: nos referimos a todas aquellas cuya comicidad procede de la referencia explícita a excrementos y orina.

En primer lugar tenemos que destacar que este tipo de *novella*, al igual que en el caso de las *novelle* eróticas y de adulterio, nos permite observar otro interesante cambio de proporciones con respecto a las dos grandes recopilaciones de cuentos anteriores a las *Trecentonovelle*. Mientras que la presencia del elemento escatológico era mínimo en el *Novellino* y escaso en el *Decamerón* —con respecto a este último podemos recordar

---

quale subito comincia a gridare, e la donna grida e tira, e ocluí grida e tira. El gridare di Mauro era molto grande, però che rimbombava nella cisterna; e quanto più tiravano e 'l granchio più mordeva" (p. 490).

las *novelle* de Andreuccio da Perugia (II, 5), de Mastro Simone (VIII, 9) y del espantajo (VII,1)— donde la materia escatológica llegaba a alcanzar un porcentaje más bien modesto con respecto a la totalidad de los cuentos, con Sacchetti todo cambia y se asiste a un aumento considerable del número de *novelle* centradas en el uso de excrementos, aumento que contribuye a amplificar el efecto cómico de la narración y que a todas luces se convierte en una peculiaridad de la prosa sacchettiana.

Es indudable que el importante papel que cobra la temática escatológica para Sacchetti es una de las consecuencias del modesto nivel social puesto en escena por nuestro autor con respecto a Boccaccio. No debemos olvidar que la llamada “gente mezzana” que protagoniza la gran mayoría de las *novelle* del epígono florentino, y a la que pertenecen no sólo villanos y personajes incultos, sino también administradores, políticos y profesionales de poca monta, utiliza una lengua y unas expresiones que se adaptan perfectamente al tipo de cultura que Sacchetti quiere proponer a su público. La elección lingüística y estilística del autor le lleva a unos resultados muy originales y es parte de esa complicidad que le une a su público de lectores.

En este caso hemos podido encontrar diecinueve *novelle*, la mayoría de ellas de carácter cómico, centradas en las imágenes claramente transgresivas de excrementos (IX, X, XXIV, XXXVII, LXXXVII, CLIV, CLVI, CLXIV, CXC y CCXI), orina (LXXXII, LXXXIII, CLV, CLXVII) y ventosidades (XXVI, XXIX, LIV, LXXXIX, CXLV). Al igual que sucedía con las alusiones explícitas y directas a los genitales masculinos y femeninos, también en este caso podemos apreciar cierta complacencia por parte del escritor al detenerse en la descripción de algunas situaciones divertidas,

---

<sup>370</sup> Cfr. Dante, A., *op. cit.*, p. 220.

aunque a veces de indiscutible mal gusto, en las que se encuentran los protagonistas de sus *novelle*.

En efecto, Sacchetti no se limita a mencionar las necesidades fisiológicas de algunos personajes, sino que centra la entera trama de la historia alrededor de los términos relacionados con estas necesidades, términos que se convierten a menudo en el punto de partida para futuras burlas y respuestas agudas. De este modo, la conversación que mantienen entre ellos maestro Piero y Messer Giovanni della Lana, basada exclusivamente en el tema de la defecación, pasa a ser el núcleo principal de la *novella* IX, que se cierra con una respuesta aguda por parte del bufón maestro Piero, que revela el elevado nivel de astucia y malicia característico de él y de todos los demás *uomini di corte*, como el mismo escritor recuerda en la *moralità* final<sup>371</sup>. El tema de la defecación aparece también como motivo central del cuento siguiente, que sigue perteneciendo a las *novelle* de *motto* y que ve como protagonista al famoso bufón Gonnella.

Pasando a las *novelle* de *beffa*, este mismo personaje será protagonista de la burla de la *novella* CCXI, en la que Gonnella engaña a unos jóvenes vendiéndoles pastas hechas con boñiga de perro, un motivo que el autor de las *Trecentonovelle* saca directamente del *Decamerón*, donde Buffalmacco y Bruno le gastan a Calandrino una broma parecida (VIII, 6).

Las muchas descripciones de excrementos y orina contribuyen a aumentar la comicidad de la narración y, en este sentido, tenemos que añadir que aunque las *novelle* que encierran una temática escatológica suelen privilegiar claramente al sexo masculino, ya sea en su papel de responsable así como de víctima de las necesidades

---

<sup>371</sup> «Così s'acquista spesso con gli umeni di corte, ché spesso s'entra in motti con loro ed elli vituperano altrui», Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 19.



corporales descritas por el autor, las mujeres tampoco quedan exentas de ellas. Es éste el caso de la *novella* LIV, un cuento anecdótico cuya trama se basa únicamente en la descripción de la expulsión de gases por parte del personaje femenino. La historia es muy sencilla: Duccina contesta soltando una ventosidad “*si grande che parve una bombarda*” (LIV, 114) a las falsas habladurías que los amigos de su marido han difundido sobre ella. La grosería de la acción es justificada por Sacchetti en la *moralità* que cierra la *novella*, donde el autor condena la actitud común a muchos maridos de hablar mal de sus mujeres en público y alaba, en cambio, la discreción de éstas, sin mencionar para nada la poca discreción demostrada por Duccina en esa circunstancia.

Continuando con el estudio de las *novelle* de *beffa* que están relacionadas con el elemento escatológico podemos afirmar, como ya tuvimos ocasión de apuntar en anteriores capítulos, que la broma no suele privilegiar a una determinada clase social. Sin embargo, entre las diecinueve *novelle* en las que Sacchetti pone el material escatológico al servicio de burlas y dichos graciosos podemos observar una cierta predilección del escritor hacia personajes pertenecientes a unas determinadas categorías profesionales, que nos permiten esbozar una interesante tipología del *beffato*.

Con respecto al *beffatore*, es decir, al responsable de estas burlas tan crueles, diremos sólo que generalmente se trata de un bufón, como es el caso de Dolcibene y de Gonnella, o bien de un *uomo di corte*, otra figura típica de la narrativa de estos siglos que, al igual que los bufones, acudía a las fiestas que celebraban los señores y vivía de la comicidad que él mismo creaba, viajando por pueblos y ciudades y ofreciéndola como si de un verdadero producto comercial se tratara. Además de estos cómicos profesionales, los autores de las burlas basadas en la exhibición de sus necesidades

fisiológicas suelen ser personajes anónimos, villanos, pequeños comerciantes, aprendices o usureros, todos ellos pertenecientes a los niveles más humildes de la sociedad florentina del *Trecento*.

En el extremo opuesto a los *beffatori* están los personajes que son víctimas de las bromas y objeto de irrisión por parte del público. Son aquellos que encontramos tan empapados de orina o cubiertos de excrementos, que a veces pueden llegar hasta el extremo de tragárselos. A este respecto queremos insistir una vez más en la diferencia importante que existe entre las *Trecentonovelle* y el modelo de Boccaccio, citando una descripción sacada de la *novella* nueve de la octava jornada del *Decamerón*, en la que queda patente la elección del escritor de Certaldo de evitar el término trivial, aun cuando el argumento de la *novella* lo requiere: se trata de la escena en la que maestro Simone es empujado por Buffalmacco en un foso lleno de abono, «sentendosi in quel luogo sì abominevole [...] tutto dal capo al piè impastato, dolente e cattivo, avendone alquante dragme ingozzate, pur n'uscì fuori»<sup>372</sup>. El elemento trivial aparece fuertemente atenuado por la elección de Boccaccio de no mencionarlo de manera explícita, mientras que en Sacchetti es más común la presencia en la narración de expresiones vulgares<sup>373</sup>.

Al tratarse de *novelle* de *beffa*, es importante remarcar la intención de Sacchetti de ridiculizar al personaje que es víctima de la broma, a través de unas descripciones detalladas con las que el escritor crea unas situaciones límites y nos regala algunas de las escenas más ridículas y grotescas de toda la recopilación de *novelle*.

---

<sup>372</sup> Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 1005.

<sup>373</sup> Citamos, entre otras: «Il genovese mette mano alle brache e scompisciò l'obbriaco con più orina che non avea bevuto malvagìa, che ne avea bevuto trenta bicchieri» (p. 161); «su per le tempie e per le guance sentì colare in abbondanza di molta puzzolente bruttura» (p. 367); «ivi chi si trovò nella malta insino alla gola e chi insino al mento, e [...] vi stettero quasi tutta la notte» (p. 432). Con respecto al *Decamerón*, algunas de expresiones más crudas de todo el libro se encuentran, en nuestra opinión, en la invectiva que

Creemos que la presencia del motivo escatológico está relacionada con un tipo muy concreto de personaje que a diferencia de muchos de los *beffati* —recordemos que en la mayoría de los casos se trata de villanos, de mujeres y hombres bastos, rústicos y sin cultura<sup>374</sup>— pertenece a una clase social más elevada. Hemos apuntado anteriormente la simpatía que generalmente acompaña a las víctimas de las burlas en las *Trecentonovelle*, mientras que en estos últimos casos la figura del *beffato* suele suscitar en el escritor un sentimiento de antipatía que es utilizado por éste para introducir algunas de sus moralejas más severas. Volviendo a los personajes de nuestras diecinueve *novelle*, podemos constatar que en la número XXVI maestro Tommaso del Garbo y maestro Dino da Olena, los personajes engañados por Bartolino, son ambos médicos. En la *novella* CLV Sacchetti nos presenta a otro médico «*assai grosso di quella scienza*» al que de se le cae en la cabeza un orinal lleno<sup>375</sup>, y también es médico maestro Tommaso, víctima de la broma de la *novella* CLXVII.

Otras dos categorías profesionales que suscitan el interés —y la reprobación— de Sacchetti son las de los letrados y los religiosos. Entre los primeros encontramos al juez messer Giovanni della Lana, víctima del escarnio del astuto hombre de corte de la *novella* IX, así como al notario Riccio, que se pone en la cabeza un casco lleno del estiércol de su gato<sup>376</sup>. Entre los segundos recordamos al papa Bonifacio VIII (XXIX), al prepósito Tommaso y a un joven aprendiz que provoca las iras de un cura «poco

---

la enfurecida suegra de Arriguccio pronuncia contra su yerno (cfr. VII, 8, p. 858), aunque en este caso el descontrol semántico se puede achacar al estado de ira en el que se encuentra la mujer.

<sup>374</sup> Refiriéndose a la categoría de los *beffati*, Marietti sostiene que «*les gens de la campagne trouvent place plutôt chez les seconds*». Cfr. Marietti, M., *op. cit.*, p. 22.

<sup>375</sup> «*Diguazzandosi di qua e di là tutta l'orina gli andò sul cappuccio e sul viso e su la roba, e alcune zaffate nella bocca*» (p. 333).

<sup>376</sup> «*su per le tempie e per le guance senti colare in abbondanza di molta puzzolente bruttura*» (p. 367).

devoto ma più tosto scellerato» con una respuesta aguda acompañada por una incontenible y poderosa ventosidad.

En todos estos ejemplos el hecho de que Sacchetti elija a un determinado prototipo de personaje para que, además de convertirse en víctima de engaños y burlas feroces y ser objeto de escarnio por parte de los demás, tenga también que sufrir la vergüenza y el asco ocasionados por las situaciones desagradables y repugnantes en las que se encuentra, se puede relacionar directamente con el mismo moralismo pedagógico que lleva al escritor a criticar y condenar duramente a algunos estratos sociales de la sociedad municipal en la que vive y que se refleja magníficamente en su recopilación de *novelle*.

Nos referimos, en estos casos concretos, a la corrupción y la decadencia de los representantes del poder judicial y religioso, así como a la ineptitud y el comportamiento incorrecto de los presuntos profesionales de las ciencias médicas. La antipatía manifiesta que les profesa Sacchetti y la aversión que siente por ellos, ambas ejemplificadas en las *moralità* y los comentarios con los que cierra sus narraciones, nos permiten imaginarle regodeándose con el espectáculo repulsivo que estos personajes le proporcionan.

Sin embargo, existen unos personajes que más que otros pueden suscitar el desprecio e incluso el odio de Sacchetti: los judíos. Queremos terminar este capítulo dedicado al importante y novedoso papel que cobra el material escatológico en la narrativa de Sacchetti haciendo referencia justamente a su postura hacia los judíos, desde el punto de vista de la relación que se establece entre ellos y ese aspecto tan peculiar en su narrativa. El declarado antisemitismo del escritor queda manifiesto en

varias *novelle*. En dos de ellas el motivo escatológico tiene un papel relevante, ya que en ambos casos la imagen cruel de los judíos recubiertos de excrementos, hasta el extremo al que llega el escritor en la *novella* CXC, donde describe como un mesonero esconde a unos judíos en una letrina en la que éstos permanecerán toda una noche encontrándose «nella malta insino alla gola e chi insino al mento» (CXC, 432) no pertenece a la escena clásica de una *novella* de burla, sino que se trata de una elección narrativa totalmente arbitraria empleada por el escritor para manifestar su arraigada y feroz intolerancia religiosa —por otra parte muy extendida en esa época— hacia quienes hablan «contro a Cristo e schernendo la nostra fede» (XXIV, 48). En el caso de la *novella* XXIV, además, el motivo antisemítico está estrictamente ligado a otros dos motivos recurrentes en la narrativa de Sacchetti, como son la superstición y la creencia en las falsas reliquias, que serán objeto de numerosas críticas por parte del autor.

Estos últimos aspectos de la narrativa sacchettiana, en los que no queremos profundizar más, puesto que tendremos ocasión de tratarlos detalladamente en el capítulo siguiente, nos sirven aquí como elemento de conexión para pasar del extenso grupo de *novelle* de inspiración cómica a un segundo grupo dedicado a los cuentos que pertenecen a aquella que, por comodidad, hemos definido como la temática seria de las *Trecentonovelle*.

Finalmente, y para concluir nuestras consideraciones sobre el elemento escatológico, queremos recordar que en la gran mayoría de los casos en los que aparecen términos, expresiones y situaciones directa y explícitamente relacionados con dicha temática, éstos son empleados por Sacchetti únicamente con el fin de producir un aumento del efecto cómico de la narración. A través de este lenguaje a menudo vulgar y

repugnante es indudable que el escritor conseguía provocar la risa del público de su época, siendo siempre coherente con el tipo de lenguaje que opta por utilizar — caracterizado por la vivacidad y el realismo coloquial— con el fin de que su narración se acercara lo más posible al público. Puede que hoy algunas de las descripciones de excrementos y orina nos parezcan de pésimo gusto, y que por eso algunos críticos del pasado tacharan a Sacchetti de escritor mediocre y “uomo discolo e grosso”; sin embargo, no hay que olvidar, como bien afirma Umberto Eco, que la comicidad depende de peculiaridades lingüísticas y de costumbres y que su eficacia puede desaparecer en el tiempo y en el espacio<sup>377</sup>. Indudablemente, pues, lo que ahora nos parece grosero y suscita en nosotros una sensación de repugnancia no tendría el mismo efecto en los componentes de esa sociedad florentina de *gente mezzana* contemporánea a Sacchetti.

---

<sup>377</sup> Eco, U., «Il comico e la regola», *Alfabeto*, III, 1981, p. 5.

## VII. 4.2. Materia seria.

A través del estudio que hemos llevado a cabo en torno a la organización temática de las *novelle* de Sacchetti, hemos llegado a la conclusión de que, como ya notó Segre en su trabajo, por lo menos el 80% de la recopilación del escritor florentino se debe considerar cómica, a pesar del tono grave y solemne de las *moralità* con las que se cierra la gran mayoría de las *novelle*. Hemos tenido ocasión de observar que dichas *moralità* no solamente desempeñan un papel fundamental en cuanto que representan la clave de lectura y uno de los motivos de unidad de todas las *Trecentonovelle*, junto con el gusto por la palabra, sino que son el punto de llegada de un hábito moralizador que en Sacchetti tiene raíces muy profundas.

Ahora bien, además de compaginar las aportaciones morales con las *novelle* de puro entretenimiento, el escritor también utiliza el tono serio y severo de las *moralità* en un número bastante limitado de *novelle*; según nuestro análisis son una treintena de las doscientos veintitrés que forman la recopilación, es decir, un 15% del total. En todas ellas el autor adopta una postura moralista muy equilibrada, que demuestra una notable madurez interior con respecto al tipo de moralismo pesimista y radical que mantenía en las *Sposizioni*. El síntoma de este cambio es verificable en las *Trecentonovelle* a través de la postura de Sacchetti con respecto a algunos defectos propios de la condición humana como la avaricia, la envidia, la superstición, la ignorancia o la prepotencia. Ya no se trata de la actitud estrictamente moralista y doctrinal, característica del que se pone ante el mundo como juez y pretende ser una guía y un ejemplo para los demás, puesto que, a la hora de poner al desnudo todos los vicios y las debilidades de la

sociedad en la que vive el escritor, su juicio se hace mucho más reflexivo y sereno, aunque a veces también duro.

En resumidas cuentas, si bien es cierto que los dos componentes fundamentales de la personalidad y de la narrativa del escritor florentino que han resaltado la mayoría de los críticos, es decir, el impulso cómico por un lado y el sentido moralista de la vida por otro, actúan paralelamente en la arquitectura de la obra, también es cierto que en el caso de las *novelle* de temática seria la segunda componente —que ya no queda marginada en las *moralità* finales— aumenta de intensidad y asume un papel fundamental, dando vida a una serie de *novelle* igualmente válidas desde el punto de vista artístico, que en este caso ya no nacen y se forman en una atmósfera de pura diversión, sino de inspiración moral. El éxito de estas *novelle* hay que buscarlo, una vez más, en la frescura de la narración y en ese sorprendente gusto por la lengua que se convierte en la verdadera musa de Sacchetti, como ya hemos tenido ocasión de evidenciar anteriormente.

Se trata aquí de seguir un camino distinto al que hemos seguido hasta ahora y estudiar los demás valores que asume la palabra sacchettiana, que de ser eminentemente cómica pasa a cargarse de significados más profundos en aquellas *novelle* dominadas por un sentido de desconcierto y una visión pesimista de la vida y de la historia, como bien resumen las palabras amargas con las que Sacchetti cierra la *novella* XCVIII, dedicada a la representación de las formas de diversión empleadas por un grupo de amigos entre los que se encuentra también el padre del escritor: «E così si davano i mercatanti diletto, e insieme, di ciò che faceano, erano contenti e aveanlo a caro. Ma io



credo bene che poi sia intervenuto il contrario; però che le risa son quasi per tutto convertite in pianto per li difetti umani, o per li iudicii divini» (XCVIII, 200)<sup>378</sup>.

Partiendo de unas consideraciones muy generales sobre el empeoramiento del mundo, el escritor se detiene en una infinidad de temas y motivos más particulares, que tocan la política, la guerra, la paz, la religión, la justicia, las costumbres e incluso la lengua de la sociedad en la que vive. De hecho Sacchetti parece estar convencido de que la humanidad de su época sufre de todo tipo de vicios —no olvidemos que el fin de su recopilación es justamente el de traer un poco de alegría *tra molti dolori*— y en numerosas ocasiones le vemos denunciar y condenar la corrupción y el fanatismo que ve a su alrededor, así como añorar un tiempo pasado en el que todavía persistían valores como el de la justicia y la honestidad, desaparecidos para siempre.

Atento observador de la sociedad contemporánea y depositario de una ética sana y activa que se traduce en un sincero y sentido intento de mejorar las malas costumbres de sus ciudadanos, Sacchetti no emplea nunca un tono trágico para enumerar los males que atormentan su época, sino que los describe con el tono melancólico de quien ha llegado a tener una visión serena, madura y sobre todo realista de la existencia. De esa manera podemos apreciar como los sentimientos del autor pasan de la indignación al desaliento, a través de unas consideraciones morales que responden a unas convicciones muy sólidas, que le permiten ir desde lo particular a lo general, es decir, desde el aspecto puntual narrado en el cuento a la denuncia o condena generalizada de todo un conjunto de corrupciones y supersticiones.

---

<sup>378</sup> No es ésta la única vez en la que Sacchetti insiste en el concepto de la risa que se convierte en llanto. Una frase análoga aparece en las *novelle* LXXXII, CXC y CLXXXIV, aunque con distintos matices de significado.

En todas las *novelle* de temática seria el autor desaprueba, rechaza, critica, censura, denuncia y en algunos casos condena. Nosotros hemos optado por separar las *novelle* en dos categorías principales, según la diferente intensidad emotiva y el distinto nivel de implicación personal con el que Sacchetti aborda las temáticas que más le preocupan, entre las que encontramos la corrupción, la ignorancia, el egoísmo, etc.

#### VII. 4.2.1. *Novelle* de denuncia.

Uno de los motivos con el cual el escritor está más sensibilizado es el de la ignorancia, un problema que le preocupa tanto que suele volver a menudo sobre él en sus narraciones. En las *Trecentonovelle* la ignorancia se manifiesta de muchas formas distintas, desde la inocente credulidad femenina hasta la superstición popular concebida en sus múltiples y diferentes facetas. Este último motivo aparece en un número relativamente elevado de *novelle* en las que Sacchetti denuncia todo tipo de superstición, como veremos en detalle más adelante, en particular la que se manifiesta a través de la atribución de poderes sobrenaturales a objetos o seres que no los tienen como es el caso de las *novelle* CCXVII, CCXVIII y CCXIX.

El interés de Sacchetti hacia un determinado tema o motivo, o bien hacia un determinado personaje, nos permite señalar en su obra unos pequeños ciclos de *novelle* en las que, como ocurre a menudo en la estructura de las *Trecentonovelle*, el sumo cuidado con el que el autor introduce en los exordios unos datos concretos y detallados nos permite conocer ya todos los elementos principales de la historia. En el caso de la

superstición y las falsas creencias encontramos tres *novelle* consecutivas en las que la ingenuidad femenina lleva a las protagonistas a acudir a los remedios de unos improvisados “curanderos”; en los primeros dos casos se les dará a las mujeres un *breve*, es decir, un escrito que contiene una fórmula mágica<sup>379</sup> que no se tiene que leer, para que no pierda su eficacia, mientras que en el tercer cuento se tratará de una poción, y siempre a cambio de elevadas sumas de dinero.

En relación con los remedios “recetados” por los impostores, podemos añadir que en dos casos se revelarán totalmente inútiles, mientras que en la *novella* CCXVII el escritor nos cuenta que gracias a la fórmula mágica una mujer pudo dar a luz sin ningún sufrimiento físico, tanto que la fama de la efectividad de la fórmula se difundió por toda Siena y durante muchos años cada mujer grávida quiso tenerla. La eficacia de la fórmula mágica encuentra su justificación en las palabras del autor, que interviene en primera persona en la narración para atribuir el efecto positivo no al remedio en sí (de lo contrario no tendría sentido su aversión hacia toda forma de superstición) sino a la gran fe<sup>380</sup> de la protagonista: «Io mi credo che, quando la persona porta molta fede che uno breve o altra cosa gli abbia a giovare, che quella cosa non gli possa fare altro che utile» (p. 515). Las reflexiones de Sacchetti sobre la importancia de tener fe vuelven al final de la *novella*, relacionadas con la excesiva credulidad de las mujeres: «Buona cosa è avere la fede, ma spesso è il peggio averne troppa [...] molto ci corrono le donne, e

---

<sup>379</sup> Una vez más encontramos en el *Decamerón* el antecedente más inmediato de estas tres *novelle*, concretamente la *novella* en la que de Calandrino se enamora de Niccolosa y Bruno le hace un *breve* con el cual el primero consigue los favores de la mujer (IX,5). Sobre la difusión en la época de fórmulas y pociones mágicas cfr. Amati, G., (a cura di), *Ubbie, ciancioni e ciarpe*, Bologna, 1866, pp. 48-50.

<sup>380</sup> «portò il breve alla giovene, la quale con tanta fede il ricevette quanto avesse ricevuto il verace corpo di Cristo» (cit. p. 515).

specialmente cotali femine che [...] se ne rimangono poi con le beffe e col danno» (p. 516).

En estas consideraciones del escritor podemos percibir una diferencia con respecto a cuanto hemos afirmado anteriormente en relación con el tema erótico, ya que mientras que en el caso de la temática adúltera se apreciaba la ausencia por parte del escritor de un juicio moral que condenara a la mujer, junto con la presencia de una visión positiva del adulterio, justificable en cuanto manera de compensar la insatisfacción femenina existente dentro de un matrimonio, en el caso de la ignorancia vemos como la postura del autor hacia el género femenino ha cambiado. De hecho, la ausencia de un juicio moral deja paso aquí a una mayor conciencia ética que le lleva a polemizar y denunciar determinados comportamientos y creencias, sin por eso dejar de ser transigente con la mayoría de sus personajes femeninos.

Merece la pena detenernos en otros interesantes elementos que constituyen la clave de lectura de las tres *novelle*. En primer lugar los diferentes motivos que empujan a las mujeres a recurrir a estas prácticas de hechicería: el miedo a sufrir los dolores del parto («fa un breve a una donna di parto, acció che ella partorisca sanza pena») (CCXVII, 514), o bien el temor a que un hijo no crezca sano («perché uno suo figliuolo cresca») (CCXVIII, 516), o finalmente el miedo de no poder satisfacer el deseo de ser madre «avendo gran voglia di far figlioli» (CCXIX, 519). Pensamos que la elección de las tres motivaciones por las que las protagonistas recurren a la ayuda de unos personajes que las estafan no es nada casual. Ya no estamos frente a los caprichos amorosos del Calandrino boccacesco, sino que se trata de unas preocupaciones y unos

temores justificados y comunes a la mayoría de las mujeres: miedo al dolor, a la enfermedad, a la infertilidad.

Una vez más percibimos la mirada afectuosa del escritor hacia el género femenino, puesto que Sacchetti parece en cierto modo querer justificar la ingenuidad de las tres mujeres, indicándonos las razones muy serias por las que éstas recurren a la ayuda de unos siniestros personajes-curanderos. La ignorancia las llevará a convertirse en víctimas y presas de unos desconocidos que se aprovecharán de su buena fe.

Con respecto a éstos últimos, la elección de Sacchetti tampoco es casual y resulta ser reveladora de la aversión que él siente hacia determinados grupos sociales, ya que en el primer caso se trata de un religioso<sup>381</sup>, mientras que en las *novelle* CCXVIII y CCXIX los autores del engaño son dos judíos, a los que el autor hace alusión con palabras duras que demuestran su exasperado antisemitismo<sup>382</sup>. En las tres *novelle* la presentación del personaje que urde el engaño se limita a unas pocas indicaciones concretas, directas, mientras que la atención de Sacchetti se centra más en las palabras del engañador, que evocan fórmulas tradicionales de *exempla* y sermones, con las que el monje y los dos judíos conseguirán embaucar a sus víctimas<sup>383</sup>.

Acabamos de ver como la trama de las tres *novelle* implica la presencia de tres burlas individuales, es decir, una persona que engaña a otra persona, más una estafa que, a la hora de ser descubierta, requiere la presencia de un público que asiste y ridiculiza al personaje *beffato*, según los cánones clásicos de la *beffa* a los que hemos hecho

---

<sup>381</sup> El *altopascino* protagonista de esta *novella* es un monje perteneciente a la hermandad de los Hospitalarios, cuya sede era en Altopascio, un pueblo cerca de Siena.

<sup>382</sup> El escritor habla de los dos judíos utilizando adjetivos como *rei, maliziosi e falsi*, llamándoles *non uomeni ma diavoli* y reflexionando como *por lo mundo vanno di cattivi uomeni e per uno danaio tradirebbono Cristo; e costui è iudeo, che lo tradirono e venderono trenta danari* (citas pp. 517-521).

referencia con anterioridad y que prevén el descubrimiento público del engaño. En la *novella* CCXVIII es el mismo engañador el que ordena a su ingenua víctima que la lectura de la fórmula mágica se haga en público<sup>384</sup>, para que la estafa resulte aún más ridícula y sea mayor el escarnio. Sin embargo, a diferencia de la mayoría de las *novelle* de *beffa* estudiadas anteriormente, la forma de engaño utilizada por el religioso y los dos judíos no provocan la risa de los que presencian la estafa, a pesar de las palabras irrisorias contenidas en dichas fórmulas<sup>385</sup>, y la maldad de los tres estafadores implica la reprobación del escritor y excluye cualquier tipo de hilaridad. Es más, en el caso de la *novella* CCXVIII es tan grande el estupor causado por la lectura de la fórmula mágica, que muchos de los feligreses presentes en la iglesia, apenados por la crueldad de la burla, intentan ayudar a la mujer engañada con palabras de consuelo.

En las *moralità* que cierran las *novelle* CCXVIII y CCXIX Sacchetti vuelve a insistir en la necedad de las mujeres supersticiosas y relaciona las falsas creencias con otros dos aspectos que le preocupan mucho: en primer lugar la tendencia muy extendida en la sociedad de su época de querer ir en contra de la naturaleza y no aceptar la voluntad divina que establece, en casos concretos como éstos, que un hijo no crezca y que una mujer no pueda engendrar, este último caso ejemplificado en el final de la *novella*, en la que el mismo Sacchetti nos cuenta que una vez liberada del conjuro del

---

<sup>383</sup> Citamos como ejemplo las palabras pronunciadas por el judío en la *novella* CCXIX: «O quanto bene evereste da Dio, se voi faceste figlioli! Ogni bene avete fuor che questo; voi giovani e belle e ricche, con li vostri mariti gentiluomini e dabbene». Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 520.

<sup>384</sup> «in capo di nove dí lo menerete al prete e alla chiesa del vostro populo, dicendo che lo disciolga e lo legga innanzi al populo». *Ibidem*, p. 518.

<sup>385</sup> En un caso se leen los siguientes versos: «Gallina, gallinaccia; Un orciuolo di vino e una cofaccia Per la mia gola caccia; S'ella il può fare, sí 'l faccia, E se non, sí si giaccia», mientras que la segunda fórmula mágica contiene la frase ofensiva: «Sali su un toppo, E sarai grande troppo; Se tu non mi giugni, Il cul mi pugni». *Ibidem*, pp. 516 y 518.

judío la mujer consiguió tener hijos, pero sólo cuando «quando Dio volle feciano de' figlioli, e forse più che non avrebbono voluto» (p.522).

El segundo aspecto se refiere a la decadencia de los valores cristianos y a la falta de fe entre sus contemporáneos, a quienes Sacchetti les reprocha el querer depositar toda su confianza en un judío, en lugar de en un cristiano. En las amargas palabras del escritor vuelve a aparecer el tono típicamente intolerante que suele utilizar hacia los judíos:

«Quanto è nuova cosa questo aventarse nell'opere de' iudei! Che molte volte interviene che si crederrà più tosto a uno iudeo che a mille cristiani, benché i cristiani sono oggi sí tristi e con sí poca fede che abbiensene il danno. E anco non so dove manchi più la fede, o nell'uno o nell'altro». [...] «Li cristiani, uomeni o femine, daranno maggiore fede a uno iudeo che a cento cristiani; ed eglino niuna fede darebbono a uno cristiano!»<sup>386</sup>.

Otros aspectos de la ignorancia popular denunciados por Sacchetti son la fe en los sueños, interpretados como signo de premonición de algo que va a suceder (CLXIV), y la superstición que se manifiesta en la creencia de que determinados acontecimientos lleven automáticamente consecuencias buenas o nefastas; entre ellos está el hecho de evitar llevar vestidos de un determinado color (el verde estaba considerado entonces un color negativo) o bien de tocar a un muerto por miedo a que traiga mala suerte, obsesión que en la *novella* XLVIII lleva a su protagonista, Lapaccio di Geri, a recurrir a todo tipo de conjuros. Otra forma de ignorancia para Sacchetti consiste en la falta de preparación y la incapacidad para ejercer correctamente una profesión: en este sentido tenemos las duras polémicas en contra de las negligencias de los médicos (XXVI, CLVI).

---

<sup>386</sup> *Ibidem*, pp. 518-519 y p. 522.

En la *novella* CLI, además, observamos una forma más de ignorancia y superstición —que el escritor relaciona con la idolatría, la magia y la adivinación—, de la que se aprovechan determinadas categorías profesionales como los astrólogos y los adivinos; el tema de la *novella* responde a unas convicciones muy profundas en Sacchetti, que parten del motivo particular de la astrología y se convierten en una denuncia que se extiende a toda una serie de costumbres y supersticiones de sus contemporáneos. A este respecto queremos citar los párrafos relativos a las reflexiones polémicas que el escritor florentino formula en contra de los astrólogos, y que revelan su inteligencia extraordinaria y el agudo sarcasmo con el que, a la hora de indicar la fuente escrita en la que se basan sus conocimientos, señala el *Cerbacone*, título gracioso que el mismo autor acuña basándose en su parecido con el título de la gran obra de Boccaccio:

«tutti quelli che vanno tralunando, stando la notte su' tetti come le gatte, hanno tanto gli occhi al cielo che perdono la terra, essendo sempre poveri in canna. [...] Essendo domandato da certi valentri uomeni se le ragioni con che io avea vinto Fazio avea trovato mai in alcun libro, e io dissi che sí, che io l'avea trovate in uno libro che io portava sempre meco, che avea nome il Cerbacone»<sup>387</sup>.

Como ocurre a menudo en la narrativa de Sacchetti, la trama de la *novella* se centra únicamente en la sucesión apremiante de preguntas y respuestas entre Fazio da Pisa y el mismo escritor, aquí en su papel de actor y protagonista, siguiendo una técnica típicamente sacchettiana según la cual la referencia al recuerdo privado —estrategia utilizada para demostrar la autenticidad de los hechos narrados y aumentar la sensación de familiaridad que el escritor quiere establecer entre él y su público— aligera notablemente el fondo moralista de la narración.

---

<sup>387</sup> *Ibidem*, pp. 318-319.



La ignorancia y la superstición no son los únicos temas que preocupan a Sacchetti. Los importantes cambios políticos y sociales de los que el mismo autor es testigo y protagonista<sup>388</sup>, junto con el papel fundamental que ha desempeñado desde siempre la política en su vida, llevan al escritor a expresar abiertamente su aborrecimiento hacia la guerra y su profundo desprecio hacia los tiranos y las milicias mercenarias, en nombre del amor ilimitado que Sacchetti siente por la paz. La inapelable condena de la guerra y la fervorosa exaltación de la paz, ya ampliamente presentes en su producción artística anterior, encuentran en las *Trecentonovelle* un nuevo caldo de cultivo en el que el escritor puede dar riendas sueltas a sus muchas inquietudes, a través de amargas reflexiones y duras palabras de denuncia.

Es éste el caso de la *novella* CLXXXI, que tiene como protagonista a Giovanni Agudo, famoso capitán de mercenarios que fue nombrado general del ejército florentino desde 1377 a 1394 y que, según Sacchetti, «ben seppe fare, sí che poca pace fu in Italia ne' suoi tempi» (p.407). En la misma *novella* el autor llega a afirmar de manera explícita que la presencia de ejércitos mercenarios es una de las principales causas de la ruina de Italia, mientras que en otras muchas *novelle* la denuncia se extiende a los gobiernos tiránicos que llegan a consolidar su poder justamente gracias a la creación de dichas milicias mercenarias.

Veamos sólo algunas de las reflexiones que hace el escritor al respecto, elegidas entre las muchas que salpican las páginas de las *Trecentonovelle*:

«E non sono affigurati i lupi a' tiranni? [...] Se ' tiranni lupigni pensassino alla presente *novella*, più tosto porterebbono vestigio e natura di pecorella che di lupo ; ma la superbia e l'avarizia vuole che ciascuna città per li suoi peccati sia

---

<sup>388</sup> Hay que recordar que en la última década del siglo catorce tuvo lugar la guerra que enfrentó a los florentinos con Gian Galeazzo Visconti, señor de Milán, un conflicto que el mismo Sacchetti en las *Trecentonovelle* define como «la maggior guerra che li Fiorentini avessono mai» (CXLVIII, 309).

dilungata da' giusti pastori e soggiaccia sotto a'lupi rapaci, li quali sono nimici della giustizia e amici della forza» (CLXXVII, 399).

«Peggio fanno spesse volte a chi dà loro soldi che non fanno a' soldati dell'altra parte, però che, benché mostrino di voler pugnare e combattere l'uno contro all'altro, [...] par che decano: ruba di costà, che io ruberò ben di qua. Non se n'avvegono le pecorelle che tutto dì con malizia di questi tali sono indotte a far guerra». (CLXXXI, 407).

«E nota, lettore, che quasi tutte le terre venute a signore o a distruzione ne sono stati cagione li cittadini possenti delle grandi famiglie di quelle città, che, facendo divisione e contese fra loro per essere ciascuno il maggiore, [...] dopo alcun tempo viene un solo, cioè un tiranno, e caccia coloro e pigliasela elli. Esempi ne sono assai» (CCI, 471).

La atención de Sacchetti se extiende también a algunos motivos clásicos de los sermones medievales, como la denuncia de la avaricia (XXIII, CLXXXV, CC), la codicia (CCXXVIII), la hipocresía (CI, CIX, CXXV) y la prepotencia, así como la polémica en contra de la usura y de otros aspectos relacionados con la ética económica (XXXII, XCII), elementos todos ellos que tienen su antecedente más próximo en la obra de Boccaccio, puesto que los encontramos en la amarga reprensión de los vicios que proporciona el tema de la primera Jornada del *Decamerón*. En la mayoría de los casos se trata de sencillas anécdotas que a menudo recuerdan el repertorio ejemplarístico tradicional y que, sin embargo, Sacchetti consigue actualizar a través de su técnica de acumulación de detalles realistas.

Una de las *novelle* que, según nuestra opinión, mejor refleja el sentido de decadencia y de crisis de valores que invade la obra del escritor florentino es la número CLIII, que representa, además, un testimonio ejemplar de ese desarrollo paralelo de narración y reflexión moral que constituye una de las principales características de toda la narrativa sacchettiana. De hecho, a parte de su interés por el argumento en sí, la

*novella* es importante desde el punto de vista de la estructura, ya que, como advierte Crupi, no sigue el esquema tripartito típico de la tradición ejemplar y que caracteriza a la mayoría de las *novelle* de Sacchetti. En este caso no se respeta la sucesión: *exordio-narración-moral*, sino que el cuento se desarrolla siguiendo un orden distinto en el que asistimos a la inversión entre *moral* y *narración* (*exordio-moral-narración*)<sup>389</sup>, constituyendo un caso único en la recopilación del autor florentino.

En ella el escritor denuncia la decadencia de las órdenes caballerescas de la época en la que vive, contraponiendo el momento histórico actual, un presente corrupto que simboliza la tumba de todos los valores y en el que la caballería ha muerto, frente a un pasado definido como «*buon tempo antico*» en el que se describen como «*in quattro modi son fatti cavalieri, o soleansi fare*», según el *topos* literario del apego a los tiempos pasados, característico de toda la tradición medieval.

Sacchetti alude a las causas que han provocado el deterioro de una institución socio-cultural tan importante como la caballería, que él sugiere llamar más bien *cacaleria*, representada aquí por un *cavaliere novello* muy tacaño que ha sido condecorado con el título de caballero únicamente por ser *sforgoratamente ricco*, mientras que se trata de un viejo usurero sin escrúpulos<sup>390</sup>.

En este punto abrimos un breve paréntesis para señalar que la descripción negativa y grotesca de un caballero aparecía ya en la segunda parte de la *novella* CXIV,

---

<sup>389</sup> Cfr. Crupi, V., «Schemi compositivi ed elementi strutturanti della *novella* CLIII di Franco Sacchetti, al confronto con la I 8 del *Decamerón*», *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, 1977, XXXII, 5-6, pp. 349-364.

<sup>390</sup> Aunque en este caso Sacchetti es coherente con las intenciones expresadas en su *Proemio* y no indica el nombre del protagonista, según la hipótesis formulada por Scaramella, el personaje sería identificable con Simone Peruzzi, un riquísimo banquero que en 1386, ya viejo y muy enfermo, fue nombrado caballero, causando un escándalo entre los florentinos. Cfr. Scaramella, G., «Personaggi sacchettiani», *Rassegna Bibliografica della Letteratura Italiana*, 1913, pp. 324-328. Independientemente de que la

que tiene como protagonista a Dante, aunque en este caso Sacchetti no hace explícitamente mención a la falta de valores morales. En la breve anécdota que el escritor inserta dentro de esta *novella*, el sumo poeta conseguirá que un juez condene al caballero de los Adimari, a pesar de que éste último le había pedido a Dante que intercediera en su favor para evitar la condena por un delito que había cometido. Una vez llegado frente al juez, Dante denuncia la forma de cabalgar de este caballero, que no se avenía a un hombre de su categoría. Al enterarse por las palabras del poeta de que este caballero «altero e poco grazioso [...] quando cavalca per la città va sí con le gambe aperte a cavallo che chi lo scontra conviene che si torni adrietro e non puote andare a suo viaggio» (p. 232), el juez considera que este delito es más grave que el por el cual iba a ser juzgado y le condena a una multa de mil liras por cabalgar con las piernas abiertas.

Volviendo a la *novella* CLIII, es importante decir que la postura que mantiene Sacchetti en relación con el motivo de la decadencia de las órdenes de caballería es absolutamente radical, como demuestran las palabras que citamos a continuación y que reflejan la trayectoria que según el escritor ha seguido la institución de la caballería, pasando a través de un proceso de involución que podría representarse gráficamente como una parábola negativa que aquí parece haber tocado fondo:

«Essendosi fatto in Firenze uno cavaliere, il quale sempre aveva prestato a usura [...] in vergogna e vituperio della cavalleria, la quale nelle stalle e ne' porcili veggo condotta: e se io dico il vero, pensi chi non mi credesse s'elli ha veduto, non sono molti anni, far cavalieri li meccanici, gli artieri, insino a' fornai; ancor più giù, gli scardassieri, gli usurai e' rubaldi barattieri» (CLIII, 325)

---

hipótesis sea cierta o no, no cabe duda de que el personaje real se acerca mucho al tipo social que le

Las consideraciones morales del escritor ocupan las dos terceras partes de la *novella*, dejando para el final el verdadero desarrollo de la historia: el bufón Dolcibene, ya protagonista de numerosas *novelle*, pretende que el reluctant caballero cumpla con su deber de ser generoso y respete las obligaciones que su nueva categoría social implica<sup>391</sup>. Para Sacchetti los ideales de generosidad y nobleza de ánimo que caracterizaban a la orden caballeresca han desaparecido para siempre, y con ellos los requisitos necesarios para el estilo de vida que más se ajusta la figura del caballero, el primero de todos la actitud desinteresada, la *scienza reale senza guadagno*.

El sentido que la trama de la *novella* quiere transmitir es claro: los nuevos caballeros son indignos de llevar este nombre, ya que se trata de personas ignorantes y egoístas que desconocen los valores innatos de obligación de ser generosos con los demás —un aspecto que según Picone se puede interpretar como la variante burguesa de la *larghezza cortés*<sup>392</sup>—. El lamento nostálgico sobre la decadencia de los valores de la caballería, que se ha convertido en algo *brutto e fetido*, concluye con el epifonema dantesco «O vana gloria delle umane posse!»; este verso, que ya tuvimos ocasión de comentar en relación con su aparición en el *Proemio* de las *Trecentonovelle* y que volveremos a encontrar en la *novella* CLXXVIII, se tiene que relacionar con la clara concienciación del autor de estar viviendo en una época de crisis y decadencia tanto a nivel intelectual como social y político.

A partir del mensaje principal que Sacchetti quiere transmitir a través de su amplia reflexión moral, se desprende un significado más general, relacionado con la

---

interesa presentar a Sacchetti en esta *novella*.

<sup>391</sup> Para ello Dolcibene recurrirá a dos tácticas: la primera de tipo verbal (*motto*), y la segunda que consistirá en una burla y que representa el paso del bufón de las palabras a la acción

<sup>392</sup> Cfr. Brioschi, F., Di Girolamo, C., *op. cit.*, p. 671.

inquietud que el autor siente al observar en la sociedad en la que vive una confusión y una transformación de los valores tradicionales. En este mundo al revés, donde la dignidad propia del orden de la caballería ha dejado de pertenecer al ámbito exclusivo de la nobleza para convertirse en una categoría que está al alcance de artesanos y panaderos, el juicio negativo del escritor refleja su denuncia sobre la confusión de roles sociales en la sociedad florentina de finales del *Trecento*, cuya crisis se vio acelerada y reforzada por la revuelta de los *Ciampi*<sup>393</sup>, que miraba a destruir unas estructuras sociales ya en parte debilitadas.

Para concluir nuestras consideraciones sobre la *novella* CLIII, queremos recordar que la confusión de roles sociales denunciada en las *Trecentonovelle* tiene un antecedente en una obra anterior de Sacchetti, las *Sposizioni*, donde el autor se queja abiertamente de que «non si confà e non par licito uno conte essere mercante, e uno cavaliere essere medico, e uno re essere giudice»<sup>394</sup>.

Existen otras dos *novelle*, la CXIV y la CXV respectivamente, que en nuestra opinión mantienen cierta relación con el intercambio anómalo de clases sociales denunciado por Sacchetti, según el cual un plebeyo se convierte en caballero y un conde se convierte en mercader. Ambas tienen como protagonista a Dante y están basadas en

---

<sup>393</sup> Según la opinión de Crupi, que centra su estudio en los aspectos históricos e ideológicos de la *novella*, la experiencia de la revuelta de los *Ciampi* marcó profundamente a Sacchetti y el autor se quedó muy asustado por la presión que el llamado *popolo minuto* empezó a ejercer sobre la clase social dominante, así como por la situación de anarquía y desorden que se creó. Cfr. Crupi, V., *op. cit.*, pp. 362-363.

<sup>394</sup> Cfr. Sacchetti, F., *La battaglia delle belle donne. Le lettere. Le sposizioni di Vangeli*, (a cura di A. Chiari), Bari, Laterza, 1938, p. 126. Según las indicaciones de Lanza, además, la denuncia de Sacchetti sobre la decadencia del orden de la caballería aparecía ya en la canción número 248 de su *Libro delle Rime*, titulada *O mondo inmondo*. Cfr. Sacchetti, F., *Il Libro delle rime* (a cura di F. Brambilla Ageno), *op. cit.*, s.p.

un motivo clásico de la prosa narrativa: la reacción indignada del poeta hacia quienes, recitando, destrozan sus versos<sup>395</sup>.

En la *novella* CXIV el sumo poeta oye a un herrero cantar unas estrofas de la *Divina Comedia*, confundiendo el orden de los versos y quitando y añadiendo palabras a su libre albedrío; con un gesto decidido el poeta esparce los instrumentos de trabajo del herrero por la calle, demostrándole así que a nadie le gusta que alguien le estropee su labor. El mismo tema es retomado por la *novella* siguiente, la cual a su vez utiliza el motivo del hombre inculto que insulta y ofende a un personaje de ánimo noble el cual, sin embargo, renuncia a contestarle de manera maleducada<sup>396</sup>: se trata de un cuidador de burros que recita a su manera unos versos de la obra de Dante. El poeta le amonesta amablemente y el hombre ignorante le contesta con un vulgar gesto de escarnio. Dante responde que no contestaría a ese insulto ni siquiera si le volviese a insultar otras cien veces y Sacchetti cierra la *novella* elogiando las nobles palabras del poeta.

Como siempre la *moralità* final esconde unas consideraciones más generales, y en estos dos casos Sacchetti quiere decirles a sus lectores que cada uno se tiene que dedicar a su oficio, sin tener la presunción de ser lo que no es y sin querer pertenecer a una condición social y cultural superior a la que le corresponde.

Su triste reflexión sobre el cambio total de todos los valores, sobre ese mundo al revés que tanto le preocupa, implica también una dura polémica en contra de las nuevas modas adoptadas por los florentinos, refiriéndose en particular a su forma de vestir. En

---

<sup>395</sup> Letterio Di Francia señala la presencia del mismo motivo en la *Vida de Arcesilao*, de Diógenes Laercio y, en épocas más cercanas, en un cuento del *Conde Lucanor* de Don Juan Manuel y en el cuento LVIII del *Novellino*. Para las relaciones entre el escritor español y el autor florentino señalamos: Florentino, L., «Don Juan Manuel e Franco Sacchetti» en: *Il polso delle Muse*, Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1977, pp. 15-23.

este caso la polémica, que retoma uno de los tópicos más comunes de la predicación popular, es acompañada a menudo por unas largas digresiones que revelan un tipo de moralismo más bien pobre que nos recuerda mucho el repertorio de algunos severos predicadores italianos de los siglos catorce y quince<sup>397</sup>.

En las *novelle* donde Sacchetti se dedica a denunciar las nuevas modas, el autor exhibe un amplio repertorio de imágenes femeninas y masculinas en parte similares a las que ya que presentaban Dante y Boccaccio en sus respectivas obras<sup>398</sup>. Transcribimos, a modo de ejemplo, una parte de la larga y detallada descripción que aparece en la *novella* CLXXVIII:

«Che è a vedere le giovenette, che soleano andare con tanta onestà, avere tanto levata la foggia al cappuccio che ne hanno fatto berretta, e imberrettate, come le mondane vanno, portano al collo il guinzaglio, con diverse maniere di bestie appiccate al petto! Le maniche loro, o sacconi più tosto, si potrebbero chiamare, qual più trista e più dannosa e disutile foggia fu mai? [...] Le donne vanno in cappucci e mantelli. I più de' gioveni senza mantello vanno in zazzera. Elle non hanno se non a tôrre brache, e hanno tolto tutto; elle son sì piccole che agevolmente verrebbe loro fatto, però ch'egli hanno messo il culo in uno calcetto; (y, con respecto a los hombres:) Ha fatto il nostro signore il piè libero, e molti con una punta lunghissima non possono andare. Fece le gambe a gangheri, e molti con lacci se l'hanno sí incannate che a pena si possono porre a sedere; lo 'mbusto è tutto in istrettoie, le braccia con lo strascinió del panno, il collo asserragliato da' cappuccini, il capo arrandellato con le cuffie in su la zazzera di notte, che tutto il dí poi la testa par segata. E così non si finirebbe mai di dire delle donne, guardando allo smisurato traino de' piedi e andando insino al capo» (403).

En la conclusión de esta *novella* Sacchetti vuelve a recurrir a Dante, volviendo a citar el verso del *Purgatorio* «O vanagloria delle umane posse!», que encontramos aquí por tercera vez tras su aparición tanto en el *Proemio* como en la *novella* LIII, como

---

<sup>396</sup> Corsaro encuentra un precedente de esta *novella* en el cuento LVIII del *Novellino*. Cfr. Corsaro, A., *op. cit.*, p. 32.

<sup>397</sup> Pensemos solamente en las prédicas de Giordano da Pisa, Iacopone da Todi y Bernardino da Siena.



tuvimos ocasión de señalar en su momento, con el que el escritor demuestra su aflicción por vivir en una época marcada por una crisis de valores y una decadencia intelectual, social y política.

Con respecto a la nueva forma de vestir de hombres y mujeres a la que alude Sacchetti, pues, no cabe duda de que se trata de un cambio radical: zapatos y pantalones que dificultan los movimientos, bragas tan pequeñas que parecen inexistentes, mangas tan largas que llegan a tocar el suelo y un largo etcétera, que sirve para testimoniar una transformación demasiado profunda que el autor ha podido aceptar a duras penas. Un tono muy parecido, aunque con la introducción de algunas variantes y con una menor insistencia desde el punto de vista de la descripción de los trajes, se repite en las otras *novelle* (II, L, LXXX, CXXXVII, CC). En algunas de ellas, además, la atención de Sacchetti no se limita a analizar la extravagancia de este nuevo y distinto tipo de ropa, debido a los dictámenes de las nuevas modas, sino que se critica el nuevo gusto por la combinación desentonada de colores, como los tonos demasiado vivaces de las medias de las figuras pintadas en la pared de una iglesia, o los hombres que llevan trajes por mitad blancos y por mitad negros “inclusive los cinturones y los zapatos” (LXXX). Incluso se polemiza en torno a la costumbre poco común en la época de combinar tejidos gruesos y finos, como en el caso de una *novella* cuyo único argumento gira alrededor de un personaje que utiliza unos parches hechos de un tejido rojo muy fino para remendar un traje de tela gruesa, como se cuenta en la *novella* L: (“vestito di romagnuolo, essendo rotta la gonnella se la fa ripezzare con scarlatto”).

---

<sup>398</sup> Cfr. Alighieri, D., *op. cit.*, p. 370 (*Purgatorio*, Canto XXIII, 98-102) y Boccaccio, G., *op. cit.*, pp. 116-117 (décima *novella* de la primera Jornada).

Las *novelle* en las que el autor critica las nuevas formas de vestir de sus ciudadanos podrían ser muchísimas más, dado que —como apunta el mismo Sacchetti— todas las *Trecentonovelle* no serían suficientes para enumerar los muchos cambios que ha sufrido la moda en la época en la que él vive<sup>399</sup>. No hay que olvidar, además, que la dura polémica contra las nuevas modas constituye un motivo constante en la obra del escritor florentino, ya presente sobre todo en el libro de las *Rimas*<sup>400</sup>.

A las descripciones de las nuevas y extravagantes formas de vestir las acompaña otro motivo clásico de la literatura religiosa: la polémica alrededor de la artificiosidad de la belleza femenina<sup>401</sup>. En las *novelle* LXVI, XCIX y CXXXVI el escritor arremete contra la belleza ficticia obtenida a través del empleo de todo tipo de afeites y recursos estéticos, utilizados con gran arte y maña por las mujeres florentinas<sup>402</sup>, que saben utilizar los colores mejor que el mismo Giotto y que Sacchetti define como las «maggiori maestre di dipignere e d'intagliare che mai altri maestri fossono» (CXXXVI, 274). La frase que acabamos de citar nos da la impresión de que, a pesar de los evidentes matices morales que ésta implica, las palabras del escritor encierran en sí —aunque siempre en clave crítica— una especie de complacencia hacia la astucia de las mujeres y su arte en utilizar los colores. Esta velada satisfacción se hará mucho más patente en la frase exclamativa en la que prorrumpe el escritor en el cierre de la *novella*:

---

<sup>399</sup> «Io scrittore non potrei contare, per altrettanta scrittura quanto tutto questo volume contiene, le usanze mutate ne' miei dí». (CLXXVIII, 402).

<sup>400</sup> Cfr. Sacchetti, F., *Il libro delle Rime* (a cura di F. Ageno), *op. cit.*, s. p., sobre todo las canciones: *Poca virtù, ma foggie ed atti assai* (CVII) y *Sempre ho avuto voglia* (CLIII).

<sup>401</sup> Sobre los ataques contra la artificiosidad de la belleza femenina, aunque limitadamente a la literatura española, cfr. nuestro trabajo: Carlucci, L., «La desvirtualización de la belleza femenina en algunos textos castellanos en prosa del siglo XV», en: *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. de Juan Paredes), Granada, Universidad, 1995, vol. I, pp. 499-506.

<sup>402</sup> Para un estudio más detallado de estas *novelle* cfr. Carlucci, L., *op. cit.*, sobre todo pp. 175-177.

«Or se io dico il vero, l'opera lodi il maestro!», es decir, «¡Alabadas sean las mujeres que hacen similares obras de arte!».

Hay otras *novelle* que, sin embargo, están dominadas por una invectiva muy dura en contra de todas las nuevas formas de belleza que se consideran como el fruto de artificios cosméticos<sup>403</sup>. En este sentido el escritor no parece mantener una postura bien definida. Aunque en algunos casos se percibe la presencia de aquel tipo de moralidad equilibrada y pausada que ya conocemos y que caracteriza a la gran mayoría de sus *novelle*, hay veces en las que Sacchetti utiliza palabras de condena propias del más clásico lenguaje de los predicadores, con arrebatos súbitos que parecen dignos del más despiadado moralista y que nos recuerdan de cerca al Sacchetti de las *Rimas* y de las *Sposizioni ai Vangeli*, aspecto que nos ha hecho dudar a la hora optar por incluir dichas *novelle* en el grupo de las *novelle* de denuncia, en lugar de clasificarlas como *novelle* de condena.

De hecho, volviendo a la misma *novella* CXXXVI, se puede leer cómo Sacchetti critica a las mujeres florentinas que a través de mil artimañas «ogni figura diabolica fanno diventare angelica, e visi contraffatti e torti maravigliosamente dirizzare» (272), consiguiendo incluso convertir el color negro en blanco. Asimismo, en la conclusión de la *novella* XCIX Sacchetti les recrimina a las mujeres su anhelo de embellecerse para conseguir una falsa hermosura, ocultando el aspecto original que Dios les dio y modificando su creación con ungüentos y afeites: «con nuove arti s'ingegna pur di

---

<sup>403</sup> El motivo de la crítica a las mujeres que se maquillan, común a la producción literaria del siglo XIV, y sobre todo en el ambiente religioso, asume unos tonos particularmente terroríficos en los *assemprì* II y III de Filippo degli Agazzari. Cfr. Agazzari, F., *Gli assemprì di F.A.* (a cura di C. M. Sanfilippo), Roma, Salerno, 1993.

comparire, non lasciando stare nè 'l viso nè alcuno membro come Dio l'ha creato» (202), motivo éste ampliamente utilizado en la literatura medieval.

Hasta ahora nos hemos ocupado de analizar un número bastante amplio de *novelle* en las que Sacchetti nos muestra con mayor vigor su faceta de escritor serio, y que se caracterizan por la crítica y la denuncia explícitas de algunos de los principales males que atormentan a la sociedad de su época. En ellas percibimos una sensación de melancólica nostalgia por los tiempos pasados, vislumbramos la sombra de una personalidad meditativa y pesimista, pero también la actitud de alguien que parece haberse reconciliado con la vida y haber aceptado todas sus contradicciones. Hemos visto que en determinadas ocasiones los sentimientos de Sacchetti pasan del desaliento a la indignación, como en el caso de su denuncia de la superstición o de la prepotencia de los poderosos; sin embargo, su juicio sigue siendo reflexivo y su moralismo se mantiene siempre muy equilibrado, a consecuencia de la visión serena, madura y realista que nuestro escritor ha llegado a tener de la existencia.

### VII. 4.2.2. *Novelle* de condena.

Dentro del marco moralista en el que se desarrollan las *novelle* que hemos definido de “temática seria”, podemos destacar un segundo grupo de *novelle* que hemos clasificado como *novelle* de condena, numéricamente inferiores a las de denuncia, donde los sentimientos serenos y reflexivos del autor dejan paso a un juicio más radical, intransigente y a veces hasta implacable en contra de determinadas costumbres y categorías sociales de la época.

Las dos principales categorías sociales contra las que el escritor arremete, por considerarlas responsables del estado de corrupción en el que se encuentra la sociedad de su tiempo, son los jueces y los religiosos. Con respecto a los primeros, debemos recordar aquí que la denuncia del poder judicial, en particular el florentino, aparece también en la *frottola* titulada «O mondo immondo», que Sacchetti escribió en la misma época en que estaba redactando las *Trecentonovelle*. En esta canción popular el escritor denuncia la corrupción de los jueces y la habilidad de éstos para declarar en falso y cambiar las situaciones con el fin de que parezcan honestas las personas que en realidad no lo son<sup>404</sup>.

La aversión que Sacchetti siente hacia todos los representantes del poder judicial que se dejan sobornar y no son imparciales a la hora de administrar la justicia, queda patente en las *novelle* que Sacchetti les dedica: LXXVII, CXXVII, CXLV, CXLVIII y CXCVII. En la apertura de la *novella* LXXVII Sacchetti expresa su intención de no

---

<sup>404</sup> «Li iudici in tranquillo/ con falso codicillo,/ se ben distillo,/ oscuran chi me' scrisse/ le leggi e chi le disse;/ diffendon chi falisse/ e pruoan casta esser Semiramisse;/ fanno troyano Ulisse,/ ed Ettore greco./ O

mencionar los nombres de los protagonistas, ni tampoco el lugar en el que se desarrolla la historia —«in una città della Toscana la quale per onestà non dirò qual fusse, né ancora dirò quali ufficiali» (p.149)—, a diferencia de las indicaciones detalladas acerca de personajes y lugares que caracterizan la gran mayoría de las *novelle*. Esta decisión demuestra que el autor es consciente de la gravedad de lo que va a contar, y por lo tanto decide ser fiel a cuanto ya anunciaba en el *Proemio*, es decir, no revelar los nombres de aquellos personajes que ocuparan un cargo importante dentro del orden municipal («uomini di grande affare o stato») en el caso de que éstos pudiesen verse perjudicados por los hechos narrados.

Según un módulo narrativo muy frecuente en la recopilación sacchettiana, la *novella* se articula en dos momentos distintos: en el primero, un magistrado es sobornado con un buey y una vaca por parte de cada uno de los dos mercaderes de ganado implicados en un pleito, mientras que en el segundo, el mismo escritor cuenta una situación parecida que vivió él, siendo podestà de la misma localidad, cuando, a diferencia del primer protagonista, rechazó el soborno de un ciudadano. La función de la segunda parte de la *novella* es la de desarrollar una ulterior reflexión narrativa sacada de su propia experiencia. El desprecio de Sacchetti hacia jueces y magistrados corruptos queda patente en una reflexión en la que expresa su deseo de tener a un hijo cazador antes que a un hijo jurista.

La anécdota del juez al que se le intenta corromper regalándole un buey y una vaca es una de las más conocidas del repertorio ejemplarístico<sup>405</sup>, un repertorio que

---

cieco e bieco/ chi con lor costuma!»; en: Sacchetti, F., *Il libro delle Rime* (a cura di F. Agno), *op. cit.*, s.p.

<sup>405</sup> Corsaro indica como fuentes la *Summa praedicatorum* de Bromyard, la *Mensa philosophica* de Scout y las dos versiones del *Speculum morale*. Cfr. Corsaro, A., *op. cit.*, p. 29.

Sacchetti sin duda tenía que conocer; el escritor florentino la reexamina aportando su característico toque de originalidad y modernidad, que consiste en añadir una serie de detalles realistas que actualizan el esquema genérico del *exemplum* latino y que le acercan a la crónica de su época. Como ya hemos subrayado en numerosas ocasiones, cada elección del escritor responde a un criterio narrativo bien definido: en este caso se trata de la necesidad de explicar didácticamente el *exemplum* y ambientarlo en una época y unas situaciones que resulten lo más cercanas y accesibles que se pueda al lector.

El tono severo de Sacchetti acompaña también a la *novella* CXXVII, dedicada enteramente a la difamación de los hombres de leyes. En ella un caballero llegado a Florencia procedente de la ciudad de Metz, en Lorena, se sorprende al enterarse que de en la ciudad hay muchos jueces y pregunta a los florentinos como todavía pueden seguir estando en paz, dado que en su tierra la presencia de un solo juez fue suficiente para que se crearan discordias y estallara una guerra tras otra. A demostración de las verídicas palabras del caballero, Sacchetti saca a colación el ejemplo de Venecia y de Norcia, ciudades que viven una época de paz y prosperidad en las que «nel suo buon reggimento, giammai non ebbe alcuno iudice» (CXXVII, 256).

La denuncia de Sacchetti prosigue en las *novelle* CXLV y CXLVIII, a través de su condena de las malas actuaciones de jueces y magistrados incautos, que sancionan a los inocentes y absuelven a los culpables, y de su protesta por el estado de profunda corrupción en la que éstos se encuentran. En la *novella* CXLVIII, además, las justificaciones aparentemente extrañas del escritor acerca de los engaños ideados por

Bartolo Sonaglino para no pagar los impuestos no son más que la enésima alusión sarcástica al comportamiento incorrecto de los magistrados florentinos.

Para terminar, queremos destacar el interesante retrato del juez protagonista de la *novella* CXLV, del que una vez más Sacchetti no revela el nombre. El escritor se detiene en la descripción detallada del físico y de la forma de vestir del personaje en cuestión, que queremos citar a continuación, ya que se trata de una verdadera caricatura que, sin lugar a duda, es muy significativa del desprecio y el escaso valor que el autor atribuye a los que ejercen la profesión jurídica:

«Egli avea una foggia alta presso a una spanna, con un gattafodero che parea una pelle d'orsa, tanto era morbido, e avea un collaraccio che era sì lungo e spadato che avrebbe tenuto due staia alla larga, e avea uno occhio piccolo e uno grande, più in su l'uno che l'altro, e un naso que parea una carota»<sup>406</sup>.

El aspecto desagradable y casi repugnante del juez está relacionado con un particular gusto por lo deforme que caracteriza la narrativa de Sacchetti y del que tendremos ocasión de hablar detenidamente más adelante, en la parte dedicada a la tipología de los personajes de las *Trecentonovelle*. De todos modos, la indecorosa figura física del juez de la *novella* CXLV parece garantizar una igualmente indecorosa miseria moral e intelectual, y nos trae a la memoria los comentarios que hace Filostrato en el *Decamerón* sobre los jueces y los notarios, que se parecían más bien a hombres arrancados al arado o sacados de un taller de zapatero que de las escuelas de leyes<sup>407</sup>.

A las *novelle* que acabamos de comentar hay que añadir la número XL, en la que no aparece de forma explícita el desprecio del escritor hacia determinados representantes de la justicia como jueces y notarios, sino su desconfianza hacia la

---

<sup>406</sup> Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 298.

<sup>407</sup> La descripción aparece en la *novella* cinco de la octava Jornada. Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 929.



justicia en general. En ella messer Ridolfo utiliza un *motto* agudo para demostrar a un sobrino suyo, que acababa de volver de Bolonia donde había estado diez años estudiando derecho, que allí no ha hecho más que perder el tiempo y todo lo que ha aprendido no le servirá de nada puesto que en Florencia las leyes ya no se aplican. La *novella* se cierra con las duras consideraciones de Sacchetti, según el cual los pobres son condenados física y económicamente, mientras que las actuaciones de los poderosos y los ricos son juzgadas en muy pocos casos.

Pasando a tratar la segunda categoría social contra la que arremete duramente Sacchetti, la de los religiosos, volvemos a recordar que en la época en cuestión el clero solía ser el blanco de la sátira moral, puesto que se consideraba un tema especialmente adecuado para producir burlas con consiguientes efectos cómicos y era utilizado muy a menudo como elemento de chiste erótico. Por este motivo muchas de las *novelle* del escritor florentino, al igual que en el *Decamerón*, se caracterizan por su agrio anticlericalismo y sus innumerables ataques a los representantes del clero. Sacchetti acusa a la clase clerical de no observar los patrones de conducta que les imponía su condición de religiosos y de actuar de una manera totalmente opuesta a cuanto contemplan los valores y virtudes evangélicas, según un comportamiento antitético que hay que relacionar con el *topos* del mundo al revés que podríamos señalar como uno de los hilos conductores de las *Trecentonovelle* y que encierra el pesar del escritor por la subversión de los valores de la sociedad de su tiempo.

Los comentarios irreverentes que acompañan las *novelle* que tienen como protagonistas a miembros del poder eclesiástico, y que muy a menudo rayan en la blasfemia, tocan temas distintos como la forma de predicar (XXII, XXXII, LXXII, C),

las falsas reliquias y la idolatría (LX, CIX, CLVII, CCVII), el demonio (CXCI), la codicia y la avaricia (LIX, CC, CCIII, CCV). La posición religiosa que se deduce de todo ello, lejos de representar una actitud escéptica y crítica hacia la religión, como podría parecer a primera vista, es un ejemplo de la reverencia de nuestro autor hacia la seriedad de las prácticas religiosas y las verdades de la fe, como se deduce por el contexto, además que por la conocida condición moral y posición religiosa del escritor. Veamos a continuación algunos ejemplos concretos referidos a estas distintas temáticas.

Con referencia a la materia erótica, hemos señalado anteriormente la existencia de tres *novelle* de adulterio (LXXXIV, CI y CCVII) que se caracterizan por una atmósfera que es a la vez de diversión y de inspiración moral, en la que el elemento cómico —especialmente visible en la *novella* LXXXIV donde fray Puccio<sup>408</sup> yace con la mujer del pintor de crucifijos— actúa paralelamente al fuerte componente moralista del escritor. En el caso de la *novella* CI podemos percibir en el *Decamerón* su fuente más cercana; nos referimos por supuesto a la *novella* de Alibech (III, 10) y a la famosísima frase “meter al diablo en el infierno”, metáfora sexual que Sacchetti retoma en esta *novella*, así como en la número CC. Tendremos ocasión de observar en los próximos capítulos cómo el mismo motivo vuelve a aparecer unos años más tarde en las *Novelle* de Giovanni Sercambi, a demostración de que, indudablemente, el tema del religioso

---

<sup>408</sup> Parece improbable que este protagonista de la *novella* de Sacchetti se pueda identificar con el homónimo personaje de la cuarta *novella* de la III Jornada del *Decamerón*, ya que en la obra de Boccaccio fray Puccio era un terciario franciscano cuya mujer le engañaba constantemente con el monje don Felice, mientras que aquí se trata de un fraile dominicano.

expuesto a las tentaciones de la carne constituía uno de los motivos más comunes en la narrativa ejemplar de la época<sup>409</sup>.

A estas dos *novelle* hay que añadirles otras que siguen estando relacionadas directamente con el apetito sexual y la lujuria de los religiosos, aunque no se puedan encasillar en el motivo del triángulo amoroso. Entre ellas encontramos la número CXI, donde Sacchetti cuenta con extrema seriedad la historia del fraile que obliga a una joven a satisfacer sus deseos sexuales en contra de su voluntad, abusando de ella mientras que la desgraciada víctima *piangea e gridava*. Todo ello con el consentimiento de la madre de ésta, que cree que la causa de los gritos es el castigo físico que el fraile le está infligiendo a la hija para castigar su pereza y que, según le dijo él, consistiría en pegarle con un manojo de ortigas.

Sacchetti expresa sus palabras de condena no sólo por la actitud disoluta y cruel del religioso, sino también por la excesiva confianza que la gente deposita en los hombres de la iglesia, a diferencia de lo que ocurre con otras personas mucho más honradas que, sin embargo, no llegan a gozar del mismo aprecio<sup>410</sup>. El anticlericalismo de Sacchetti llega al extremo de considerar la castración como la única forma de castigo para los curas culpables de lujuria, como es explicitado en la *novella* XXV, un cuento macabro en el que messer Dolcibene, tras castrar a un cura, disecciona sus testículos y se los vende al propio religioso, ganando una elevada suma de dinero. El escritor vuelve a retomar el tema de la castración en la moraleja de la *novella* CXVI, cuyo hilo conductor

---

<sup>409</sup> Es suficiente con recordar como la figura del religioso es tratada por otro escritor florentino, Iacopo Passavanti, cuya obra constituye uno de los mejores ejemplos de literatura religiosa del siglo XIV. Cfr. Passavanti, I., *Lo specchio di vera sapienza* (a cura di M. Lenardon), Firenze, Le Monnier, 1925.

<sup>410</sup> «e io scrittore sono di quelli che, facendo prima mille madrigali e ballate, non acquisteremo un saluto; e costui, venutoli il pensiero [...] n'andò come uno indomito toro a congiungersi con una fanciulla». Cfr., Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 226.

sigue siendo la condena que un inquisidor pronuncia en contra de un religioso por ser «cattivo in ogni crimine di lussuria»<sup>411</sup>. Es más, en Sacchetti el motivo de la castración no se debe concebir únicamente como mecanismo punitivo de los teólogos lascivos y corruptos, sino también como privación absoluta de su poder (en este caso al poder sexual).

El comportamiento incorrecto de los religiosos y la inobservancia de los patrones de conducta propios de quienes tienen la responsabilidad de predicar con su ejemplo no se limitan a la esfera sexual, sino que se extienden a otros campos que para Sacchetti representan un motivo aún más grave de denuncia y condena. Nos referimos sobre todo a dos aspectos que para nuestro escritor son totalmente inconciliables con los preceptos de la fe cristiana: se trata de la creencia en las falsas reliquias y de la incapacidad de predicar de una forma acorde con el código moral que todo religioso tendría que respetar y, por consiguiente, proponer como ejemplo de una buena conducta cristiana.

El motivo de las falsas reliquias, que se relaciona directamente con dos temáticas muy importantes como son la ignorancia del pueblo y la codicia del clero, está presente en cuatro *novelle*. En ellas el escritor condena duramente la actitud de aquellos religiosos que se aprovechan de la credulidad de sus feligreses y les engañan, intentando venderles falsas reliquias. La avidez del clero, que para Sacchetti sigue siendo el principal responsable de la decadencia moral del mundo, explica, pues, que el pecado de simonía sea cada vez más frecuente en la sociedad en la que vive el autor: el motivo de las falsas reliquias da lugar a un amplio y sórdido mercado, fomentado también por esa

---

<sup>411</sup> Volveremos a hablar del motivo de la castración infligida a un cura en la parte dedicada a las *Novelle* de Giovanni Sercambi, haciendo referencia concretamente a la *novella* CL, que, sin embargo, seguirá

forma de religiosidad supersticiosa que encuentra en todo momento la reprobación del escritor.

Un claro ejemplo de cuanto afirmamos se encuentra en la *novella* LX, donde los feligreses veneran un brazo perteneciente a Santa Catalina. Aún sabiendo que la reliquia es falsa, los curas y la abadesa deciden callarse, para no perder la devoción del monasterio y la fuente de ingresos que ésta representa. Las reflexiones amargas con las que Sacchetti abre esta *novella* se refieren a un hecho verídico: cuando en 1356 se descubrió que el brazo atribuido a Santa Reparata, trasladado cuatro años antes a la antigua catedral de Florencia (la actual Santa María del Fiore) tras una ceremonia solemne, era en realidad un brazo de madera.

Las mismas duras reflexiones sobre la difusión del culto de presuntos santos y beatos se encuentran en las *novelle* CIX y CLVII, en las que Sacchetti acusa a los religiosos de ser los principales responsables de la difusión de la idolatría. En la primera de ellas, una mujer aconsejada por un fraile poco devoto y amante del buen vino lleva un exvoto a una santa de su parroquia por haber evitado, de forma casi milagrosa, que el marido se enterara de que el fraile, en su ausencia, se había bebido todo su vino. Con esta sencilla anécdota Sacchetti denuncia la tendencia cada vez más frecuente entre sus compatriotas de encomendarse a un santo por motivos fútiles, que tiene que ver más con la idolatría que con la fe cristiana. En la segunda *novella* el escritor expresa su queja al constatar que la devoción hacia las falsas reliquias ha llegado a la paradoja de que se venere más a estos falsos santos que al mismo Jesucristo<sup>412</sup>. La última de las cuatro

---

modalidades figurativas distintas de las que presenta la *novella* de Sacchetti.

<sup>412</sup> «Abbiamo li santi canonizzati, e cerchiamo di quelli che non sappiamo se sono. [...] e segue tanto questa idolatria che s'abbandonano li veri per questi tali, che spesse volte, essendo dipinti, è fatto loro maggiore luminaria e posto più immagini di cera che al nostro Signore». Cit. p. 341.

*novelle*, a la que hemos hecho referencia anteriormente en cuanto perteneciente al grupo de los cuentos de adulterio, es la número CCVII<sup>413</sup>; está construida según la fórmula de la *beffa* y encierra en sí dos motivos principales: la condena de la lujuria de los religiosos y la de la creencia en las falsas reliquias (aquí se trata de los calzones sucios olvidados por el fraile), a las que se les atribuyen imaginarios poderes divinos<sup>414</sup> (en este caso permitir que una mujer se quede embarazada). Mostrándonos su faceta de predicador y juez severo, Sacchetti cierra la *novella* anunciando un duro castigo para el autor de la burla: de hecho, el vicioso fraile se convertirá en un leproso y pasará el resto de su vida en un estado de total aislamiento.

En el último grupo de *novelle* relacionado con la polémica anticlerical, el escritor florentino aborda la cuestión de la ineptitud demostrada por los hombres de la iglesia a la hora de predicar. Se trata del grupo más numeroso de *novelle*, debido muy probablemente al papel fundamental que según Sacchetti tendría que desempeñar el clero en la difusión de los preceptos de la fe cristiana, y a la consiguiente gravedad que deriva de la inobservancia de dichas reglas. En ellas encontramos a todo tipo de curas: están los dispuestos a predicar a favor de la usura con tal de atraer a un mayor número de fieles a sus homilías —y por lo tanto ganar una mayor cantidad de dinero— (XXXII, C); o bien incluso un cura de Génova que, durante la sangrienta guerra entre los genoveses y los venecianos, hace un sermón en contra de la paz e insta a sus feligreses para que luchan contra el enemigo (LXXI).

---

<sup>413</sup> Según las indicaciones de Lanza el tema de la *novella* se centra en un motivo de la narrativa antigua, cuyo antecedente más ilustre es la *Metamorfosis* de Apuleio, y que aparece también en dos *fabliaux*: *Des Braies au Cordelier* y *Les Braies le Prieste*. Cfr. También Bédier, J., *Les Fabliaux, étude de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1925, p. 455.

<sup>414</sup> «e prese le dette reliquie, e mettendole nel mantile della seta, cominciò a dire: *De profundis clamavi* e molti altri salmi, per darli meglio a credere la bugia », cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 487.

El breve ciclo de *novelle* dedicado a las “nuevas prédicas” de curas y frailes continúa con la *novella* LXXII, en la que Sacchetti nos presenta a un fraile que durante una misa a la que asiste el mismo autor, en su papel de narrador/actor, pronuncia una cantidad tan grande de estupideces que al final, según nos cuenta el escritor, se difundió la noticia y «la gente decidió abandonar los sermones de los demás curas para acudir a escuchar los suyos», y poder así pasar un rato divertido oyendo tantas inusitadas extravagancias. Una vez más la anécdota narrada por Sacchetti esconde un significado más profundo, puesto que uno de los argumentos presentados de forma tan peculiar por el fraile necio no es más que una parodia de un tema que fue realmente y seriamente tratado por Fra Giordano da Pisa, un predicador dominicano muy culto, durante un sermón que, según sostiene Delcorno<sup>415</sup>, pronunció para la fiesta de la Ascensión. Esto demostraría que Sacchetti, juez experto y a veces severo de estos “profesionales de la iglesia”, conocía perfectamente los temas de la predicación contemporánea.

De hecho, en la descripción del mundo de la predicación popular que el autor hace en sus *novelle*, se insiste mucho en la verdad de la narración; tanto, que el mismo Sacchetti se convierte en testigo de lo ocurrido, como demuestran las expresiones “trovando’io”, “io gli udì dire”, “udendo io”, “io scrittore mi trovai e vidi”. Sacchetti estuvo en la iglesia de San Lorenzo, en Génova, y en la de de la Santísima Anunciación de Florencia, así como estuvo en la iglesia de Santa Croce, lugar donde se desarrolla la *novella* LXXIII, y se divirtió junto con los demás feligreses, al escuchar a Niccolò di Cecilia, un fraile —«valentissimo maestro in teologia»— que condenaba la costumbre

---

<sup>415</sup> Cfr. Delcorno, C., *op. cit.*, p. 296.

de representar el rostro de Cristo como si de un máscara se tratara, utilizando unas palabras tan extravagantes que aquello se parecía más a un chiste que a una prédica.

Todos los ejemplos citados hasta ahora muestran cómo el comportamiento de los religiosos está en estricta relación con la avaricia, la codicia<sup>416</sup> y la pérdida de fe que padece el clero, pero también con su ignorancia, que parece difundirse cada vez más entre los hombres de iglesia, como Sacchetti nos indica en la *novella* CCV donde Ubaldino della Pila, perteneciente a una rica y noble familia, consigue que un obispo le conceda la autorización para que un campesino suyo sin cultura y sin saber «ni siquiera leer» sea ordenado cura<sup>417</sup>. Al final de la *novella* el escritor utiliza una expresión irreverente en contra de este cura ignorante que, al rezar el padrenuestro, en lugar de decir *sicut in coelo et in terra*, recitaba *se culi in cielo e se culi in terra*. Asimismo, le oímos hablar a Sacchetti de *culare* reliquia para referirse a los calzones sucios que el pobre marido engañado cree que pertenecen a San Francisco, en la *novella* CCVII.

Con respecto a estas dos últimas expresiones, queremos apuntar que los comentarios injuriosos que a menudo acompañan el grupo de *novelle* que hemos definido de condena, rayan en la blasfemia solamente cuando están dirigidos hacia los miembros del poder eclesiástico; de hecho, hemos podido singularizar en las *Trecentonovelle* un total de trece *novelle* (que señalamos en la tabla sinóptica que cierra este capítulo) en las que aparecen palabras irreverentes contra Dios, los santos, los curas y las prácticas religiosas. Todas ellas están relacionadas con los agrios ataques anticlericales de Sacchetti, y no se tienen que confundir con otras trasgresiones lingüísticas muy comunes como maldiciones e imprecaciones, típicas del lenguaje

---

<sup>416</sup> El tema de la avaricia y la avaricia de dinero aparece de forma explícita en las *novelle* LIX, CC y CCIII.



popular empleado por el escritor y utilizadas únicamente para acentuar el efecto cómico de determinadas situaciones narrativas<sup>418</sup>.

Según la opinión de Sacchetti, una profunda y grave pérdida de fe está en el origen de la corrupción, la avaricia, la lujuria, la extravagancia de las prédicas y los demás aspectos de la radical transformación de valores que afecta a todos los miembros del poder eclesiástico. Alrededor de este motivo se desarrolla la *novella* CIII, que tiene una ambientación florentina muy concreta, como casi todas las de su género: un cura definido por el autor «non molto cattolico» es arrastrado por las aguas de un río en crecida mientras lleva el viático a un enfermo. Tras una descripción muy minuciosa de cómo el cura avanza entre las aguas con los brazos levantados para proteger el Cuerpo de Cristo, leemos que el protagonista consigue salvarse. Las personas que presenciaron la escena le dicen que tiene que dar gracias a Dios por haberse salvado de la inundación; sin embargo el cura rechaza esta interpretación y afirma que es el Señor el que debería darle las gracias a él: «In buona fè, se io non avesse aiutato lui altrimenti che elli aiutasse me, noi saremmo affogati ed elli ed io» (CIII, 211).

Sacchetti acusa al cura de no tener fe y le llega a llamar *prete bestia*; no obstante, la gravedad de los hechos es aún mayor, dado que el escritor nos cuenta que la anécdota se difundió por Florencia y todo el mundo estuvo de acuerdo con la afirmación del cura. La negación de los poderes milagrosos del cuerpo de Cristo sobre los elementos de la naturaleza, implícita en la actitud de los ciudadanos de Florencia, lleva

---

<sup>417</sup> Las reflexiones de Sacchetti al respecto son claras: «E a così fatti sacerdoti il nostro Signore in molti Paesi viene alle mani! [...] e l'avarizia vuol pur che così sia». Cit. p. 479.

<sup>418</sup> Cesare Segre hace referencia brevemente a la existencia de *novelle* blasfemas en las dos grandes recopilaciones de *novelle* anteriores a Sacchetti, señalando en el *Novellino* la presencia de cuatro *novelle* (LIV, LXXXVII, XCI, XCIII), que pasan a ser catorce en el *Decamerón* (I, 2,4,6; III, 1,4,8,10; IV, 2;

a Sacchetti a cerrar la *novella* con unas amargas y sarcásticas palabras de resignación con las que parece justificar que la postura de los florentinos se debe a una visión nueva y ampliada de la fe cristiana: «E bontà della nostra fede ch'è molto ampliata, li più diceano che 'l prete avea condotto ogni cosa a salvamento» (p.211).

Para terminar, diremos que todas las polémicas, acusaciones y condenas que se desprenden de las *novelle* que hemos analizado parecen confluir en una única pregunta que el escritor se hace a sí mismo: ¿Cómo se pueden tomar en serio las ceremonias litúrgicas y los mismos sacramentos, cuando los curas demuestran en cada momento su falta de fe y el escaso fervor religioso empleado en el ejercicio de sus funciones sacerdotales?

Finalmente, las tajantes palabras con las que Sacchetti se refiere a los religiosos en el cierre de la *novella* XXXIV resumen perfectamente su aversión hacia el clero: «sotto apparenza onesta di religione, ogni vizio di gola, di lussuria e degli altri, come il loro appetito desidera, sanza niuno mezzo usano» (p. 75), aunque no está de más recordar que toda reflexión y palabra de condena por parte del autor de las *Trecentonovelle* se queda corta frente a la desconcertante descripción de Boccaccio acerca de la corrupción de la corte papal, en la *novella* del judío Abraham narrada por Neifile, y que merece la pena recordar aquí por la saña con la que el escritor arremete contra las instituciones religiosas:

« [...] cautamente cominciò a riguardare alle maniere del papa, e de' cardinali e degli altri prelati e di tutti i cortigiani; [...] egli trovò dal maggiore infino al minore generalmente tutti dionestissimamente peccare in lussuria, e non solo nella naturale, ma ancora nella sodomitica, senza freno alcuno di rimordimento o di vergogna [...]. Oltre a questo, universalmente gulosi, bevitori ebriachi e più al ventre serventi a guisa d'animali bruti, appresso alla luciría, che ad altro, gli

---

VI,10; VII, 1,3; VIII,2,4; IX,2). Cfr. Segre, C., *op. cit.*, p. 22. Por lo tanto las *novelle* blasfemas en la obra de Sacchetti son -en porcentaje- más escasas que las del libro de Boccaccio.

conobbe alertamente; e più avanti guardando, intanto tutti avari e cupidi di denari gli vide, che parimente l'uman sangue, anzi il cristiano, e le divine cose, chenti che elle si fossero o a sacrifici o a benefici appartenenti, a denari e vendevano e comperavano, maggior mercantia facendone e più sensali avendone che a Parigi di drappi o d'alcuna altra cosa non erano, avendo alla manifesta siminia "procureria" posto nome e dalla gulosità "sostentazioni" [...]"<sup>419</sup>.

Volviendo a nuestro *novelliere*, sus amargas consideraciones acerca de la sociedad retratada en las *Trecentonovelle* no se limitan, sin embargo, a presentarnos jueces corruptos, frailes que predicán a favor de la guerra y la usura, o bien curas ignorantes que han perdido la fe. De hecho, la denuncia de la corrupción está presente en todos los niveles sociales, como el escritor recuerda a menudo en el cierre de sus *novelle*, insistiendo en que «tutto l'universo è corrotto per la moneta» (XIII, 27).

Antes de concluir nuestro análisis de la serie de *novelle* en las que Sacchetti expresa su más firme condena hacia determinadas costumbres y categorías sociales, queremos hacer unas observaciones generales sobre un aspecto que resulta ser común a todas las *novelle* de este grupo: el desconcierto del escritor por el radical cambio de valores que ha sufrido la sociedad de su tiempo. Jueces deshonestos que se portan como ladrones, abogados que, aún cometiendo una injusticia, consiguen ganar una causa y provocar la condena de unos inocentes<sup>420</sup>, religiosos que predicán a favor de la guerra y la usura, falsos santos que son venerados más que los verdaderos, hombres que se visten de forma estrafalaria y mujeres que de ser "negras como escarabajos" pasan a ser "más blancas que un cisne".

Todos estos aspectos confluyen en una única visión pesimista y en un sentido de impotencia frente a un mundo que está al revés; y a la luz del cual se pueden justificar

---

<sup>419</sup> Boccaccio, G., *op. cit.*, pp. 74-75 .

todas las duras reflexiones de reprobación hechas por Sacchetti. En este sentido, queremos señalar uno de los pasajes más comprometidos del autor desde el punto de vista moral: nos referimos al que alude a la decadencia del mundo, al final de la *novella* CXCI, y que se revela muy útil para entender la presencia en la narrativa sacchettiana de unas realidades completamente antitéticas, que representan un binomio positivo-negativo que está a la base de la mayoría de las *novelle* de tono serio del escritor<sup>421</sup>.

Siempre en relación con la subversión de todos los valores denunciada por Sacchetti, queremos señalar la presencia de un fenómeno lexical particularmente vivo en las *Trecentonovelle*, que se viene a sumar a ese extremo control lingüístico con el cual el autor consigue crear un sin fin de juegos lexicales basados en el uso consecutivo de elementos antitéticos (verbos, adjetivos, sustantivos). Nos referimos a la importancia que asume el término *contrario*, que el autor inserta muy a menudo en el clima de realidades antitéticas que quiere presentar a sus lectores<sup>422</sup>. Nos limitamos a transcribir, a modo de ejemplo, los casos más evidentes, algunos de los cuales se refieren a las *novelle* analizadas anteriormente:

«Un abate di Tolosa con una falsa ipocrisia, facendo vita che da tutti era tenuto santo [...] si dimostrò *tutto lo contrario*» (CXLI, 311).

(Haciendo referencia a los cambios en el vestir) «E volesse Dio che vi stessono su fermi! ma egli è *tutto il contrario*» (CLXXVIII, 402).

(Haciendo referencia a los que son nombrados caballeros) «E tutti sono obbligati, vivendo, a molte cose che sarebbe a lungo dirle; e fanno *tutto il contrario*» (CLIII, 326).

---

<sup>420</sup> «e così si partirono e vinsono la questione; e quelli che aveano la ragione e domandavano le cose oneste furono tormentati e perderono la questione» (CXLV, 300).

<sup>421</sup> «[...] la ricchezza corre al suo fine che è la povertà; [...] la signoria viene infine in servitute [...] il più avventurato della terra è colui che tu credi sia in maggiore miseria» (CXCI, 445).

<sup>422</sup> Cfr. Porcelli, B., *op. cit.*, pp. 54-56.

«Madonna Vanna, adoperando bene, ebbe *il contrario*» (CCVI, 484).

«Ma a molti è incontrato già *il contrario*, perché l'animo di un signore parrà talora cheto, e tra sé medesimo combatte con diverse genti» (LXXXII, 162).

«Oggi si fa *il contrario*» (V, 12).

Finalmente, podemos afirmar que la inmensa variedad de figuras humanas, pertenecientes todas ellas al mundo municipal que emerge de la recopilación de Sacchetti es constantemente filtrada por el autor y, como hemos tenido ocasión de señalar anteriormente, la ausencia del clásico marco narrativo, lejos de reducir la intervención directa del autor en la narración, la acentúa. En efecto, el escritor parece querer imponerles a sus lectores en todo momento su propia interpretación de la realidad, así como nos la presenta en las *novelle*, gracias a su presencia constante y a sus intervenciones directas, ya sea a través de las *moralità* finales, ya sea como *actor*, esto es, como personaje de sus mismas historias.

## VII. 5. Tabla sinóptica.

Queremos concluir este capítulo dedicado a la organización temática de las *Trecentonovelle* presentando una tabla sinóptica que recoge todas y cada una de las 223 *novelle*, clasificadas según la división en grupos que hemos ido señalando a lo largo de nuestro análisis y que, según nuestra opinión, reúnen los temas y motivos más representativos de la narrativa sacchettiana: se trata de las *novelle* de *motto*, las de *beffa*, las de temática escatológica, erótica o blasfema, las *novelle* de denuncia y las de condena. Además, observando la tabla podemos apreciar que se dan casos en los que una misma *novella* se repite en grupos distintos; es decir, una *novella* de temática erótica, o escatológica, o incluso de condena aparece clasificada también como *novella* de *motto* o de burla. Esta circunstancia demuestra con qué habilidad Sacchetti consigue plasmar la materia narrativa a través de un uso atento y coherente de los recursos del *motto* y de la *beffa*, que adquieren un significado distinto según el objetivo que el autor persigue en cada una de las *novelle*.

El apartado “*Novelle* anecdóticas” recoge todas aquellas *novelle* que, por regla general, se caracterizan por el aspecto eminentemente cronístico y anecdótico de la narración. De hecho, en este último grupo de *novelle* la simplificación de la trama llega al extremo de que una anécdota rápida y veloz, así como una breve descripción de un episodio curioso de vida cotidiana, coincide con la misma *novella*, como si de un único fragmento narrativo se tratara. Pertenecen a este último grupo todas las *novelle* que tiene como protagonista a un animal.

Por lo que respecta a los dos grandes bloques temáticos en los que hemos dividido las *novelle* de la recopilación, es decir, el de la materia cómica y el de la materia seria, queremos apuntar que, aunque el espacio ocupado por las *novelle* moralmente comprometidas —naturalmente no nos referimos a las *moralità* que cierran las *novelle*, cuya función principal es la de dignificar la narración desde el punto de vista pedagógico, sino a las que están construidas enteramente sobre una inspiración moral— es inferior al que el autor le dedica a la comicidad desinteresada, las *novelle* de temática seria tienen un peso y un interés propios, y son parte integrante de una unidad de inspiración que está constituida por un terreno de acción común en el que consiguen convivir perfectamente el impulso moralista y el impulso cómico.

En el continuo, imparable y, sobre todo, imprevisible ritmo de los acontecimientos que compone la obra de Sacchetti, hay sitio para la risa, pero también para la reflexión y la crítica; volvemos a insistir, pues, en la importancia de entender la arquitectura de las *Trecentonovelle* como un espacio en el que conviven y actúan de manera paralela tanto el gusto por la diversión y la ironía, como el sentido moralista y meditativo de la vida. Compartimos, pues, la opinión de Porcelli, según el cual «la poética de la diversión y el propósito moralista y pedagógico adquieren iguales derechos de nacionalidad en la heterogénea estructura de las *Trecentonovelle*»<sup>423</sup>.

---

<sup>423</sup> Porcelli, B., *op. cit.*, p. 30.

## TRECENTONOVELLE

### ORGANIZACIÓN TEMÁTICA

<b><i>Novelle de motto</i></b>	3-4-6-8-9-12-15-19-20-21-29-33-36-37-38-39-41-49-50-51-60-63-65-67-73-75-79-90-91-93-103-104-105-106-107-114-115-126-128-133-139-141-142-143-144-145-150-156-158-162-163-165-166-170-176-179-180-181-182-184-187-188-189-192-193-194-202-203-204-208-222-226-227-228-254-255
<b><i>Novelle de burla</i></b>	5-11-14-16-18-19-22-23-24-25-28-32-33-34-38-41-42-43-47-49-50-52-53-63-64-67-68-69-70-71-72-74-76-77-78-79-83-84-85-87-88-92-98-101-103-111-114-117-118-122-123-124-129-140-144-146-147-150-152-156-159-161-162-169-172-173-174-175-176-177-183-185-186-187-190-191-192-195-196-198-200-206-207-208-209-211-212-215-217-218-219-220-221-223-224-225-229-230-231-232
<b><i>Novelle de tema erótico y adúltero</i></b>	14-16-28-34-53-84-101-106-112-131-154-206-207
<b><i>Novelle escatológicas</i></b>	9-10-24-26-29-37-42-54-82-83-87-89-144-145-154-155-156-164-167-190-208-211
<b><i>Novelle blasfemas</i></b>	22-34-60-81-89-97-101-103-109-111-113-116-120-134-205-206-207-
<b><i>Novelle de denuncia</i></b>	2-7-23-26-27-32-48-50-62-63-66-77-80-81-82-92-98-99-101-103-109-114-115-121-125-127-136-137-138-148-149-151-153-156-162-163-164-168-177-178-181-185-187-197-199-200-201-202-205-214-217-218-219-220-228
<b><i>Novelle de condena</i></b>	13-22-24-25-30-32-34-35-40-59-60-61-71-72-73-77-89-94-99-100-101-103-109-111-116-127-145-148-157-184-190-191-193-197-200-203-205-207-212
<b><i>Novelle anecdóticas</i></b>	5-17-31-47-70-76-93-102-108-110-119-130-132-135-138-155-160-210-213-216-258
Faltan:	44-45-46-55-56-57-58-94-95-96-171-(233-253)-256-257