

Tercera Parte. Caracterización de los personajes.

Premisas.

En la tercera y última parte de este trabajo nos ocuparemos de analizar las diferentes tipologías de personajes presentes en las tres recopilaciones de *novelle*. Sin embargo, antes de empezar nuestro análisis es preciso abrir un breve paréntesis para aclarar, en términos muy generales, qué se entiende por personaje en un texto narrativo.

Según cuanto afirman Salvatore Guglielmino y Herman Grosser en su valioso manual de análisis textual⁵⁵², y más concretamente en el capítulo dedicado a las técnicas narrativas, los personajes de un texto narrativo se pueden caracterizar según cuatro elementos principales: la identidad o señas personales, el aspecto físico, la psicología y los estados de ánimo transitorios. La presencia o ausencia de uno de estos elementos hace que se pueda hacer una distinción entre *individuos* y *tipos*.

Los primeros son personajes con una individualidad muy marcada, (podría ser éste el caso de Andreuccio da Perugia, por citar un nombre conocido por todos) que pertenecen a aquellos textos narrativos que proponen unas descripciones físicas explícitas de los personajes, acompañadas por su análisis interior y, por consiguiente, por una representación tanto de los rasgos psicológicos permanentes como de los estados de ánimo transitorios, según un procedimiento de tipo analítico.

Los *tipos*, en cambio, suelen ser personajes poco relevantes desde el punto de vista de su individualidad, y pertenecen a aquellos textos en los que la presentación física del personaje está ausente o apenas esbozada y donde, sobre todo, los indicios de

⁵⁵² Cfr. Guglielmino, S., Grosser, H., *Il Sistema Letterario. Guida alla storia letteraria e all'analisi testuale. Duecento e Trecento*, Milano, Principato, 1992, pp. 92-93.

la psicología del personaje son tan débiles que al mismo lector está obligado a efectuar inferencias y deducciones basadas en unos escasos e insuficientes elementos textuales para poder averiguar algo de la vida interior de los personajes, así como de las motivaciones psicológicas que les empujan a actuar de una determinada manera dentro de la narración.

Veremos a continuación cómo este tipo de procedimiento, que se suele definir indiciario y que ya era muy frecuente en el *Decamerón*, constituirá la única forma de caracterización de los innumerables personajes que llenan las páginas del *Pecorone*, de las *Trecentonovelle* y de las *Novelle*, aunque con grados y matices muy distintos.

Con respecto a la tipología de los personajes, sabemos que cada época tiende a privilegiar unos tipos característicos de personajes que están directamente relacionados con los modelos de comportamiento de la sociedad y la cultura que éstos encarnan, y que pasan a convertirse, pues, en personajes “de moda” en el ámbito de la literatura; pensemos solamente en ejemplos clásicos como pueden ser las figuras del santo y del pecador en los *exempla*, o bien el caballero en la literatura cortés, o bien el mercader astuto y el ciudadano amante de las burlas que caracterizan la literatura de la época que nos atañe y, más concretamente, la obra narrativa de Sacchetti y Sercambi, ya que Ser Giovanni requiere un tratamiento aparte.

En efecto, los veinte años que separan, aproximadamente, las obras de los tres epígonos se demuestran suficientes para que, dentro de una misma tipología de personajes, se conceda más espacio a una determinada figura antes que a otra, dependiendo tanto del gusto y la personalidad de cada escritor como de la realidad

histórico social que le ha tocado vivir y que, en menor o mayor medida, vemos reflejada en su narrativa.

El inmenso “universo humano” que está representado en las *novelle* de los tres epígonos encierra en sí un número incalculable de personajes distintos: mercaderes, campesinos, artesanos, ladrones, reyes, príncipes, emperadores, condes, alcaldes, estudiantes, pintores, escritores, así como nobles damas, jóvenes ingenuas, mujeres adúlteras, monjas lascivas, jueces y religiosos corruptos, etc. Todos ellos constituyen una multitud de individuos multiformes que se caracterizan por poseer una vitalidad incontenible y que, en los casos de las *Trecentonovelle* y de las *Novelle*, representan a la sociedad de la época en todas sus facetas.

Al igual que ocurría con el *Decamerón*, se trata de una infinidad de tipos y de experiencias que intervienen de forma enérgica en la narración: obligaciones, deseos, astucias, engaños, generosidad, egoísmos, sacrificios, sueños, miedos y un sinfín de sentimientos mueven a los personajes que caracterizan la narración de los tres epígonos y, a su vez, sirven para diferenciarlos entre ellos, especialmente en el caso de las *Trecentonovelle* de Sacchetti y de las *Novelle* de Sercambi que, debido a su elevado número de *novelle* y personajes, ofrecen un rico muestrario para nuestro estudio.

Si bien es cierto que cada una de las casi quinientas *novelle* que componen nuestro corpus representa la autonomía y la individualidad de otros tantos protagonistas, también es verdad que, en última instancia, los infinitos retratos de los distintos personajes se integran en un único diseño que tiende a representar la existencia humana en general y más concretamente, como hemos afirmado en varias ocasiones, la sociedad toscana de la segunda mitad del *Trecento*, plenamente reflejada en las *novelle* de

Sacchetti y Sercambi. Tomando como punto de partida este infinito y pintoresco fresco que tenemos a nuestra disposición, en esta última parte de este estudio destacaremos las figuras más relevantes de cada recopilación, dedicándole un apartado a cada una de ellas.

IX. La indeterminación descriptiva del Pecorone; IX.1. Casuística de los personajes femeninos; IX.2. Personajes masculinos: nobles, cortesés, magnánimos; IX.3. Categorías sociales.

Capítulo IX. La indeterminación descriptiva del *Pecorone*.

Tras definir los rasgos principales que caracterizan al mundo del *Pecorone* y al tono de la narración, es preciso trazar las características y los comportamientos de sus personajes. En sus *novelle* Ser Giovanni se acoge muy raramente a la descripción analítica del aspecto físico de los protagonistas, del mismo modo que no se detiene a analizar las características morales de cada uno de ellos. Esta peculiaridad de su técnica narrativa se hace patente ya desde el *Proemio*, en la presentación de los dos narradores, Auretteo y Saturnina, y se sigue manteniendo a lo largo de toda la obra.

A este respecto, queremos recordar que tampoco Boccaccio suele detenerse a menudo en largas descripciones acerca de sus personajes, aunque, como observó Branca, su gran preparación artística le permite tener una *sovrana capacità* para retratar los ánimos de los personajes de las *novelle* a través de la fijación de sus rasgos físicos sobresalientes⁵⁵³, una habilidad que, sin embargo, no se encuentra en el arte mucho más modesta de Ser Giovanni.

En el caso del *Pecorone*, además, a la escasez de datos que Ser Giovanni nos proporciona sobre los protagonistas de sus cuentos, hay que añadir que en las *novelle* que proceden de la *Crónica* de Villani la narración se centra casi exclusivamente en la

⁵⁵³ Branca, V., *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, pp. 72-73.

descripción de los acontecimientos históricos propuestos a turno por los dos narradores, en detrimento de la caracterización de los personajes, que se limita a algunos datos muy generales. Por otro lado, incluso en aquellas ocasiones en las que el autor aporta una mayor cantidad de elementos en relación con el aspecto físico y psicológico de sus personajes, la descripción no reviste interés alguno para nuestro estudio, ya que en la inmensa mayoría de los casos ésta reproduce de forma casi literal las palabras del cronista florentino.

Como botón de muestra citamos la descripción de Eneas presentada por Saturnina al comienzo de la *novella* XVI, 1: «signore di gran valor e savio e di gran prodezza e bellissimo di corpo»⁵⁵⁴, que es absolutamente idéntica a la que se lee en el Libro I Capítulo 21 de la *Crónica*. Lo mismo ocurre con el marqués Bonifacio de Canosa, esposo de la hija del emperador de Constantinopla y padre de la condesa Matilde, protagonista de la *novella* XVIII, 2.

Si bien a primera vista, y a diferencia de lo que ocurre con la inmensa mayoría de los personajes del *Pecorone*, parece ser que Ser Giovanni opta por una mayor caracterización de la figura del marqués, a través de una descripción bastante pormenorizada de su estatus social y su nobleza de ánimo, narrando que en la corte de Constantinopla llegó «uno italiano di nobili costumi e di gran legnaggio, liberale e maestro d'armi, destro e dotato di tutti i doni, sí come colui in cui il legnaggio suole chiaramente militare. Per tutte queste cose era a tutti amabile e gracioso [in

⁵⁵⁴ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 346.

costumi]»⁵⁵⁵, si cotejamos el texto de Villani nos damos cuenta de que se trata de una descripción prácticamente idéntica (Libro V, Capítulo 21).

Así las cosas, para nuestro estudio acerca de los personajes seguimos contando con un corpus de *novelle* muy exiguo que sigue estando formado por las 18 *novelle* originales de Ser Giovanni; además, al tratarse en su inmensa mayoría de *novelle* de temática amorosa, queda patente una cierta afinidad en relación a los rasgos físicos, los comportamientos y los valores morales de sus protagonistas.

En todas y cada una de las *novelle* la narración empieza con la presentación de los personajes, a través de la aportación de unos datos concretos referidos al nombre y apellido, a la familia y la clase social a la que pertenecen. Tras estas indicaciones muy generales por medio de las cuales Ser Giovanni presenta a los diferentes personajes que darán vida a la acción, no es inusual encontrar la expresión «Ora avvenne che»⁵⁵⁶, que marca la separación definitiva entre la introducción y el inicio de la *novella*, según un procedimiento que será muy utilizado también por Sacchetti en sus *Trecentonovelle*.

Los datos personales que acabamos de mencionar pueden ir acompañados por algunos elementos que se refieren a cualidades físicas y morales y, muy raramente, a la edad de los personajes. En las *novelle* de temática histórica, en cambio, los dos narradores especifican con profusión de detalles la edad, los lugares, los años y hasta los días de la semana en los que se verifica un determinado acontecimiento.

Con respecto a la edad de los personajes dentro del grupo de *novelle* de creación original de Ser Giovanni, hay que señalar que, cuando el escritor hace referencia a ella,

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 403. Las palabras entre corchetes no aparecen en la *novella* de Ser Giovanni. Con respecto al texto de Villani, señalamos que la historia de la valiente Matilde corresponde al Libro V de la *Crónica*, y no al Libro IV, como sostiene equivocadamente Esposito en su edición del *Pecorone*.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, pp. 12, 19, 44, 187, 191, 194, 202, 222, 244, 276.

es porque quiere asignarle una función muy concreta: se refiere casi siempre a la edad senil de un personaje masculino, cuya vejez justifica la posterior actuación de los demás personajes, determinando, de este modo, un preciso desarrollo de la narración. En la *novella* IV, 2 la edad del conde Aldobrandino, que «era vecchio di più di LX anni», le impide pedirle al noble y rico Corsivallo la mano de la joven Siletta, y su vergüenza por la diferencia de edad le lleva a recurrir a una estratagema que marcará el destino de la protagonista hasta el final de la *novella*. Del mismo modo, el hecho de que el rey de Francia elija como esposo para su hija Dionigia a un rico señor alemán «il quale era vecchio LXX años», llevará a la joven a huir de la casa del padre y refugiarse en un convento de Inglaterra, donde encontrará al que se convertirá en su marido, en contra de la voluntad de la madre de éste, la cual será la causa de la larga serie de infamias y sufrimientos que Dionigia tendrá que soportar (X, 1).

A raíz de todo lo que hemos afirmado en el capítulo dedicado a la temática del *Pecorone*, resulta obvio que el mundo de las *novelle* —un mundo que a menudo se encuentra alejado de la realidad, y donde la elegancia, la belleza, la discreción y la distinción cuentan mucho más que la inteligencia y la astucia— debe obligatoriamente verse reflejado en el tipo de caracterización de los personajes que habitan en él. Por lo tanto, en las escuetas descripciones de Ser Giovanni acerca de la personalidad de los protagonistas observamos que en la casi totalidad de los casos se trata de mujeres jóvenes y hermosas, de hombres ricos, nobles y de alto linaje, de hijos de reyes y emperadores.

En un lugar donde todo resulta hermoso, donde los personajes llevan una vida poco común con respecto a la vida cotidiana y burguesa que caracterizará, sólo por

mencionar el ejemplo más cercano, a todas y cada una de las *novelle* de Sacchetti, parece no haber sitio para defectos físicos o morales, ni tampoco para los vicios u otro aspecto negativo de la personalidad humana. A lo largo de toda la recopilación hemos encontrado tan sólo un caso en el que Ser Giovanni se detiene en la descripción de unas características que demuestran su voluntad de connotar negativamente al personaje que las posee. Se trata de la *novella* V, 1, donde la avaricia y la codicia de Crasso, presentado por Ser Giovanni como «il più avaro signore che avesse mai il mondo, perché non era veruna cosa ch'egli non habéis fatto e consentita per denari»⁵⁵⁷, serán la causa principal de sus desgracias: el emperador romano será engañado, degradado y vilipendiado por sus súbditos, hasta ser condenado a una muerte horrenda y grotesca.

En este sentido resulta también interesante la *novella* VI, 2 que, como tuvimos ocasión de señalar en la segunda parte de este estudio, se divide en dos episodios que tienen como único protagonista a Bernabò Visconti, señor de Milán. Ambas partes se centran en la tremenda crueldad con la que Bernabò ejerce su poder en la ciudad. Sin embargo, a diferencia de la *novella* del emperador Crasso, el autor no anticipa nada acerca de este personaje, no aparece ni un comentario, ni una referencia a su crueldad, absolutamente nada, así como tampoco aparece ningún tipo de alusión acerca de sus palabras sarcásticas en contra de los franciscanos, en la segunda parte la *novella*. Por lo tanto, la caracterización de la figura de Bernabò no nace de una descripción psicológica, sino que se obtiene desde el exterior, a través de unas imágenes muy cruentas en las que la acción y reacción del personaje se demuestran reveladoras a la hora de trazar los rasgos de su personalidad.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 132.

Hablando de personajes negativos, no podemos olvidar a la cruel madre del rey de Inglaterra, responsable de la separación entre éste último y su esposa Dionigia. Como en toda fábula que se precie, su maldad y sus mentiras recibirán el castigo que se merecen y el hijo, al descubrir la verdad, dará la orden de matarla. Sin embargo, en ningún momento el escritor utiliza términos despectivos o cargados connotativamente para caracterizar a este personaje femenino, ni tampoco emite juicios negativos acerca de ella. Es más, según se lee en la *novella*, la causa del resentimiento de la madre del rey radica en el desconocimiento de la verdadera identidad de Dionigia, como si su odio hacia la nuera derivase del hecho de no considerarla adecuada para casarse con el hijo de un rey.

En este sentido, ni siquiera el despiadado judío de la *novella* de la dama de Belmonte puede considerarse como un personaje totalmente negativo. Ser Giovanni nunca hace apreciaciones personales acerca de las acciones y decisiones de su protagonista, y en sus *novelle* tampoco se refleja el declarado antisemitismo que encontraremos en Sacchetti. El autor del *Pecorone* nos presenta al judío tan sólo como un usurero que obliga a Ansaldo a firmar, delante de unos testigos, un acto notarial con una cláusula un tanto extraña, según hemos tenido ocasión de señalar en anteriores capítulos, con la única finalidad de salvaguardar su derecho a que le devuelvan el dinero prestado.

De todos modos, a pesar de la escasez de indicaciones concretas con las que el autor suele caracterizar a los personajes del *Pecorone*, notamos que, a medida de que se va avanzando en la lectura de cada una de las *novelle*, sus comportamientos se mantienen siempre coherentes con los elementos físicos y morales con los que el autor

los presenta al principio de la narración. En términos generales, podemos afirmar que en la narración de Ser Giovanni las figuras humanas se caracterizan por una total ausencia de ambigüedad, dado que jamás asistiremos a un cambio de rumbo por el cual el malo se convierta en bueno y el bueno en malo: los comportamientos de todos los personajes se identifican, pues, con la inmutabilidad de sus características morales, según un mecanismo siempre igual que es comparable al que caracteriza la fábula.

Finalmente, diremos que en un mundo donde todo es hermoso, donde los personajes se caracterizan por su inverosimilitud, y se sitúan fuera del clásico registro realista, los protagonistas de las *novelle* son presentados siempre a través de características sumarias y muy generales, que permiten clasificar inmediatamente el personaje como totalmente positivo o negativo, aunque acabamos de observar que esta última condición es muy poco frecuente.

Por lo tanto, se trata de una clasificación unívoca, que refleja unos modelos de comportamiento que permanecen invariados desde el principio hasta el final de la *novella*: el noble, valiente y generoso Galgano conservará su generosidad y nobleza de ánimo hasta el final, demostrando saber renunciar al amor de Minoccia por seguir siendo fiel a su señor. De la misma manera, la hermosa y noble Dionigia seguirá manteniéndose honrada y fiel hacia su marido, a pesar de las muchas difamaciones que le tocará soportar.

IX. 1. Casuística de los personajes femeninos.

Con respecto a los personajes femeninos de las *novelle*, los datos escuetos que nos proporciona Ser Giovanni sirven tan sólo para conocer que, en su inmensa mayoría, se trata de mujeres jóvenes y hermosas, y aunque algunas de ellas desempeñen un papel importante dentro de la narración, el escritor no considera oportuno detenerse en su caracterización. La única excepción es la constituida por la detallada descripción que Ser Giovanni hace de las características físicas de la monja Catalina, en la *novella* XXV, 2, donde, con toda probabilidad, los detalles minuciosos con los que se describe el rostro de la joven encuentran su razón de ser en el especial interés del escritor florentino en subrayar la belleza y delicadeza de los rasgos físicos de un personaje que, como hemos afirmado anteriormente, se convierte en el *alter ego* de Saturnina. Por lo tanto, la elección de Ser Giovanni de darle un tratamiento preferente dentro de la recopilación indica su interés en destacar a quien es el símbolo de la ardiente pasión amorosa de Aurette, detrás del cual se escondería el mismo escritor.

A la indicación de la belleza, que en algunos casos constituye el único dato acerca del aspecto de las protagonistas de las *novelle*, se le añaden también unas referencias a las cualidades morales e incluso a la posición social de las protagonistas, que generalmente aparecen enumeradas al comienzo de la *novella*. De este modo, sabemos que Lisabella è *bella, piacevole* y *costumata* (III, 2), que Crarice es *bella, savia* y *costumata* (VII, 1) y Costanza es *giovane, bella, costumata, ricca* y *ben nata* (VII, 2).

Los términos empleados por Ser Giovanni para la caracterización de sus personajes femeninos recuerdan muy de cerca a las descripciones que hace Boccaccio

de algunas de las protagonistas femeninas del *Decamerón*, según unos cánones estéticos y morales que desaparecerán casi completamente en las narraciones de Sacchetti y Sercambi. En este sentido, el término *costumata*, que en el *Pecorone* aparece generalmente junto a la indicación de la hermosura femenina, aparecía ya en la descripción de la belleza de algunas de las mujeres del *Decamerón*: lo encontramos en la caracterización de la hija del rey de Túnez, (IV, 4) —una *novella* de tono caballeresco y heroico en la que aparece la referencia al enamoramiento por fama, un motivo ampliamente utilizado por Ser Giovanni, como ya tuvimos ocasión de subrayar en capítulos anteriores, así como en las descripciones de Lisetta (IV, 5) y de Agnesa (V, 5).

Al igual que en los tres personajes decameronianos, también en el caso de las tres protagonistas del *Pecorone* observamos que la unión de los dos adjetivos, *bella* y *costumata*, hace referencia a un conjunto de cualidades que encierran en sí unos valores tanto físicos como morales, que conjugan una belleza honesta con la nobleza y grandeza de ánimo, y que podríamos traducir al español utilizando un término que encierra ambas cualidades, es decir, la cortesía.

Tan sólo en una ocasión, junto a la indicación de la hermosura, aparecen otras referencias explícitas al aspecto físico: es el caso de la dama de Viterbo que, según la información que nos proporciona el narrador, tiene un rostro delicado, ojos bonitos y el pelo rubio recogido en una larga trenza (III, 1). Es éste el único caso en el que se hace referencia al color del pelo del personaje femenino, mientras que el color de los ojos de las mujeres no aparece nunca, así como tampoco se dice nada del color del rostro, a excepción de la descripción de la monja Catalina en la última *novella* de la recopilación. En ella Ser Giovanni cuenta que la hermosa joven tenía unos labios finos y bermejos y

las mejillas del mismo color, sin embargo, incluso en este caso podemos decir que el escritor prefiere sugerir: no conocemos el color de los ojos de Catalina, sin embargo sabemos que son tan brillantes que «vantaggiano di chiarezza il sole».

Solamente en otra ocasión el escritor florentino recurre al empleo del color para describir las características físicas de sus protagonistas: se trata de la descripción de la desnudez femenina de Niccolosa en la novella II, 2, donde Aurette insiste de forma reiterada en el candor de su piel, según el clásico valor simbólico que se le da al color blanco, especialmente presente en la poesía amorosa medieval italiana como símbolo de perfección y hermosura⁵⁵⁸. Sin embargo, no nos extraña que éstos sean los dos únicos casos de todo el *Pecorone*, puesto que ya anteriormente tuvimos ocasión de destacar la escasa presencia de cromatismos en la obra.

Volviendo a los adjetivos empleados por el escritor florentino para la descripción de los personajes femeninos, hay que señalar que éstos, además de hacer referencia a unas características muy generales del aspecto físico de las mujeres, implican también una clara alusión a sus comportamientos y, a veces, como en el caso del término *piacevole*, se sitúan en esa frontera bastante incierta que separa lo físico de lo moral. La belleza exterior, por lo tanto, se refleja en una disposición del ánimo muy concreta, que se convierte en una característica del personaje y que se mantiene constante a lo largo de toda la narración.

Otro término interesante en este sentido es *vago*, que aparece en tres ocasiones y siempre en combinación exclusiva con el adjetivo *bello*. En el *Pecorone* ambos

⁵⁵⁸ «Vedestù mai le più belle e le più tonde gambe di queste che paiono un avorio?» E così vennono alzando la parte infino al petto, dev'erano due mammelle candide e sode», «Io non vidi mai la più bella criatura di costei e col più candido e bianco soppanno [cuerpo]». *Ibidem*, p. 58.

términos hacen referencia, respectivamente, a la hermosura de madonna Giovanna, (*bella e vaga*) de Ciulla (*giovane, bella e vaga*) y de Lena (*giovane, bella e vaga*). En realidad, se trata de un término con el que los lectores de *novelle* estamos familiarizados, ya que lo utiliza Boccaccio en numerosas ocasiones, empezando por las *vaghe donne* del *Proemio* del *Decamerón* a las que el escritor de Certaldo les dedica su recopilación. También en otras de sus *novelle* es muy frecuente encontrar la combinación de *vago* y *bello*, y es como si la unión de los dos adjetivos subrayase musicalmente el encanto de la hermosura femenina, asignándole a la frase un ritmo melódico: «una delle più belle e vaghe giovani di Pisa» (II, 10), «una bellissima e vaga donna» (IV, 9), «una bella e vaga giovinetta chiamata Peronella» (VII, 2), y un largo etcétera.

Sin embargo, no hay que olvidar que en Boccaccio el término *vago* asociado a los personajes femeninos puede adquirir unos matices muy distintos, entre ellos el de referirse a los deseos y apetitos sexuales de las protagonistas de las *novelle*: un significado que está totalmente ausente de la recopilación de Ser Giovanni, ya que resultaría disonante con el tono que caracteriza a las *novelle* de creación original de este autor⁵⁵⁹. El mismo adjetivo lo volveremos a encontrar, tan sólo unos años después de la composición del *Pecorone*, en el *Proemio* de las *Trecentonovelle* de Sacchetti, donde el escritor, entre los motivos que le llevan a escribir la obra, menciona el deseo de sus contemporáneos de escuchar nuevas historias: «la gente è vaga di udire cose nuove». En este caso, sin embargo, el adjetivo no tiene la función de caracterizar físicamente a la figura femenina, ni tampoco hace hincapié en sus apetitos sexuales, sino que conserva la

⁵⁵⁹ Cfr. Stewart, P., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 63-64.

acepción de “deseoso”, tal y como aparece en el *Proemio*; de hecho, volvemos a encontrarlo con este mismo valor en las *novelle* VIII y L⁵⁶⁰.

En las *novelle* de Ser Giovanni, así como en algunas del *Decamerón*, el empleo conjunto de los adjetivos *vago* y *bello* se refiere nuevamente a un tipo de belleza especialmente adecuado para su empleo en un contexto stilnovista y cortés, como el que caracteriza justamente a las mencionadas tres *novelle* del *Pecorone* en las que hemos relevado su presencia, y que caracterizará también a cada una de las baladas que cierran las veinticinco jornadas, donde el escritor hace ampliamente uso de términos y motivos propios de los ideales cortesés de belleza y nobleza de ánimo para describir a la dama que protagoniza cada composición poética.

Finalmente, podemos afirmar que con el adjetivo *bello*, que es utilizado por el escritor para indicar genéricamente el perfil de sus personajes femeninos, y es empleado tanto solo como junto con otros términos relacionados con la hermosura, se empieza y se termina el interés figurativo de Ser Giovanni por el aspecto exterior de sus protagonistas. Hemos observado, además, que tampoco Boccaccio se detiene mucho en la descripción de la realidad física de los personajes femeninos aunque, en este sentido, hay algo importante que le separa del epígono florentino: nos referimos a la fenomenología de lo feo, un aspecto exterior que estimula la imaginación del escritor del *Decamerón*, debido al hecho de que, generalmente, todo lo que es feo provoca risa, y por lo tanto se convierte en una fuente inagotable de comicidad.

⁵⁶⁰ En la *novella* VIII se lee que: «una bella donna, eziadio essendo honesta, è vaga che chi l’ama abbia forma di uomo e non di vilpistrello»; asimismo, en la *novella* L la mujer de Amerigo Donati es «vaga di vedere queste novità», refiriéndose a la estafalaria indumentaria de Ribi Buffone. En cambio, aparece el verbo *vagheggiare*, con el significado de cortejar, «disse a Piero se elli volea con lui andare a vagheggiare [las mujeres de Verona]» (CLXXVIII), también utilizado por Boccaccio en el *Decamerón*, «E essendosi avveduta che un giovane [...] la vagheggiava, discretamente con lui s’incominciò a intendere» (VII, 4). Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, pp. 18, 102 y 400; Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 815.

El ideal de perfección que Ser Giovanni persigue en muchas de sus *novelle*, sin embargo, hace que en su universo literario no haya sitio para la fealdad, la caricatura o lo grotesco, a diferencia del enorme interés que otro epígono, Franco Sacchetti, demostrará hacia estos motivos. La descripción de las protagonistas femeninas en las *novelle* de temática amorosa del *Pecorone* se lleva a cabo a través del empleo de un lenguaje convencional, que nos proporciona un retrato de mujer que se repite siempre igual, con muy pocas variantes. Es más, todas y cada una de estas mujeres poseen las mismas características físicas y morales que encontramos en el *Proemio* de la obra, en las palabras con las que el escritor nos presenta a Saturnina, que es un verdadero dechado de perfección: una mujer que físicamente es la más hermosa, y moralmente es absolutamente irreprochable:

«di santa e perfecta e buona vita, [...] era giovane, costumata, savia e bella, quanto la natura l'avesse potuta far più; ed era di tanta onesta e angelica vita [...] e la fama delle bellezze e delle bontà sue risplendeano per tutto il paese, tant'era compiutamente dalla natura ben dotata»⁵⁶¹.

Tras analizar los rasgos físicos comunes a la mayoría de los personajes femeninos, examinemos ahora los perfiles psicológicos y las características morales de estos personajes, así como su conducta dentro de la narración. En este sentido, es preciso recordar que el corpus de nuestro estudio es muy reducido: de las 18 *novelle* que no proceden de la *Crónica* de Villani, 15 son de temática amorosa, más dos *novelle* villanianas, por lo tanto, un corpus de 17 *novelle* donde los personajes femeninos desempeñan el papel de protagonista como amantes y mujeres enamoradas.

⁵⁶¹ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 5.

A este respecto hay que señalar que la mujer de Ser Giovanni no es nunca astuta, maliciosa y despreocupada como la que protagoniza las *novelle* de Sacchetti, o del mismo Boccaccio, y esto se hace especialmente patente en los casos en que el adulterio es descubierto. En términos generales, diremos que al contrario de lo que ocurre en las *Trecentonovelle*, donde el personaje femenino consigue controlar en todo momento la situación y, en la inmensa mayoría de los casos, sale airoso del trance que se encuentra gracias a una burla ingeniosa o a unos argumentos con los cuales convence al marido de su inocencia, las mujeres de Ser Giovanni tienen una actitud pasiva frente a cómo evolucionan los acontecimientos: aceptan que su amor tenga un final infeliz, de la misma manera en la que aceptan el castigo de sus maridos.

El motivo del marido engañado y *beffato* por su mujer se encuentra solamente en dos *novelle*, la I, 2 y la III, 2, en las que podemos apreciar un momento de astucia femenina que confiere a la narración el mismo tono humorístico de tantas escenas ingeniosas y realistas de las *Trecentonovelle*. Sin embargo, mientras en la recopilación de Sacchetti la mujer adúltera suele convencer al marido de su inocencia recurriendo al engaño y la *beffa* y, una vez fuera de toda sospecha, sigue manteniendo tranquilamente su relación amorosa, en el *Pecorone* esta situación ideal de triángulo erótico se da solamente en el caso de la *novella* III, 2, donde el ingenio demostrado por Lisabella a la hora de engañar a Lapo, su marido, tendrá su recompensa ya que, según narra la monja Saturnina, los encuentros amorosos de los dos amantes durarán para siempre⁵⁶².

⁵⁶² «E così rimase Ceccolo nella casa gran tempo, avendo egli e la donna grandissimi piaceri e grandissimi dilette insieme, e Lapo mai n'ebbe sospetto nessuno [...] E così si rimasero Ceccolo e la donna in questo piacere tutto il tempo della vita loro. E così ebbero bene e buona ventura». *Ibidem*, p. 84.

En la novella I, 2, sin embargo, a pesar de que madonna Giovanna proclame al marido su inocencia y le gaste una serie de bromas pesadas que terminan volviéndole loco, los esfuerzos de la mujer resultarán vanos, ya que su historia de amor con el joven Bucciolo se verá interrumpida por la decisión de éste de abandonar la ciudad, como gesto de respeto y compasión hacia su antiguo maestro, marido de Madonna Giovanna. Estamos frente a una de las tantas relaciones amorosas fracasadas presentes en el *Pecorone*, ya que en la obra de Ser Giovanni hay tan sólo seis *novelle* en las que la relación amorosa acaba bien.

La actitud pasiva que caracteriza a la inmensa mayoría de los personajes femeninos no se limita a su falta de reacción frente al descubrimiento del adulterio, sino frente a cualquier situación difícil, que son incapaces de dominar. En algunas ocasiones el final infeliz de la historia de amor no se debe al descubrimiento del engaño por parte del marido, con la consiguiente muerte de uno o incluso de ambos amantes (II, 1; VII, 1; VII, 2; VIII, 1), sino a otro tipo de circunstancias. En la mayoría de los casos se trata de la decisión del personaje masculino de interrumpir la relación amorosa, ya sea por respeto al marido traicionado (I, 2), ya sea porque el adulterio no llega a producirse por la renuncia cortés del amante (I, 1), o bien por voluntad propia, como ocurre con el cura amante de Petruccia (III, 1), o simplemente por venganza, como en el caso de Buondelmonte (II, 2). Representa una excepción la última *novella* de la recopilación (XXV, 2), donde la repentina muerte del amante se debe a causas naturales.

En relación con lo afirmado, un aspecto importante que hay que señalar es que en el universo femenino de Ser Giovanni ya no existen heroínas, ya no hay mujeres dispuestas a seguir a su amante hasta la muerte, como ocurría en el *Decamerón* con la

valiente Ghismunda (IV, 1), o con la mujer de Guillermo de Rosellón (IV, 9), la cuales, cuando se dieron cuenta de que ya les era imposible vivir, porque les faltaba el motivo supremo de su vida, es decir, el amor, supieron morir con enorme valentía y dignidad. Las muertes a la que nos referimos representan unos casos extremos de pasiones desesperadas cuyo desenlace demuestra la nobleza de ánimo de sus protagonistas.

En el *Pecorone*, en cambio, las mujeres que han perdido a su amante por mano del marido, o de otro familiar que ha querido vengar el engaño recibido y castigar el adulterio, son mujeres débiles que, al igual que la desgraciada Crarice (VII, 1) o la aún más desafortunada mujer de Nápoles, en la novella de la camisa de la felicidad (II, 1), están condenadas a seguir sufriendo durante toda su vida, incapaces de transgredir la autoridad que el marido u otra figura masculina representan.

Pensemos por un momento en la tortura psicológica a la que está sometida la joven napolitana, equivocadamente considerada como la mujer más feliz y alegre de la ciudad, que guarda un secreto horrible: está obligada a convivir con el cadáver de su amante colgando del techo de su habitación⁵⁶³ o, peor aún, en la tremenda tortura física de Crarice, que cada noche es atada por el marido al cuerpo crucificado de su amante, y está obligada a permanecer abrazada a él hasta la mañana siguiente, cuando se le alimentará tan sólo con pan y agua, para volver a ser atada por la noche, según un ritual que se repite idéntico día tras día.

El único suicidio de un personaje femenino en las novelle de Ser Giovanni, aunque con unas motivaciones totalmente diferentes de las que inducen al suicidio a las

⁵⁶³ «costui era un giovane molto dabene, il quale era innamorato di me; di che il marito mio ce 'l trovò un dì, di che egli lo impiccò; e per più mio dolore, ogni sera e ogni mattina mel mostra e conviemelo vedere; sicché pensate se questo m'è dolore e fatica a convenirmelo vedere la sera e la mattina!». *Ibidem*, p. 42.

heroínas del *Decamerón* que acabamos de mencionar, es el de la noble romana Lucrecia, en la aportación original que el escritor elabora a partir de la historia antigua de Roma y que introduce en la novella XVI, 2, copiada de la *Crónica* de Villani. Ante el rechazo de la joven y virtuosa Lucrecia a las peticiones amorosas de Sexto Tarquinio, hijo del rey Tarquinio el Soberbio, éste la viola. La joven patricia, tras reunir a su padre, Bruto, y a su marido para contarles lo que había ocurrido, decide acabar con su vida para lavar la afrenta⁵⁶⁴.

Otro aspecto de la narración que queremos señalar es la importancia de la presencia femenina en relación tanto a la procreación —recordemos que Corsivallo le reprocha a la joven hija no haber tenido herederos con el viejo conde Aldobrandino— como, posteriormente, al afecto incondicional que une a las madres con sus propios hijos. En este segundo caso, los tres personajes femeninos que, más allá de su papel de esposa o de amante, desempeñan también el papel de madre, es decir, madonna Orsina, Crarice y Dionigia, demuestran ser mujeres muy fuertes que están dispuestas a enfrentarse a cualquier obstáculo por el amor de sus hijos.

Estas mujeres demostrarán su gran valentía y manifestarán su amor maternal de formas diferentes: la primera recorrerá toda la ciudad en busca de una mujer feliz para que pueda satisfacer el último deseo de su hijo enfermo; la segunda demostrará tener una fortaleza enorme cuando, tras las repetidas torturas que le inflige su marido como castigo por su adulterio, ya en punto de muerte llama ante ella a sus dos hijos varones para bendecirlos y dar fe de que ambos son hijos legítimos, en una escena caracterizada

⁵⁶⁴ Según los datos históricos, Bruto, presente en el suicidio, arrancará el puñal que la hija se había clavado en el corazón y jurará venganza, en lo que sería el fin de la monarquía en Roma y la proclamación de la república en el año 510 a.C. Recordemos que la escena de Bruto y Lucrecia fue ampliamente representada en pintura, como demuestran los cuadros de renombrados artistas del renacimiento italiano, como Botticelli y Tiziano.

por una fuerte carga dramática⁵⁶⁵, y, por último, Dionigia, que para proteger a sus dos hijos de la falsa amenaza de muerte del marido, abandonará su casa en Inglaterra y se refugiará en Roma, donde los dos niños recibirán una educación digna de los hijos de un rey, sin que la madre revele nunca a nadie su verdadera identidad.

Si anteriormente señalábamos la ausencia de heroínas en la recopilación de Ser Giovanni, tal vez la fuerza y la valentía demostrada por estos tres personajes femeninos, dentro de un universo literario donde el valor es prerrogativa de los hombres, nos permite considerarlos como las verdaderas heroínas de las *novelle* de Ser Giovanni, aunque en ningún momento el autor tiene un trato preferente hacia estos personajes, ni tampoco se detiene en expresar ningún tipo de juicio o comentario personal acerca de sus conductas y de los valores positivos que ellas encarnan.

Hablando de actos de valor, no podemos olvidar el importante papel desempeñado por la dama de Belmonte en la última parte de la *novella*: un papel aparentemente secundario en el que la mujer se aleja de un terreno estrictamente amoroso y que, sin embargo, resultará ser fundamental para el final feliz de la *novella*. La dama de Belmonte, disfrazada de hombre, sabrá sobresalir sobre los hombres en un asunto que es propio de ellos, como es el ámbito jurídico, al igual que le sucedería a la mujer de Bernabò de Génova, en la *novella* II, 9 del *Decamerón*.

Finalmente, en relación con otras peculiaridades del comportamiento de los personajes femeninos, y siempre teniendo en cuenta que la inserción de comentarios personales dentro del relato no suele formar parte de los procedimientos narrativos

⁵⁶⁵ «Fuolle portati i due figlioli maschi ch'ell'avea; ella se li recò in braccio e disse queste parole con molte lacrime [...] e non potendo saziarli di baci per la fretta che fatto l'era, ella li segnò e benedisse e poi li rendè alla balia loro, e disse queste parole: Te', che a te lascio sopra Dio e l'anima tua che, quand'eglino sono grandi, ceh tu rammenti loro la morte mia, e massimamente a questo minore; il quale, piangendo non se le voleva levare dal collo». Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 167-168.

empleados por Ser Giovanni, encontramos en dos ocasiones una referencia explícita a la reticencia y la indignación del personaje femenino frente a los intentos de cortejo de su joven enamorado. De todos es sabido que dentro de un contexto cortés, y según los diferentes escalones que caracterizaban a una aventura amorosa, debía existir un juego de seducción que preveía una dosificación lenta y minuciosa de los favores femeninos, como ocurría en la clásica relación entre el trovador y su dama.

De hecho, en dos de las novelle de Ser Giovanni, más concretamente en la I, 2 y II, 2, la aparente reticencia de Madonna Giovanna y Niccolosa se convierte en una verdadera arma, ya que son ellas las que manejan claramente los hilos de la relación, y quienes deciden cuándo ser cortejadas y, posteriormente, cuándo aceptar al enamorado en su lecho. En el primer caso, Madonna Giovanna se demuestra escandalizada por la declaración de amor de su pretendiente, y tras su negativa la vieja mercera-celestina intenta consolar al desolado Bucciolo diciéndole que «l'albero non cade per uno colpo». De una forma prácticamente análoga el joven Buondelmonte, tras conocer la indignación de Niccolosa por boca de la criada de ésta, no parece extrañarse demasiado por la negativa recibida, ya que la considera una conducta normal de todas las damas, que encuentran placer en hacerse rogar: «Non te ne maravigliare, ché le donne fanno sempre così da prima»⁵⁶⁶.

En este sentido, recordemos además que en la novella I, 1 la técnica empleada por Ser Giovanni, que consiste en la reiteración del adverbio “nunca”, tiene justamente la función de conferirle un valor absoluto al rechazo de la dama: «e *mai* madonna

⁵⁶⁶ *Ibidem*, pp. 25 y 47.

Minoccia el volse *mai* né udire né vedere, [...] e *mai* la detta donna volse ricevere o udire niente, ma sempre più dura l'una volta che l'altra»⁵⁶⁷.

En relación con el refrán de la novella I, 2, hay que destacar que se trata de un refrán muy común y muy antiguo, puesto que ya aparece registrado en latín por Walther (*Quercus magna solo no est ictu dato solo, y Non semel ascia dat, quercus ut alta cadat*)⁵⁶⁸ y que es el único de toda la recopilación, un dato cuanto menos llamativo, si pensamos que la crítica ha hablado del escritor florentino como de un *novelliere* popular. He aquí otra gran diferencia con respecto a otro epígono, Sacchetti, cuyas *Trecentonovelle* se caracterizan por la presencia de una enorme cantidad de paremias y dichos populares. Este mismo refrán es empleado por Boccaccio en una novella del *Decamerón* (VII, 9), aunque en este caso, curiosamente, la metáfora del roble no se refiere a una mujer, sino al personaje masculino de Pirro, que no cede a los intentos de seducción de la joven Lidia⁵⁶⁹.

Tras este recorrido a lo largo de la recopilación en búsqueda de los aspectos más salientes de las protagonistas del *Pecorone*, podemos concluir que el universo femenino representado en éste no tiene nada que ver con el mundo cosmopolita del *Decamerón*, donde nos encontrábamos con una muchedumbre de mujeres totalmente distintas tanto en el carácter como en la condición social, entre las que resultaba complejo singularizar a las figuras más comunes y representativas.

Las mujeres de Ser Giovanni se parecen las unas a las otras, y los escuetos datos físicos y psicológicos que nos proporciona el escritor acerca de ellas desembocan todos

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁶⁸ Walther. H. *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, Gottingen, 1963-67, p. 134.

⁵⁶⁹ Cfr. Carlucci, L., «Caratteristiche e modalità traduttive dei proverbi del *Decameron*», en Porrás Castro S. (ed.), *Lengua y lenguaje poético, (Actas del IX Congreso Nacional de Italianistas)*, Valladolid, Universidad, 2001, p. 217.

en un retrato muy convencional y absolutamente genérico, y no nos referimos solamente al aspecto físico: se trata generalmente de una dama joven y discreta, admirada por su hermosura, con escasas virtudes conyugales, que se convierte en objeto de deseo del amor de jóvenes y ricos caballeros, así como de miembros de la nobleza, en los que ella suele despertar grandes pasiones. Por ciertos aspectos, nos recuerdan a las mujeres de las artes figurativas de la época, como las que se encuentran representadas en los frescos de la famosa y grandiosa representación del *Triunfo de la muerte*, en el cementerio monumental de Pisa —cuya composición se sitúa, además, en unos años muy cercanos a la del *Pecorone* (1360-1380)—, donde las mujeres aparecen todas iguales, y forman un grupo homogéneo que, con un poco de fantasía, podríamos imaginarnos como depositario de esos mismos valores que hemos resaltado en las protagonistas del *Pecorone*: hermosura, nobleza, sabiduría, honestidad y cortesía.

IX.2. Personajes masculinos: nobles, corteses y magnánimos.

También en el caso de los personajes masculinos, nos encontramos con una escasez de detalles en la presentación de cada uno de ellos y, sobre todo, la presencia de unos mismos valores morales que se repiten a lo largo de la recopilación, pasando a caracterizar de forma similar a todos los protagonistas, con muy pocas variantes. En primer lugar hay que señalar que, a diferencia de lo que ocurre con los personajes femeninos, el escritor se detiene muy raramente en la descripción del aspecto físico de sus protagonistas, a excepción de la descripción de Buondelmonte (VIII, 1) que es presentado como un hombre rico, hermoso y valiente, aunque aquí el empleo de término “hermoso” asume un alcance tanto físico como moral.

Por lo general, el escritor florentino opta por presentarnos unos comportamientos morales muy concretos comunes a todos los protagonistas. En este sentido una de las figuras masculinas descritas con mayor detalle es la de Galgano, en la primera *novella* de la recopilación: el joven de Siena es presentado como «ricco e di nobile progenia, atto e pratico e sperto in ogni cosa, valoroso e gagliardo, magnanimo e cortese»⁵⁷⁰. Asimismo, en la *novella* IV, 2 Corsivallo es descrito como un «gentile signore di parecchi castella, uomo di molto valore e sentimento, amato e onorato, di nobile progenia»⁵⁷¹, y también sabemos que Galeotto Malatesta, además de ser muy rico, era un «valente signore e barone, il più valente cavaliere che avesse Romagna, il più savio e

⁵⁷⁰ Ser Giovanni, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 119.

il più prudente»⁵⁷² y que a lo largo de toda su vida condujo una existencia «ricca e magnanima», así como el Dogo de Venecia es descrito como un hombre «magnanimo, savio, ricco e sentito e prudente»⁵⁷³.

Salta a la vista la presencia de unas palabras claves con la que el escritor florentino suele caracterizar a sus personajes, esto es, riqueza, nobleza (tanto de orígenes como de ánimo), cortesía, valentía y magnanimidad, que coinciden con las virtudes propias del ideal cortés. Observamos, sin embargo, que estos valores morales no son solamente prerrogativa de los nobles y de los caballeros, ya que no caracterizan sólo a los hombres de alto linaje, sino también a aquellos personajes que no pertenecen a la clase aristocrática.

De hecho, la presentación del mismo Aurette en el *Proemio* coincide con la imagen convencional de los personajes masculinos de las *novelle*: el cura es retratado como un joven «savio, sentito e costumato, e ben pratico in ogni cosa, il quale avea ispeso in cortesia gran parte di quello che avea»⁵⁷⁴, exactamente igual que Ceccolo, el protagonista de la novella III, 2. Es más, el mismo Giannetto, por citar uno de los personajes más famosos del *Pecorone*, aun siendo el hijo de un rico mercader, una vez recibida la formación y la educación adecuada, durante su estancia en Venecia, adquiere las mismas características cortesas de los personajes de alta alcurnia, y se convierte en un hombre «sperto e pratico e magnanimo e cortese in ogni cosa; e bene sapeva fare onore e cortesia dove si convenia»⁵⁷⁵.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 169.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 197.

⁵⁷⁴ *Ibidem*, pp. 5-6.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 91.

Incluso en aquellos casos en los que el personaje principal, además de no ser noble, tampoco es rico, Ser Giovanni tiende a destacar la presencia de unos valores morales y una nobleza de espíritu propios de los personajes de alto linaje. Como botón de muestra citamos el caso de Ambrugio (VI, 2), en cuya presentación el escritor se limita a comentar que este «ciudadano» de Milán era muy admirado por Bernabò Visconti, el cual le había convertido en su confidente por ser el que gozaba de mayor estima y el que era tenido en mayor consideración de entre todos los hombres que formaban parte de la corte milanesa.

Por lo tanto, en las dieciocho *novelle* que no proceden de Villani se puede subrayar un elemento común a todos los personajes, tanto a los femeninos como a los masculinos, que consiste en la nobleza de ánimo. Teniendo en cuenta que se trata casi exclusivamente de *novelle* de temática amorosa, y con los escasos datos a nuestra disposición, podemos afirmar que Ser Giovanni opta por caracterizar a sus personajes de acuerdo con las reglas y creencias stilnovistas, que hacían inseparable el sentimiento del amor de la nobleza de ánimo (o cortesía, o gentileza)⁵⁷⁶.

En un mundo dominado por la perfección y los buenos sentimientos, sin embargo, encontramos también un ejemplo de antihéroe, el único de todas las *novelle* de temática amorosa del *Pecorone*. Se trata de Rinaldo (VII, 1), el amante de la hermosa madonna Crarice. Al principio de la narración Ser Giovanni narra que el mismo marido de la joven, un noble caballero que lleva el nombre muy solemne de messer Francesco di Giordano da Monte degli Orsini, no puede creerse que la mujer le esté engañando con

⁵⁷⁶ En este sentido, recordemos el famoso soneto de Dante *Amor e il cor gentil sono una cosa*, donde el sumo poeta describía el nacimiento del amor, dando las mismas explicaciones sobre su nacimiento, causas y efectos que formularon los poetas del *Dolce Stil Novo*, e insistiendo en el binomio amor-cortesía.

alguien que no es ni noble, ni rico, ni tampoco hermoso. Veremos en las páginas siguientes cómo la historia de amor entre Rinaldo y Crarice tendrá un final trágico, según un preciso código social utilizado por Ser Giovanni en más de una ocasión.

Con respecto a la diferente tipología de los personajes masculinos, podemos establecer una primera división entre los que desempeñan el papel de marido y los que actúan como pretendientes y amantes, ya que un 80% de ellos pertenece a uno de estos dos grupos.

En relación a la figura del marido traicionado, hay que diferenciar entre los casos en que el cónyuge traicionado se convierte en una figura casi inexistente en la estructura de la *novella* y aparece tan sólo como reflejo de las aventuras de los dos amantes, y aquellos casos en los que éste aparece como verdadero personaje dentro de la narración. En el primer grupo incluimos aquellas *novelle* en las que la presencia del marido se limita a una breve referencia a su posición social, dentro de una más amplia presentación del personaje femenino: «madonna Minoccia, moglie di un gentile cavaliere chiamato messer Stricca» (I, 1), y «madonna Orsina, moglie di un gentile cavaliere ch'ave' nome messer Ramondo del Balzo» (II, 1). En la primera *novella*, además, no obstante el narrador hable de messer Stricca y, sobre todo, a pesar de sus alabanzas hacia el fiel escudero Galgano, que contribuyen a despertar en la mujer ese interés que le llevará a acceder a los deseos del joven enamorado, el marido tiene muy poco relieve como personaje del triángulo amoroso.

En cambio, cuando el marido traicionado es un verdadero personaje y desempeña un papel activo dentro de la narración, su figura es tratada generalmente con respeto por Ser Giovanni, en el sentido de que el escritor florentino raramente se burla

de él (constituyen una excepción las dos *novelle* de *beffa* — I, 2 y III, 2—, las únicas en las que el marido se convierte en objeto de escarnio), ni tampoco lo culpa, y los tres actores del triángulo erótico asumen y mantienen una fisonomía aristocrática, no tanto en el sentido de sangre, como de sentimientos y comportamientos, y eso independientemente de que la relación adúltera pueda más o menos desembocar en una tragedia.

El motivo de culpabilidad al que nos referimos, y más concretamente a la ausencia de ésta, está directamente relacionado con aquellas *novelle* cuyo final trágico se debe al castigo que el marido u otra figura masculina infligen a los adúlteros. En las *novelle* II, 1 y VII, 1 el amante es cruelmente asesinado por el marido, mientras que en la *novella* VII, 2 el tío de Costanza, que ejerce de tutor y tiene una especial influencia en la protagonista, acabará con la vida de ambos amantes. A pesar de la descripción cruenta de todos los asesinatos, Ser Giovanni sigue manteniéndose alejado de los acontecimientos y, gracias a su postura neutral, el personaje masculino culpable de la muerte de los amantes no adquiere nunca una connotación negativa. En el caso de la joven de Nápoles, ni siquiera se hace referencia a la culpabilidad del marido, mientras que en la *novella* VII, 1 el escritor tan sólo comenta el revuelo causado por la noticia de la matanza llevada a cabo por messer Francesco:

«E di tutto questo fu un grande iscalpore per Roma, veggendo la morte di tatni buoni uomini; ma nessuno ardiva a levarse, considerato che ocluí che l'avea fatto fare era il maggior principe di Roma»⁵⁷⁷.

De la misma forma, sabemos que la crueldad de Galeotto Malatesta, el cual, tras matar a la sobrina Costanza y a su amante, ordena despedazar los cuerpos y tirarlos al

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 166.

mar, llega incluso a encontrar la aprobación de algunos conciudadanos: «Di questo fatto ne fu messer Galeotto commendato e per alcuni biasimato»⁵⁷⁸.

También existe otro tipo de culpabilidad, mucho menos peligrosa, que es la que generalmente encontramos en las *novelle* de Boccaccio y de Sacchetti, ya que ambos *novellieri* aprovechan a menudo la figura del marido engañado para resaltar sus principales defectos: la estupidez, la avaricia, unos celos inútiles y tontos, la insuficiencia sexual debida a la edad o incluso, en el caso de la *novella* V, 10 del *Decamerón*, a las tendencias homosexuales de Pietro de Vinciolo, elementos todos ellos que justifican la infidelidad de la mujer y que caracterizan el tono especialmente cómico de las *novelle*.

En este sentido, y considerando que Ser Giovanni no tiene ninguna intención de ridiculizar al marido engañado, ya que significaría manifestar una opinión personal, no parece nada extraño que en el *Pecorone* se registre tan sólo un caso en el que el marido es culpable de la traición femenina, aunque tal vez sería mejor hablar de responsabilidad más que de culpabilidad: la infidelidad de la joven Siletta se debe, de hecho, a que el conde Aldobrandino es “culpable” de ser demasiado viejo para satisfacer los apetitos sexuales y el deseo de maternidad de la joven, que se desvivirá por encontrar en otras partes lo que no le proporciona el viejo marido, como ella misma confiesa ingenuamente.

En relación al papel del amante masculino, ya anteriormente hemos tenido ocasión de referirnos a las características morales que unen a todos los pretendientes, lo cual nos permite hacer algunas reflexiones de carácter general: en primer lugar, destacar

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 178.

que el amor que estos enamorados sienten hacia su dama es siempre puro y verdadero, y que sus sentimientos, sobre todo en la parte inicial de la *novella*, fluctúan siempre entre la timidez y la audacia. Como botón de muestra recordemos a Ceccolo, protagonista de la *novella* III, 2 que derrocha toda su fortuna por el amor no correspondido de Lisabella. A pesar de que la historia del marido apaleado es sacada de la *novella* VII, 7 del *Decamerón*, como señalamos en la segunda parte de nuestro estudio, el tono del cortejo recuerda mucho al del protagonista de otra *novella* de Boccaccio, Federigo degli Alberighi (V, 9). De hecho, al igual que éste, el generoso Ceccolo organiza torneos y banquetes durante los cuales regala caballos y todo tipo de objetos de lujo para conquistar el corazón de Lisabella⁵⁷⁹. Por sus excesivas demostraciones de amor pierde todo su dinero y se convierte en el criado de la joven. Al igual que Federico, sólo cuando Ceccolo cree que ya no tiene ninguna esperanza, conseguirá el amor de la dama, que parece reprocharle su timidez y falta de atrevimiento: «io creda esserti uscita di mente, poiché tu non mi dicevi niente né facevi cenno nessuno»⁵⁸⁰.

El mismo tipo de cortesía de los trovadores volvemos a encontrarlo en los protagonistas de las *novelle*, ya que en ambos casos el término cortesía, que es imprescindible tener para ganarse el favor de la mujer amada, implica valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres y, en el terreno amoroso, un tacto especial en el trato con la mujer, total lealtad y generosidad hacia ella⁵⁸¹. Con respecto a la afición a los juegos, basta con recordar que Giannetto, en cuanto llega a Venecia

⁵⁷⁹ «E così comperò cavagli e arnesi da giostra, e vestissi onorevolmente e bene, e tolse danari assai, e vennessene a Firenze, e cominciò a spendere e a usare co' giovani di Firenze. [...] E usava a feste e a nozze e dovunque questa donna andava: giostrava, armegiava, cavalcava, vestiva famigli, donava obe e cavagli per amor di costei ». *Ibidem*, pp. 78-79.

⁵⁸⁰ *Ibidem*, p. 80.

⁵⁸¹ Cfr. Bermejo, J. M., *La vida amorosa en la época de los trovadores*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.

empieza a llevar una vida digna de un personaje de alto linaje, en la que juegos y pasatiempos estaban a la orden del día:

«Giannetto cominciò a usare cogli uomini di Vinegia, cominciò a fare cene e desinari, cominciò a donare, vestire famigli, comperare buoni corsieri, giostrare bigordare, come quello ch'era sperto pratico e magnanimo e cortese in ogni cosa; e bene sapea fare onore e cortesia dove si convenia»⁵⁸².

Por lo tanto, el clima dentro del cual se mueven los pretendientes de las *novelle* es el producto de la unión de una perfección moral y una perfección social. Se trata de *novelle* serias que no contemplan la presencia de un erotismo cómico: recordemos por ejemplo la *novella* III, 1, donde el amante, a pesar de ser un cura, es caracterizado positivamente, lo que demuestra que en el *Pecorone* falta ese código literario común a muchos *fabliaux* y a la mayoría de los *novellieri*, que establecía la correspondencia directa: amante eclesiástico = amante cómico.

Con respecto a las *novelle* originales que no pertenecen a la temática amorosa, podemos destacar que son las únicas en las que encontramos unos valores nuevos con respecto a los que caracterizan a los protagonistas de las demás *novelle*: en ellas el valor, la nobleza y la cortesía dejan paso a la inteligencia: la dialéctica de Alano salvará al Papa y al mundo católico, mientras que el ingenio y la habilidad de Ricciardo son dignos de cualquier personaje de las *novelle* de Sacchetti. En relación con esta última *novella*, además, recordamos que los numerosos engaños del ladrón florentino encontrarán su justa recompensa en la decisión tomada por el Dogo de Venecia que, tras el enésimo intento infructuoso de descubrir quién le ha robado su valiosa copa de oro, no sólo optará por perdonarle, sino que le concederá la mano de su hija como premio por la inteligencia y la astucia demostradas, convencido de que un hombre que tantas

⁵⁸² Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 90-91.

veces ha sabido escapar a la justicia: « non può essere se non un uomo di grandissimo sentimento»⁵⁸³.

Las *novelle* históricas, en cambio, apenas revisten importancia para nuestro análisis, ya que su finalidad es la de centrarse en la narración de unos determinados acontecimientos, por lo tanto Ser Giovanni nos presenta unas detalladas referencias a lugares, nombres y fechas, frente a una ausencia prácticamente total de caracterización física y moral de los personajes. Además, en las contadas ocasiones en las que el escritor nos indica los aspectos sobresalientes de algunos de los grandes personajes históricos de las *novelle*, como el romano Catilina «uomo di dissoluta vita, gagliardo e prode di sua persona, e bel parlatore, ma poco savio» (XI, 1), Atila, el rey de los hunos, que es descrito como «sanza legge e crudele di costumi e di tutte cose» (XI, 2), Eneas, «signore di gran valore e savio e di gran prodezza e bellissimo di corpo» (XVI, 1), o bien el retrato que Ser Giovanni hace de Carlos D'Angiò, «il più possente principe di senno e di prodezza e d'ogni virtude» (XXV, 1)⁵⁸⁴, se trata siempre de una transcripción más o menos fiel de los correspondientes capítulos de la *Crónica*; por lo tanto, son indicaciones que no aportan ningún dato interesante, sino que se limitan a enumerar algunas de las principales características por las que estos famosos personajes de la historia son conocidos: en el caso de Catilina, Atila, Eneas y Carlos D'Angiò se trata de la necedad, la crueldad, el valor y el poder respectivamente.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 213.

⁵⁸⁴ *Ibidem*, pp. 257, 268, 346 y 474 respectivamente.

IX. 3. Categorías sociales.

Tras nuestro recorrido por los diferentes personajes de las *novelle*, podemos concluir afirmando rotundamente que el gran universo humano que había caracterizado al *Decamerón* ya no tiene cabida en el *Pecorone*, y que todas aquellas nuevas categorías sociales que no tenían acceso a la literatura heroica y lírica de épocas anteriores y que, en cambio, aparecían por primera vez en el libro de Boccaccio, representando una verdadera revolución en la literatura y sus contenidos, desaparecen casi del todo, y como por arte de magia, en las páginas del epígono florentino.

Ser Giovanni parece ser totalmente ajeno a los intereses de Boccaccio e, ignaro de su lección, opta por dirigir su atención hacia una temática distinta, que alterna el realismo típico de la tradición *novellistica* florentina con los cuentos de clara tradición popular, demostrando estar atraído por los aspectos más elegantes y refinados de la sociedad, que se reflejan tanto en la narración, que ondea constantemente entre lo realista y lo fantástico, como en los personajes de sus *novelle*; en este sentido, pensemos tan sólo por un instante en la atmósfera edénica que se respira en el puerto de Belmonte, que nada tiene que ver con la ruidosa mediocridad de la vida florentina reflejada en las *Trecentonovelle* y, en menor medida, en las *Novelle*.

La clase pequeño burguesa que había caracterizado a las *novelle* del *Decamerón*, formada por artesanos, banqueros, corredores, aventureros, mercaderes y un largo etcétera, no tiene cabida en las *novelle* de Ser Giovanni. De hecho, tendremos que esperar a Sacchetti con sus *Trecentonovelle* para volver a encontrar la infinita

multiplicidad de tipos y experiencias que ya habían caracterizado a los personajes del *Decamerón*. La muchedumbre vital e incontenible de individuos reales que son protagonistas de las *novelle* de Sacchetti y que, a la vez, son los principales animadores de la vida ciudadana florentina de la segunda mitad del siglo XIV, en la que participan activamente y en la que están perfectamente integrados, ha desaparecido completamente en el *Pecorone*.

En un mundo de nobles caballeros, reyes, emperadores, barones y otras figuras de la nobleza, los humildes y los pobres apenas aparecen, y cuando eso ocurre se trata de personajes preocupados por conseguir el dinero que les permita salir de su condición social, como ocurre en el caso de la criada de Niccolosa, que es «vaga del denaio» — señalamos que en esta ocasión el adjetivo *vaga* toma la acepción de ávida— y acepta ejercer de intermediaria entre su señora y Buondelmonte, a cambio de una compensación económica; o incluso cuando la vieja mercera de la novella de Bucciolo y Madonna Giovanna (I; 2), acepta el papel de celestina, lo hace con tal de ganar algo de dinero, como le aclara ella misma al joven enamorado: «Io farò ciò che voi mi direte, però che io non ci son per altro se non per guadagnare»⁵⁸⁵.

En las páginas anteriores hemos podido apreciar cómo uno de los aspectos comunes a todos los personajes de alto linaje (y no sólo a ellos) que pueblan el universo narrativo del *Pecorone*, un mundo donde la riqueza tiene sin duda un lugar preferente, es el de tener unos sentimientos nobles. En este sentido, además, hemos señalado que al igual que los personajes femeninos, que se caracterizan por ser siempre jóvenes y hermosos, los protagonistas masculinos suelen ser muy ricos, valientes y procedentes de

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 22.

la nobleza. Así como el ideal de perfección que caracteriza a los personajes femeninos y masculinos forma parte de un universo literario que excluye cualquier referencia a la fealdad, la caricatura y lo grotesco, de la misma forma tenemos que señalar que en ese universo tampoco la pobreza tiene cabida. De hecho, ninguno de los personajes principales del *Pecorone* es pobre, aunque se pueden señalar algunos que pertenecen a una clase social más bien humilde, aunque se trata de un número extremadamente bajo de figuras, que no desempeñan un papel importante dentro de la narración.

En relación con las diferentes categorías sociales a las que pertenecen los personajes del *Pecorone*, queremos detenernos en un aspecto que nos parece especialmente interesante: el tipo de relación amorosa que se establece entre miembros pertenecientes a una misma clase social. En la segunda parte de nuestro trabajo hacíamos referencia al hecho de que Aurette no podía evitar imaginarse un final trágico para sus historias de amor, y que el drama final se convertía en una constante en la mayoría de las *novelle* presentadas por este narrador. Además, señalábamos que incluso cuando el relato parece tener un desenlace positivo y un final feliz, como en el caso de la *novella* XXV, 2, que narra la historia de amor entre la monja Catalina y Ruperto, en la última parte de la *novella* nos enteramos de que, de una forma totalmente inesperada, el joven enferma gravemente y muere.

En este sentido las *novelle* amorosas narradas por Saturnina parecen albergar un mayor optimismo, aunque no podemos negar que tan sólo seis de las quince historias de amor del *Pecorone*, es decir el 40% del total, tienen un final feliz. Pues bien, a raíz de estos datos, y teniendo en cuenta las diferentes clases sociales representadas en el *Pecorone*, queremos detenernos en un aspecto especialmente interesante que nos puede

llevar a establecer un nexo entre las historias de amor con final feliz y las relaciones amorosas entre miembros pertenecientes a una misma clase social.

A este propósito, lo primero que hay que destacar es que los finales desdichados de historias de amor no se dan cuando se trata de una relación entre dos personajes de alto linaje. Lena, la hija del rey de Aragón, se casará felizmente con Arrighetto, el hijo del emperador, así como también tendrá un final feliz la historia de amor entre Dionigia, hija del rey de Francia, y su esposo el rey de Inglaterra, a pesar de las muchas calumnias a las que ella tendrá que enfrentarse, por causa de su malvada suegra. Sin embargo, en relación con esta última novela queremos destacar un aspecto al que Ser Giovanni hace mención muy rápidamente a lo largo de la narración, pasando casi desapercibido para el lector: la perfidia de la madre del rey hacia su joven nuera no se debe a los celos, ni tampoco a la maldad de este personaje femenino, sino a la indignación que ella siente al desconocer la condición social de la joven Dionigia⁵⁸⁶.

Es más, en la misma *novella* aparece un personaje secundario que hace referencia a la necesidad de contraer matrimonio entre jóvenes de la misma clase social. Nos referimos al comienzo de la narración, cuando el rey de Inglaterra ve por primera vez a Dionigia en el monasterio donde ésta está escondida, y se enamora locamente de ella. La priora del convento, que no conoce la verdadera identidad de Dionigia, intenta disuadir al rey del propósito de casarse con ella, sosteniendo que, a pesar de su conducta honrada, sus buenos modales y nobleza de ánimo, se trata de una mujer de una condición social no adecuada para él que, en cambio, debería aspirar a casarse con la hija de un rey o un emperador:

⁵⁸⁶ «La madre del re non vi volle ritrovare a quella corte né a quelle nozze, perché egli aveva tolto costei, [en el sentido de “se había casado con ella”] che non sapea chi ella si fosse». *Ibidem*, pp. 243-244.

«Costui si immaginò di volerla per sua moglie e disselo colla priora. Rispose la priora che non voleva, perch'ella non sapea chi ella si fosse, e a lui si confacea qualche figliola di re o d' imperatore»⁵⁸⁷

Por lo tanto, según el código cortés que Ser Giovanni aplica a sus *novelle* de temática amorosa, para que una historia de amor tenga un final feliz debe existir un amor verdadero, y el verdadero y eterno amor sólo corresponde sentirlo por naturaleza hacia las personas de noble cuna. En este sentido, señalábamos anteriormente que las historias de amor entre Rinaldo y Crarice (VII, 1) y entre Ormanno y Costanza (VII, 2) no culminan en un final feliz porque los dos amantes no respetan una de las principales reglas del amor cortés: la discreción, un aspecto en el que los dos narradores insisten mucho, recordando que los cuatro protagonistas no supieron portarse «saviamente e copertamente» y que «non seponno fare i fatti loro prudentemente».

Ahora bien, Aurette nos dice que Rinaldo no era rico, y sabemos que Ormanno, aun siendo *cortese*, *costumato* y *gagliardo*, era tan sólo un soldado al servicio de Galeotto Malatesta. Por lo tanto, podríamos sacar la siguiente conclusión: el castigo infligido a los amantes y el final trágico de las dos *novelle* se debe también a la baja condición social de los personajes masculinos, ya que en toda la recopilación no hay ni siquiera un caso de final feliz entre amantes que pertenecen a las clases más humildes.

Pasando ya a examinar otra de las categorías sociales presentes en el *Pecorone*, hemos recordado anteriormente que Giannetto es hijo de un mercader. Pues bien, la clase mercantil tiene una representación mínima en las *novelle* de Ser Giovanni, y el aspecto más importantes es que ésta, lejos del protagonismo que ha tenido en las narraciones de Boccaccio, y que volverá a tener en las *novelle* de Sacchetti y Sercambi,

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 242.

se convierte en un simple pretexto para crear aventuras fantásticas; de hecho, los únicos mercaderes del *Pecorone* son Bindo, padre de Giannetto, y Messer Ambrugio, que aparecen en la *novella* de la dama de Belmonte (IV, 1). En ambos casos se trata de personajes que han acumulado muchas riquezas y que poseen un patrimonio tan sólido que les permite gastarse el dinero de la manera más inusual para un verdadero mercader, es decir, con liberalidad, sin reparar en gastos: gracias a la inmensa fortuna que ha acumulado Bindo con sus viajes a Oriente, sus tres hijos ya no tienen necesidad de trabajar y pueden llevar una vida de diversión y caprichos, libres de cualquier tipo de preocupación que no sea la de gastarse el dinero que les ha dejado su padre.

De la misma forma, Messer Ansaldo, que antes de empezar a satisfacer todos los caprichos de Giannetto, terminando así en la miseria, era considerado como el «maggiore e il più ricco mercante che fosse tra i cristiani» y, como tal, digno representante de esa generación productiva de mercaderes que encontramos en los demás *novellieri* toscanos de la época, asume pronto un comportamiento muy poco coherente con su propia posición y profesión. No sólo le proporciona a Giannetto unos barcos cada vez más grandes y lujosos, con el fin de secundar el deseo del joven de viajar a Oriente, sino que llega a pedirle dinero al judío de Venecia, estipulando un contrato que presenta unos términos realmente increíbles, y demostrando una imprudencia e insensatez que chocan con la figura del mercader astuto a la que nos había acostumbrado Boccaccio. Ansaldo, totalmente subyugado por el inmenso afecto que siente hacia Giannetto, se transforma en un personaje casi irreal, cuya generosidad e ingenuidad son tan paradójicas que lo convierten en una figura de mercader absolutamente impensable para cualquiera de los otros tres *novellieri*.

En este sentido, y a pesar de las cualidades de Giannetto a las que nos hemos referido anteriormente, la impresión que tenemos a medida de que avanzamos en la lectura de la *novella* es que el joven carece de todas esas cualidades que deberían caracterizarle: no es astuto, a pesar de ser el hijo de un mercader, dado que si no fuera por la criada de la dama de Belmonte que le revela el truco del vino drogado, incluso su tercer intento de superar la prueba fracasaría. Tampoco es valiente, porque cada vez que vuelve a Venecia, lo hace a escondidas, siempre de noche para no ser visto, demasiado asustado por contarle al buen Ansaldo la verdad y avergonzado por haberlo perdido todo. Ni tampoco se puede considerar generoso o magnánimo, ya que a pesar de haber derrochado casi todos los haberes de messer Ansaldo en sus dos viajes a Belmonte, su egoísmo y su insistencia son tan grandes que al final conseguirá que su padrino se endeude para costearle un tercer viaje. La misma obstinación con la que quiere volver una y otra vez al puerto de Belmonte para intentar superar la prueba se parece más a un capricho que a un acto de valentía, a pesar de su noble intención de recuperar todas las riquezas que ha perdido.

Con este currículum de “virtudes” poco comunes para el hijo de un mercader, y a la luz de la lógica mercantil de Boccaccio, Sacchetti y Sercambi, está claro que el protagonista masculino debería estar destinado al fracaso. Sin embargo, y a pesar de su falta de astucia, valor, fuerza y generosidad, en la sociedad idílica de la *novella* de Ser Giovanni, Giannetto conseguirá alcanzar su objetivo y, tras ser nombrado caballero, se convertirá en el señor de Belmonte, *con molto trionfo e gloria*. En este sentido, la iteración insistente del término fiesta con la que el escritor florentino describe la boda de Giannetto con la dama de Belmonte, una celebración a la que acuden todos los

barones, caballeros y nobles del reino, vuelve a llevar la narración a un plano fantástico, subrayando la atmósfera mágica del lugar y la vida alegre y despreocupada de todos sus habitantes⁵⁸⁸.

El cambio de actitud del protagonista en la segunda parte de la *novella* es indicativo, porque demuestra que incluso un personaje como él, que no pertenece a la nobleza, una vez alcanzada una posición social superior como es la de caballero, está en condición de adquirir las mismas características y los mismos modales propios de los personajes de alto linaje, convirtiéndose en un hombre valiente, generoso y magnánimo, unas cualidades que le caracterizarán hasta el final de la *novella*:

«Di che messere Giannetto, come magnanimo, cominciò a donar drappi di seta e altre ricche cose ch'egli avea recate, e cominciò a diventare verile e farsi temere, e a mantenere ragione e giustizia a ogni maniera di gente»⁵⁸⁹

En el *Pecorone* encontramos, pues, una clase mercantil que tiene muy poco en común con la que aparece en las páginas del *Decamerón*, de las *Trecentonovelle* y de las *Novelle*, y a la figura de Giannetto ya no le queda nada de lo que caracterizaba al personaje decameroniano de Tedaldo degli Elisei (III, 7), joven florentino, atrevido mercader en Oriente, y representante emblemático del arte del comercio, así como nada ha quedado en el *Pecorone* de la gran “epopeya de los mercaderes” a la que se refiere Vittore Branca en unas páginas magistrales sobre la celebración y la exaltación de una clase social a la que pertenecían «i veri pionieri dell'ultima civiltà medievale»⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ «egli isposò questa gentildonna con tanta festa e allegrezza, che non si potrebbe né dire né immaginare. Di che tutti i signori e baroni del paese vennero alla città a far festa con giostrare, armeggiare, danzare, cantare, sonare, e tutte quelle cose che s'apartengono a far festa». Ser Giovanni, *op. cit.*, pp. 106-107.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 107.

⁵⁹⁰ Branca, V., *Boccaccio medievale*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 421.

El mundo mercantil descrito en esta *novella* de Ser Giovanni mantiene tan sólo algunos elementos exteriores clásicos, como son los viajes a tierras lejanas y las extraordinarias riquezas ganadas con el comercio; sin embargo, el mismo viaje de Giannetto a Oriente asume un valor distinto, ya que su decisión no se debe a la voluntad de aumentar su fortuna a través del comercio marítimo, sino a la búsqueda de nuevas aventuras que consigan mitigar el aburrimiento de una vida cotidiana demasiado cómoda, intentando “pasar el tiempo” de la forma más agradable posible⁵⁹¹.

A la ley de acumulación de riquezas propia de la filosofía mercantil, Ser Giovanni hace referencia también en otra de las *novelle*, concretamente la XIII, 1, copiada de la *Crónica* de Villani: en ella se narran los orígenes de los Blancos y los Negros, y se mencionan a los Cancellieri, una familia noble procedente de la ciudad toscana de Pistoia, que descendía de un mercader llamado ser Cancegliere, el cual, gracias a su profesión, había conseguido acumular muchas riquezas y había podido ofrecer a sus numerosos hijos una educación propia de los hijos de un rey:

«una famiglia di nobili, i quali si chiamavano Cancellieri, discesi d'uno ser Cancegliere, il quale fu mercadante e guadagnò monete assai e ebbe di due moglie figliuoli assai, i quali per la loro ricchezza furono tutti cavalieri e uomini valorosi e dabbene, magnanimi e cortesi in ogni cosa»⁵⁹².

Finalmente, cuando los personajes de las *novelle* no entran en las categorías que acabamos de mencionar, es decir, las de los caballeros, reyes, emperadores, príncipes y princesas, se trata generalmente de burgueses acomodados que, a pesar de su condición social, siguen manteniendo unas características similares a las de los personajes nobles,

⁵⁹¹ «Or avvenne che due suoi cari compagni volsono andare in Alessandria co llo ro mercatanzie e co llo ro due navi, com'eglino soleano fare ogni anno. Di che eglino el dissono con Giannetto s'egli volea dilettersi d'andare co llo ro per vedere il mondo, e massimamente quel Damasco e quel paese di là». *Ibidem*, p. 91.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 294.

entre ellas la valentía, la generosidad y la magnanimidad. Pertenecen a esta clase social Bucciolo e Pietro Paolo (I, 2), «assai ricchi dell’ avere del mondo», Ianni y Ciucciolo (V, 2), «ricchi e agiati, gentili di nazione e cavallerotti di Roma», Alano y Giamper (VI, 1), considerados «grandissimi e valenti uomini» y el Dogo de Venecia (IX, 1), un personaje «magnanimo e savio, ricco e sentito e prudente in ogni cosa»⁵⁹³.

El hecho de que ninguno de estos personaje protagonice una *novella* de temática amorosa significa que en el universo literario de Ser Giovanni el sentimiento amoroso sigue siendo una prerrogativa de los personajes de las clases aristocráticas. De hecho, es ésta la tesis que hemos defendido a lo largo de todo nuestro análisis y creemos haber demostrado ampliamente que las cosas son realmente así, con la única excepción del amor entre Crarice y Rinaldo (VII, 1).

Sin embargo, no podemos sostener que en el *Pecorone* no existen pretendientes de baja condición, sin matizar antes nuestra afirmación, ya que la *novella* del Dogo de Venecia demostraría justo lo contrario, visto que la historia se concluye con la boda de la hija de éste con Ricciardo, el joven ladrón que le roba su tesoro. Es cierto que el desenlace final resulta totalmente inesperado, ya que en ningún momento, a lo largo de la narración, Ricciardo asume el papel de pretendiente o de amante, aunque, cuando tiene la ocasión de yacer con la joven hija del Dogo, no se lo piensa dos veces:

«si coricò allato di costei e cominciolla abbracciare e baciare, [...] e avuto quel piacere che volse, tornósi a letto suo. E poco stante, a costui piacque il pasto, venneli voglia di ritornare, e così fe’»⁵⁹⁴.

Además, no hay que olvidar que Ricciardo, a pesar de no tener orígenes nobles, es hijo de un artista florentino que, tras reestructurar el campanario de Venecia, es

⁵⁹³ *Ibidem*, pp. 20, 138 y 146.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, pp. 211-212.

nombrado por el Dogo hijo de la ciudad y recompensado con una cantidad tan grande de dinero que les permite a él y a su familia vivir muy dignamente, hasta agotar todo el dinero y e entonces cuando padre e hijo deciden robarle al Dogo una copa de oro:

«cominciarono a spendere e tenere ricca vita; e questo suo figliolo, il quale avea nome Ricciardo, cominciò a tenere cavagli e a spendere disordinatamente; di che e' cominciò loro a mancare la roba per le disordinate spese»⁵⁹⁵.

Para finalizar, y teniendo en cuenta que cualquier obra literaria es, en mayor o meno medida, la expresión de la ideología de su autor, y refleja el entorno socio-político en el que éste se ha movido, debemos admitir que la falta de noticias ciertas acerca de Ser Giovanni, a pesar del elevado grado de credibilidad de algunas hipótesis, como la de Stoppelli, y, sobre todo, la ausencia prácticamente total de comentarios y juicios personales por parte del autor/narrador que puedan arrojar alguna luz sobre una determinada posición social y una ideología concreta, constituyen un obstáculo importante a hora de caracterizar a los personajes del *Pecorone*. Sobra decir que una información completa acerca de su identidad y su consiguiente postura frente a la situación socio-política que le tocó vivir en virtud de sus orígenes y posición social, desempeñaría un papel fundamental a la hora de determinar los rasgos más sobresalientes de su narrativa.

⁵⁹⁵ *Ibidem*, p. 200.