

Cap. III. El marco «in itinere» de las Novelle; III.1. Impostación religiosa del marco; III.1.1. Presencia y función de la peste; III.2. Formación y organización de la comitiva; III.2.1. La fusión entre autor y narrador; III.3. Aspectos y características del marco; III.3.1. El material geográfico; III.3.2. El elemento paisajístico; III.3.3. Actividades y caracterización de la comitiva.

III. El marco «in itinere» de las *Novelle*.

El análisis del marco narrativo se vuelve mucho más complejo a la hora de ocuparnos de las *Novelle* de Giovanni Sercambi.

El sistema utilizado por el autor para enlazar entre ellos los ciento cincuenta y seis cuentos que componen su obra recuerda muy de cerca la homóloga estructura utilizada por Chaucer en sus *Canterbury Tales*, tanto que algunos críticos se han preguntado cómo fue posible el uso del mismo tipo de enmarcamiento en dos obras geográficamente tan lejanas entre ellas⁸⁰, llegando a excluir cualquier tipo de contacto entre los dos autores y optando por un posible desarrollo paralelo de la misma estructura narrativa tanto en Italia como en Inglaterra.

Tomando como punto de referencia el estudio llevado a cabo por Picone, basado en los esquemas de enmarcamiento orientales individuados por Šlovskji, en el que el crítico italiano demuestra cómo éstos sirvieron de modelo inspirador para la organización de las principales recopilaciones de cuentos del siglo XIV⁸¹ (y no sólo con respecto a la literatura italiana), notamos inmediatamente que el marco de las *Novelle*

⁸⁰ Cfr. Pratt, R.A.; Young, K, *The literary Framework of the «Canterbury Tales»*, en: AA.VV., *Sources and Analogues of Chaucer`s «Canterbury Tales»*, Chicago, University of Chicago Press, 1941, pp. 20-33.

⁸¹ A este respecto Picone sostiene que las recopilaciones de cuentos occidentales se pueden explicar solamente reconduciéndolas «ai modelli esogeni di provenienza orientale, alle collezioni semitiche di racconti assimilate tramite le traduzioni latine o i volgarizzamenti romanzi». Cfr. Picone, M., *op. cit.*, p.12.

pertenece al tercer tipo, es decir, a los llamados cuentos *in itinere*, narrados para intercalar las etapas de un viaje y para que éste resulte más entretenido. En líneas generales este tipo de enmarcamiento se caracteriza por una historia que gira alrededor del itinerario del protagonista (eventualmente de sus acompañantes) de un punto A hasta un punto B: a lo largo del viaje aparecen personajes, acontecimientos, aventuras que ayudan al protagonista a llegar poco a poco a la verdad final que está buscando. Se trata, pues, de un camino iniciático hacia la conquista de la verdad.⁸²

Lo que en el *Decamerón* era una breve excursión de la compañía de los diez narradores a las afueras de Florencia se convierte en las *Novelle* en un verdadero y largo viaje, aunque en ambos casos nos encontramos frente a una experiencia de búsqueda y encuentro de la verdad, una verdad que llega a manifestarse a través de los cuentos. Sin embargo, el valor que se le atribuye a esta verdad es distinto en los dos autores, como bien aclara Picone, ya que el breve viaje del *Decamerón* lleva a los diez narradores a descubrir una verdad de tipo artístico y literario representada por el objeto de la narración, es decir, los cuentos en sí y los personajes a los que dan vida, mientras que la verdad que descubre el único narrador del marco de Sercambi, también relacionada con los diferentes hechos que se cuentan a lo largo del viaje, será una verdad de tipo práctico y moralístico. Los numerosos encuentros y descubrimientos de las muchas realidades distintas de las ciudades visitadas por la comitiva ofrecen la ocasión para otros tantos cuentos, que tienen la función de ayudar al narrador y a la comitiva a recorrer el camino que los llevará a la identificación de esa verdad.

⁸² Picone señala como prototipos de este género de marco el *Libro de las delicias* de Yosef ben Meir ibn Sabarra, y el *Calila y Digna*, obra que constituye traducciones al castellano de textos intermediarios árabes y que enmarca los *exempla* dentro de un cuadro narrativo en el que se relatan cuentos para

Otra diferencia importante a la que apunta Picone reside en el hecho de que el viaje del *Decamerón* llevará a los diez narradores hacia el lugar de las Musas, donde éstos fundarán el nuevo género narrativo de la *novella*; el viaje de las *Novelle*, en cambio, llevará a su narrador hacia el lugar de la Moral práctica, donde éste retomará el antiguo género literario del *exemplum*⁸³ (a este respecto puede ser significativo que Sercambi utilice este término para referirse a sus narraciones). Se asiste, pues, a un redimensionamiento de la acción misma de narrar, de *novellare*, que vuelve a estar subordinada a obligaciones civiles y religiosas, perdiendo la independencia de toda constricción externa adquirida con el *Decamerón*.

Hemos visto que lo que caracteriza a este tipo de encuadramiento narrativo es la historia del viaje del protagonista —en nuestro caso de los protagonistas, ya que se trata de un grupo numeroso de personas—. Intentemos hacer una síntesis de la historia, ya que volveremos a tratar detenidamente algunos aspectos de ella en sucesivos capítulos: un domingo de febrero de 1374 una comitiva de personas de la ciudad de Lucca constituida por hombres y mujeres, religiosos y laicos, se reúne en la iglesia de Santa Maria del Corso y decide emprender un largo viaje por toda Italia para huir de la peste que ha sacudido la ciudad. La fecha es ficticia, ya que sabemos que en Lucca la peste duró dos años y terminó en 1373; en el año sucesivo no existió ningún tipo de epidemia; es más, la ciudad se consideraba tan segura que muchos habitantes de otras localidades de Toscana se habían refugiado en ella⁸⁴.

entretener un viaje. Al respecto cfr. M. Picone, *op. cit.*, pp. 20-24 y A. Deyermond, *op.cit.*, pp. 178-180 y 204.

⁸³ Picone, M., *op. cit.*, pp. 182-183.

⁸⁴ Tommasi, G., *Sommario della storia di Lucca dall'anno MIV all'anno MDCC*, Firenze, Vieusseux, 1847, pp. 251-253.

Sercambi emplea el primer cuento de sus *Novelle* como introducción, explicando cómo y porqué se forma la *brigata*. En este sentido, y una vez fijados los puntos principales de la historia que sirve de marco a la narración, pensamos que puede revelarse mucho más útil y clarificador analizar separadamente este primer cuento o ejemplo de la recopilación, en el que aparece, entre otros aspectos interesantes, la descripción de la peste, la designación de un narrador y las características de los personajes que componen la comitiva. Sucesivamente pasaremos a estudiar el desarrollo del marco a lo largo de la narración y del viaje.

III.1. Imposición religiosa del marco.

El autor empieza su introducción con una invocación a Dios, recurso retórico común entre los escritores en vulgar de los primeros siglos y que Sercambi emplea también al principio de la segunda parte de sus *Croniche*, aunque de forma más concisa. En su exordio indica como Dios creó la naturaleza humana a su semejanza, y por lo tanto predispuesta a hacer el bien y alcanzar la felicidad eterna, y lamenta la traición perpetrada por el hombre, que decidió abandonar dicha naturaleza y alejarse de la voluntad de Dios. Esta premisa le permite a Sercambi situarse *in media res* e introducir el motivo de la peste como un castigo que Dios inflige a la humanidad por haber elegido el camino del pecado y de la perdición. El autor, insistiendo en su postura moralística, condena las malas actuaciones del hombre y su incapacidad de aprender de los antiguos errores («neuno ne vuole prendere exemplo»), haciendo alusión tanto a la conocida

teoría cosmológica medieval⁸⁵, como a los presagios mencionados en la Biblia (los sueños premonitorios que Yavé, Dios de los hebreos, envió al rey de Egipto y los sucesivos castigos divinos de las diez plagas), para demostrar que el hombre no supo tener en consideración lo que ya ocurrió en el pasado y que volverá a ocurrir muchas otras veces, debido a que su corazón se ha vuelto insensible como el del Faraón.

Sercambi termina diciendo que la actual pestilencia que ha azotado tantas ciudades es el enésimo castigo debido a que “quella creatura che Dio più fe’ beata e che a Sua similitudine la creó, più vituperosamente da Dio si parte”⁸⁶; sin embargo se deja una puerta abierta al arrepentimiento que permitirá que Dios, en el juicio final, «innelle glorie eterne ci farà collocare». A este perdón divino se podrá llegar sólo a través de un comportamiento digno, el que tienen que adoptar todos los miembros de la comitiva toscana antes de emprender su viaje a lo largo de la península.

Por este motivo y tras la invocación a Dios Sercambi alude reiteradamente a la importancia de elegir el camino del bien como único remedio para alejar la amenaza de muerte, ya que “neuna medicina può riparare, né ricchezza stato né e altro argomento, che prender si possa sia sofficiente a schifar la morte altro che solo il bene, ch’è quello che da tutte pestilenzie scampa; è quella la medicina que salva l’anima e il corpo”⁸⁷. La atención del autor se centra no tanto en la muerte física causada por la epidemia, aunque sea éste el motivo del abandono de la ciudad por parte de la comitiva, sino en la muerte del alma, consumida por el pecado y sin posibilidad de expiación. Aclaratorias, a este

⁸⁵ A este respecto Sinicropi nos recuerda que según este concepto, que encontramos también en Dante (*Infierno* VII y *Paraíso* II y XXVIII), los *cuerpos celestes* son los planetas y las estrellas que forman ocho de las nueve esferas, cada una de ellas dotada de inteligencia angélica, que gobiernan la vida de los *cuerpos de abajo*, es decir, todas las formas de vida animal, vegetal, así como los seres inanimados. Cfr. Sercambi, G., *op. cit.*, p. 52 n. 6.

⁸⁶ *Ibidem*, p.53.

respecto, resultan las palabras de Aluisi al grupo de personas reunidas en la iglesia, a las que les recuerda que ellos en primer lugar tienen que pensar en cómo salvarse de la muerte del alma, “la quale è piú d’averne cura che lo corpo”.

Por esta razón todos los miembros de la *brigata*, con el fin de estar bien dispuestos hacia Dios y sus mandamientos, asisten a la celebración litúrgica, comulgan, formulan voto de castidad y hacen testamento antes de emprender el viaje. También en el *Decamerón* la decisión de abandonar Florencia tuvo lugar en una iglesia, pero este aspecto común asume matices diferentes en las dos recopilaciones de cuentos, ya que la descripción de Sercambi tiene una precisión anecdótica ausente en Boccaccio y sobre todo, como bien apunta Picone⁸⁸, la ceremonia litúrgica de las *Novelle* se distancia bastante del ceremonial cortés que acompaña el encuentro del grupo decameroniano.

No cabe duda de que estamos en presencia de un marco impostado religiosamente, y este aspecto concuerda perfectamente con las introducciones a cada uno de los cuentos que, como tendremos ocasión de señalar, contemplan muchas poesías religiosas y comentarios del narrador el cual, al igual que toda la comitiva, se caracteriza por su ostentado moralismo.

Finalmente, hay que apuntar que más de un crítico ha querido ver en el viaje de la comitiva luquesa a lo largo de la península un paralelismo con las procesiones de los *Bianchi*,⁸⁹ el último gran movimiento místico del siglo que se había extendido desde Francia a las regiones italianas. Estas procesiones de penitentes, que comenzaban en

⁸⁷ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁸⁸ El crítico recuerda, además, que en el *Decamerón* la elección de la iglesia de *Santa Maria Novella* es sugerida tanto por la polémica en contra de la predicación dominicana, como por una sutil alusión al género *novella* que se constituiría en virtud de ese encuentro. Cfr. Picone, M., *op. cit.*, p. 663.

⁸⁹ Además de la introducción de Sinicropi a su edición de las *Novelle*, cfr. Sinicropi, G., «Per la datazione delle novelle del Sercambi», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLI, 1964, pp. 548-556;

Toscana en la primavera de 1399 y terminaban en septiembre del mismo año, reflejaban el malestar de los intelectuales y la inquietud religiosa típica de la época, y se caracterizaban por su rígida disciplina y exasperado misticismo religioso⁹⁰. Tanto en la Introducción como en los prólogos de cada *novella* se observa que la organización, las prohibiciones, las normas a seguir y la misma finalidad del viaje, que consiste en «pigliare la via di Dio e' suoi comandamenti» y ofrecer «a tutte le terre [...] buoni esempi», reflejan los elementos que caracterizaron las procesiones de los *Bianchi*.

Existen, sin embargo, algunas diferencias que indican que la intención de Sercambi al decidir tomar como modelo referencial para el viaje de la comitiva estas procesiones penitenciales, convirtiéndolas en un tipo de “disfraz” literario para el marco de su *Novelle*, va más allá de crear un determinado clima de penitencia y sumisión a las normas dictadas por los peregrinos. Como bien indica Sinicropi, a Sercambi le interesa que el viaje-peregrinaje de su comitiva se convierta de experiencia religiosa en experiencia civil, transformando así su significado simbólico. Un primer elemento, como tendremos ocasión de apuntar más adelante, consistirá en poner como jefe y guía de la comitiva a una autoridad laica, en lugar de religiosa. Con respecto a características de tipo descriptivo, recordamos que los miembros de la comitiva no tienen la obligación de vestir de blanco, ni tampoco se alude a la estricta prohibición de comer carne, ni a otras prescripciones que acentuaban el carácter penitencial de las procesiones de los

Dornetti, V., «Le novelle di Sercambi e il moralismo ereticale dei Bianchi», *Italianistica*, VII, 1979, pp. 275-286.

⁹⁰ El mismo Sercambi asistió en primera persona a dicho fenómeno, y en la primera parte de las *Croniche* nos ofrece una información detallada de las procesiones y de los milagros que tuvieron lugar. Para algunas importantes aportaciones sobre este fenómeno histórico señalamos, entre otros, los siguientes trabajos: T. Bini, *Storia della sacra effige, chiesa e compagnia del SS. Crocifisso de' Bianchi*, Lucca, Giusti, 1855; A. Frugoni, *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, Todi, Convegni del Centro Studi, 1962, y G. Tognetti, «Sul moto dei Bianchi nel 1399», *Bollettino dell'Istituto Storico Italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano*, 78, 1967, pp. 205-343.

Bianchi; en la “sociedad” cerrada del marco de las *Novelle* tan sólo aparece la obligación a la castidad, estando prohibido mantener relaciones sexuales incluso entre los mismos cónyuges. Veremos cómo las diferentes actividades organizadas para aliviar el cansancio del viaje, sin embargo, poco o nada tienen que ver con la forma de pasar el tiempo de los peregrinos. Por lo tanto, si bien es cierto que Sercambi toma como modelo a un fenómeno histórico concreto, también es cierto que muta de éste sólo aquellos aspectos que considera necesarios para presentarnos su “sociedad” ideal, moralmente íntegra y caracterizada por una forma de gobierno que recuerda muy de cerca al de una Señoría, regida por un personaje que, sin ser autoritario, tiene el peso y la capacidad suficientes para persuadir e imponer su voluntad al grupo.

III.1.1. Presencia y función de la peste.

Refiriéndonos siempre al paralelismo entre el viaje de la comitiva y los peregrinajes de los Bianchi, otra diferencia radica en la presencia de la peste. Si en la realidad histórica la peste de 1399 pone fin a este fenómeno religioso, en la obra de Sercambi, así como en el *Decamerón*, la peste se encuentra en una posición diametralmente opuesta, ya que se coloca al comienzo, constituyendo la causa por la que se forma la comitiva y se emprende el viaje.

La invocación a Dios con la que Sercambi abre las *Novelle* se debe relacionar directamente con la descripción e interpretación de la peste como expresión de la ira divina. Como hemos señalado anteriormente, la peste en Lucca en 1374 no es justificable desde el punto de vista histórico, por lo tanto en un principio podría parecer

que Sercambi decidiera emplear este tema únicamente para asimilar el marco de las *Novelle* al de su modelo, es decir, como simple imitación de la estructura utilizada en el *Decamerón*, donde la formación de la *allegra brigata* dependía de un acontecimiento histórico terrible como lo fue la peste de 1348. Sin embargo, veremos cómo el autor luqués introduce la amenaza de la epidemia con una finalidad muy concreta y con unas motivaciones totalmente distintas a las que alega Boccaccio.

De hecho, el tema de la peste que azota la ciudad y motiva el éxodo de una amable compañía no es suficiente para hablar de una copia del *Decamerón* como han sostenido algunos estudiosos. Una primera diferencia se encuentra en la descripción misma de la plaga, puesto que Sercambi, tras unas rápidas alusiones a su presencia amenazadora en Lucca: «la moría è venuta», «la moría e la pestilenzia innel contado», y a la necesidad de dejar la ciudad para «campare la vita e fuggire la peste», a diferencia de Boccaccio decide no insistir en el tono “trágico” del exordio decameroniano; de hecho, tan sólo en unas breves y someras descripciones de las consecuencias de la infección podemos encontrar algún parecido con el *Decamerón*⁹¹. Por lo tanto en el marco de las *Novelle* no encontramos la descripción del ambiente desolador y oprimente dejado por la epidemia, ni tampoco ese escenario fosco del *Decamerón* que dejaba aún más patente el contraste con la preciosa campaña en la que se reunían los diez narradores; la metáfora de la peste pierde el valor simbólico de muerte de una entera civilización y adquiere un valor más bien de tipo cronístico, justificable desde el punto de vista moral. Aquí el lector no tiene la impresión de estar delante de ese terrible cuadro de muerte y disgregación social que Boccaccio transmite, no prueba esa

⁹¹ Cfr. Sercambi, G., *op. cit.*, p. 54.

impresión de «disgusto per quella putrefazione della vita, per quel franare di leggi sociali, per quel dissolversi di ogni possibilità di civile benessere e di umana felicità» como la define Getto⁹².

Lo que realmente le interesa a Sercambi no es la presentación del morbo o de sus consecuencias, sino el significado moral de la peste, que se convierte en un pretexto para dejar clara la postura del autor; éste trata de justificar la aparición de la peste individuando sus causas en la corrupción de los hombres: “E spesso per alcuni peccati commessi venuto fuoco e aque e sangue da’ cielo per purgare e punire li malifattori. [...] E pertanto non è da meravigliarsi se alcuna volta la natura humana pate affitioni di guerre e pestelenzie [...] che, se da’ peccati s’astenesse, Idio ci darè quel bene che ci promisse”⁹³. Recordemos que unas palabras análogas sobre las causas de muchas pestilencias y catástrofes en el mundo ya se encontraban en las *Cronicas*, donde Sercambi sostenía que “essendo il mondo tanto mal disposto per li peccati delli homini, ha disposto la divina potentia, oltra le guerre e altri mali, purgare li peccatori col suo giudicio”⁹⁴

Otro punto importante a tener en cuenta es que en el *Decamerón* los efectos devastadores de la peste son restringidos a Florencia y en ningún momento tocan los otros lugares elegidos por la compañía de los diez narradores; Sercambi, en cambio, introduce la epidemia tanto en la ciudad de Lucca como fuera de ella, y más de una vez la comitiva itinerante se encuentra con esta amenaza, a su paso por los distintos lugares de Italia. Esta diferencia es muy significativa de la forma de pensar del autor luqués, ya

⁹² Getto, G., «La cornice e la dinamica espressiva del *Decameron*», *Itinerari*, III, 1955, p. 17.

⁹³ Sercambi, G., *op. cit.*, pp. 52-53.

⁹⁴ Sercambi, G., *Le Cronache di Giovanni Sercambi lucchese, pubblicate sui mss. originali*, a cura di S. Bongi, Lucca, 1892, vol. II, p. 64.

que nos indica que la narración de los cuentos ya no se considera como una actividad regeneradora, sino simplemente como una forma de documentar la triste condición humana; por consiguiente, esta visión realista de la vida y de los pecados cometidos por los hombres hace que la peste (es decir, la punición divina) exista tanto en la ciudad de la que huye la comitiva, como en otras que encontrará a medida de que avanza en su periplo por la península: el mal existe y existe en todas partes, lo importante es saber huir de él cuando se presente, ésta es la verdadera convicción de Sercambi y el significado que hay que atribuirle a la presencia amenazadora de la peste en el marco.

Según Olsen la pestilencia en e las *Novelle* no constituye un caso performador negativo como ocurría, en cambio, con Boccaccio o, mucho antes, en el caso de la peste de Atenas descrita por Lucrecio, sino un «caso punitivo» que se podría resolver a través de la conversión y la elección del camino correcto. Según el crítico danés una de las diferencias reside en el hecho de que en el *Decamerón* la peste es el mal en sí, más bien, el emblema del mal y de una situación de caos que hay que superar, mientras que en Sercambi el flagelo de la peste figura al lado de otros males sociales, provocados todos ellos por la naturaleza humana⁹⁵.

Para concluir, el contagio no es más que una punición, un castigo divino contra los pecados del género humano; en este sentido el viaje que emprende la compañía por toda Italia adquiere las connotaciones de un viaje de penitencia y de expiación, como veremos en detalles en otro apartado de nuestro trabajo.

III.2. Formación y organización de la comitiva.

Una vez concluida la invocación a Dios y la descripción de la calamidad, el autor insiste en la honestidad que todos tendrán que mantener a lo largo del viaje, portándose “con ordine bello e con onesti e santi modi” y menciona brevemente las personas que han acudido a la reunión, “omini e donne, frati e preti et altri”, sin detenerse en describir a ninguno de ellos; de hecho tanto en esta introducción como luego en las apariciones que intercalan los cuentos, los personajes de la *brigata* no son más que sombras sin rostro y sin perfiles psicológicos, exceptuada la figura que Sercambi introduce a este punto, un hombre que se revelará importantísimo en el desarrollo del marco-viaje y que será el único, junto con el personaje encargado de narrar los cuentos, a ser caracterizado psicológicamente y a tener una individualidad y personalidad muy definida entre la masa uniforme que compone la comitiva: nos referimos a la figura del *preposto*⁹⁶ Aluisi.

Éste es un personaje definido por Sercambi «eccelesimissimo uomo e gran ricco», cuya virtud, honestidad, sabiduría y capacidad de previsión hacen que sea digno de ser elegido universalmente por los miembros de la comitiva como jefe y guía absoluta del viaje, ciertos todos ellos que nunca haría o pediría que se hiciera algo deshonesto y en contra de los preceptos establecidos. A raíz de la autoridad que se le otorga, el *preposto* coge el mando de la situación y pasa a dar órdenes precisas y rigurosas a la comitiva,

⁹⁵ Olsen, M., *Amore, virtù e potere nella novellistica rinascimentale*, Napoli, Federico & Ardia, 1984, pp. 76-77.

⁹⁶ Creemos conveniente mantener el término en italiano, ya que el personaje en cuestión no es un religioso, sino un laico, por lo tanto no podríamos traducirlo por «prepósito», como sugiere el Diccionario, y pensamos que «jefe» o «superior» tampoco reflejan exactamente el significado italiano.

atribuyendo a cada grupo una función concreta para que absolutamente todo quede organizado antes de dejar la ciudad. La figura del *preposto* asume, pues, un papel fundamental ya que se encarga de distribuir las diferentes funciones logísticas, las que tienen que ver con la vida espiritual y con la vida material, incluidas las distintas diversiones de la comitiva, entre ellas la que consistirá en narrar los cuentos.

Tras volver a insistir en la honradez y castidad de la comitiva y hacerle prometer que “mentre che il camino faremo, che la moglie col marito né con altri userà”, el *preposto* ordena que se instituya un fondo monetario común de tres mil florines y nombra a un *camarlingo*⁹⁷, es decir, un tesorero que se encargue de guardar dicho dinero, y a dos administradores (*spenditori*), uno para los hombres y otro para las mujeres: el primero será un hombre joven “savio e non d’avarisia pieno”, mientras que el que estará al servicio de las mujeres será un hombre mayor «discreto nello spendere». Esta perfecta organización de los medios económicos, de la que tendremos ocasión de ocuparnos detenidamente en la segunda parte de nuestro trabajo, y, más concretamente, el nombramiento de los dos administradores, nos trae a la memoria el inicio de la primera jornada del *Decamerón*, donde también Pampìnea, después de ser elegida reina, nombraba administrador a Sirisco⁹⁸.

Este paralelismo, sin embargo, lejos de ser una simple copia del modelo de Boccaccio, esconde un tema que se perfila aquí por primera vez y que volverá a aparecer a lo largo de la obra, resultando tener mucha importancia para Sercambi: el

Preferimos, pues, utilizarlo en lugar del nombre propio de Aluisi, como hace el mismo Sercambi a lo largo de la obra.

⁹⁷ En el DRAE ninguna de las acepciones del vocablo español camarlengo corresponde al sentido que tiene el italiano *camarlingo*, por lo tanto, optamos por mantener el término original, en cursiva.

⁹⁸ «Sirisco, familiar di Pànfilo, voglio che di noi sia spenditore e tesoriere». Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 24.

tema del dinero. Es ésta una de las características peculiares de las *Novelle* y, a nivel de contenidos, una de las mayores novedades introducidas por el autor con respecto al modelo del *Decamerón*. En esta primera y breve alusión al tema, vemos ya como a Sercambi no sólo le interesa que durante el viaje se lleguen a cumplir todas las buenas y castas intenciones mencionadas en la introducción, sino también que se respete rigurosamente la impecable organización económica llevada a cabo y el derecho que cada miembro de la comitiva tiene sobre su parte de dinero. A este respecto nos parecen aclaradoras las palabras del *preposto* hacia todo aquél que no esté moralmente preparado y quiera volver sobre sus pasos: “E quale avesse pensieri d’altro fare, prima che in camino ci mettiamo si ritorni in Lucca, e se alcuno denaio pagato avesse, vegna che renduti li seranno”⁹⁹. Estamos frente a lo que Rossi ha llamado “obsequio exclusivo a la nueva religión del dinero”¹⁰⁰, como tendremos ocasión de observar más detenidamente en el análisis de los cuentos.

Después del extremo cuidado con el que se ha organizado el tema del dinero, el *preposto* vuelve a ocuparse del aspecto espiritual del viaje, ordenando a los curas que cada mañana celebren una misa en presencia de todos los miembros de la *brigata* y que ocho veces al día recen y reciten sus plegarias en correspondencia con las llamadas «horas canónicas» establecidas por la liturgia eclesiástica según el sistema Romano¹⁰¹. Por último, y con el fin de entretener y divertir a la comitiva, ordena que durante las comidas se toquen instrumentos, se baile y se canten canciones amorosas y canciones de contenido moralizante que Sercambi llama *moralità*; además, manda elegir entre el grupo de los hombres algunos que conozcan las artes liberales y entretengan a la gente

⁹⁹ Sercambi, G., *op. cit.*, pp. 57-58.

¹⁰⁰ Rossi, L., *op. cit.*, p. 157.

con conversaciones sobre astronomía, matemáticas y música. Con respecto a esta última disciplina, ordena que los músicos toquen melodías distintas según los diferentes momentos y situaciones del día y que los niños canten “canzonette d’amore e d’onestà” dedicadas a aquellas mujeres que estén casadas, viudas o comprometidas. En general, se trata de las diversiones típicas de una sociedad de elite: canciones, bailes y música.

Una vez que todo parece estar predispuesto, sólo queda por establecer quién, o quiénes tendrán que alegrar a la comitiva con sus cuentos a lo largo del viaje. También en este caso el *preposto* demuestra la autoridad que se le ha otorgado, puesto que no se limita a elegir al narrador, sino que también elige la temática de los cuentos, ya que en muchas ocasiones el narrador tendrá que tener en cuenta los consejos y las peticiones del *preposto* acerca del contenido de las *novelle*. Debido a las características y a las peculiaridades de la figura del narrador, que adquiere una relevancia especial que lo diferencia de los demás miembros de la comitiva, consideramos necesario tratarlo en un capítulo a parte.

Por lo que respecta a la figura del *preposto*, concluimos apuntando que en sus comportamientos se advierte ya la imagen del “señor” y, como ya hemos tenido ocasión de observar, varios críticos han visto una clara inspiración “señorial” tanto en el marco como en los cuentos de las *Novelle*. A este propósito Sinicropi subraya el hecho de que detrás del nombre Aluisi se esconde criptográficamente el de Paolo Giunigi (*pAuLUs giunISi*), riquísimo jefe de la facción política a la que pertenecía Sercambi, y señor de Lucca a partir de 1400¹⁰², casi cuarenta años antes de que los Médicis se convirtieran en jefes y señores de Florencia. Este hombre político resultó ser una figura determinante en

¹⁰¹ Cfr. aclaración de Sinicropi en nota: Sercambi, G., *op. cit.*, p. 59, n. 87.

¹⁰² *Ibidem*, pp. 16-17.

la vida de Sercambi e influyó en su producción artística hasta el punto de que las *Novelle* tienen una relación muy estricta con la actividad política de su autor, mucho más de lo que pueda aparecer por los temas de los cuentos, como tendremos ocasión de resaltar más de una vez a lo largo de este trabajo.

Según Sinicropi la importancia dada a la figura del *preposto*, frente a la masa indeterminada de personas que forma la comitiva, hace que la vida de la “sociedad” del marco tome como modelo la organización típica de la vida de la corte, que depende y gira alrededor de la figura del señor. Una vez más tenemos que apuntar que la posible identificación del *preposto* con Paolo Guinigi transforma lo que a primera vista puede parecer solamente un viaje religioso y penitencial en un viaje civil que asume unos valores simbólicos distintos, adquiriendo un concreto significado histórico, social y político. Sercambi concibe su “sociedad ficticia” como un conjunto colectivo en el que cada uno da su contributo y desempeña una determinada función. En esta estructura social se inserta la figura del *preposto*, que representa al señor y tiene la función de guiar a una comunidad constituida según una división de las tareas típicamente comunal; el *preposto* posee una autoridad ilimitada, establece reglas y da órdenes, pero no se impone personalmente, ya que es elegido por los miembros de la comitiva y, por lo tanto, su condición es legitimada por la elección unánime de los demás. Creemos, pues, que la interpretación de Sinicropi se adhiere muy bien a la realidad social del marco, aunque queremos precisar que la aparición de una organización social característica de la señoría no constituye un elemento de ruptura en el texto, puesto que no se sustituye del todo al espíritu comunal, sino que se inserta en éste casi a representar una continuación de la experiencia comunal. La ideología (o quizás ilusión) que

Sercambi quiere explicitar en el marco de las *Novelle* es que, bajo la atenta guía de la familia Guinigi, los habitantes de Lucca conseguirían ahuyentar los males de la opresión y llegarían a la salvación, volviendo finalmente a una ciudad libre de la amenaza de la peste.

III.2.1. La fusión entre autor y narrador.

Tras impartir las reglas morales y distribuir las tareas relacionadas con la vida social y espiritual de la comitiva, sólo le queda al *preposto* nombrar a los que tendrán que hacerse cargo de entretener a sus compañeros durante el viaje; éste opta por elegir a un solo personaje que desempeñará el papel fijo de narrador, un narrador a todas luces incansable y dispuesto a obedecer a todas las órdenes que le irá dando su *preposto* a lo largo de ese periplo por la Península Italiana.

La designación del narrador por parte del *preposto* se lleva a cabo a través de un proceso gradual y elaborado: al principio el *preposto* se dirige a la brigada “parlando per figura”, es decir, por alusión, por paráfrasis, y expresa su intención de nombrar al que no sólo será el encargado de contar las *novelle*, sino que posteriormente tendrá la obligación de ponerlas por escrito, obedeciendo en todo momento a la voluntad del *preposto*: «debbia esser autore e fattore di questo libro e di quello che ogni dí li comanderò»¹⁰³. Para caracterizar e individuar a este personaje dentro del gran número de viajeros el *preposto* habla de un hombre que sufrió ofensas e injusticias inmerecidas, haciendo clara alusión al mismo Sercambi y a los agravios que tuvo que soportar por su

total y absoluta fidelidad a los Guinigi, familia que controlaría definitivamente la ciudad de Lucca a partir de 1392¹⁰⁴.

Seguidamente el *preposto* pasa a recitar un soneto, cuya finalidad no es otra que la de revelar, a través de un acróstico, el nombre y el apellido del que será nombrado como narrador: *GIOVANNI SERCAMBI*. En realidad el contenido de este soneto —de tipo caudado con dístico final— parece no tener importancia, además de carecer de sentido en el contexto en el que se encuentran el *preposto* y la brigada; está claro, sin embargo, que la atención de Sercambi se dirige solamente a las letras iniciales de cada verso, ya que lo único importante para el autor es el recurso compositivo utilizado para revelar y afirmar su paternidad sobre la obra.

Una vez terminado el soneto, la persona aludida que vio su nombre reflejado en los versos declamados por el *preposto*, entendió que «lui doveva essere autore di questo libro», y a partir de entonces será la única figura, junto con el *preposto* Aluisi, a ser caracterizada y adquirir una individualidad y una importancia que la diferenciarán de los demás miembros anónimos de la comitiva, además de ser el único personaje encargado de «condurre la brigata con una bella novella», fórmula que Sercambi repite con cierta frecuencia a lo largo de la recopilación.

Con respecto a la identidad del narrador, sin embargo, creemos que si bien las palabras del *preposto* lo identifican claramente con el autor, también es cierto que el desciframiento criptográfico parece indicar que el autor quiere en cierto modo esconder su personalidad en el marco, o por lo menos parte de ella, —quizás por la fuertes

¹⁰³ *Ibidem*, pp. 60-61.

¹⁰⁴ En su introducción a las *Novelle Sinicropi* recuerda que se trata de la anticipación de un tema que volverá en la segunda parte de las *Croniche*, con el título indicador «Del danno che I.S. di Lucca ha

relaciones políticas que lo unen a Aluisi/Guinigi—, renunciando a su individualidad y volviendo a la homogeneidad del colectivo anónimo que compone la brigada.

Para concluir, vemos cómo se ha producido la fusión del narrador y el autor en un único personaje, y por si las palabras del *preposto* no hubieran sido lo bastante explícitas para indicar la coincidencia entre estas dos figuras, Sercambi decide que ésta quede aún más patente y en la segunda *novella* (recordemos que la primera corresponde a la Introducción) introduce por primera vez el nombre con el que a partir de entonces se designará al narrador: «*altore*», que no es más que una forma antigua de la palabra «*autore*»¹⁰⁵. Lejos de compartir la tesis de Auerbach según la cual la ausencia del juego de rotación, de alternancia entre los narradores demostraría el empobrecimiento del marco narrativo de las *Novelle* con respecto a su modelo decameroniano¹⁰⁶, creemos que el hecho de encargar a un solo personaje la ardua tarea de narrar los cuentos y posteriormente recogerlos en un volumen significa darle un encargo de enorme confianza, y centrar en el personaje toda la responsabilidad que eso conlleva, poniéndolo en relación con una realidad histórica claramente definida: la de la vida de Lucca en el mismo momento en el que se desarrollan los hechos.

La posibilidad de reconocer en la figura del *preposto* a la de Paolo Guinigi, señor de Lucca a partir de 1400, y en la del narrador al mismo Sercambi, fiel sostenedor del primero, demuestran —en nuestra opinión— que la elección de Sercambi no es

ricevuto per esser stato amico della casa de' Guinigi e del signor Paulo Guinigi» (III, 333-348). *Ibidem*, p. 61.

¹⁰⁵ Sinicropi apunta que no es raro encontrar en la lengua italiana antigua el fenómeno de hipercorrección por el cual el nexa *au-* se convierte en *al-*. Cfr. Sercambi, G., *op. cit.*, p. 65.

¹⁰⁶ Cfr. Auerbach, E., *La tecnica di composizione della novella*, trad. de R. Precht, Roma-Napoli, Theoria, 1984, p.29. (Título original: *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, Heidelberg, C.W. Universitätsverlag, 1971). Aunque algunas observaciones del crítico alemán han sido profundizadas y mejoradas, esta obra sigue siendo fundamental para todo estudioso de la *novella*.

casual y la presencia de un único narrador no tiene justificación en su incapacidad de reproducir la ambiciosa estructura del marco del *Decamerón*, sino que por el contexto histórico, político y social en el que vive Sercambi, no tenía sentido recurrir a varios narradores. Nunca hay que olvidar que su vida coincidió con algunos acontecimientos fundamentales en la historia de Lucca, y la importancia continua del personaje que cuenta las novelle —y la consiguiente presencia continua del autor— coinciden con la importancia y la responsabilidad que tuvo el escritor luqués en la lucha entre las distintas facciones para la conquista del poder en la ciudad, lucha que terminaría con la consolidación del poder por parte de la rica familia Guinigi y que coronaría a Paolo Guinigi como “Capitano e Difensore di Lucca”.

Más de una vez tendremos ocasión de subrayar cómo la actividad literaria de Sercambi nace de un compromiso político muy concreto cuya ideología, además de reflejarse en muchos de sus cuentos, apoya por primera vez sus bases en la presentación y desarrollo del marco narrativo, donde el autor manifiesta su ideal de poder político a través de las palabras del *preposto*-señor-Paolo Guinigi y del *altore*-funcionario-Giovanni Sercambi, dos personajes ficticios y reales a la vez, dos figuras que contrastan con esa comitiva anónima en la que se reflejan todos los habitantes de la ciudad de Lucca. El gobierno ideal de Sercambi se basa en un poder justo y estable, autoritario cuanto basta para garantizar en cada momento el equilibrio y el orden social, además del constante respeto por las normas, sin por eso olvidar la importancia de saber respetar los derechos de todos, satisfaciendo sus necesidades.

III.3. Aspectos y características del marco.

Llegados a este punto creemos interesante analizar más a fondo el marco de las *Novelle*, ya que estamos convencidos de que un examen interno de éste se revelará extremadamente clarificador para entender la condición expresiva de los cuentos. No olvidemos que el marco representa una historia dentro de la historia, y si cada figura humana que compone la *brigata* es un ser evanescente, una simple sombra sin rostro, no se puede decir lo mismo de la comitiva en su conjunto, una pequeña sociedad que en su forma de divertirse, actuar y pensar recuerda muy de cerca a una típica señoría italiana del Renacimiento. Queremos, por lo tanto, detenernos en algunos aspectos completamente olvidados por la crítica¹⁰⁷ como son el elemento paisajístico, la tipología de ambiente y la caracterización de la comitiva, entre otros. Analizaremos, pues, las situaciones y los lugares en los que se suelen contar las *novelle*, veremos si hay predilección por algún momento u hora del día, de qué manera pasa el tiempo en la comitiva cuando no se está viajando o no se están escuchando *novelle*. Quién o quiénes, además del narrador, se encargarán de entretener a los miembros de la *brigata* y en qué consiste esta diversión, es decir, si bailan, tocan algún instrumento, cantan o juegan —y a qué juegan—.

La única manera para responder a estos interrogantes será la de referirnos a los prólogos —y en determinadas ocasiones también a las conclusiones— que acompañan cada uno de los ciento cincuenta y dos cuentos de Sercambi.; recordemos que en el

prefacio a la edición parcial de la obra publicada en 1889 por Rodolfo Renier, el crítico decidió omitir todos los prólogos por considerar que su transcripción no merecía la pena¹⁰⁸. Sin embargo, veremos cómo la estructura de estos prólogos, que al principio son más bien breves y tienen únicamente la función de enlazar una *novella* con la siguiente, se va ampliando y dilatando a medida de que se avanza en el viaje y en la narración, introduciendo aspectos innovadores y aportando conspicuas informaciones sobre la actividad de la comitiva y sobre sus sentimientos y reacciones frente a las historias narradas por el *altore*.

III.3.1. El material geográfico.

Hemos dicho anteriormente que una de las peculiaridades del marco de las *Novelle* que contribuye a alejarlo definitivamente de su modelo decameroniano es la fuerte carga de dinamismo caracterizada por el viaje de la comitiva. Esta particularidad representa una verdadera innovación con respecto a la obra maestra de Boccaccio y a toda la tradición novelística anterior que, como recuerda Sinicropi, se solía desarrollar sobre esquemas estáticos en los que la forma dramática o dialógica representaban el único intento de conferir cierto movimiento a la escena.

Las más de cien localidades alcanzadas por la comitiva en su largo viaje a través de la Península Italiana, que Sercambi presenta siempre a modo de introducción

¹⁰⁷ Opinión que no compartieron Sinicropi y Rossi en sus respectivas ediciones de las *Novelle* (1972 y 1974).

en los prólogos a los cuentos, merecen algunas consideraciones generales ya que, como tendremos ocasión de apreciar, en algunos casos dejan de ser unas simples coordinadas geográficas para adquirir una importancia considerable dentro de la narración.

En principio el viaje se articula a través de las ciudades de la región de Toscana, muchas de las cuales el autor conoce personalmente, para luego extenderse a toda la península, siguiendo el itinerario trazado por el geógrafo Salino en el tercer libro del *Dittamondo*, poema inacabado escrito por Fazio degli Uberti a partir de 1346. Lejos de representar una forma de plagio, creemos que la elección del autor de tomar como referencia una obra anterior se debe al hecho de que a Sercambi no le interesa inventar una topografía imaginaria, sino presentar una geografía “verificable”, con unos lugares reales que sirvan como escenario a historias igualmente verídicas y que sean coherentes con el realismo que caracteriza todas las *Novelle*.

En algunas ocasiones, sin embargo, la falta de conocimiento directo por parte del autor de las localidades y regiones por las que pasa la comitiva hará que los recorridos para trasladarse de un sitio a otro sean más bien tortuosos e improbables, como es el caso del territorio de la Maremma, a orillas del mar Tirreno, zona que casi con toda seguridad el autor desconocía. Lo mismo ocurrirá en otras ocasiones, por ejemplo en el prólogo de la *novella* CXXII, donde se cuenta que la comitiva recorre en barco la distancia que hay entre la *Torre dell’Uccellino* y la *Torre della Fossa*, en la región de Emilia, para posteriormente quedarse en la ciudad de Ferrara, hecho en realidad poco probable, puesto que la ciudad de Ferrara se encontraba justamente entre estas dos pequeñas localidades.

¹⁰⁸ Sercambi, G. *Novelle inedite di Giovanni Sercambi tratte dal codice Trivulziano CXCIII*, per cura di R. Renier, Torino, Loescher, 1889, pp. LVII y ss.

A pesar de que las distintas ciudades presentadas a lo largo de la narración se reducen a poco más que simples nombres geográficos, esta indeterminación no corresponde a una irrelevancia o una falta de interés, ya que las localidades mencionadas tienen para Sercambi una función muy concreta e importante, como tendremos ocasión de demostrar más adelante.

Al principio de este trabajo nos hemos referido brevemente a aquellos críticos que han insistido en la inferioridad estilística del escritor luqués, así como de los demás epígonos de Boccaccio, considerándolos como «*autori secondari o addirittura scrittorelli meschini*»¹⁰⁹, que escribieron únicamente por instinto de imitación. En el caso de Sercambi, una de las acusaciones que se hicieron a su *Novelle* fue la falta de unidad de la materia narrativa, ya que no existía, —aparentemente, añadiríamos nosotros— un hilo conductor que enlazara los cuentos entre ellos, como era el caso de la división por temas y jornadas del *Decamerón*.

En los últimos treinta años, críticos como Sinicropi y Salwa han insistido en lo infundado de esas acusaciones, individuando justamente en la topografía sercambiana uno de los puntos de unión de los cuentos de las *Novelle*. En efecto, el viaje se revela como la estructura principal del material narrativo y ofrece la topografía en la que Sercambi decide colocar los diferentes grupos de *novelle*: es a menudo la localidad en la que se encuentra la comitiva la que sugiere la historia que en su momento el autor va a contar, e incluso el tema bajo el que se pueden reunir varios cuentos. Lo aclara el mismo Sercambi en numerosas ocasiones, como en los prólogos a las *novelle* XXII y XXIII, en las que podemos encontrar las siguientes palabras pronunciadas por el *preposto* y

¹⁰⁹ Graedel, L., *La cornice nelle raccolte novellistiche del Rinascimento e i rapporti con la cornice del «Decameron»*, Firenze, Stamperia Il Cenacolo, 1959, p. 94.

dirigidas al autor: “ti comando dichi qualche *novella* simile al paese”; “comandò che contare una *novella* secondo il paese”¹¹⁰, es decir, que contara una historia que fuera adecuada, conforme con la región que estaban atravesando en ese momento.

Esto puede significar que los acontecimientos de la *novella* en cuestión se desarrollan en la misma ciudad en la que se encuentra la comitiva, o bien que ésta última sugiere el tema, el argumento que se va a contar, gracias a alguna característica típica de la zona. Es el caso de Génova, Venecia y Nápoles, ciudades portuarias llenas de estafadores en las que impera la prostitución, según una opinión de la época que circulaba sobre todo en el ambiente mercantil; esta mala fama sirve de hilo conductor para una serie de cuentos relacionados con la desenfrenada lujuria de las mujeres y las delictivas hazañas de ladrones y malhechores, acompañados por las severas reflexiones moralísticas del autor/narrador, como tendremos ocasión de ver en detalle más adelante.

Finalmente, queremos insistir en el hecho de que si bien los diferentes lugares geográficos presentados en el prólogo se caracterizan por su indeterminación, las numerosas veces que estos mismos lugares vuelven a aparecer en las *novelle* van acompañados por una descripción muy pormenorizada y documentada en la que aparecen incluso nombres de calles y monumentos concretos. De este modo los cuentos de las *Novelle* se convierten en un riquísimo cuadro de la sociedad italiana del siglo XIV y sobre todo del ambiente toscano, ya que los detalles se hacen cada vez más escasos a medida que la comitiva se desplaza hacia el sur de Italia, debido, como ya hemos apuntado, a que Sercambi desconocía esa parte del país.

¹¹⁰ Sercambi, G., *op. cit.*, pp. 250 y 261.

Estudiaremos más adelante la presencia de los numerosos palacios, comercios, tabernas, pensiones, plazas y rincones recoletos pertenecientes a las ciudades que ocupan la escena de las *Novelle* y que ofrecen un sin fin de elementos para una descripción completa de la vida de la época, dado que este importantísimo aspecto está directamente relacionado con el contenido de las *Novelle* y ya no con el del marco narrativo.

III.3.2. El elemento paisajístico.

El autor de las *Novelle* le dedica poca atención a la representación de los espacios —interiores y exteriores— así como a la descripción de la naturaleza y del ambiente en el que se mueve la comitiva. Este aparente desinterés se puede justificar considerando el continuo cambio de escenario y los numerosos monumentos y lugares visitados por la *brigata*; con respecto a estos últimos, acabamos de ver como cada ciudad y pueblo aparecen localizados geográficamente con extrema exactitud y, sin embargo, se describen generalmente de manera indeterminada y pobre en detalles, hecho que no permite que el escenario tenga una función unificadora dentro del marco.

Una de las ausencias más importantes es la de la naturaleza, que es evocada sólo raramente en los prólogos, a diferencia de la importante función que ésta revestía en el paisaje descrito por el modelo de Boccaccio. A Sercambi parece no interesarle crear el mismo cuadro refinadamente bucólico representado por hermosos, perfumados y

cuidados jardines, aunque no renuncia del todo a introducir el topos literario del *locus amoenus*, de clara derivación decameroniana.

La función que desempeña el jardín sercambiano, sin embargo, es principalmente la de lugar de descanso, un sitio tranquilo donde poder recobrar fuerzas y reponerse del agotamiento del viaje. No cabe duda de que sigue existiendo una cierta atmósfera idílica, el jardín es el sitio donde las jóvenes y los niños entretienen a la *brigata* con danzas y canciones esperando que llegue la hora de la cena, pero deja de ser el lugar privilegiado y único donde narrar *novelle*, ya que éstas se cuentan a menudo durante el camino. A este respecto veremos como no es infrecuente que el *preposto* le ordene al *altore* que «innun bel prato [...] una piacevole *novella* dica», mientras que en otras ocasiones el *altore* decidirá contar su historia «essendo fuora del prato», o le será dada la orden de hacerlo, por citar sólo algunos ejemplos, “«fine che giungeranno alla città di Volterra»”, o bien “«quando montati seranno in sulle carrette per andare a Francolino». Hemos dicho que la función principal del jardín es la de ser un lugar de descanso y que los miembros de la comitiva buscan a menudo «un bel prato fiorito dove riposare», o bien se echan en un “«bel prato odorifero»”, escuchando bellas canciones sentados al lado de un “«albero sotto un bello frascato», o también cenan en uno de los numerosos «belli giardini» que encuentran en su largo camino.

En una sola ocasión Sercambi se detendrá a describir el carácter edénico del lugar en el que se encuentra la comitiva, haciendo alusión por primera y única vez al mundo animal: nos referimos al prólogo de la *novella* LXX. La comitiva ha llegado a la ciudad de Nápoles, y tras cenar y pasar la noche en una posada, a la mañana siguiente se

reúne en un claustro descrito como un lugar lleno de “cedri e aranci¹¹¹ e di tutti odoriferi frutti, con una rivieretta d’acqua chiarissima e l’erbe fresche, pieni li arbuscelli di ugellini di più maniere”. Se trata de un lugar cerrado —así como lo es el jardín de Boccaccio— con frescos manantiales y árboles frondosos, y con una vegetación que encierra en sí un poema de colores y aromas. Sin duda estamos frente a un cuadro sugestivo e idílico, aunque no llega a alcanzar la perfección y la riqueza de detalles presentes en la descripción onírica y casi artificial del Valle de las Damas que aparece al final de la sexta jornada, ni tampoco en la de los jardines del *Decamerón* con respecto a los cuales recordemos las sensaciones experimentadas por los miembros de la *brigata* en la Introducción a la Tercera Jornada:

«Se Paradiso si potesse in terra fare non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare, né pensare, oltre a questo, qual bellezza gli si potesse aggiungere»¹¹².

Si se excluye la descripción de Sercambi a la que acabamos de referirnos, a lo largo de su recopilación de cuentos la descripción de la naturaleza tiene esencialmente la función de indicar las diferentes partes de la jornada y anunciar con palabras simples e inmediatas la llegada de un nuevo día, el atardecer o el anochecer, haciendo alusión, a veces, a una hora concreta. Se trata de indicaciones muy generales: «essendo quasi l’ora declinata del dì» (referido al crepúsculo de la tarde, a la puesta del sol), «finché ora sarà di andare a dormire», «venuto il fresco e un poco d’oragio», «venuto la sera», «passato

¹¹¹ La presencia de cedros y naranjos, característicos por el perfume y color de sus flores y frutos, es una imagen directamente copiada del *Decamerón*: «verdissimi e vivi aranci e cedri» (Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 325), que Boccaccio ya había utilizado en la *Amorosa Visione*: «E d’odorifer cedri e aranci ameno» (Boccaccio, G., *Amorosa Visione*, in: *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1974, XLIX, 4 y sgg.).

¹¹² Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 326.

nona»¹¹³, sólo por citar algunas. Estas alusiones a las diferentes fases del día tienen como finalidad la de introducir determinadas acciones de los miembros del grupo que se repiten de manera monótona y se convierten en una especie de ritual cotidiano que la comitiva tiene que respetar: la hora de despertarse, de emprender el camino o descansar, de almorzar o cenar, de contar *novelle*, de rezar o entretenerse con bailes y cantos; todo está perfectamente planificado por el *preposto*, que decide en cada momento lo que los miembros de la *brigata* tienen que hacer.

III.3.3. Actividades y caracterización de la comitiva.

Anteriormente nos hemos referido a la comitiva utilizando términos como “masa uniforme” y “sombras sin rostro”. A pesar de la ausencia de todo tipo de descripción física y psicológica de los personajes que la componen, de los cuales sólo sabemos que se trata de “omini e donne, frati e preti et altri”, entre los que se encuentran, además del *preposto* y el *altore*, dos administradores y un tesorero, las funciones de cada personaje van definiéndose con una precisión siempre mayor a medida de que se avanza en la narración. Este hecho coincidirá, como tendremos ocasión de ver, con un aumento considerable de la importancia del marco, debido a una progresiva amplificación de la estructura de los preámbulos de las *novelle*, especialmente a partir de la número sesenta.

¹¹³ La expresión se refiere a la última de las cuatro partes iguales en que dividían los romanos el día y la noche: *prima, vísperas, tercia, nona*; aquí correspondería a la tarde, alrededor de las 15 horas.

Inicialmente todos los prólogos tienen la función de entrelazar un cuento con el siguiente y se caracterizan por su extrema esquematicidad: algunas indicaciones monótonas y repetitivas —el viaje, el descanso, la narración— marcan el paso de los días, y ningún miembro de la comitiva está presente en los breves paréntesis que dejan paso a cada *novella*; constituyen una excepción las dos figuras del *preposto* y del *altore*: el primero que ordena y el segundo que obedece, según un papel fijo previamente determinado.

En la *novella* XXII, inesperadamente, el *altore* parece querer tomar la iniciativa, dirigiéndose a todos sus compañeros con un apóstrofe moral; tras la consuetudina orden del *preposto* y antes de empezar la narración de una “*novella* simile al paese”, el *altore* se dirige a aquellos hombres que se caracterizan por ser falsos o ingenuos, a los que engañan y los que son engañados por los primeros («A voi, omini ingannatori con vostre false maniere, et a voi, omini che mattamente credete a tali»). Este nuevo recurso contribuye a romper la monotonía que hasta entonces había caracterizado los prólogos y constituye la primera innovación importante dentro de la estructura del marco. Es más, este apóstrofe es el preludio de lo que será una participación cada vez más activa y diversificada no sólo del *altore*, sino también de otros miembros de la comitiva.

A este respecto vemos como en el prólogo correspondiente a la *novella* XXVIII, durante una de las etapas del viaje, las jóvenes se ponen a danzar, mientras que en el prólogo sucesivo la danza acompaña al canto («e per aver più piacere <il *preposto*> comandò alle cantarelle che una canzona dicano»). De aquí en adelante el marco se enriquecerá con muchos momentos de danza, canciones, pasajes poéticos e intervalos musicales, diversiones todas ellas que, como recuerda Salwa, representan los

entretenimientos típicos de una sociedad de elite de finales de siglo¹¹⁴, característica del ambiente que rodea una Señoría italiana renacentista.

La entrada en escena a partir de la *novella* XXXII de otros personajes de la comitiva itinerante, concretamente de los religiosos, coincide con una ulterior ampliación del marco. Los curas, además de tener la obligación de celebrar misa todas las mañanas, son elegidos por el *preposto* para recitar cada día unas composiciones poéticas, ya mencionadas, que contienen una enseñanza moral, y que en el texto se indican con el término *moralità*.

La llegada a Roma de la comitiva y la orden del *preposto* de quedarse en la capital un mínimo de diez días para pedir indulgencia por los pecados cometidos, además de visitar los innumerables lugares y monumentos sagrados, marca una interrupción momentánea de la participación activa de los miembros de la brigada, ya que el *preposto* ordena que durante los días de penitencia la narración de cuentos por parte del *altore* sea la única forma de diversión permitida: «non vo' che si canti né balli, né stromenti si suonino»¹¹⁵. En cambio, se permitirá recitar *moralità*, y esta introducción al principio esporádica llegará a ser sistemática, a medida de que el marco se vaya desarrollando. Para nuestro estudio sobre las actividades asignadas a cada grupo resulta interesante la *novella* LII, ya que en su prólogo «il *preposto* ordina che da quel giorno si riprendano le mansioni quotidiane consuete assegnate ad ognuno, chi canta, chi balla, chi suona, senza dover ripetere quali esse siano»¹¹⁶. De aquí en adelante, pues, los cuentos se vuelven a narrar “per lo camino” y las acciones de cada grupo se suceden

¹¹⁴ Salwa, P., *Narrazione, persuasione, ideologia. Una lettura del «Novelliere» di Giovanni Sercambi, lucchese*, Lucca, Pacini-Fazzi, 1992, p. 24.

¹¹⁵ Sercambi, G., *op. cit.*, p. 393.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 465.

según un esquema casi fijo que se rompe sólo en pocos casos, cuando cambia el orden en el que estas actividades aparecen. Además, la recitación de *moralità* ya no será una prerrogativa de los religiosos, sino también del *altore*, del *preposto* y de los jóvenes cantores (*canterini* o *cantarelli*). De todos modos, el control ejercido por el *preposto* sobre la compañía llega a influir incluso en la forma de divertirse y en el momento adecuado para ello, dirigiendo la distribución del tiempo entre una *novella* y otra, a diferencia de lo que ocurría en el *Decamerón*, donde la brigada solía dedicar a la práctica novelística la parte central de la jornada y luego tenía libertad absoluta para elegir entre otras formas de expresión lúdica como la danza, el canto, el juego del ajedrez, etc.

El placer de estar juntos no se refleja solamente en los distintos entretenimientos de la compañía, sino también en los momentos del día dedicados a las comidas, aunque Sercambi se limita a algunas indicaciones generales sobre su organización, siguiendo la pauta del *Decameron*¹¹⁷; se alude a la alegría con la que los miembros de la comitiva se disponían a comer: «con gran diletto si puoseno a mensa» (1245) o a la pragmática operación de lavarse las manos antes de cada comida, «lavatosi le mani» (433), «dato l'acqua alle mani» (1068), operación sin duda necesaria, puesto que en la época no se utilizaban cubiertos, e información ya mencionada por el Boccaccio: «data l'acqua alle mani, come piacque alla reina»¹¹⁸.

¹¹⁷ A este propósito recordamos que ya en la introducción a la primera *novella* de la primera jornada aparece una breve descripción de los diez jóvenes reunidos mientras «le vivande dilicatamente fatte vennero e finissimi vini fur presti»; cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p.46.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 46.

Las alusiones directas al tipo de comida son muy escasas y sólo en un par de ocasiones sabemos que se trataba de fruta, vinos blancos y dulces¹¹⁹, como también sabemos que la comitiva solía respetar los días de ayuno, los viernes y los sábados, en los que se abstenía de comer carne, costumbre respetada también por la brigada del *Decameron*¹²⁰. En el caso de las *Novelle*, sin embargo, este hecho adquiere un significado importante, ya que las indicaciones que da el *preposto* al respecto, a saber, que «si stia a riposo dal desnar fine a l'altro dí» (539) o bien que se coma «cose da sabato in abbondanza» (577), indican que en los demás días la comitiva podía comer de todo, a diferencia de las rígidas prescripciones impuestas a los miembros de los peregrinajes de los “Bianchi”, con los que algunos críticos han relacionado el largo viaje del marco de las *Novelle*.

Como ya tuvimos ocasión de señalar, son numerosos los elementos característicos del viaje de estos peregrinos, tales como el clima de penitencia, la organización, la honestidad o las prohibiciones, que se ven reflejados en “nuestra” comitiva; esto significa que efectivamente Sercambi utiliza un hecho histórico como modelo de referencia para su obra, sin embargo, el autor decide aportar algunos cambios mínimos, como es el caso de esta última diferencia relacionada con las comidas, que le permitan presentar la realidad que a él le interesa, y transformar la experiencia religiosa en experiencia civil, dándole al viaje un significado simbólico distinto.

Finalmente, el aumento del espacio narrativo dedicado a las actividades desempeñadas por los personajes de la comitiva itinerante coincide con la dilatación

¹¹⁹ Se hace referencia a «belle cerage e perfettissimi moscatelli» y «frutti e confezioni e vini grechi», cfr. Sercambi, G., *op. cit.*, p.501 y p. 555.

¹²⁰ Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 316.

considerable que experimenta el marco de las *Novelle*; los puntos esenciales de esta ampliación se pueden representar, esquemáticamente, de la forma siguiente:

Prólogo *novella* XXII: aparece la primera apóstrofe moral: «A voi, omini ingannatori con vostre false maniere...». Su presencia se interrumpe en el prólogo de la *novella* XXX y vuelve a ser constante a partir del prólogo LXXXXII.

Prólogo *novella* XXVIII: introducción de la danza «Venuto il fresco e un poco d'oragio, le giovane [...] incominciando una danza».

Prólogo *novella* XXX: por primera vez aparece la inserción de partes en versos, que sin embargo sigue siendo esporádica: «E per aver più piacere <il preposto> comandò alle cantarelle che una canzona dicano».

Prólogo *novella* XXXII: por primera vez aparecen unos versos recitados por los religiosos: «volendo da' religiosi sentire qualche moralità, disse loro che <co>minciassero».

Prólogo *novella* LXI: de aquí en adelante los pasajes poéticos aparecen con cierta regularidad (exceptuada una pausa más larga desde la *novella* LXXXVIII hasta la LXXXXV)

Prólogo *novella* CXI: el apóstrofe moral se enriquece con una referencia explícita a las consecuencias negativas del vicio o comportamiento reprobado por el *Altore* en la *novella*: «A voi, omini vecchi che giovane donne per mo<glie> prendete: se le corna vi sono poste non è meraviglia. Et a voi religiosi, che per adempiere il vostro cattivo proposito faite contra il dovere: se male ve ne avviene non ve ne dovete dolere».

Prólogo *novella* CXXIII: a partir de aquí los pasajes poéticos suelen ser dos: uno de carácter más bien frívolo, entonado por los jóvenes *cantarelli* y *cantarelle*, y otro de carácter moral recitado por los religiosos.

Para terminar, diremos que este paso de una estructura extremadamente esquemática a otra mucho más amplia y articulada, hace que el marco de las *Novelle* tenga un papel determinante a la hora de conocer los valores y las normas sociales sobre las que se basa la visión de la pequeña sociedad ideal creada por Sercambi. Dado que esos mismos valores y normas se volverán a encontrar en las *novelle*, los sentimientos y las reacciones de la *brigata*¹²¹, así como sus actividades y comentarios, revisten una importancia fundamental para entender el significado de la entera recopilación, ya que, como afirma Salwa, “Attraverso le strutture idealizzanti della cornice il Sercambi formula una *lectio* per i suoi *exempla*”¹²².

Por lo tanto, al final de este análisis hay que concluir que existen aspectos demasiados importantes como para relegar el marco de las *Novelle* a un papel secundario dentro de la *novellistica* del *tardo Trecento*, y más si pensamos que han pasado sólo treinta años desde que Auerbach sostenía, equivocadamente, que Sercambi llevó a tales extremos la pedantería de la imitación de Boccaccio, que copió su marco tal cual, limitándose a añadir unas modificaciones mínimas en el inútil intento de mejorar el gran modelo¹²³.

¹²¹ Trataremos este aspecto en el capítulo IV de nuestro trabajo, dedicado a determinados elementos intrínsecos al marco narrativo.

¹²² Salwa, P., *op. cit.*, p. 31.

¹²³ Auerbach, E., *op. cit.*, p. 29.