

X. El mundo de «gente mezzana» en las Trecentonovelle; X.1. El gusto por lo grotesco; X.2. Personajes históricos; X.2.1. Artistas y literatos; X.2.2. Bufones y hombres de corte; X.3. Personajes femeninos; X.4. La epopeya de los animales.

X. El mundo de «gente mezzana» en las *Trecentonovelle*.

A la inmensa riqueza de temas y motivos distintos que se alternan de manera incontrolada y absolutamente imprevisible a lo largo de las *Trecentonovelle*, dificultando enormemente cualquier tentativo de agrupación de las *novelle* según criterios de homogeneidad temática, tal y como hemos tenido ocasión de comentar en la segunda parte de nuestro estudio, le corresponde una gran variedad de personajes diferentes, cada uno con su propia individualidad, unidos únicamente por la característica común de tener una personalidad sencilla, sin grandes ideales ni pasiones, que tratan de vivir al día y que se mueven por intereses eminentemente prácticos. A todos estos personajes la mayoría de los críticos concuerda en definirlos como *gente mezzana*, término que hemos optado por utilizar también nosotros para introducir este primer capítulo general sobre el estudio de los personajes sacchettianos.

El mismo Sacchetti hace referencia a esta determinada categoría de personajes en el *Proemio*, cuando advierte al lector que en sus *novelle* «si tratterà di diverse condizioni di genti, come di <re e principi e> marchesi e conti e cavalieri, e di <uomeni> grande e piccoli, e così di grandi donne, mezzane e minori e d'ogni altra generazione» (p.1). De este modo el escritor florentino deja bien claro que en su obra

aparecerán representados todos los estratos de la sociedad contemporánea⁵⁹⁵, a confirmación de que la novellistica, como también puso de manifiesto Anita Simon, es una de las formas en las que Florencia, ciudad de mercaderes y escritores, puede expresar en un lenguaje que resulta accesible a todo el mundo su propia visión realista de la existencia⁵⁹⁶.

Una existencia donde hay sitio para contar los avatares de la vida cotidiana de maestros, porteros, capitanes, jueces, magistrados, criados, notarios, médicos, confalonieros, *podestà*, vendedores de pollos, arrieros de burros, carniceros, viudas, curas, monjas, frailes, orfebres, herreros, músicos, pintores, escritores, soldados, cocheros, zapateros, bufones, especieros, taberneros, mercaderes y un sinfín de individuos que nos resultaría imposible censar con exactitud y que numéricamente superan con creces a los que aparecen en el *Decamerón*.

Todos ellos podrían encarnar perfectamente a los potenciales lectores a los que se dirige Sacchetti a lo largo de su obra, un público constituido por esas mismas figuras que llenan las páginas de las *Trecentonovelle*: gente anónima, a veces ingenua y a veces astuta, escéptica y supersticiosa, atenta y despistada que pertenece a una clase social

⁵⁹⁵ Con respecto a la imagen de la sociedad florentina presentada por Sacchetti, parece muy acertada la sencilla metáfora con la que Luigi Settembrini definía a los personajes y la narrativa de Sacchetti en relación con la de Boccaccio. En su libro *Lezioni di letteratura italiana* el gran literato napolitano compara al autor del *Decamerón* con un alfarero que crea vasijas de fina porcelana dorada y pintada para adornar las casas de la nobleza, mientras que las de Sacchetti son vasijas de barro igualmente bonitas, que se utilizan diariamente en todas las casas. Según Settembrini en las *novelle* del epígono florentino los lectores pueden reconocer cómo se vivía en la ciudad de Florencia en los tiempos de Dante, de Guido Cavalcanti, de Giotto, y también cómo se vivía en la época contemporánea a Sacchetti, imaginándose a los Señores de aquel tiempo, al rey de Sicilia, al duque de Milán, a las cortes con sus bufones, a curas, obispos, mercaderes, mujeres y un largo etcétera, ya que “ogni condizione di persone vi sta dinanzi nella casa florentina, o sulla piazza in brigata”. Cfr. Battaglia, S., *Le epoche della Letteratura italiana. Medioevo-Umanesimo-Rinascimento*. Napoli, Liguori, 1965, cit. p. 387.

⁵⁹⁶ Cfr. Simon, A., «Letteratura e arte figurativa: Franco Sacchetti, un testimone d'eccezione?», *Mélanges des l'Ecole Française de Rome. Moyen Age*, 1993, 1, pp. 443-479. Cfr. también Branca, V. (a cura di), *Mercanti scrittori. Ricordi nella Firenze tra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Bulzoni, 1987.

bien definida de la que Sacchetti se hace intérprete y fiel descriptor. Se trata, pues, de la «presencia coral de una multitud urbana», como la define Massimo Miglio⁵⁹⁷, que es representativa de la multiforme realidad que compone la sociedad toscana de la segunda mitad del *Trecento*.

Además, con respecto a esta proliferación de personajes, queremos señalar que si bien es cierto, como hemos tenido ocasión de apuntar en los capítulos anteriores, que la narrativa anecdótica de Sacchetti se acerca mucho al *Novellino* por lo que respecta a la técnica narrativa y estilística, esta impresionante cantidad de personajes contemporáneos que llena las páginas de las *Trecentonovelle*, cada uno con un papel distinto, ya sea como protagonistas, co-protagonistas o simples extras de esa realidad municipal del que el escritor florentino se hace portavoz, constituye la diferencia más significativa con respecto a la obra del autor anónimo del siglo trece. En este caso se establece una gran distancia ideológica entre las dos recopilaciones, dado que el *Novellino* está completamente proyectado hacia una dimensión cortés, con unos personajes que pertenecen en su inmensa mayoría al mundo antiguo, a la mitología griega y romana, a la tradición bíblica y al ciclo bretón, dedicándole una parte muy exigua a la sociedad contemporánea al escritor.

Tras esta aclaración y pasando ya a analizar las características generales de los personajes de las *Trecentonovelle*, podemos afirmar que la dimensión psicológica está totalmente ausente del *corpus novellistico* presentado por Sacchetti, sus personajes carecen de un perfil psicológico complejo y profundo, a diferencia de lo que sí ocurre en el caso de algunos de los personajes del libro de Boccaccio.

⁵⁹⁷ Miglio, M., «La novella come fonte storica» en: AAVV., *La novella italiana, op. cit.*, p. 184.

Por otro lado, al igual que en la obra del escritor de Certaldo, cuya primera regla narrativa consistía en la presentación exhaustiva de los personajes, caracterizados por unas señas personales que comprendían, entre otros, el nombre, el apellido, la familia, la edad y la clase social, la técnica que utiliza el escritor de las *Trecentonovelle* se suele centrar en la aportación de unos datos muy concretos y detallados relativos al nombre, la profesión, y a veces hasta la edad y el domicilio de los personajes, como demostración de su empeño en situar al protagonista de la *novella* en la realidad cotidiana en la que vive. La inmensa mayoría de los personajes posee una especie de carné de identidad y se mueve en una dimensión espacio-temporal siempre comprobable desde el punto de vista histórico; la decisión de presentar a personajes anónimos es muy poco frecuente y responde a la firme voluntad del escritor de no revelar la identidad del protagonista.

En algunas ocasiones, además, los datos identificadores van acompañados por una descripción del aspecto y las características físicas de dichos personajes: este procedimiento, que en la casi totalidad de los casos tiende a poner de relieve sus lados más negativos, responde a la voluntad del escritor de connotarlos negativamente, como tendremos ocasión de tratar más adelante, en el capítulo dedicado al análisis del gusto por lo grotesco que caracteriza la *novella* sacchettiana.

Con respecto a la primera seña de identidad del personaje, es decir, su nombre y apellido, queremos hacer dos consideraciones importantes. En primer lugar, es interesante señalar la presencia de una comicidad que deriva de algunos de estos nombres: resulta evidente ver una intención jocosa en los apellidos inventados de personajes como Giovanni Boccadoro (CXXXVIII, CXCVIII, CCXXXII), Nuccio

Smemora y ser Smemora (CLXXII y CLXXVII), Giovanni Piglialfascio (CLX y CLXIX), Ser Barbagianni (CXCVII), Ugolino Castrone (LXXXVI), y un largo etcétera. Examinando los nombres propios y su relación con las características de los personajes, se observa que los apellidos reflejan los aspectos similares, o bien antitéticos, del físico, del carácter y de la condición social de dichos personajes: de este modo, un molinero se llamará Farinello, un individuo especialmente despistado se apodará Nutino Smemoratino, un soldado alemán Sciversmars, un español Pedro Alfonso, y un mensajero Messuccio.

Esta primera observación nos lleva a una segunda consideración: la tendencia de Sacchetti a utilizar términos especialmente expresivos y graciosos, así como apodos irónicos, en correspondencia con ese gusto por la palabra que hemos indicado como una de las principales características de la narrativa sacchettiana, y que lleva al escritor a efectuar determinadas elecciones estilísticas. Esta tendencia, que en el caso de los nombres de los protagonistas se hace patente a través del experto uso de juegos verbales, demuestra una vez más la relación lexical que se establece entre Sacchetti y su público de lectores, unos lectores a los que el escritor —con un guiño de complicidad— hace partícipes de los hechos narrados y con los que comparte el mismo, apasionado gusto por la palabra.

A pesar de la escasez de indicaciones concretas con las que se suelen caracterizar a los personajes, en algunas ocasiones, sin embargo, el escritor opta por detenerse en largas y detalladas introducciones que preceden la aparición en escena del protagonista y que tienen la única finalidad de demostrar sus características individuales a través de ejemplos concretos. Al parecer, a falta de una dimensión psicológica del

personaje Sacchetti recurre a estos ejemplos introductivos —que no tienen ninguna relación con el argumento tratado en la *novella*— para dar una imagen del protagonista que ponga en evidencia algún defecto, vicio u otro aspecto significativo de su personalidad, tanto negativo como positivo, que servirá para justificar su posterior papel y actuación dentro de la *novella*. Como ejemplo de lo que venimos afirmando veamos el inicio de la *novella* XLVIII, cuyo protagonista, Lapaccio di Geri da Montelupo, es un florentino extremadamente supersticioso. La larga y divertida introducción con la que Sacchetti abre la *novella* —que transcribimos a continuación— amplía considerablemente la información que nos proporciona sobre esta insana superstición que le jugará a Lapaccio una mala pasada y será la causa de su ruina:

«Fu a' miei dí e io il conobbi e spesso mi trovava con lui, però che era piacevole e assai semplice uomo. Quando uno gli avesse detto: «Il tale è morto» e avesselo ritocco con la mano, subito volea ritoccare lui; e se colui si fungía e non lo poteva ritoccare andava a ritoccare un altro che pasase per la via; e se non avesse potuto ritoccare qualche persona, avrebbe ritocco un cane o una gatta; e se ciò non avesse trovato, nell'ultimo ritoccava il ferro del coltellino. E tanto ubbioso vivea che, se subito, essendo stato tocco, per la maniera detta non avesse ritocco altrui, avea per certo di far quella morte di ocluí per cui era stato tocco, e tostamente. E per questa cagione, se un malfattore era menato alla iustizia, o se una bara o una croce fosse paseata, tanto avea preso forma la cosa che ciascuno correa a ritoccarlo; ed elli correndo or dietro all'uno or dietro all'altro come uno che uscisse di sé e per questo quelli che lo ritoccarono ne pigliavano grandissimo diletto»⁵⁹⁸.

Tras este largo párrafo Sacchetti reconduce el discurso narrativo introduciendo la expresión «Avvenne per caso che», marcando de esta manera la separación definitiva entre la introducción y el inicio de la *novella*, al igual que ocurría en las *novelle* del *Pecorone*. Este recurso, además, constituye uno de los procedimientos más utilizados por el escritor a la hora de buscar un punto de contacto entre los frecuentes recorridos de

⁵⁹⁸ Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 94.

su memoria y el tema de la narración propiamente dicha. Un caso parecido lo encontramos en la número XXXVII, una *novella* de *motto* que se abre con otra larga e superflua divagación en torno a la rareza de su protagonista, Bernardo di Nerino, y prosigue con la intervención del autor, «Ora, tornando alla materia», que le permite volver al argumento principal, reestableciendo un contacto entre lo que se anunciaba en la rúbrica («Bernardo di Nerino, vocato Croce, venuto a questione a uno a uno con tre fiorentini, confonde ciascuno di per sé con una sola parola») y el contenido de la *novella* que se narra a continuación.

En otras ocasiones, además, el escritor nos presenta una descripción del carácter del personaje tan larga y detallada que llega a constituir un breve episodio autónomo que precede la *novella*, como en el caso de la figura del alguacil Tutto Fei, personaje secundario de la *novella* LII. Tras una descripción del verdadero protagonista, Sandro Tornabelli, el escritor se detiene en la aportación de ulteriores datos sobre los principales aspectos del alguacil; sin duda se trata de unas descripciones totalmente innecesarias para el desarrollo de la *novella* y que, sin embargo, son siempre puntualmente motivadas por Sacchetti: «Ho voluto dir questo, per dimostrare la condizione di questo messo»⁵⁹⁹.

Lo mismo ocurre en la primera parte de la *novella* CXXIV, ocupada por una larga digresión sobre Noddo d'Andrea, personaje florentino realmente existido, amigo del escritor y aún vivo cuando se escribe la *novella*, como nos indica el mismo Sacchetti, que tenía fama de ser un «grandissimo mangiatore». Este dato, que de por sí resultaría suficiente para situar al personaje, no parece satisfacerle al escritor, que pasa a

⁵⁹⁹ *Ibidem*, p. 107.

contar una anécdota cuya veracidad es demostrada por sus mismas palabras «E io scrittore ne potrei far prova» y que le permite demostrar con más claridad, si cabe, la forma desmedida de comer del protagonista. Al final de esta digresión, como generalmente ocurre, el autor alega sus motivaciones y vuelve a retomar el hilo de la narración: «Or questo voglio aver detto a informazione di così fatta natura, venendo ad una piccola novelletta delle sue» (p.251).

De esta manera, algunas de las *novelle* de la recopilación se presentan como una “*novella* mínima”, por utilizar la definición empleada por Bruni⁶⁰⁰, que precede a la verdadera *novella* y que le sirve a ésta como introducción.

Los dos ejemplos que acabamos de citar son suficientes para poder afirmar que en sus *novelle* Sacchetti no sólo siente constantemente la necesidad de demostrar la verdad de los hechos, sino que quiere verificar de forma concreta las distintas personalidades de sus personajes, insistiendo en aquellas cualidades o defectos que más los caracterizan. Este técnica de digresión aparece con mucha frecuencia a lo largo de las doscientos veintitrés *novelle*, y no solamente como introducción a la figura del protagonista, sino también dentro de la historia, creando una serie de intervalos narrativos que no tienen relación alguna con el motivo principal de la *novella* y que han llevado a algunos críticos, entre ellos Corsaro, a hablar de «ruptura estructural» y de frecuente «tendencia dispersiva»⁶⁰¹ en la narración del escritor florentino.

En definitiva, Sacchetti nos presenta a sus muchos personajes utilizando unos recursos que, aunque a primera vista puedan parecer casuales y extemporáneos, constituyen en realidad una técnica con unos aspectos muy claros y concretos: la

⁶⁰⁰ Bruni, F., *op. cit.*, p. 117.

caracterización del personaje de la *novella* no se consigue a través de una descripción psicológica y un análisis interno, sino que se obtiene desde el exterior, narrando un acontecimiento en el que la acción y reacción del personaje se muestra reveladora de su carácter.

Creemos, por lo tanto, que la ruptura estructural de la que habla Corsaro, y que indudablemente existe, es en realidad sólo aparente, ya que Sacchetti consigue organizar esta fragmentación de la narración con gran maestría, insertando comentarios y reflexiones que permiten transformar dicha fragmentación en un sistema provisto de una organización propia.

La estrategia narrativa de Sacchetti evita profundizar en las características psicológicas del personaje, mientras que pone en evidencia aquellos rasgos de su carácter que se convertirán en fundamentales a la hora de actuar, y que a menudo son la consecuencia de unos diálogos a través de los cuales el personaje nos revela sus cualidades prácticas o morales. En este sentido, la importancia que revisten los diálogos dentro de la narración de las *novelle* se había hecho ya patente en el *Decamerón*, aunque no de forma tan evidente, y las reflexiones que lleva a cabo Marga Cottino-Jones al respecto se pueden aplicar perfectamente al discurso narrativo del autor de las *Trecentonovelle*, puesto que en ambas obras los personajes toman vida sólo a través de la función mimética del lenguaje, por medio de una técnica narrativa que enfatiza la participación verbal de estos personajes. Según Cottino-Jones, la principal estrategia narrativa de las *novelle* se basa precisamente en la narración, antes que en la descripción, al tratarse de «personaggi attivi visti in azione nel tempo, piuttosto che

⁶⁰¹ Corsaro, A., *op. cit.*, pp. 41 y 45.

personaggi statici nello spazio senza azione. Predominano le funzioni trasformazionali del fare piuttosto che quelle integrative dell'essere, e gli indizi sono costantemente in funzione dell'azione»⁶⁰². Tras estas primeras consideraciones sobre los recursos empleados por Sacchetti para presentar a sus personajes, y dando por sentado su elementalidad, que se debe principalmente al hecho de que al autor le interesa mucho más el suceso que el personaje en sí, veamos de qué manera podemos llegar a realizar una clasificación de todos ellos.

Al igual que ocurría con la clasificación de la materia narrativa, también en el caso de los personajes de las *Trecentonovelle* los críticos coinciden en el hecho de que tanto la enorme cantidad de figuras diferentes presentes en la recopilación, como la superficialidad con la cual éstas están descritas, dificultan la aplicación de determinados criterios de clasificación y división en categorías. En los años cuarenta Li Gotti, señalaba ya la dificultad de explicar los personajes de las *Trecentonovelle*: «non come figure pienamente sviluppate, bensì come tipi, macchiette» que se parecen entre ellos y que sólo en un segundo momento el escritor diversifica por medio de rápidas pinceladas, a través de rasgos representativos que tienen como principal finalidad la de caracterizar al único verdadero protagonista de la obra: una sociedad burguesa y popular formada por una multitud de hombres y mujeres anónimas que parecen no poseer una vida propia y que constituyen solamente uno de los elementos del entramado narrativo⁶⁰³.

De eso se trata: en todas y cada una de las *novelle* de la recopilación de Sacchetti el verdadero protagonista, el único personaje importante es el suceso, el acontecimiento,

⁶⁰² Cfr. Cottino-Jones, M., *op. cit.*, p. 30.

un significativo trozo de vida que va a desfilarse delante de nuestros ojos en toda su espontaneidad y autenticidad.

En un trabajo de hace algunos años Battaglia definía el *Decamerón* como el primero e inigualable ejemplo de «comedia humana» integral, la primera historia viviente del hombre y la única obra que pudiese aspirar a competir con la versatilidad representativa de la *Divina Comedia* de Dante⁶⁰⁴. Sin querer quitarle ningún mérito a la obra maestra de Boccaccio, pensamos que esta misma definición se podría aplicar también a las *Trecentonovelle*, con una característica importante que la diferencia de la obra del maestro de Certaldo: la inmensa mayoría de los personajes que aparecen en las *Trecentonovelle* no son grandes protagonistas, ni tampoco tipos paradigmáticos, sino tan sólo “actores mínimos” como los considera Battaglia, según el cual el *Decamerón* —comparado con las obras de los epígonos— nos puede parecer un libro de héroes⁶⁰⁵.

Si los personajes del *Decamerón* son actores que se han aprendido un papel y que lo saben representar a la perfección, los muchos actores de la recopilación de Sacchetti —y, en parte, también de Sercambi— improvisan y actúan sin necesidad de seguir un guión. En este sentido nos parece muy acertada la definición de Battaglia, que los describe como los precursores de los actores de la *Commedia dell'Arte*. Pensemos sólo por un momento en una cualquiera de las comedias de Carlo Goldoni: a través de todas ellas el dramaturgo italiano observa la vida de la sociedad burguesa de su época desde el prisma de lo cotidiano. En sus comedias nos presenta un carrusel de tipos concretos sacados de una realidad que él mismo conoce: artesanos, mercaderes,

⁶⁰³ Li Gotti, E., *Franco Sacchetti, uomo discolo e grosso*, Firenze, Sansoni, 1940, p. 72.

⁶⁰⁴ Battaglia, S., *Mitografia del personaggio*, Napoli, Liguori, 1967, pp. 58 y 61.

⁶⁰⁵ Battaglia, S., *op. cit.*, 1993, p. 296.

burgueses, comerciantes y gente del pueblo de los barrios populares, que mucho tienen en común con los personajes de las *Trecentonovelle*, tanto por su condición social, como por su espontaneidad y el ritmo vivo y sugestivo de sus diálogos, a pesar de los cuatro siglos que separan a los dos autores. Además, los dos escritores coinciden en la actitud que adoptan hacia sus personajes: la mirada cariñosa, divertida, crítica y a la vez comprensiva que Goldoni tiene para todos sus seres recuerda muy de cerca la que tiene Sacchetti hacia los personajes de sus *novelle*.

A nosotros nos gusta considerarlos como unos actores extras que se lanzan a la escena instintiva e impulsivamente, que participan activamente en la acción y se caracterizan por esa improvisación que adoptan en la escena narrativa y que los hace aparecer extraordinariamente auténticos, vivos y reales, aunque al final muchos de ellos desaparecen sin dejar rastro en la memoria de sus lectores, que se acordarán únicamente de las tantas burlas, engaños, peleas y alborotos que estas figuras causaron a su paso por las páginas de las *Trecentonovelle*.

Los personajes sacchettianos no pretenden permanecer en la memoria del lector ya que, como señaló Muscetta, son caricaturas vivientes que, debido a su mezquindad, presunción o necesidad, forman una galería de “hombrecillos”; según su opinión, más que verdaderos personajes parecen sombras anónimas, y ninguno de ellos ha sobrevivido poéticamente a la fatuidad anecdótica de la crónica o del diálogo (juicio que nos parece excesivamente severo en este extremo). Sin embargo, cada uno de ellos llega a tener una

vitalidad propia gracias a un vicio, un tic, una costumbre o una forma de hablar peculiar.⁶⁰⁶

Finalmente, y antes de pasar a analizar las principales categorías de personajes que hemos señalado en la recopilación, queremos detenernos brevemente en un aspecto importante que se convierte en una de las características de la narrativa sacchattiana: la aparición de un mismo personaje como protagonista de *novelle* diferentes.

A Sacchetti, al igual o incluso más que a Boccaccio, le gusta construir pequeños “ciclos” de *novelle* que ruedan alrededor de una misma figura, como las que le dedica a Basso della Penna (VI, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII), a Alberto da Siena (XI, XII, XIII, XIV), a Ridolfo da Camerino (VII, XXXVIII, XXXIX, XL, XLI, XC, CIV, CLXXXII), a Bernabó Visconti (IV, LIX, LXXIV, LXXXII, CLII, CLXXXVIII), así como a los bufones Gonnella y Dolcibene (X, XXIV, XXV, XXVII, XXXIII, CXVII, CXLV, CLIII, CLVI, CLXXII, CLXXIII, CLXXIV, CLXXXVII, CCXI, CCXII, CCXX), al pintor Buffalmacco y al sumo poeta Dante: estos últimos cuatro personajes, al ser presentados por Sacchetti con una mayor caracterización y riqueza de detalles, serán objeto de análisis en los sucesivos capítulos.

En todos los casos que acabamos de mencionar, la intención del escritor es la de darle una mayor relevancia a una determinada figura, y para conseguirlo utiliza una técnica que consiste justamente en volver a incluir el mismo personaje en *novelle* a veces muy distintas entre ellas, para lograr una caracterización más cuidada y completa. De este modo, la única relación que se establece entre las *novelle* de un determinado ciclo consiste en que todas tienen en común a un mismo personaje; sin lugar a duda se

⁶⁰⁶ Muscetta, C., *Storia della Letteratura Italiana. Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1965, p. 513.

trata de un nexo extremadamente lábil desde el punto de vista de la unidad temática, aunque se revela muy interesante a la hora de entender el tipo de inspiración que ha estimulado al escritor.

Lo primero que nos llama la atención es el hecho de que en la mayoría de los casos suelen ser *novelle* contiguas, aunque no se trata de una regla general, como demuestra el ciclo dedicado a Buffalmacco, personaje que aparece en las *novelle* CLXI y CLXIX, y que vuelve a ocupar el protagonismo sólo en la *novella* CXCI.

Generalmente, el escritor opta por presentar a un mismo personaje en *novelle* incluso muy distantes entre ellas para perfilar y completar una particular característica o rasgo de su personalidad. Es éste el caso del ciclo de las ocho *novelle* dedicadas a Ridolfo da Camerino, que aportan datos a través de los cuales se transparentan su gran sabiduría, magnanimidad, agudeza e ingenio. De hecho, en las numerosas *novelle* de *motto* que Sacchetti le dedica, este capitán de las milicias florentinas es descrito como un «savissimo signore», un «filosofo naturale» conocido por sus «notabili parole e brevi detti», una habilidad ésta última que aparece de forma explícita en la rúbrica de la *novella* XLI, donde se anuncia su contenido: «Molte novellette e detti del detto Messer Ridolfo piacevoli e con gran sustanza» (p. 84).

Al igual que para destacar determinadas características positivas, la presencia de un mismo personaje en *novelle* diferentes sirve también para insistir en los aspectos negativos que caracterizan a su persona, como en el caso de las *novelle* de Ser Bernabò Visconti, donde el que fue señor de Milán desde 1354 hasta 1385 destaca por su fuerte

personalidad, astucia, crueldad y extravagancia (de hecho, esta figura histórica fue una de las que más materia proporcionó a los cronistas y *novellieri* del *Trecento* italiano).

En otros casos, sin embargo, la serie de *novelle* protagonizadas por un mismo personaje no nos permite establecer ningún tipo de relación entre los contenidos de las diferentes *novelle*, ya que los personajes se ven empeñados en episodios profundamente distintos entre ellos, y se convierten en protagonistas de otras tantas pequeñas historias independientes.

Podemos concluir afirmando que la estructura de la materia narrativa de las *Trecentonovelle*, que algunos críticos han interpretado como una falta de coherencia de Sacchetti y una demostración de su incapacidad para organizar las *novelle*, persigue, en cambio, dos finalidades muy claras: por un lado la intención del escritor de aderezar el tejido narrativo de una recopilación que, por su extensión, correría el riesgo de convertirse en algo extremadamente monótono; y por otro la firme voluntad de reforzar aún más, si cabe, la relación entre el autor y sus lectores, involucrando a éstos últimos en el desarrollo de los hechos narrativos y estimulando su participación activa, al fin de estar predispuestos para recibir las enseñanzas que el escritor quiere transmitir de forma implícita, o bien explícitamente en las *moralità* que cierran las *novelle*.

En relación con el deseo de Sacchetti de establecer una relación cada vez más estrecha con su público a través de unos recursos de los que ya hemos tenido ocasión de hablar, recordamos que dentro de la obra es posible recorrer distintos itinerarios de lectura, que van más allá de la simple continuidad temática —por otro lado bastante débil—, o bien de la presencia de un mismo personaje, ya que el escritor nos da la

posibilidad de seguir un verdadero juego de relaciones internas, es decir, una serie de referencias internas que obligan al lector a traer a la memoria, o bien a volver a buscar en las páginas ya leídas, escenas, frases, descripciones inherentes a situaciones, historias y personajes ya mencionados en otra parte de la obra (“in questa dirò una picciola novelletta di Bonamico dipintore, del quale adrieto in un'altra s'è fatto menzione”)⁶⁰⁷. De este modo el lector va saltando de rúbrica en rúbrica, de digresión en digresión, de anécdota en anécdota y, por lo tanto, de *novella* en *novella*, para poder conseguir ampliar la información inicial sobre un determinado argumento, así como conocer los diferentes matices que plasman el carácter de un personaje⁶⁰⁸. Por lo tanto, desde el punto de vista de la estructura narrativa, es importante subrayar que el hecho de volver a proponer las gestas de un mismo personaje en *novelle* separadas entre ellas le garantiza a Sacchetti unas referencias internas constantes que, conjuntamente a otros recursos que hemos tenido ocasión de señalar anteriormente, contribuyen a impedir la fragmentación de la obra.

Como ocurre muy a menudo, también en esta ocasión el escritor sabe organizar la materia narrativa con tanta maestría que logra transformar una fragmentación que en realidad es sólo aparente en un conjunto dotado de una propia coherencia y cohesión interna.

⁶⁰⁷ Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 377.

⁶⁰⁸ Biagio Testa, en su interesante estudio, señala una afinidad entre el sistema de referencias internas de las *Trecentonovelle* y la recopilación de exempla *Alphabetum Narrationum* del dominico Arnolfo de Lieja, donde a los 819 exempla recogidos bajo diferentes rúbricas (Mors, Demon, Mulier, etc.) les corresponden 1079 referencias internas). Cfr. Testa, B., *op. cit.* p. 286. Cfr. también Bremond, C.; Le Goff, J.; Schmitt, «L'Exemplum», en: *Typologie des sources du Moyen Age occidental*, Turnhout, Brepols, 1982, p. 77.

X.1. El gusto por lo grotesco.

Desde la comicidad hasta la caricatura y lo grotesco el paso es muy breve, y Sacchetti parece mostrar una especial inclinación y complacencia en retratar lo deforme y lo ridículo. De hecho, a pesar de la poca atención que Sacchetti le dedica a la caracterización de sus personajes, hay que apuntar que el escritor tiene el mérito de crear unos retratos especialmente conseguidos a través del uso atento y cuidadoso de descripciones físicas de tipo grotesco y caricatural. Muchas de las figuras cómicas que hemos señalado en los anteriores capítulos son presentadas también como caricaturas. Además, la mayoría de los personajes que encarnan a los males que atormentan a la sociedad florentina retratada en las *Trecentonovelle*, y contra los que arremete Sacchetti, como la superstición, la corrupción, la avaricia y la lujuria, están acompañados por la descripción de sus correspondientes defectos físicos o deformidades, así como de ciertos particulares de los trajes que Sacchetti pone de relieve por medio de imágenes extrañas y curiosas.

El texto de las *novelle* nos brinda la posibilidad de señalar algunos elementos importantes relacionados con las estrategias utilizadas para la caracterización de determinados personajes sacchettianos. En este sentido, la teoría de Bachtin sobre la categoría de la trasgresión, concebida como elemento esencial del «realismo grotesco»⁶⁰⁹, nos parece particularmente útil para destacar el carácter transgresivo de

⁶⁰⁹ Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

algunos personajes, cuyos aspectos caricaturales se oponen al código tradicional de belleza y armonía del cuerpo y van relacionados con las imágenes de excrementos y genitales a las que hemos dedicado un capítulo en la segunda parte de este estudio.

La estrategia consistente en presentar imágenes transgresivas del «cuerpo grotesco», una técnica que ya Boccaccio había aplicado a algunos personajes del *Decamerón*⁶¹⁰ adquiere en las *Trecentonovelle* un sentido claramente burlesco, acompañado a menudo por una finalidad crítica. La principal diferencia con respecto a la obra del maestro de Certaldo consiste en que, con Sacchetti, el «realismo grotesco» de ciertas descripciones narrativas se concentra muy raramente en los personajes femeninos, a diferencia de lo que ocurría en Boccaccio y lo que volverá a ocurrir unas décadas más tarde con las *novelle* de Giovanni Sercambi.

La situación ridícula que se concentra alrededor de determinados protagonistas como los notarios, los médicos o los religiosos, así como de algunos de los personajes que asumen el papel de *beffato* en las *novelle* de burla, se ve encarecida por el aspecto grotesco con el que Sacchetti nos los presenta. Los personajes más caracterizados desde el punto de vista físico, o incluso moral, suelen llevar en sus cuerpos las señales de su futuro destino de engañados, derrotados y vilipendiados. Muchas veces basta con un defecto, una deformación física, un tic nervioso, una manía para inducir tanto a Sacchetti como a los demás personajes de la *novella* a servirse de ello para divertirse a costa de estas figuras grotescas, y la diversión que se puede sacar de sus debilidades está siempre plenamente justificada por el autor.

⁶¹⁰ Para el análisis de este motivo en el *Decamerón* cfr. Cottino-Jones, M., *op. cit.*, pp. 36-41.

Las *Trecentonovelle* están repletas de similares figuras, donde tanto la deformación física, como la del carácter, o bien su aspecto estrafalario, son presentados por el escritor sin ninguna piedad, aunque nunca sin un toque de ironía: los notarios Bartolomeo Giraldo (LXXIV), y ser Benghi (LXIV), los médicos Gabbadeo da Prato (CLV) y Dino de Olena, (LXXXVII), el mercader Buonanno (CXXXVIII), la miopía de Cecco degli Ardalaffi (CCXIII) o bien la excentricidad de Ribi Buffone (L), y un largo etcétera: todos estos personajes llevan dentro su “condena” por ser como son y cada elemento de la descripción con la que Sacchetti les presenta al principio de la *novella* es absolutamente funcional al resto de la narración.

Veamos ahora algunos ejemplos aclaratorios de todo lo dicho hasta ahora. En primer lugar, hay que decir que los personajes que se reflejan en algunas de las *novelle* están descritos teniendo en cuenta todos sus defectos y deformidades físicas, que son el espejo de otros tantos vicios y debilidades morales. Por lo tanto, el defecto físico del personaje puede desembocar en una situación cómica, o bien puede dar lugar a unas reflexiones posteriores, mucho más amargas, donde el escritor denuncia o condena determinados comportamientos, vicios u obsesiones.

Entre las caricaturas que convierten a un personaje en víctima predestinada de un engaño o una burla señalamos la de messer Giovanni della Lana, un juez pequeñísimo y tartamudo que es burlado por la capacidad de elocuencia de un bufón (*novella IX*). En este caso, el defecto físico que pone en evidencia Sacchetti, es decir, la tartamudez del juez, constituye el elemento principal que dará vida a toda la narración. Además, en la descripción del físico y de su forma de vestir el autor insiste

especialmente en el hecho de que el juez no es consciente de su deformidad⁶¹¹: según nuestra opinión se trata de un aspecto importante, ya que en las *novelle* de *beffa* y de *motto* es muy raro encontrar la reprobación del escritor hacia los personajes que se aprovechan de las debilidades de los demás para crear motivos de diversión, mientras que los personajes que se convierten en víctimas de las bromas, aún de forma inconsciente, como es el caso del juez Giovanni della Lana, merecen la desaprobación y las críticas de Sacchetti.

Asimismo, el aspecto físico de Dino da Olena dará vida a una verdadera caricatura: «uno de' Signori [...] ebbe dipinto nel muro proprio Dino con un gorgozzule grande e con la gola lunga» (LXXXVII, 181). Entre las descripciones caricaturales más conseguidas señalamos las que se refieren a la deformidad del notario Ser Bonavere de Florencia, un hombre «grande e grosso di sua persona e molto giallo, quasi impolminato e mal fatto, sí come fosse stato dirozzato col piccone» (CLXIII, 362), o bien a ese juez que parecía «un nuovo squasimodeo»⁶¹² término que literalmente significa mochuelo, aunque aquí habría que entenderlo más bien en su acepción de bobo, de tonto, a pesar de que la descripción caricatural del juez nos recuerda muy de cerca al aspecto de este pequeño animal:

«Egli aveva una foggia alta presso a una spanna, [...] e aveva un occhio piccolo e uno grande, più in su l'uno che l'altro, e un naso che pareva una carota»⁶¹³ (CXLV).

⁶¹¹ «non considerando alla deformità della sua persona (ché era piccolissimo iudice e aveva una foggetta in capo foderata d'indisia che pare' l'erba luccia, ed era troglio ovvero balbo)». Cfr. Sacchetti, *op. cit.*, p. 19.

⁶¹² El término se encuentra también en el *Decamerón* (VIII, 5): «Se vi cal di me, venite meco infino a palagio, ché vi voglio mostrare il più nuovo quasimodeo che voi vedeste mai». Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 930.

⁶¹³ Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 298.

En relación con la forma extravagante de vestir señalamos las figuras del médico Gabbadeo, que llevaba siempre «una foggia altissima, con un becchetto corto da lato e largo che vi serebbe entrato mezzo staio di grano, e con due patoli dinnanzi che pareano due sugnacci di porco affumicati» (CLV, 331), así como la de Carmignano da Fortune, una extraño personaje conocido por su glotonería, que iba vestido con «una gonnella bisgia, sanza mantello, col cappuccio a gote, cinto larghissimo, brutto più che altro uomo», que babeaba y siempre le colaba la nariz (CLXV, 368).

Podemos afirmar, por lo tanto, que en la imagen del personaje no cuenta sólo su aspecto físico, sino también el vestido que lleva. Sacchetti ama concentrar todo su desprecio por la ignorancia o la maldad de una determinada figura en la descripción de su forma de vestir, como en el caso del médico Gabbadeo da Prato. De hecho, en la *novella* CLV, que ve nuevamente protagonista al mismo médico, un amigo de éste le propone ir a ejercer la profesión en Florencia, y el médico objeta que para ello debería renovar su vestimenta, dado que en la ciudad de Prato se suele tener muy poco cuidado al elegir los trajes: «converrebbe mi renovare li miei vestimenti e le mie fodere di vai, le quali in questo castello sono ancora assai orrevoli» (p. 332).

Con respecto a la técnica utilizada por Sacchetti para “dibujar” sus caricaturas, cabe destacar que en algunos casos ésta consiste en la rápida combinación de elementos contrarios, como en la *novella* LXXIV, donde la miseria física del notario Bartolomeo Giraldo, «omicciuolo sparuto, piccolissimo, tutto nero e giallo, con gli occhi giallissimi che pareva se gli fosse sparto su il fiele » que será víctima de la burla de Bernabé, contrasta con la figura imponente del caballo que éste tiene que montar, cuyos estribos excesivamente largos no le permiten apoyar los pies: «volendo salire sul cavallo delle

staffe lunghe, e non potendo, fu da famigli postovi su, come un fanciullo». El aspecto del protagonista será la causa de todas sus desaventuras, y la imagen absolutamente grotesca de la forma de cabalgar del desgraciado notario, que durante cuatro horas intenta mantenerse como puede encima del animal, emitiendo sonidos entrecortados a causa de los golpes, crea uno de los efectos cómicos más conseguidos de toda la recopilación de *novelle*⁶¹⁴.

Desde el punto de la técnica narrativa, además, señalamos que al igual que hemos podido encontrar una simbología de los nombres propios, también existe una clara simbología de los colores: junto con el negro abunda la presencia del color amarillo, y ambos colores son empleados por Sacchetti para indicar la fealdad exterior e interior que caracteriza a sus caricaturas.

Finalmente, hay que señalar que la fealdad debida a defectos y a otras características físicas que hacen que un personaje sea “diferente”, se asocia también a unos defectos de tipo lingüístico, como en el caso de los dos protagonistas de las *novelle* LXXVIII y LXXXVII: por un lado tenemos a Ugolotto degli Agli, un viejo florentino «magro asciutto e grande, e avea ben ottant’anni; e sempre, perché era uso nella Magna, volea favellar tedesco» (p. 151), y por otro a Dino di Geri Tigliamochi, un extraño mercader florentino que había vivido largo tiempo en Inglaterra y en Flandes, que era «lunghissimo e maghero, con uno smisurato gozzule e [...] favellando mezzo la lengua di là, avea un poco del nuovo» (pp. 178-179).

⁶¹⁴ «Costui s’andava con le gambucce spenzolate a mezze le barde, combattendo e diguazzando; e quello cotanto che diceva lo diceva con molte note, come se dicesse un madriale, secondo le scosse che avea, che non erano poche. [...] Alla fine tutto lacero ritornò col signore alla corte donde s’era partito, più giallo e più cattivelluccio che mai». Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 145.

Como indica el mismo Sacchetti, el hecho de intercalar el habla italiana con vocablos y expresiones alemanas, flamencas e inglesas caracteriza al personaje, que es definido con el término “nuevo”, entendido aquí en su acepción de raro, extravagante y, por consiguiente, diferente.

Para concluir, queremos indicar que las cómicas y a la vez amargas descripciones caricaturales que nos proporciona Sacchetti no van dirigidas solamente a los hombres, sino también a los animales, como es el caso de la *novella* CLIX, cuyo núcleo narrativo es extremadamente sencillo: nos encontramos en una calle de Florencia, donde todo el mundo está dando voces y corriendo detrás de un caballo respingado. En la parte que dedicaremos al análisis de la presencia del mundo animal en las *Trecentonovelle* tendremos ocasión de volver sobre el aspecto físico de este caballo. Tomando como punto de referencia los casos que hemos citado, además de muchos otros que aparecen en las páginas de la obra de Sacchetti, podemos concluir afirmando que las muchas figuras y escenas grotescas que nos presenta el autor testimonian una particular actitud de éste hacia la sociedad retratada en sus *Trecentonovelle*. La cuidadosa descripción inicial del protagonista, tanto de su aspecto físico como de su forma de vestir, puede desembocar en una situación cómica, en la que el personaje pasa a ser la víctima de una burla o de una estafa y se convierte en el hazmerreír de todo el mundo, o bien puede dar lugar a unas circunstancias en las que el escritor utiliza el defecto físico, o bien el aspecto estrafalario del personaje para arrojar luz sobre unos comportamientos reprobables que serán denunciados y condenados al final de la *novella*, y que son parte de la personalidad de esa multiforme sociedad de gente mezzana, que es a la vez el sujeto de las *novelle* y el público al que Sacchetti

dirige su narración: en este último caso de caricatura, a una fealdad física le corresponde una fealdad de tipo moral.

X.2. Personajes históricos.

Las reiteradas afirmaciones de Sacchetti sobre la verdad de los hechos narrados y sus indicaciones concretas en torno a la identidad de sus personajes, añadidas a sus consideraciones explícitas en el Proemio, en las que les explica a sus lectores que en las *novelle*: «si tratterà di diverse condizioni di genti, come di <re e principi e> marchesi e conti e cavalieri, e di uomeni grandi e piccoli [...], nientedimeno nelle magnifiche e virtuose opere seranno specificati i nomi di quelli tali» (p. 1), hacen que junto al elevado número de personajes pertenecientes a la sociedad florentina de la época, reales aunque poco conocidos, se mueva un número bastante elevado de personajes históricos, algunos de ellos muy famosos, y que todavía sigue vivo y en activo en el escenario de la vida municipal, en el momento en que Sacchetti escribe su obra.

En las *novelle* aparecen papas (Bonifacio VIII y Gregorio XI), reyes (Federico de Sicilia, Felipe de Francia, Eduardo I de Inglaterra), grandes señores (Bernabò Visconti, Galeazzo Visconti, Lodovico da Mántua, Mastino della Scala, Señor de Verona, los Malatesta, Señores de Rimini y de otros territorios de la región italiana de Romaña), célebres capitanes de mercenarios como Ridolfo da Camerino, protagonista de varias *novelle*, eminentes ciudadanos florentinos como Pino della Tosa y Coppo di Borghese Domenichi, además de magistrados, priores, podestá y un sinfín de

personalidades de la sociedad florentina, muchos de los cuales aparecen citados en las obras de los principales cronistas de la época.

Además, son muchos los protagonistas de las *novelle* que el mismo Sacchetti declara conocer o haber conocido, tener o haber tenido como amigos, e incluso son muchas las personas pertenecientes al ambiente intelectual y artístico que tuvieron con él relaciones poéticas o epistolares, que colaboraron con él en varias hazañas y que ahora vuelven en las *Trecentonovelle* para desempeñar sus funciones narrativas de personajes principales, secundarios, o bien como simples espectadores.

No cabe duda de que los muchos y famosos personajes históricos que interpretan los hechos contados en las *novelle* son la mejor garantía de la autoridad y la autenticidad de la narración. En este sentido nos parece muy acertado el símil que Biagio Testa establece entre la función que recubre estos personajes y la que recubría antiguamente las grandes figuras religiosas de los *exempla* medievales⁶¹⁵: en la sociedad laicizada del *Trecento* la Virgen, Jesús Cristo y los Santos han dejado lugar a grandes poetas como Dante y Guido Cavalcanti, a pintores de la fama de Giotto, Buffalmacco y Cimabue, a grandes señores y emperadores como Bernabò Visconti, Federico de Sicilia y Eduardo de Inglaterra, así como a los famosos condotieros Rodolfo da Camerino y Astorre Manfredi. Todas ellas son figuras dignas de fe y con un gran prestigio moral, por lo tanto sus acciones son a todas luces incontestables y sus palabras merecen ser creídas ciegamente.

A pesar de su importancia dentro del entramado histórico, político y social de la época, sin embargo, la mayoría de estos personajes que tienen la función de aportar a la

narración una gran fidelidad histórica suele tener un perfil psicológico muy tenue, y a menudo se trata de figuras casi evanescentes, a pesar de su papel de protagonista de las *novelle*.

Por todo lo dicho hasta ahora, hemos partido de la consideración de que un análisis pormenorizado de la mayoría de estas figuras, por muy famosas que resulten a los ojos de los lectores, no nos llevaría a ningún resultado de interés, sino que se quedaría en un insignificante listado de nombres —o poco más— que carecería de cualquier valor científico. Por lo tanto, los criterios que hemos elegido a la hora de agrupar a los personajes según determinadas características se han basado en el nivel de importancia que cada uno de ellos asume dentro de la narración y a lo largo de toda la recopilación. Hemos concentrado nuestra atención únicamente en algunas figuras y categorías sociales muy concretas, las que con mayor insistencia aparecen en la recopilación y a las que Sacchetti parece reservar un espacio privilegiado dentro de la obra.

En este sentido se ha revelado indispensable detenernos en las acciones que estos personajes llevan a cabo en las diferentes *novelle* en las que aparecen como protagonistas, ya que éstas están relacionadas con algunos rasgos esquemáticos con que se define su grupo o clase social. Sacchetti desarrollará sus peripecias justamente en consonancia con los datos relativos a los rasgos de su carácter, con su oficio o la clase social a la que pertenecen. Teniendo en cuenta que algunas categorías sociales como las de los religiosos y los letrados han sido ya ampliamente tratadas en la segunda parte de

⁶¹⁵ Testa, B., *op. cit.*, p. 290.

este estudio, hemos optado por referirnos principalmente a las categorías de los bufones, los artistas y los literatos, entre los que se encuentra el mismo Sacchetti.

X.2.1. Artistas y literatos.

En este capítulo concentraremos nuestra atención en las figuras pertenecientes al ámbito artístico y literario, dado que la mayoría de estos personajes aparece en distintas *novelle* y es caracterizada con cierta atención y cuidado por el escritor florentino. Las dos categorías sociales a las que nos referimos, la de los pintores y la de los escritores, adquieren una importancia especial dentro de la narración de las *Trecentonovelle*. Si el interés de Sacchetti hacia este segundo grupo de artistas se debe, como parece obvio, al hecho de pertenecer él mismo a esta categoría, también es cierto que la posición que asume el escritor en el ámbito del mundo artístico es igualmente importante, aunque sin duda menos conocida. En la época en la que escribe su recopilación de *novelle*, Sacchetti está involucrado de manera activa en la producción de importantes obras figurativas tanto religiosas como laicas⁶¹⁶.

Según la opinión de Simon, a partir de Dante la figura del artista-artesano, y sobre todo del pintor, se convierte lentamente en objeto de interés de la literatura florentina y permite el nacimiento de una literatura biográfico-artística que en el siglo catorce tiene a sus mejores representantes en la ciudad de Florencia. Este afortunado

género literario empieza con Filippo Villani, sobrino de Giovanni, que en su obra *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* menciona, entre los ciudadanos florentinos más eminentes, a famosos pintores como Giotto y Cimabue y a sus discípulos Maso, Stefano y Taddeo⁶¹⁷.

Sin embargo, el interés por las artes figurativas no se ve reflejado solamente en la vasta producción literaria de los principales cronistas de la época, sino también en las páginas de grandes escritores como Dante, Petrarca, Boccaccio, así como en la obra del mismo Sacchetti⁶¹⁸; a través de estos escritores se puede observar el lugar que van ocupando artistas de envergadura como Giotto en el panorama literario de los siglos XIII y XIV y, sobre todo, en un contexto urbano tan avanzado como es el de la sociedad florentina. Según observa Castelnovo, este nuevo gusto por el arte figurativo se desarrolla gracias a un importante fenómeno de laicización por el cual éste arte puede satisfacer unos objetivos que ya no son exclusivamente de tipo religioso y mágico⁶¹⁹. Además, el hecho de que en las *novelle* del *Decamerón* las figuras de grandes pintores como Giotto y Buffalmacco aparezcan con un papel de protagonista es un síntoma importante de un despertar del interés popular hacia estos artistas.

En el caso de las *Trecentonovelle*, sin embargo, podemos apreciar en el escritor una actitud ligeramente distinta hacia la figura de los pintores, con respecto a la que nos

⁶¹⁶ Cfr. el interesante libro de Lucia Battaglia Ricci: *Palazzo Vecchio e dintorni. Studio su Franco Sacchetti e le fabbriche di Firenze*, Roma, Salerno, 1990. Sobre los intereses artísticos de Sacchetti y su papel activo dentro del mundo de la pintura cfr. también Simon, A., *op. cit.*, pp. 443-479.

⁶¹⁷ Cfr., *ibidem*, p. 452.

⁶¹⁸ Para algunas observaciones sobre la presencia de las artes figurativas en la literatura toscana remitimos a nuestro trabajo: Carlucci, L., «La figura de Giotto en la literatura de sus contemporáneos», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1997, pp. 441-447.

⁶¹⁹ Kris, E., Kurz, O., *La leggenda dell'artista*, (presentación de E. Castelnovo), Torino, Einaudi, 1980, p. IX.

presenta Boccaccio en el *Decamerón*. A diferencia del escritor de Certaldo, a Sacchetti no parece interesarle mucho subrayar su importancia y su fama, y la totalidad de los pintores que aparecen en las *Trecentonovelle*, incluso los grandes nombres como Giotto, Buffalmacco y Cimabue, destacan mucho más por su ingenio y agudeza, que por su reconocida habilidad artística⁶²⁰.

«Che maledetto sia chi mai maritò nessuna femina ad alcuno dipintore, che siete tutti fantastichi e lunatichi, e sempre andate inebbriando e non vi vergognate!» (LXXXIV, 171). Con estas palabras muy poco alabadoras se queja la mujer de Mino, el pintor de crucifijos, que tacha a los pintores de hombres lunáticos que están siempre borrachos. Sacchetti opta por convertir a estos hombres “fantásticos y lunáticos” en los protagonistas de varias de sus *novelle*, especialmente las de *beffa* y de *motto*, donde éstos suelen desempeñar el papel de *beffatore* y destacan por su capacidad de utilizar frases ingeniosas pronunciadas oportunamente.

Otro ejemplo del ingenio que caracteriza a todos los pintores lo encontramos en *novella* CLXX, donde el pintor Bartolo Gioggi, descrito —al igual que la mayoría de los pintores como un “hombre nuevo”— y un gran bebedor, está discutiendo con un cliente sobre la decoración de una habitación. Frente a la insatisfacción y el enfado del cliente, deja zancada la cuestión con una respuesta ingeniosa con la que logra justificar

⁶²⁰ La única excepción se encuentra en la *novella* CXXXVI, cuyo tema es uno de los más comunes de la literatura medieval: la vanidad de las mujeres y su belleza ficticia. Para criticar la actitud femenina Sacchetti se inventa una reunión de las grandes figuras del arte pictórico de su época, como Andrea Ocaña y Taddeo Gaddi, que discuten sobre quién podría ser el mejor pintor toscano tras Giotto. Al final, todos estarán de acuerdo en afirmar que las mejores pintoras de todos los tiempos son las mujeres florentinas.

la escasa presencia de pájaros pintados alrededor de los árboles⁶²¹, jugando con la “mágica” duplicidad que se crea entre la imagen pintada en la pared y la realidad.

Al inmenso grupo multicolor de personajes que componen el cuadro completo de la sociedad florentina de las últimas décadas del siglo catorce retratada en las *Trecentonovelle* pertenecen también grandes pintores como Giotto y Buffalmacco, de quienes se conservan muchos y renombrados frescos en las iglesias de Florencia. A ellos Sacchetti les dedica numerosas *novelle*, la mayoría de las cuales son abiertamente cómicas y tienden a subrayar el sentido del humor y la agudeza que caracteriza a estos pintores.

Es este el caso del argumento de la *novella* LXIII, que se centra en el encargo que un modesto artesano le hace a Giotto, para que éste le pinte un escudo con su insignia. El pintor –y por su boca, como es obvio, el mismo escritor—, decide castigar la presunción de este hombrecito que pretende alardear con imaginarias figuras heráldicas como si se tratara del rey de Francia, y pinta en el escudo unos objetos de lo más disparatado: guantes de hierro, un gorjal, un par de corazas, un par de brazales, una espada, una lanza, un cuchillo, etc. El artesano demandará a Giotto, pero éste último será absuelto gracias a un agudo discurso con el que conseguirá convencer al juez de su inocencia. Un motivo muy parecido se encuentra también en la *novella* LXXV, donde las respuestas de Giotto causan la risa de todos sus amigos. El mismo Sacchetti concluye la *novella* recordando que los dichos agudos de Giotto «uomo virtuoso e maestro d’ogni cosa» se contaron durante mucho tiempo en la ciudad.

⁶²¹ Según nos informa Simon, se trataría de una costumbre muy en boga en la época, según la cual las habitaciones se decoraban pintando, por encima del empapelado, unos árboles frondosos rodeados de

El otro gran pintor retratado en la recopilación es Buffalmacco, ya presente en numerosas *novelle* del *Decamerón* (VIII 3, 6, 9 y IX 3, 5) donde era autor de numerosas burlas, y aquí aparece como protagonista de cuatro *novelle* (CLXI, CLXIX, CXCI, CXCII). Una vez más se trata de un pequeño grupo de cuentos que aparecen de forma discontinua dentro de la obra; por este motivo, al principio de la *novella* CXCI Sacchetti justifica su elección de volver a introducir un personaje ya aparecido anteriormente: «Quando un uomo vive in questo mondo, facendo nella sua vita nuove o piacevoli e varie cose, non si puote raccontare in una *novella* ciò ch'egli ha fatto in tutta la vita sua; e pertanto io ritornerò a uno, di cui addrieto alcune *novelle* sono dette» (CXCI, 434). Eso es, el escritor considera que el personaje de Buffalmacco es demasiado importante para condensar todos sus méritos en una única *novella* y, como ya nos tiene acostumbrados, siente la necesidad de explicar a su público de lectores el porqué de su elección, según la voluntad de establecer un continuo diálogo entre él y ellos.

Sin embargo, las “nuevas cosas” y los méritos de este “hombre nuevo” a los que se refiere el escritor muy poco tienen que ver con el prestigio y la fama artística de Buffalmacco, ya que la referencia a la habilidad del pintor florentino se limita a una escueta presentación inicial, donde Sacchetti le define «grandissimo maestro y buono artista della sua arte». De hecho, lo que se desprende de una atenta lectura de las cuatro *novelle* –cuyos argumentos nos parecen de lo más original y divertido— es la imagen de un hombre astuto, inteligente, que aborrece la ignorancia y es propenso a pagarle con la misma moneda a quien intente engañarle: en pocas palabras, estamos frente al prototipo del perfecto *beffatore*. Las astucias y las pequeñas y grandes burlas con las que

pájaros multicolores. Cfr. Simon, A., *op. cit.*, p. 455.

Buffalmacco pretende castigar a un obispo demasiado listo (CLXI), al entero pueblo de Perusa por su ignorancia (CLXIX), a un maestro demasiado exigente (CXCI) y, finalmente, a una vecina demasiado ruidosa (CXCII)

La temática de las primeras dos *novelle* es la misma: la fama del pintor hace que un obispo le encargue pintar la capilla de su iglesia de Arezzo (CLXI) y que el pueblo de Perusa le mande pintar una corona de laurel en la cabeza de San Ercolano, patrón de la ciudad (CLXIX). La actitud prepotente e ignorante de los dos clientes llevará a Buffalmacco a castigarles jugándoles una mala pasada, empleando en ambos casos la misma táctica y la única arma de venganza que posee: el pincel. Tanto el desarrollo narrativo como el final de las dos *novelle* es idéntico: el astuto pintor pone un biombo que tape totalmente la obra, para que la pintura se pueda ver sólo con el trabajo terminado. De este modo los dos clientes se encuentran delante de una pintura totalmente opuesta a la que ellos habían encargado, y su sorpresa inicial dejará paso a la indignación y, sucesivamente, a la ira, que les llevará a ordenar el destierro de Buffalmacco de la ciudad⁶²².

En las últimas dos *novelle* dedicadas a Buffalmacco, además de la astucia y picardía que caracterizan al pintor florentino, Sacchetti pone de relieve otro aspecto del personaje que nada tiene que ver con su oficio artístico: se trata de su gran pereza. A través de unas burlas muy sutiles, hábilmente maquinadas y extremadamente cómicas, contra un maestro demasiado exigente, que pretende que su discípulo (el mismo

⁶²² Se trata de dos burlas muy ofensivas, ya que van en contra de las creencias políticas y las religiosas de los comitentes. En el primer caso Buffalmacco pinta un león (símbolo de los güelfos) que está devorando un águila (símbolo de los gibelinos), aún sabiendo que el obispo pertenecía a esta segunda facción, mientras que en la segunda *novella* el santo devoto de los ciudadanos de Perusa es retratado con una guirnalda de peces en la cabeza.

Buffalmacco) se ponga a pintar por la noche, y de una desgraciada vecina que todas las noches hace ruido trabajando con la hiladora, Buffalmacco conseguirá el efecto deseado y podrá saciar su deseo de dormir. Como botón de muestra, no sólo de la astucia del personaje, sino también de la gran habilidad narrativa y descriptiva de Sacchetti, queremos detenernos brevemente en la primera de las dos *novelle*, la número CXCI.

En ella Buffalmacco tiene que idear un plan para no verse obligado a levantarse por la noche para pintar como en cambio quisiera Tafo, su maestro: la burla consistirá en colocar unas pequeñas velas sobre unas cucarachas que por la noche asustarán al ingenio Tafo, que las tomará por señales del demonio. Tras esta burla magistralmente maquinada por Buffalmacco, la explicación aguda y racional del porqué de aquellos extraños fenómenos convencerá a su maestro para que no le exija jamás pintar por las noches. A diferencia de otras burlas presentes en las *Trecentonovelle*, cuyo desarrollo se limita a lo esencial, la *beffa* ideada por Buffalmacco es realmente ingeniosa, como lo son todas las que inventa este personaje; el pintor sabe llevarla a cabo obrando de forma muy sutil y Sacchetti la describe en los mínimos detalles, deteniéndose en cada gesto, en cada palabra, como demostración de la extrema lucidez e inteligencia de su protagonista, que es capaz de dominar la situación en cada momento⁶²³ y que se convierte, pues, en una de las figuras mejor conseguidas del arte sacchettiano.

A raíz de todo lo dicho hasta ahora, podemos concluir afirmando que en la inmensa mayoría de los casos el escritor florentino les asigna a estos conocidos pintores

⁶²³ El primer paso para la ideación de la burla consiste en encontrar los objetos necesarios: treinta cucarachas y otras tantas pequeñas agujas y velas. El extremo cuidado demostrado en la elección del “material” necesario a la ejecución del plan es indicado por Sacchetti a través del empleo de formas diminutivas, que contribuyen a subrayar la precisión de la operación llevada a cabo por Buffalmacco: «e

el papel de protagonista de un tipo muy concreto de *novelle* como son aquellas de agudeza y de burlas, debido a las características peculiares con las que todos ellos son retratados en las *Trecentonovelle*, es decir, el sentido del humor, la facilidad de palabra, que a menudo les permite dominar una situación difícil mediante una frase oportuna y, sobre todo, su gran astucia e ingenio.

Por todo ello, podemos apuntar que en la recopilación sacchettiana el personaje del artista-pintor no sólo encarna la figura del perfecto *beffatore*, sino que se acerca enormemente a la imagen de otra popular figura de la literatura: la del bufón y del hombre de la corte. Además, en relación con este último aspecto, queremos recordar un dato que nos parece muy curioso y que viene a confirmar lo que acabamos de exponer: en la famosa obra del cronista Filippo Villani las informaciones sobre los pintores florentinos estaban incluidas entre las que se referían a los músicos y los bufones⁶²⁴.

Pasemos ahora a analizar la segunda categoría social que destaca entre la multitud de tipos distintos que salpican las *Trecentonovelle*, es decir, la de los escritores, empezando por el mismo Sacchetti, cuya presencia se hace sentir prepotentemente ya a partir del Proemio, cuando informa a sus lectores que él («io, Franco Sacchetti fiorentino») será el autor de la recopilación de *novelle*. Además, siempre en el Proemio y en relación con las historia narradas, aclara que se trata de «vicende che io vidi, e fui presente».

trovato modo di avere certe agora [agujas] sottile e piccole, e ancora certe candeluzze di cera, nella camera sua in una piccola cassetina l'ebbe condotte» (p. 434).

⁶²⁴ Villani, F., *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (a cura di G. Tanturli), Padova, Antenore, 1997, VII, pp. 34-36.

A lo largo de las *Trecentonovelle* la presencia del escritor, ya sea en su faceta de autor como de narrador, se hace constante y demuestra la fuerte responsabilidad que el escritor siente hacia su público, en cualidad de testigo directo de los acontecimientos. Todo ello se traduce en la utilización frecuente de frases como: «io scrittore fui presente» (XXI); «io scrittore già vidi» (CLXVI); «io scrittore, trovandomi a Bologna» (XXXVIII); «se io scrittore dico il vero, guardisi l'eseempio» (CXCII); «passando io scrittore per Mercato Vecchio» (LXXII); «yo scrittore ne potrei far prova» (CXXIV); «fu ai miei dì, e io il conobbi» (XCI), y un largo etcétera. El amplio empleo de frases de este tipo se convierte, pues, en un verdadero “recurso retórico” que, como recuerda Testa, tiene su origen en la literatura ejemplar, donde la fórmula del *adtestatio rei vise* garantizaba la autenticidad de los hechos, añadiéndoles credibilidad y autoridad y, por consiguiente, cargando la materia narrada de valores ejemplares⁶²⁵.

A lo largo de nuestro estudio hemos podido apreciar que la voz de Sacchetti es tan repetida y extensa que se convierte en la columna vertebral de la obra entera. Se trata de una voz que une una *novella* a la otra, que indica la línea de lectura del texto y la interpretación de las rúbricas, y que muy a menudo interviene con juicios personales; la presencia constante de esta voz, a veces divertida, a veces irónica, otras severa y sentenciosa, es la que domina y controla a la perfección el heterogéneo mosaico narrativo que forma la estructura de las *Trecentonovelle*.

⁶²⁵ Testa hace mención, entre otros, al Proemio del *Tractatus de Habundantia Exemplorum* de Humberto de Romans, donde el religioso afirma que un buen *exemplum* tiene que tener una “auctoritas” derivada de las fuentes escritas, o bien de la indiscutible honradez de sus protagonistas. Sin embargo, otra forma para que los episodios narrados por los predicadores adquiriesen autoridad era a través de la demostración de haber sido testigos directos de dichos episodios. Cfr. Testa, B., *op. cit.*, p. 288.

Ahora bien, al igual que el Sacchetti escritor intenta reducir al máximo la distancia que se establece entre él y su público de lectores, a través de una serie de recursos que ya hemos analizado detenidamente, de la misma manera la distancia existente entre él y sus personajes se hace mínima cuando el autor-narrador participa directamente en los hechos que él mismo describe. Es más, a veces la participación del escritor en lo que viene contando y su firme intención de involucrarse en primera persona en la narración le llevan a identificarse completamente con sus personajes, como en el cierre de la *novella* CXI, donde sus palabras tienen la finalidad de especificar su pertenencia a una categoría social, la de los escritores, a la que hasta entonces se había hecho alusión sólo de forma muy genérica⁶²⁶.

Ahora bien, la misma responsabilidad que siente el autor hacia su público de lectores, a la que hemos hecho referencia ampliamente, se percibe también entre él y los personajes de sus *novelle*. La cercanía de lugar (Florencia y la región de Toscana), de tiempo (finales del siglo XIV) y de ambiente (la sociedad municipal florentina) une indisolublemente al escritor con los pequeños “héroes” de su obra, y esta comunicación continua es confirmada por el mismo Sacchetti en dos exordios sin duda significativos, que demuestran la responsabilidad de la cual es investido el escritor y que, por eso, creemos importante citar: «Antonio Pucci, piacevole florentino, dicitore di molte cose in rima, m’ha pregato che i oil descriva qui in una sua *novella*» (CLXXV, p. 231); «Uno contadino di Francia mi si fa innanzi a volere che io lo descriva in un suo sottile accorgimento»(CXCIV, p. 447).

⁶²⁶ «E io scrittore sono di quelli, che facendo prima mille madrigali e ballate, non acquisteremo un saluto». Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 226. El error sintáctico es sólo aparente, ya que el cambio de número del verbo (singular-plural) implica la identificación del personaje con la categoría.

Al convertirse en el protagonista de la *novella*, el autor-narrador viene a coincidir con el actor de la historia, ocupando un lugar preferente dentro de la narración, sin por eso renunciar a perseguir su propósito moralizador, a través de su presencia continua en los exordios y los epílogos de las *novelle*. Sacchetti desempeña el papel de protagonista en cuatro ocasiones (LXXI, CIV, CXII, CLI), en las que demuestra toda su capacidad oratoria.

Se trata, pues, de *novelle* que dejan mucho espacio al elemento dialógico, donde las intrusiones del autor dentro de la narración se manifiestan siempre a través de frases que sirven para introducir su acreditada opinión, con la que consigue convencer a los demás oyentes: «e io dissi», «e io risposi», «e io contraddicendo». Una vez más se hace patente el gran valor que le atribuye el escritor al poder de la palabra, aunque su superioridad se manifiesta aquí con algunas variantes: asumiendo el papel de serio defensor de la razón (LXXI, CLI), o bien el de narrador de historias tan increíbles que parecen chistes (CIV), o incluso de juguista, como en la *novella* CXII, donde Sacchetti afirma rotundamente que cuanto más practica el acto sexual, más engorda, llevándole la contraria a todos sus compañeros que insisten en lo dañino que es yacer con la mujer muy a menudo. A pesar de tratarse de argumentos diferentes, las cuatro *novelle* se centran en un mismo motivo: el gusto y el placer de conversar. Por otra parte, las tertulias dedicadas a las *piacevolezze* constituían, sin duda, un pasatiempo muy apreciado en la época en que vive nuestro autor.

Seguimos ahora con nuestro carrusel de literatos y pasamos a otro ilustre escritor, Giovanni Boccaccio, el gran modelo recordado por Sacchetti en el *Proemio* de su obra. No nos deben traer en engaño las palabras referidas al luminoso éxito narrativo

de Boccaccio con las que Sacchetti abre la recopilación: «e riguardando, in fine allo eccellente poeta florentino messer Giovanni Boccacci, il quale descrivendo il libro delle Cento *Novelle* [...], quanto al nobile suo ingegno quello è divulgato». De hecho, contrariamente a lo que podríamos esperarnos tras estas afirmaciones, a lo largo de toda la obra no volveremos a encontrar ninguna alusión explícita o implícita al célebre escritor de Certaldo, aunque sí a su obra más famosa.

Es éste el caso de la *novella* XLIX, donde un juez, que desempeña un papel secundario en el desarrollo de la historia, es identificado por Sacchetti como el hermano de messer Nicola da San Lupino, otro juez que aparece en el libro de Boccaccio y al que el bufón Ribi le quitó los calzones (VIII, 5). En la *novella* LXVII aparece otra referencia a la octava Jornada del *Decamerón*, aunque esta vez se trata de una *novella* más conocida que la anterior (VIII, 3). La anécdota sacchettiana narra cómo Messer Valore de Buondelmonti quiso proponerle un acertijo a un grupo de personas con las que estaba conversando, preguntando cuál era la piedra más preciosa que existía. Algunos dijeron el rubí, otros el balaje, y otros el heliotropo de Calandrino⁶²⁷. Este mismo personaje vuelve a ser recordado al final de la *novella* LXXXIV, en la escena divertida donde la mujer de Mino está pegando a su marido y le amenaza con darle una paliza mayor de la que Tessa le dio al suyo: «io ti concerò peggio che la Tessa non acconciò a Calandrino», aludiendo directamente a la *novella* del *Decamerón* (IX, 5).

En repetidas ocasiones, a lo largo de nuestro estudio, hemos tenido la oportunidad de insistir en el hecho de que Sacchetti no tiene ninguna intención de imitar

⁶²⁷ Calandrino era el apodo del pintor florentino Giovannozzo de Pierino. Su exclusión del apartado que hemos dedicado a las figuras de los pintores se debe sencillamente al hecho de que, a diferencia del

el estilo de Boccaccio, ni tampoco de utilizar el mismo material narrativo de su maestro, a pesar de conocer el *Decamerón*, como demostrarían no sólo la referencia a las anteriores *novelle*, sino también los motivos y argumentos del libro de Boccaccio que constituyen la fuente más inmediata y cercana de algunas de las *novelle* de Sacchetti, así como la presencia de algunos personajes *boccaccescos*. Sin embargo, resulta cuanto menos curioso comprobar que el escaso interés que el epígono le dedica a la figura de Boccaccio se refleja también en su decisión de no incluirlo en ninguna de sus *novelle*. Con toda probabilidad, su mención en el *Proemio* representa tan solo una forma de expresar la admiración hacia este ilustre predecesor, que se había convertido en un punto de referencia obligado para todos los *novellieri* de finales de siglo.

Un trato totalmente distinto recibe en las *Trecentonovelle* otro grandísimo poeta florentino: Dante Alighieri. Más allá de las clásicas frases de circunstancia, las numerosas muestras de admiración por parte de Sacchetti, así como las citas sacadas directamente de los versos de la *Divina Comedia* que encontramos en las *novelle*⁶²⁸ demuestran con creces la gran consideración y respeto que Sacchetti sentía por el “sumo poeta”. El personaje de Dante, además, se convierte en el protagonista de cuatro *novelle* (VIII, CXIV, CXV, CXXI).

En la primera de ellas se pone de manifiesto la facilidad de palabra y la sabiduría del poeta toscano, cuya «piacevole risposta» deja satisfecho a un científico genovés que le había pedido consejo sobre cómo ser correspondido por la mujer amada. El recurso a

Decamerón, donde es protagonista de numerosas aventuras junto con sus inseparables amigos Bruno y Buffalmacco, en la obra de Sacchetti su nombre aparece sólo en esta ocasión.

⁶²⁸ Las referencias al incomparable arte de Dante, así como a algunos personajes de la *Divina Commedia* y a los versos de la obra que Sacchetti decide reproducir fielmente, o bien parafrasear, aparecen en las *novelle* IV, XV, CLXXV, CXCIII, CCVIII y CCX.

una respuesta sabia y aguda, al igual que ocurre con la *beffa* y el *motto*, se convierte en el gesto indicativo de un determinado carácter.

Las *novelle* CXIV y CXV, de las que ya tuvimos ocasión de hablar en la segunda parte de nuestro estudio, en relación con la condena explícita de Sacchetti contra toda forma de ignorancia, entran en la categoría de los cuentos anecdóticos; ambas presentan la misma estructura narrativa y están construidas alrededor de un mismo motivo: la reacción indignada y en parte violenta del poeta hacia quienes arruina sus versos. En el primer caso Dante destroza el taller de un herrero, mientras que en la *novella* CXV llega a pegar a un arriero de burros tan inculto que «non sapeva né chi fosse Dante».

Indudablemente, la elección de Sacchetti de asociar unos gestos tan significativos a un personaje de la fama de Dante, que él considera un hombre “honrado y riguroso”, le confiere a la historia un valor especial; más concretamente, la conciencia del poeta florentino sobre la importancia de su profesión, así como la sensación de ver pisoteados sus propios derechos de autor lo convierten en el personaje más adecuado para el desarrollo de las anécdotas y las consideraciones morales con las que se cierran las dos *novelle*.

En la última *novella* dedicada al autor de la *Divina Commedia*, Sacchetti introduce la figura de otro literato, Antonio da Ferrara, uno de los mejores poetas cortesanos del *Trecento* italiano. El motivo vuelve a ser el de la demostración de la fama y la admiración de la que gozaba Dante entre los escritores de la época, aunque en este caso la narración de Sacchetti llega a rozar la herejía: en la ciudad de Ravenna Antonio

da Ferrara entra en la iglesia donde se conservan los restos mortales del “sumo poeta”. Al ver un crucifijo rodeado de una gran cantidad de cirios, el poeta los recoge todos y los deja a los pies del sepulcro de Dante, considerando que éste es mucho más digno de tanta devoción que Cristo. Interrogado delante del arzobispo sobre su conducta herética, Antonio da Ferrara demuestra no estar arrepentido y sigue defendiendo su comportamiento, aduciendo unas razones que dejarán perplejo al mismo arzobispo. Merece la pena recordar sus palabras:

«io gli levai quelli lumi e puosigli al sepulcro de Dante, il quale mi pareva che gli meriti più di lui; e se non mi credete, veggansi le scritture dell’uno e dell’altro. Voi giudicherete quelle di Dante esser meravigliose sopra natura a intelletto umano, e le cose evangeliche essere grosse e se pur ve n’avesse dell’alte e meravigliose, non è gran cosa che colui che vede il tutto e ha il tutto dimostri nelle scritture parte del tutto. Ma la gran cosa è che un uomo minimo come Dante, non avendo, non che il tutto, ma alcuna parte del tutto, ha veduto il tutto e ha scritto il tutto; e però mi pare che sia più degno di lui di quella luminaria, e a lui da quinci innanzi mi voglio raccomandare» (p. 245)

Finalmente, podemos concluir afirmando que todos los datos que se refieren a la figura del poeta florentino, tanto los que aporta directamente Sacchetti, como los que se deducen de las *novelle* en las que Dante tiene el papel de protagonista, tienen la finalidad de ilustrar otras tantas características del personaje, encuadradas dentro de un grupo social bien determinado: el de los escritores. Como hemos apuntado en varias ocasiones, lo que le interesa a Sacchetti no es tanto el individuo en sí, como la categoría a la que éste pertenece.

Sin embargo, si tomáramos como punto de referencia las obras de algunos de los grandes biógrafos y cronistas de la época, descubriríamos que no todos compartían los elogios en torno a la fama, la sensatez y otras dotes con las que Sacchetti caracteriza a

Dante en sus *novelle*. Sin ir más lejos, en la famosa *Crónica* de Giovanni Villani, que representa la más antigua de las biografías dantescas y que con mucha probabilidad Sacchetti conocía, Dante es retratado como un hombre taciturno y presuntuoso que siente desprecio hacia las personas incultas: «Questo Dante per lo suo saper fu alquanto presuntuoso e schifo e isdegnoso, e quasi a guisa di filosofo mal grazioso non bene sapea conversare co' laici»⁶²⁹. Una caracterización que, sin duda, deja mucho que desear, si la comparamos con las apreciaciones de Sacchetti, para quien Dante es un «ecellentissimo poeta volgare, la cui fama in perpetuo non verrà meno» (CXIV, p.231).

Por lo tanto, puesto que la recopilación de Sacchetti se basa esencialmente en la fidelidad histórica de la narración y una de las claves de lectura para su público consiste en saber que las *novelle* reflejan personajes reales y hechos realmente ocurridos, podríamos preguntarnos a qué se debe tanta diferencia entre las dos caracterizaciones de un personaje tan ilustre y conocido como Dante. La respuesta, según apunta Saverio Bellomo en un reciente e interesantísimo trabajo que, merece la pena recordar, está incluido en las actas del Congreso sobre la *novella* que tuvo lugar en Pisa en 1998⁶³⁰, radica en la relación existente entre dato biográfico y *novella*. El autor intenta trazar la línea que separa el biógrafo del *novelliere* y subraya el mayor interés que el primero siente hacia el individuo, que representa siempre el centro de su atención, a diferencia

⁶²⁹ Villani, G., *Nuova cronica*, (a cura di G. Porta), Parma, Guanda, 1991, II, p. 337. Sobre el argumento señalamos también Guglielminetti, M., «Dante, Petrarca e il “comparar” biografando», *Lecture classensi*, 1985, XIV, pp. 23-30.

⁶³⁰ AA. VV., *Favole. Parabole. Istorie. Le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998 (a cura di G. Albanese, L. Battaglia Ricci, R. Bessi), Roma, Salerno, 2000. Este congreso se celebró exactamente diez años después del famoso Congreso de Caprarola, que marcó un importante momento de reflexión en torno al género *novella*.

del segundo, que se interesa más por el caso ejemplar que por el personaje, como ocurre con nuestros escritores y sobre todo con Sacchetti.

A primera vista, esta afirmación podría hacernos suponer que al autor de *novelle* se le permite tener una relación menos estricta con la realidad, y que, por lo tanto, sus palabras podrían no reflejar rigurosamente dicha realidad; sin embargo, Bellomo sostiene que la realidad histórica no tiene porqué coincidir con la verdad, y a demostración de su afirmación cita el significativo ejemplo de Boccaccio, que narra algunos aspectos de la vida de Dante y de Petrarca que no encuentran una exacta correspondencia con la realidad. El crítico concluye sosteniendo que la biografía, sobre todo la medieval, se basaba a menudo en datos que demostraban no ser históricos, y todo ello «istituzionalmente e onestamente»⁶³¹. En esta óptica, los diferentes rasgos que caracterizan a la figura de Dante resultan perfectamente justificados: se trata, más sencillamente, de los diferentes puntos de vista de dos escritores que quieren llamar la atención sobre unos determinados perfiles del carácter del personaje, que les permitan ilustrar otras tantas características de la personalidad dantesca.

Finalmente, queremos señalar brevemente la presencia de otros escritores que se convierten en protagonistas de las *novelle*: Guido Cavalcanti (LXVIII), Antonio Pucci (CLXXV) que, junto con Sacchetti⁶³², fue el principal exponente de la literatura municipal florentina del siglo XIV, y Matteo di Landozzo degli Albizi (CXXXIX CXCIV), éste último, menos conocido, fue autor de rimas amorosas de inspiración petrarquesca, aunque en las *novelle* que le dedica Sacchetti no se distingue propiamente

⁶³¹ Bellomo, S., «Tra biografia e novellistica: le novelle su Dante e il *Trattatello* di Boccaccio», en AA. VV., *Favole. Parabole. I storie*, op. cit., pp. 151-162.

por su sensibilidad poética. Todos estos personajes se caracterizan por su ingenio, y todas las *novelle* que protagonizan entran en la categoría de las que hemos llamado de agudeza y de burla.

Se trata de breves anécdotas que tienden a subrayar el ingenio de los escritores y la facilidad de palabra con la que los protagonistas consiguen vengarse de un daño sufrido, como en la *novella* de Antonio Pucci, en la que encontramos un interesante caso de *controbeta*, y donde el poeta lleva a cabo una investigación sagaz para descubrir los autores de la burla que han ocasionado la destrucción de su huerta, o bien consiguen salir airosos de una situación inicialmente comprometida, como en la *novella* CXXXIX, donde Sacchetti demuestra no querer renunciar a la fuente inagotable de comicidad ocasionada por la alusión a los atributos sexuales de sus personajes. La anécdota es muy sencilla: Matteo di Landozzo degli Albizi, poeta y “hombre nuevo”, se encuentra en la cárcel y comparte catre con un juez. Durante la noche el poeta aferra el miembro del juez y empieza a menearlo de forma inequívoca, creyendo que se trata del suyo. El elevado efecto cómico producido por la descripción de la embarazosa situación en la que se encuentran los dos hombres se verá aumentado con el trabucado involuntario de la locución latina con la que Matteo intenta disculparse frente al juez. Con esta *novella* estamos frente a un claro ejemplo de la capacidad descriptiva de Sacchetti y de su inclinación a atribuir una fuerza especial al uso de la palabra, buscando la forma de divertir a un público de lectores especialmente propenso a la alegría. Una hilaridad que no compartió el ilustre estudioso Letterio Di Francia, que se

⁶³² Lanza señala que Sacchetti mantuvo con Pucci una intensa correspondencia poética, recogida en el *Libro delle Rime*. Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 685.

negó a comentar la *novella* por el grado de obscenidad que se desprende del argumento⁶³³.

En la segunda *novella* se abandona el tono cómico de la narración, y se insiste en la ingeniosidad y la sabiduría de Matteo di Landozzo degli Albizi, que denuncia la avaricia de un vecino recurriendo a «tre belle ragioni» que, según nos comenta Sacchetti, se divulgaron sucesivamente por todo el mundo, haciéndose más famosas que si las hubiera pronunciado el mismo Platón⁶³⁴.

La única excepción a esta caracterización positiva de los escritores es representada por Guido Cavalcanti, que en la *novella* de Sacchetti asume el papel de *beffato* y se deja engañar por un niño que, con una «sottile malizia», lo pone en ridículo delante de todos. La figura de Cavalcanti, recordémoslo, aparecía ya en una *novella* del *Decamerón* (VI, 9) donde en una breve anécdota que protagoniza es presentado como un “óptimo lógico y filósofo, tan donoso y cortés y elocuente” que consigue injuriar a un grupo de florentinos que quieren gastarle una broma, gracias a una respuesta aguda, educada y muy ingeniosa.

En las *Trecentonovelle* esta elegante imagen del gran intelectual y poeta *stilnovista* resulta ser envilecida y degradada. Observamos que Sacchetti no duda en caracterizar a éste como a otros personajes decameronianos de forma distinta de cómo aparecen en el libro de Boccaccio; se trata, pues, de una prueba más del escaso interés que Sacchetti demuestra hacia el modelo del escritor de Certaldo, del que se aleja profundamente por toda una serie de razones que ya hemos enumerado ampliamente.

⁶³³«chi vuol conoscere questa strana piacevolezza se la legga nel testo, poiché la decenza ci vieta di

En términos generales, diremos que los rasgos que caracterizan y acomunan a las figuras de famosos pintores y escritores que Sacchetti incluye en el complejo entramado de las *Trecentonovelle* son el ingenio, el sentido del humor, el uso hábil y atento de agudezas y palabras ingeniosas, la capacidad de idear bromas divertidas y sutiles, y otros muchos recursos cómicos propios de otra categoría social de la que nos ocuparemos enseguida: la de los bufones. Ninguno de estos artistas y literatos debe considerarse en su individualidad, sino siempre como personajes pertenecientes a un determinado grupo social, del cual encarnan las características más sobresalientes.

X.2.2. Bufones y hombres de corte.

Hemos señalado anteriormente la presencia en las *Trecentonovelle* de una serie de *novelle* protagonizadas por famosos bufones y hombres de corte, personajes caracterizados todos ellos por ser “hombres nuevos”, que solían acudir a las fiestas que celebraban los señores y vivían de la comicidad que ellos mismos creaban, narrando una y otra vez las *beffe* y *motti* que los veían como protagonistas, siempre a cambio de recompensas. Por lo tanto, se trataba de una especie de cómicos profesionales de antaño, que recorrían pueblos y ciudades vendiendo un “producto comercial” muy peculiar: su comicidad.

riferila». Di Francia, L., *op. cit.*, p. 207.

⁶³⁴ Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 447.

Si a esto le añadimos el hecho de que las *Trecentonovelle* se pueden concebir como una extensa recopilación de *motti*, *beffe*, acontecimientos curiosos y divertidos, y que la fuerte presencia de elementos de comicidad —más o menos pronunciados— permite considerar cómicas por lo menos el 80% de las *novelle* de Sacchetti, según hemos señalado en la segunda parte de este estudio, llegamos a la conclusión de que los bufones representan los verdaderos “héroes” de la narrativa sacchettiana.

Se trata en su gran mayoría de personajes históricos perfectamente identificables, cuya directa amistad el mismo Sacchetti subraya y reivindica, y alrededor de los cuales el escritor ama construir pequeños ciclos de *novelle*, donde estos personajes desempeñan papeles de protagonista y se mueven en un mundo dominado por el ingenio, la astucia, las agudezas y las burlas eficaces: es éste el caso de Dolcibene dei Tori (nueve *novelle*), Pietro Gonnella (siete *novelle*), Valore di Buondelmonti (tres *novelle*), Ribi y Agnolo Moronti (dos *novelle* cada uno), más una serie de bufones y hombres de corte “menores” que aparecen diseminados a lo largo de la recopilación.

Pasamos acto seguido a analizar las características de estos personajes. En primer lugar diremos que tanto messer Dolcibene como Pietro Gonnella eran bufones muy conocidos en las crónicas de la época⁶³⁵, tanto que el primero de ellos fue coronado “rey de los bufones y de los histriones de Italia” por el emperador Carlos IV, como recuerda el mismo Sacchetti al comienzo de la *novella* CLIII⁶³⁶.

⁶³⁵ Cfr. Zambrini, F., *Messer Dolcibene scrittore del sec. XIV*, Bologna, Tipografia delle Scienze, 1858; Gabotto, F., *L'epopea del buffone*, Bra, Tipografia Stefano Racca, 1893-94, pp. 60-93.

⁶³⁶ «messer Dolcibene [...] che fu il da più uomo di corte che fosse già è gran tempo, e non *sine quare* Carlo di Buem imperatore il fece re dei buffoni e delli istrioni d'Italia». Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 325. La coronación de Dolcibene es registrada también en el libro del cronista Filippo Villani: cfr. Villani, F., *op. cit.*, p. 36.

En las nueve *novelle* que le ven como protagonista, algunas de las cuales entran en el grupo de *novelle* que hemos definido escatológicas (X, XXIV, CXLV, CLXXXVII), Dolcibene es el autor de las burlas más disparatadas, algunas de ellas realmente pesadas y con consecuencias muy graves: a este propósito recordemos la burla a los judíos (XXIV), la castración del cura lujurioso (XXV), seguida de la evidente satisfacción de Sacchetti, la habilidad de palabra con la que consigue abandonar al señor de Padua (CXVII) y ganar un pleito (CLIII), las palizas propinadas a un obispo que quiere excomulgarlo (XXXIII), el arte con la que se hace pasar por cirujano y cura de forma realmente milagrosa a una joven que se había caído de un árbol, con la consiguiente recompensa por parte de la familia (CLVI), o bien la astucia a través de la cual decide vengarse de quienes le habían engañado, pagándoles con la misma moneda (CLXXXVII).

En todas las situaciones arriba mencionadas Dolcibene logra obtener la aprobación e incluso la admiración de Sacchetti, que en la *novella* CLXXXVII demuestra apreciar no sólo el ingenio del bufón, sino también el control y la frialdad con la que sabe dominarse en las situaciones adversas, una cualidad que el escritor define como propia de todos los bufones⁶³⁷. En la *novella* CLVI, además, la simpatía de Sacchetti hacia su personaje se hace patente a través de las consideraciones del escritor en torno a los elementos que componen el nombre de Dolcibene y que, lejos de ser un simple juego de palabras, representa, según Marucci⁶³⁸, una abierta declaración de respeto y solidaridad total con el bufón, tanto en el plano humano como moral, en

⁶³⁷ «Messer Dolcibene, veggendo questo, inbiancòe, come il più de' buffoni fanno, e temperossi» (p. 419).

⁶³⁸ Cfr. Sacchetti F., *op. cit.*, (a cura di V. Marucci), p. XXVIII.

cuanto personaje que sabe conciliar su necesidad de ganar con el interés de los demás: «Nessuna cosa è tanto dolce come il bene, chi volesse ben contemplare; e però essendo vago e de l'uno e de l'altro, ritornerà pur a quel nome, dove ciascuno di questi due s'inchiude, cioè a messer Dolcibene» (p. 335).

Además, tanto la postura del escritor hacia la necesidad de engañar y castigar a determinados grupos sociales como los judíos, los letrados, los religiosos y los poderosos, así como los juicios siempre positivos con los que aplaude las gestas de Dolcibene y justifica sus *beffe*, reflejan —en clave de humor— su pensamiento moralista y su firme voluntad de derrotar los males que achacan a la sociedad decadente en la que vive: lujuria, avidez, hipocresía, ignorancia, prepotencia, injusticia, etc.

Otro personaje emblemático de las *Trecentonovelle* es Pietro Gonnella, cuya fortuna seguirá intacta hasta la *novellistica* del siglo XVI, como señala Di Francia recordando que «dopo Sacchetti, s'impadronirono del Gonnella cantori di piazza e biografi, onde finisce d'esser uomo per diventare tipo, finché Bandello lo idealizza e in parte lo falsifica, dandogli i caratteri del buffone del Rinascimento»⁶³⁹ (indicamos, entre otras, sus apariciones en dos *facezie* de Bracciolini y en un cuento de Bandello). «piacevole buffone, o uomo di corte» que, sin embargo, parece carecer de las virtudes que caracterizan al bufón Dolcibene, dado que sus bromas y engaños esconden siempre una finalidad de tipo económico.

Al igual que su compañero de burla Dolcibene, Gonnella se hace pasar por médico en la famosísima *novella* de los papudos (*gozzuti*) (CLXXIII), a los que muy

⁶³⁹ Di Francia, L., *op. cit.*, p. 221.

astutamente consigue sonsacarles mucho dinero a cambio de la promesa de curación de su defecto físico. El bufón desaparecerá de la escena llevándose el dinero y dejando a los ingenuos papudos “sin el pan y sin la torta”. Asimismo, en la *novella* CLXXII, cuya fuente Ageno encuentra en la segunda parte del *fabliau* titulado *Les trois aveugles de Compiègne*⁶⁴⁰ el bufón se burla de un mesonero para no pagar la cuenta. En otras ocasiones sus engaños se limitan a robar dinero y sustraer objetos de valor con sutiles malicias (CLXXIV, CCXXI).

El mismo Sacchetti describe a su personaje como alguien que «nunca hacía nada sin recurrir a trampas» y que con tal de ganar dinero sabía convertirse en médico, caballero, juez u hombre de corte. La postura crítica del escritor hacia este personaje, con respecto a la admiración que siente por Dolcibene, se hace más explícita en el final de la *novella* CLXXIV, que está claramente dividida en dos partes: un engaño con final feliz y otro frustrado que termina con el castigo del *beffatore*, seguido por las palabras de satisfacción de Sacchetti por el castigo físico infligido a Gonnella.

La postura del autor hacia el bufón, sin embargo, puede parecer incoherente en el caso de la *novella* de los papudos arriba mencionada, donde las palabras de desaprobación del escritor no son para Gonnella, sino para los pobres *beffati*. Creemos que la clave de este cambio de actitud se encuentra en la frase pronunciada por Sacchetti en el cierre de la narración: «chi nasce smemorato e gozzuto non ne guarisce mai» (p. 386), que se relaciona directamente con ese gusto por lo grotesco que caracteriza la narrativa sacchettiana y del que ya hemos tenido ocasión de hablar. En las

⁶⁴⁰ Ageno, F., «Ispirazione proverbiale del Trecentonovelle», *Lettere Italiane*, X, 1958, p. 299. En este interesante trabajo Franca Ageno se ha ocupado de encontrar las fuentes escritas de las *Trecentonovelle*, en particular su derivación de los *fabliaux*.

Trecentonovelle los personajes que presentan algún defecto físico o deformidad están predestinados a ser víctimas de engaños y vilipendios, puesto que llevan en su propio cuerpo su “condena” por ser como son; es más, Sacchetti se divierte a empeorar ulteriormente la situación, contando que tras la partida de Gonnella las paperas de estos personajes “si antes eran grandes, se hicieron grandísimas”. Por lo tanto, la crítica de Sacchetti va dirigida aquí hacia la ignorancia y la credulidad de los papudos, que se merecen el engaño del bufón, por creer que se podía eliminar un defecto físico permanente.

Finalmente, diremos que el retrato de Gonnella que se desprende de la lectura de las *novelle* se acerca más al de un embustero que al de un burlador, y las suyas parecen más estafas que verdaderas *beffe*. De hecho, en relación con este último aspecto, señalamos que en la segunda parte de la *novella* CLXXIV, que se refiere a cuando el engaño de Gonnella no llega a cuajar, Sacchetti nos deja entender, por boca de Mocceca, otro bufón amigo de Gonnella, que se trata de un fracaso y un castigo merecidos, porque Gonnella se ha alejado de esa moral práctica propia de los bufones que no se debe confundir con las que serían más bien actitudes propias de un ladrón. Analicemos, pues, las palabras de este bufón, que encierran en sí la filosofía de todos los de su categoría: “Tu sabes muy bien que nuestro arte consiste en conseguir algo placentero, pero no en robar, ni tampoco en quitar sin el consentimiento de quien posee lo que queremos; debemos hacer todo lo posible para que los demás nos den lo que deseamos, pero nunca a través de la falsedad y la malicia”⁶⁴¹.

⁶⁴¹ «Tu sai che l’arte nostra è d’acquistare con piacevolezza e non di rubare, né di tôrre, se non come l’uomo vuole ; non con la falsità, non con malizia, se non in quanto, con ogni modo che puoi, tu facci che ti sia donato». Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 390.

Sin lugar a duda Sacchetti no podía ser más explícito a la hora de condenar a quien, engañando, aspira únicamente a conseguir los bienes de los demás; en este sentido, las sabias consideraciones de Mocceca son más que suficientes para explicar la sutil diferencia que separa la *truffa* de la *beffa* o, lo que es lo mismo, la estafa de la burla, en el universo narrativo de las *Trecentonovelle*. Tras estas premisas, la diferencia entre los dos bufones es evidente: Dolcibene sabe conciliar su deseo de ganar dinero con el interés ajeno, llegando incluso a ser generoso, mientras que Gonnella atenta contra la propiedad ajena sin respetar ningún derecho. Como sostiene Marietti, para que en las *Trecentonovelle* el engaño consiga tener la tácita complicidad del escritor, e incluso su total aprobación, es necesario que su finalidad no sea únicamente de tipo económico⁶⁴².

Además de Dolcibene y Gonnella, las *Trecentonovelle* recogen otras figuras de bufones “menores” que vale la pena recordar, entre ellas las de Ribbi, que en el *Decamerón* era autor, junto a Maso del Saggio, de una burla perpetrada contra un juez (VIII, 5), y de Valore de Buondelmonti. Las cinco *novelle* dedicadas a estos dos bufones vuelven a centrarse en otra gran fuente de comicidad, el motivo del *motto*.

Empezando por el primero de ellos, hay que señalar que si en la *novella* L las súbitas respuestas de Ribbi contra quien se burla de su extravagante forma de vestir surten el efecto deseado, en la *novella* anterior la sutil argumentación de defensa con la que el bufón consigue evitar el castigo se convierte en un ejemplo increíblemente hábil del arte narrativa de Sacchetti y demuestra, una vez más, el poder y la fuerza que asumen las palabras en las *Trecentonovelle*. En efecto, aquí el caballero es derrotado de modo exclusivamente verbal, gracias a una sucesión de frases que componen un juego

⁶⁴² Marietti, M., *op. cit.*, p. 15.

lingüístico cuidadosamente construido por el autor, basado en la alternancia de diferentes registros y en la rapidez del ritmo narrativo, que dan vida a lo que Rossi muy acertadamente llama “diálogo pirotécnico”. Según el crítico, éste es uno de los muchos casos en los que Sacchetti no sale perdedor de la comparación con Boccaccio, sino todo lo contrario, ya que el epígono demuestra tener una habilidad mimética realmente asombrosa⁶⁴³.

Lo mismo ocurre con las tres *novelle* que tienen como protagonista a Valore di Buondelmonti, aunque en las primeras de ellas el bufón es vencido por la astucia verbal de un joven. A lo largo de la segunda *novella* la curiosa y extravagante figura de Valore, “hombre nuevo y diferente”, es ridiculizada por Sacchetti en más de una ocasión: recordemos las palabras con las que el escritor describe la escena en la que Valore, tras las amenazas de sus compañeros, corre a casa desesperado a contárselo a su madre: «E vassene a casa e chiama “Mamma!” (una sua madre che ave’ ben novantacinqu’anni, ed egli n’avea settantacinque)» (p. 214).

En la *novella* CXCIII, sin embargo, la imagen ridícula de las dos narraciones anteriores deja paso a un Valore radicalmente distinto, que demuestra tener una sabiduría digna de un filósofo, no obstante, a primera vista su rareza puede parecerse a la locura. Recordamos que ya en las dos *novelle* anteriores Sacchetti había hecho unas rápidas alusiones a la locura sólo aparente del personaje, un aspecto que aquí se hace explícito a través de la afirmación del mismo escritor: («matto sciocco tenuto da gran parte degli ignorantanti»). El tema de esta *novella* desarrolla el motivo clásico de la importancia del caso, y si la sugerencia de Valore sobre cómo mantener la fortuna

⁶⁴³Rossi, L., *Scrittori borghesi dell’ultimo Trecento*, en: Malato, E., *op. cit.*, p. 898.

puede parecer sin sentido (fijar un clavo en la rueda de la suerte para que no cambie de dirección), sus consideraciones al respecto se demuestran tan profundas que, lejos de producir un efecto cómico, reciben la aprobación del importante político florentino a las que iban dirigidas.

Además, la *novella* le sirve de inspiración a Sacchetti para introducir unas largas y profundas reflexiones sobre la vida, retomando el tópico motivo del *Ubi sunt* y pasando revista a la suerte y a la desgracia de ciudades como Troya, Tebas o Roma y, en tiempos más cercanos, a la riqueza y decadencia de algunas de las principales señorías de Italia. El tono extremadamente solemne de sus palabras termina con una alusión a unos versos de Dante que encierran en sí toda la amargura de Sacchetti por la decadencia de la sociedad de su tiempo, así como su desconcierto por el radical cambio de valores del que sigue siendo testigo⁶⁴⁴. Es éste, pues, el único caso en que la figura del bufón se aleja de los que son los rasgos propios de los personajes de esta categoría.

Volviendo al tema que nos atañe, hay que señalar que además de estos pequeños “ciclos” de *novelle* – a menudo contiguas— dedicadas a los bufones más famosos, la figura del bufón vuelve a aparecer a lo largo de toda la recopilación, tanto que la sucesión en serie que hemos podido encontrar en las *novelle* de Dolcibene, Gonnella y Ribì deja paso a la libre diseminación de personajes bufonescos⁶⁴⁵, que se caracterizan siempre por sus ocurrencias y sus astucias.

Entre todos ellos recordamos a Stecchi y Martellino, personajes de decameroniana memoria que Neifile definía «hombres que, yendo por las cortes de los

⁶⁴⁴ Lanza recuerda en una nota los versos a los que se refiere Sacchetti: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria» (*Infierno*, V, vv. 121-123). Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 701.

señores, divertían a la concurrencia distorsionándose y remendando a cualquiera con muecas extrañas»⁶⁴⁶. Sacchetti los elige para protagonizar la *novella* CXLIV, una larga narración de tipo escatológico donde se describe con riqueza de detalles la burla gastada por estos bufones a dos genoveses. Otro personaje del que no se tiene ninguna noticia y que, sin embargo, es protagonista de dos *novelle* es Agnolo Moronti, un bufón y «piacevole uomo di corte» que emplea una “nueva ocurrencia” para criticar a un avaro (CXLII) y le gasta una broma a su compañero de habitación, soplando con un fuelle por debajo de sus sábanas (CCXXV)⁶⁴⁷.

A todo lo dicho hasta ahora, y antes de concluir la parte dedicada a los bufones, hay que añadir que existe otra serie de personajes que ocupan un lugar relevante en las *Trecentonovelle*: son aquellas figuras que normalmente se dedican a otro tipo de actividades y que en un momento dado —y muchas veces sólo de forma ocasional— deciden asumir unos comportamientos típicos de aquellos bufones que hemos llamado profesionales. Como botón de muestra señalamos la *novella* III, que ve como protagonista a un tal Parcittadino da Linari, un cribador de trigo de cuya existencia no hay noticias ciertas, que decide hacerse hombre de corte e ir a la corte del rey Eduardo de Inglaterra, donde recibe muchas palizas, aunque al final es ampliamente recompensado. Tras volver a su pueblo de Toscana el “aspirante hombre de corte” contará su aventura a los compañeros de trabajo, sintetizándola toda en dos únicos versos, como solían hacer los verdaderos juglares: «Tra molte pugna e calci fui in terra, poi ebbi questa roba in Inghilterra» (p. 6).

⁶⁴⁵ Hemos encontrado otras siete *novelle* protagonizadas por bufones: III, IX, CXLII, CXLIV, CLXII, CIC, CCXXV.

⁶⁴⁶ Boccaccio G., *op. cit.*, p. 72.

Se trata de unos personajes que Sacchetti llama “quasi giullari” y que Gabotto define como pertenecientes a una particular categoría de bufones, constituida por todos aquellos que sin necesidad de lucro, sino por el simple gusto de divertir y divertirse, organizan burlas, gastan bromas, pronuncian ocurrencias y se convierten en narradores diletantes⁶⁴⁸.

Para terminar, diremos que esta categoría de bufones y hombres de corte tan querida por Sacchetti está compuesta por personajes muy variados que, sin embargo, encuentran en la condición de “hombre nuevo” un importante punto de unión: Dolcibene es «di nuova condizione, e vago di cose nuove», Ribi afirma estar buscando «cose nuove, come nuovo che io sono», Gonnella es descrito como un hombre nuevo que «di fare cose nuove non ebbe pari» y Valore es «uomo novissimo», sólo por citar a algunos de ellos. Todos estos personajes-bufones, a primera vista tan distintos, alcanzan a tener una unidad propia que, como apunta Marucci, deriva de la especial condición de libertad de la que todos ellos gozan, una libertad de palabra y de acción que los desvincula de toda obligación social y laboral, así como de las normas morales y religiosas que regulan el comportamiento de los demás hombres de su comunidad. Sin embargo, siempre cabe la posibilidad de que el uso apropiado y correcto de esa libertad de la que gozan los bufones se manifieste en un hombre cualquiera, alguien que en un momento dado, llegue a pronunciar ocurrencias divertidas y a actuar con ingenio; en fin, retomando las palabras de Marucci, podemos decir que «anche agli uomini comuni

⁶⁴⁷ Di Francia observa que la burla de Moronti a Golfo pertenece a una tradición popular todavía viva en Sicilia y en algunas zonas de Lombardía. Cfr. Di Francia, L., *op. cit.*, p. 225

⁶⁴⁸ Gabotto, F., *op. cit.*, p. 24.

è concessa una giullarata, quando le occasioni della vita associata [...] gliene offrono la possibilità»⁶⁴⁹.

X.3. Personajes femeninos.

La mujer, fuente ilimitada de inspiración para la mayoría de los escritores de cualquier época literaria, en la narración de Sacchetti parece perder todo su protagonismo. Como tuvimos ocasión de apuntar en la segunda parte de este trabajo, en las *Trecentonovelle* han desaparecido las altas creaciones femeninas que caracterizaban al arte de Boccaccio y ya no hay heroínas en las que poderse identificar. Las figuras cortesanas como las de la marquesa del Monferrato o como Griselda, símbolo femenino del vasallaje, las heroínas trágicas de las *novelle* de Ghismunda y Guiscardo, así como la mujer de Guillermo Rossiglione, e incluso aquellas figuras femeninas que Umberto Bosco⁶⁵⁰ define “heroínas silenciosas”, como Simona y Gostanza están completamente ausentes de las páginas de Sacchetti⁶⁵¹.

Los tipos femeninos presentes en las *Trecentonovelle* ocupan un número extremadamente limitado de *novelle*, no llegan a veinte, y el escaso interés que Sacchetti demuestra hacia ellas está demostrado por la elección del autor de no aportar

⁶⁴⁹ Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, (a cura di V. Marucci), pp. XXXI y XXXII.

⁶⁵⁰ Bosco, U., «Le eroine del *Decamerón*», en: Fubini, M., Bonora, E. (eds.), *Antologia della critica letteraria. Dalle Origini al Trecento*, Torino, Petrini, 1965, vol. I, pp. 575-579.

⁶⁵¹ Cfr. nuestro trabajo: Carlucci, L., «Considerazioni su alcune figure femminili del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti», AA.VV., *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas*, Madrid, Universidad Complutense, 1994, vol. I, pp. 173-181.

ningún dato concreto con respecto a su identidad, a veces ni siquiera el nombre: de este modo sabemos solamente que se suele tratar de mujeres hermosas y jóvenes (sólo en un caso, en la *novella* CCVII, el autor nos informa que Caterina tiene veinticinco años); de hecho, estos dos adjetivos son los que más se repiten en las breves presentaciones que Sacchetti hace de las figuras femeninas. Por lo demás, las *novelle* ofrecen datos muy escasos de las características físicas de las mujeres, tanto que la única descripción del cuerpo de una mujer se encuentra en la *novella* CI, que retoma el motivo del religioso expuesto a los deseos carnales. En ella Sacchetti hace unas rápidas pero detalladas y apreciadas referencias al cuerpo femenino; la atmósfera que precede el acto sexual es impregnada de imágenes eróticas en las que se describe el recorrido de las manos de Giovanni Apostolo por el cuerpo desnudo de la joven monja, empezando por sus pies y subiendo lentamente hasta las rodillas, los muslos y más arriba aún.

Con respecto a los perfiles psicológicos, señalamos únicamente el uso del adjetivo *cortese*, que aparece en las *novelle* CVI y CCVII, ambas centradas en el motivo del adulterio⁶⁵², que hace referencia a sendos personajes femeninos. Con este término Sacchetti hace alusión a una mujer liviana que, estando casada, se concede a otros hombres.

Por lo demás, y al igual que los otros personajes de la obra de Sacchetti, las figuras femeninas parecen estar cortadas todas con el mismo patrón y se parecen tanto la una a la otra que estamos convencidos de que sería totalmente inútil tratar de forma

⁶⁵² En la primera de las dos *novelle* se cuenta que en Florencia vivía un orfebre cuya mujer era «molto cortese della sua persona»; en la *novella* CCVII la alusión a esta generosidad femenina un tanto peculiar es más explícita, ya que se lee que monna Caterina era «assai bella e non meno cortese, e spezialmente a uno giovane frate Antonio del detto ordine, dal quale era spesso visitata». El mismo adjetivo, referido a un personaje masculino, adquiere connotaciones positivas.

separada las distintas figuras que se encuentran a lo largo de la recopilación, ya que un acercamiento de este tipo no nos llevaría a ninguna caracterización digna de interés.

Como confirmación de ello podemos añadir que figuras como las de Alda (XV), la mujer de Salvestro Brunelleschi (CXXXI) y las dos jóvenes de la *novella* CCXIX, cuyas historias tienen en común la imposibilidad de engendrar un hijo, apenas se diferencian entre ellas. Tampoco existe diferencia entre los tres personajes que cometen adulterio: la madrastra de Alberto (XIV), la mujer de Mino (LXXXIV) y Caterina (CCVII), así como no la hay entre éstas y las demás mujeres que yacen con un desconocido, como la hija de Ser Tinaccio (XXVIII), las tres jóvenes monjas de un convento (CI), o bien monna Collagia (CCVI).

Debido a la excesiva elementalidad con las que son presentadas las figuras femeninas de Sacchetti, creemos que la única forma de clasificación posible consiste en definir las características de los personajes a través de su agrupación dentro de temáticas comunes⁶⁵³, analizando, allá donde sea posible, el tipo de papel que las mujeres desempeñan en las distintas *novelle* que las ven como protagonistas. En este sentido se intentará diferenciar entre las *novelle* en las que la mujer es el principal agente de la acción —la inmensa mayoría— y sabe controlar en todo momento unos acontecimientos a través de los cuales logra conseguir el efecto deseado, apareciendo así como personaje activo, y aquellas *novelle* donde, por el contrario, la mujer acepta pasivamente unas decisiones que otros personajes le imponen.

⁶⁵³ Hemos optado por no ocuparnos de un número muy limitado de *novelle* de tipo anecdótico, que podemos catalogar entre las *novelle* de *motto* (por ejemplo las CLXXIX y CCXXVII), debido a su excesiva brevedad y a la escasa caracterización de las figuras femeninas que participan en los acontecimientos, a pesar de la importancia de su papel dentro de la *novella*.

En primer lugar diremos que nos resultaría imposible dejar de relacionar el personaje femenino con el tema del adulterio, a pesar del escaso interés que Sacchetti demuestra tener hacia la temática erótica, (el 6% del total de las *novelle*), por lo tanto empezaremos a analizar la caracterización de los personajes femeninos en este exiguo grupo de *novelle*. En la segunda parte de nuestro estudio ya hemos tenido ocasión de señalar que la imagen femenina que se transparenta en las *novelle* de tema erótico es la de una mujer astuta, maliciosa y despreocupada, hacia cuyos comportamientos Sacchetti muestra sorpresa, desconcierto, a veces incluso desaprobación, sin por eso juzgar nunca su conducta sexual.

La traición no viene sancionada nunca y su descubrimiento no tiene nunca un desenlace dramático, a diferencia de lo que ocurrirá en la narrativa de Sercambi. Es más, en todas las *novelle* de adulterio la infidelidad de la mujer es justificada por el escritor, ya sea porque ésta representa una manera para compensar la insatisfacción femenina existente dentro de un matrimonio que aparece desigual debido a la diferencia de edad o a la escasa capacidad amorosa de los maridos (XIV y CXII), ya sea porque Sacchetti, en línea con su áspero anticlericalismo, expresa cierta satisfacción cuando el engañado es un religioso y hasta llega a alegrarse de la traición de la mujer, como ocurre en la *moralità* que cierra la *novella* XXVIII. En ella el escritor expresa su convencimiento de que el engaño urdido por el joven que se disfraza de mujer para poder yacer con la hija del cura ser Tinaccio⁶⁵⁴ carece de importancia, en comparación con la gravedad y magnitud de las estafas cometidas por curas corruptos y sin escrúpulos.

Volvemos a insistir, además, en que la ausencia de un juicio moral se debe al hecho de que la principal finalidad que persigue el autor a la hora de contar estas “*novelle* de amorazzi”, como él mismo las define, es la de presentar a sus lectores unas divertidas anécdotas de vida ciudadana y, en este sentido, el motivo del adulterio se presta muy bien a generar unas burlas cómicas, que normalmente son llevadas a cabo por las mujeres en sus intentos de convencer a los maridos de su fidelidad. El adulterio en sí, en cambio, no parece preocuparle mucho a nuestro autor y, no obstante su actitud moralista, nunca se escandaliza por las hazañas sexuales de sus protagonistas.

En las *novelle* eróticas y de adulterio la mujer asume siempre un papel activo dentro de la narración: es la mujer quien accede a traicionar al marido, a pesar de que en contadas ocasiones se haga rogar, y cuando se descubre dicha traición es ella la que consigue controlar en todo momento la situación y, por medio de una burla ingeniosa o bien a través de un argumento convincente aducido con mucho desparpajo, es capaz de salir airosa de la situación comprometida en la que se encuentra. Como botón de muestra, diremos que en aquellos casos en que la esposa tiene que esconder al amante ante el repentino regreso del esposo (LXXXIV y CCVII), según un motivo que ya aparece en las *novelle* dos y seis de la Jornada VII del *Decamerón*, la mujer se las ingenia para que el marido no sospeche nada, o bien le convence de que está equivocado: en todo caso, es gracias a ella si la narración tiene un final feliz.

El tema central de la *novella* CXXXI, el de la mujer que quiere tener hijos y obliga al marido Salvestro a tener relaciones sexuales con demasiada frecuencia, también se caracteriza por presentar la figura de una mujer decidida, dominante, que

⁶⁵⁴ «E credo che ‘l giovane facesse piccolo peccato a fallire contro a coloro che, sotto la coverta della

sabe lo que quiere y toma la iniciativa en todo momento. Al pobre marido, que no soporta el esfuerzo físico al que está sometido y que, sin embargo, se da cuenta de que ella va buscando algo que él no sabe proporcionarle («E tanto seguì questa faccenda che, non che consumasse il matrimonio, egli ebbe quasi tutto che consumato sé»), no le quedará más remedio que aceptar las traiciones de su esposa: «pruova la tua ventura con chi ti piace, ché quanto io, ho provata la mia fino alla morte e veggio che io non ci son buono a nulla» (p. 262).

Por lo tanto, la caracterización de todos estos personajes femeninos tiene el único objetivo de poner de manifiesto su carácter fuerte y decidido, además de su gran astucia, como se desprende de las siguientes reflexiones del autor al final de la *novella* CCVI: «Così avviene spesso a chi ha fare con femmine, però che in così fatti casi di simili astuzie trapassano gli uomini; e ancora pare che Amore porga a loro di nuovi ingegni e malizie» (p. 484).

Siguiendo con nuestro análisis, queremos indicar otra serie muy interesante de *novelle*, cuyo único elemento de unión entre ellas es la presencia de un motivo temático común. En todas ellas sigue existiendo una relación entre mujer y hombre, aunque ésta no contempla el desarrollo del motivo erótico, sino el del castigo femenino por parte del personaje masculino. Definiremos estas *novelle* como *novelle* de *messer Batacchio*, tomando prestada la terminología empleada por el mismo Sacchetti en la *novella* LXXXVII. Con el término popular *battacchio* se indica el bastón con el que los maridos pegaban a sus esposas para castigarlas o bien para “educarlas”. No está de más recordar que el motivo del “poder domesticador” del bastón aparece ya en la segunda *novella* de

religione, commettono tanti falli tutto dì contro alle cose altrui » (XXVIII, 56).

la tercera jornada del *Pecorone* de Ser Giovanni, que a su vez se relaciona con la *novella* nueve de la Jornada IX del *Decamerón*, donde el sabio Salomón le da consejos al joven Josefo sobre cómo se debe corregir a la mujer terca, y el mismo Boccaccio recuerda que «Son naturalmente le femine tutte labili ed inchinevoli, e per ciò [...] conviene il baston che le punisca»⁶⁵⁵.

Pasemos ahora brevemente a analizar el argumento de estas tres *novelle*: en la número LXXX un florentino se casa con una viuda *disonesta e vana* que se convertirá en la esposa perfecta tras la punición física a la cual la somete el marido. El castigo se prolongará en el tiempo, para corregir los comportamientos y malas costumbres que la mujer adquirió en el pasado a causa de la ineptitud del anterior marido, que no supo “educarla” como es debido: «queste battiture ebbono tanta virtù che com’ella era state per li anni passati disoluta e vana, così da indi innanzi fu delle care, delle compiute e delle oneste donne della nostra città» (p. 174).

En la *novella* siguiente Michele Porcelli conoce a una posadera *assai spiacevole* que desobedece las órdenes del marido, y piensa que si ella fuera su mujer él no le permitiría tener una conducta similar. El destino quiso que tanto el marido de la posadera como la esposa de Michele se murieran, así que éste último decide ocuparse de la mujer y empieza su misión reeducadora a golpes de bastón⁶⁵⁶. En la *moralità* final Sacchetti aclara que los castigos físicos dieron sus frutos:

«Questa buona donna si mutò tutta di costumi, come s’ella rinascesse; e non bisognò che Fra Michele adoperasse non che le battiture, ma la lingua, ch’ella

⁶⁵⁵ Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 1094.

⁶⁵⁶ Entre las *novelle* que presentan unas analogías con esta historieta Lanza recuerda el *fabliau* titulado *De la dame qui fut corrigée*, además, por supuesto, de la *novella* nueve de la IX Jornada del *Decamerón*. Recordemos que un motivo análogo aparece también en la segunda *novella* de la Jornada V del *Pecorone* de Ser Giovanni.

s'immaginava quello che egli dovesse voler, e non andando, ma volando per la casa, e fu bonissima donna» (LXXXVI, 178).

Finalmente, la “eficacia” de *messer Batacchio* es mencionada también en la *novella* CXXXVIII, donde Buonanno di ser Benito, harto de que su esposa le lleve la contraria, empieza a castigarla físicamente. El final de la *novella* asume unos rasgos más bien cómicos, ya que la punición surtirá el efecto deseado y la mujer no sólo cambiará sus costumbres, sino que le rendirá homenaje al marido, gritando “¡Qué viva Buonanno!” cada vez que se encuentre con él.

El motivo del “efecto domesticador” del bastón se repite, pues, en las tres *novelle* y nos ofrece una visión de la figura femenina totalmente distinta a la que hemos encontrado hasta ahora. Aquí la mujer no tiene ningún protagonismo, sino que se presenta como un personaje secundario que participa efímeramente en la acción, y asume un papel pasivo dentro de la narración.

Es indudable que en estas *novelle* Sacchetti nos muestra su faceta más antifeminista; sin embargo, y según nuestra opinión, la postura del escritor florentino nunca raya en una declarada aversión hacia los personajes femeninos. De hecho, si leemos con atención las reflexiones del escritor al respecto, notamos que se repite siempre un mismo tipo de moral: el buen marido tiene el deber de castigar a la propia esposa para que ésta sea educada, amable y servicial. El que no emplee este método “educativo” no tendrá derecho a quejarse *a posteriori*, porque si una mujer no se muestra dócil con su esposo la culpa la tiene sólo y exclusivamente el marido, así como será éste el principal culpable de que su mujer busque la satisfacción sexual con otros hombres.

Por lo tanto, según Sacchetti, tanto en el campo de la infidelidad como en el de la rebeldía femenina la responsabilidad es exactamente la misma y ésta recae sólo y exclusivamente sobre el personaje masculino.

Además, para insistir ulteriormente en la necesidad de imponerle un castigo físico a la mujer, el autor saca a colación un conocido refrán de la época, según el cual *buona femmina e mala femmina vuol bastone*⁶⁵⁷. Este mismo refrán, si bien con una ligera variante, aparecía ya en el *Decamerón*, donde Boccaccio recuerda como «*gli uomini un cotal proverbio usino: “Buon cavallo e mal cavallo vuole sprone, e buona femmina e mala femmina vuole bastone”*»⁶⁵⁸. El refrán italiano, registrado por Novati⁶⁵⁹, está recogido en la famosísima colección paremiológica de Giovanni Giusti⁶⁶⁰, de la misma manera en la que el *Refranero General Ideológico Español* de Martínez Kleiser recoge la siguiente versión española de la paremia: *Espuela quiere el bueno y mal caballo; y la mujer mala y buena palo*⁶⁶¹.

Los datos que acabamos de proporcionar son indicativos de una forma concreta de pensar y actuar: todos sabemos que los refranes reflejan la sabiduría popular⁶⁶² y este refrán era tan difundido en la época en la que escribía nuestro autor que no parece nada raro que Sacchetti lo utilizara como motivo para algunas de sus anécdotas. No debemos olvidar nunca que tanto el escritor como sus *novelle* representan un cuadro realista de la

⁶⁵⁷ Cfr. Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 178.

⁶⁵⁸ Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, p. 1094.

⁶⁵⁹ Novati, F., «Le serie alfabetiche proverbiali e gli alfabeto disposti nella letteratura italiana de' primi tre secoli», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, XVIII, 1891, p. 129.

⁶⁶⁰ Giusti, G., *Raccolta di proverbi toscani*, (nuovamente ampliata da quella di G. Giusti e pubblicata da G. Capponi), Firenze, Le Monnier, 1971, p. 339.

⁶⁶¹ Martínez Kleiser, L., *Refranero General Ideológico Español*, Madrid, Editorial Hernando, 1989, p. 489.

⁶⁶² Para un estudio de los principales refranes del *Decamerón* y de sus correspondientes españoles, cfr. Carlucci, L., *op. cit.*, pp. 211-220.

sociedad florentina del siglo XIV y que, con toda probabilidad, esta práctica “educadora” se llevaba a cabo en muchos hogares. Sacchetti parece estar fundamentalmente conforme con el pensamiento de su época y con ese concepto de inferioridad de la mujer respecto al hombre muy extendido en el *Trecento*, y que no estaba avalado sólo por las costumbres, sino también por las leyes.

Está claro que Sacchetti no es un revolucionario, ni tampoco sus pensamientos quieren ser tan desacralizadores hasta el punto de poner en tela de juicio unos valores seculares. Por lo tanto, y a raíz de todo lo dicho hasta ahora en torno a la narrativa sacchettiana y a la postura del autor hacia los personajes femeninos, estamos convencidos de que en estas *novelle* Sacchetti, en su afán cronista de ofrecernos hechos verídicos, no hace más que registrar dichas costumbres y contárnosla, sin por eso manifestar ningún tipo de actitud misógina. No hay que olvidar, además, que el motivo del castigo de la mujer era muy difundido en las colecciones de relatos medievales, y el tema de la sujeción natural de la mujer al hombre aparecía ya de forma explícita en el Prólogo a la Primera Jornada del *Decamerón*, por boca de Filomena y Elisa⁶⁶³, en unos términos muy negativos que no se encontrarían nunca en la narrativa de Sacchetti.

Por todo ello nos parece absolutamente excesiva la opinión de Russo, que incluye al autor de las *Trecentonovelle* en el grupo de narradores “antiuxorii”. Será preciso, pues, no atribuirle a estas narraciones unos determinados valores ideológicos, sino valorarlos únicamente en función de las tres *novelle* en cuestión y del motivo que las aúna: el del bastón como medio de enseñanza y de sostén educativo.

⁶⁶³ Cfr. Boccaccio, G., *op. cit.*, pp. 37 y 38.

Antes de terminar nuestras reflexiones en torno a las figuras femeninas de las *Trecentonovelle* debemos detenernos muy brevemente en un último grupo de *novelle*, que se centran en la polémica alrededor de la artificiosidad de la belleza femenina: se trata de las *novelle* número LXVI, XCIX, CXXXVI, CLVIII y CLXXIX. Sería superfluo volver a ocuparnos de ellas, ya que hemos tenido ocasión de estudiar ampliamente este motivo en el capítulo siete de nuestro trabajo, por lo tanto añadiremos solamente que detrás de los previsibles comentarios moralistas de Sacchetti en contra de la vanidad femenina se intuye nuevamente una especie de satisfacción y complacencia hacia la astucia femenina en el arte de embellecerse y en el uso de todo tipo de color y afeite.

Para terminar, diremos que, en términos generales, el autor demuestra un escaso interés hacia el universo femenino. En un mundo organizado por los hombres como son las *Trecentonovelle*, la caracterización de las pocas figuras femeninas se limita a poner de relieve su inteligencia y astucia; se trata siempre de mujeres vanidosas, jóvenes, admiradas por su hermosura, deseosas de placer y, sobre todo, desbordantes de ingenio y con una especial inclinación hacia el engaño y las agudezas; todas ellas, sin embargo, son figuras anónimas cuya existencia está supeditada exclusivamente a la narración.

X.4. La epopeya de los animales.

«Se il Boccaccio è il poeta delicato e sensuale e arguto dell' eterno femminile, il Sacchetti può dirsi il poeta di un'epopea comico-realistica degli animali»⁶⁶⁴. En estos términos hablaba Luigi Russo para señalar la gran predilección del escritor florentino por incluir los animales entre los protagonistas de sus *novelle*, sobre todo las de carácter cómico. Si bien es cierto, como apunta Russo, que los animales no constituían una novedad dentro del universo literario y artístico medieval, sin embargo su fuerte presencia en la recopilación tiene unas características y unas funciones muy peculiares.

Con Sacchetti, seguramente mucho más que con Boccaccio, se asiste a uno de los primeros ejemplos de interpretación realista del mundo de la naturaleza: todos aquellos animales que con el hombre medieval fueron legitimados a través de formas fantásticas y alegóricas, y que el mismo Boccaccio los concibe todavía mitológicamente, dejan de ser protagonistas de un mundo irreal para convertirse con todo derecho en “ciudadanos” de la sociedad florentina contemporánea relatada en las *novelle*, al igual que los bufones, los médicos y los demás personajes pintorescos que forman parte del inmenso y multiforme grupo de individuos que pueblan las páginas de las *Trecentonovelle*.

De hecho, así como en las *novelle* encontramos muchos priores, muchos curas, muchos *podestà*, igualmente hay muchos cerdos, caballos, burros, perros y un sinnúmero de animales que forman parte de la experiencia cotidiana y que tienen un papel tan activo

⁶⁶⁴ Russo, L., *op. cit.*, p. 503.

que nos ha parecido correcto dedicarles un espacio propio dentro de este estudio, como si de unos protagonistas más se tratara.

En otras ocasiones hemos apuntado a la gran capacidad descriptiva de Sacchetti y a su habilidad para presentar de manera muy realista a los personajes y los enredos de sus historias. También hemos señalado su predilección por retratar escenas de movimiento y confusión, que generalmente giran alrededor de banales accidentes y se caracterizan por el desarrollo imprevisible de los hechos. Pues bien, las *novelle* de este tipo encuentran en los animales un extraordinario caldo de cultivo.

En la inmensa mayoría se trata de *novelle* que presentan una fuerte valencia cómica y en las que el animal de turno actúa, de forma inconsciente, como el mejor de los bufones; el azar que domina estas *novelle* se convierte en el verdadero artífice de unos desarrollos narrativos muy curiosos que el narrador intenta seguir y representar: caballos respingados, cerdos asustados, ratones que entran en los pantalones del protagonista, macacos traviosos, una osa atada a la cuerda de una campana, un cuervo que pica los genitales de un burro, gatos y cangrejos que aferran los órganos sexuales de unos desgraciados protagonistas, y un largo etcétera. Se trata siempre de pequeñas e insignificantes secciones de realidad, que son narradas con gran maestría por Sacchetti, y que contribuyen a generar unas situaciones que, siguiendo los cánones psicológicos más elementales, provocan susto, miedo, caos, y, posteriormente, mucha risa entre los que las presencian.

En la descripción del repentino “frenesí amoroso” del caballo de Rinuccio que corre excitado detrás de la yegua (*novella* CLIX), tenemos la sensación de estar realmente presenciando la escena de los dos caballos que durante la carrera arrastran

todo lo que encuentran, de la confusión en el mercado, de la gente que corre sin saber a qué se debe tanto trasiego, de los muchos amigos y familiares de Rinuccio que corren tras el caballo para intentar parar su carrera y de los comerciantes que deciden cerrar sus tiendas, asustados por el ruido y el vocerío.

Sería deseable que todo el mundo pudiera leer esta *novella*, para apreciar en toda su plenitud el arte con la que Sacchetti sabe construirla hasta en los detalles más mínimos; el autor se divierte jugando con las diferentes líneas de movimiento, con un ritmo narrativo increíblemente apremiante, uniendo y separando escenas, introduciendo nuevas figuras que desaparecen de repente, como es el caso de los ciegos, a los que el escritor hace referencia sólo superficialmente y que, sin embargo, terminan con tener una parte central dentro del tumulto organizado por los dos caballos. La escena es una de las más cómicas de la recopilación entera: unos ciegos que se encuentran por la calle en el medio de la confusión general, al sentirse empujados y pisoteados, empiezan a dar bastonazos a diestro y siniestro, golpeando a todos los que pasan por allí y que a su vez, no sabiendo que se trata de unos ciegos, les devuelven las palizas⁶⁶⁵, mientras que otros que sí conocen su estado físico se lían a golpes con éstos últimos para defender a los ciegos.

Hemos querido fijar nuestra atención en la *novella* del caballo de Rinuccio para ofrecer una muestra de la genialidad de Sacchetti y de su inmensa habilidad descriptiva,

⁶⁶⁵ «E di quelli ciechi, che sempre ve ne stavano assai nel detto luogo al Pilastro, sentendo il rumore ed essendo sospinti e scalpitati, non sappiendo il caso del romore, menavano i loro bastoni, dando or all'uno e or all'altro. La maggior parte di quelli che si sentivano dare del bastone si rivolgevano a loro, non sappiendo che fossono ciechi, diceano e riprendeano quelli che contro a loro faceano; e quelli tali si rivolgeano loro addosso. E così chi di qua e chi di là, e chi per un verso e chi per un altro si cominciarono a ingoffare, facendo molte mislee da più parti ». Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 347.

aunque no nos cabe la menor duda de que podríamos señalar muchas otras *novelle* protagonizadas por animales y con unas características muy parecidas.

Además, la imagen del tumulto causado por la carrera desenfrenada de un animal enfurecido se convierte en un motivo recurrente de la recopilación: puede tratarse de un burro que tira ceces en la plaza del mercado (CLX), de un caballo que, asustado por un cerdo, echa a correr arrastrando a su jinete, un médico que lleva en las manos un orinal lleno que se le derrama en la cabeza (CLV), de otro caballo al que le ponen un cardo debajo del rabo que le hace correr durante horas arrastrando al viejo Agnolo, un “uomo quasi giullare” que a través de la pluma de Sacchetti aparece como una verdadera caricatura viviente (LXIV).

Desde el punto de vista narrativo, se observa que el escritor les reserva a los animales el mismo trato que a los humanos y, de la misma manera, algunas características típicas de la personalidad de los hombres, así como las caricaturas y descripciones grotescas a las que nos tiene acostumbrados, se trasladan también al mundo animal. En este sentido, por ejemplo, la condición de “nuevo” que caracteriza a muchos de los personajes de las *Trecentonovelle*⁶⁶⁶ se aplica también al caballo de Rinuccio, ya que al comienzo de la *novella*, tras introducir la figura del personaje florentino Sacchetti cuenta que éste tenía un caballo «che era più nuovo di lui», donde el término “nuevo” debe entenderse aquí en su acepción de raro, extravagante.

Con respecto a la predilección que siente Sacchetti en retratar a sus personajes de forma ridícula y caricatural, ya sean éstos hombres o animales, ¿qué decir de ese macaco que, al igual que un prisionero, lleva hierros para evitar que haga travesuras y

⁶⁶⁶ Cfr. capítulo VII.3 de nuestro estudio.

que, sin embargo, con un arte propio del mejor de los pintores, destroza la obra de Giotto? (CLXI).

Sin embargo, creemos que una de las mejores caricaturas de personajes pertenecientes al mundo animal es la del caballo de Rinuccio, ya que no se trata de un caballo cualquiera, sino de un rocín viejo y delgado, con una joroba tan pronunciada que se parece a un camello y la cabeza como una mandrágora, que se mueve como si sus patas fueran de madera, está siempre durmiendo y se despierta sólo si ve pasar a una yegua⁶⁶⁷. Se trataba de un viejo caballo tan tonto que había que atarlo con cuerdas para evitar que confundiera los sarmientos y las bellotas con el forraje. Indudablemente, tras una semejante descripción, el lector ya está preparado para lo que viene después, y sabe que la comicidad va a ser el hilo conductor de la narración, incluso antes de descubrir el efecto cómico generado por las escenas de confusión y desastre que involucran a una ciudad entera.

Recordamos, además, que el aspecto grotesco y decadente de este animal hizo que Di Francia viera en él al progenitor de Rocinante, y que, citando las palabras del crítico, su dueño Rinuccio di Nello lo guardara en su establo durante siglos para entregárselo directamente al valiente hidalgo Don Quijote de la Mancha⁶⁶⁸.

Otro motivo de comicidad, tanto para quienes presencian la escena como para los que la escuchan *a posteriori*, que está relacionado con figuras de animales, reside en el tira y afloja en el que se ven involucrados éstos últimos y los hombres, y que el

⁶⁶⁷ Otra descripción que merece la pena citar en su versión original, para apreciar mejor toda su carga cómica: «parea un camello, con una schiena che pareva Pinza di monte, e con una testa di mandrágora; la sua groppa era che pareva un bue magro. Quando elli li dava una spronata, e' si movea d'un pezzo, come se fosse di legno, alzando il muso erso il cielo; e sempre pareva addormentato, se non quando avesse veduto una ronzina: allora, rizzando la coda, un poco nitriva e spetezzava ». Sacchetti, F., *op. cit.*, p. 345.

⁶⁶⁸ Di Francia, L., *op. cit.*, p. 306.

escritor describe siempre con profusión de detalles en unas *novelle* que suelen ser de carácter episódico: el joven escondido en un tonel que le tira del rabo a un lobo sarnoso durante horas hasta que el pobre animal se muere (XVII), el cerdo que agarra la pierna de un criado y no la suelta más (CX)⁶⁶⁹, el cangrejo que agarra con sus quelas los genitales de la mujer y, a la vez, la boca del marido que había metido la cabeza entre las piernas de su desgraciada esposa para intentar liberarla de semejante mordaza (CCVIII), o bien, siguiendo el mismo motivo, la gata que muerde los genitales de Berto y la escena hilarante de la mujer que agarra al animal por el rabo y empieza a tirar sin darse cuenta de que cuanto más tiraba, la gata más cerraba los dientes alrededor del pene del marido(CXXX).

Para terminar, diremos que todos los animales de Sacchetti desempeñan el mismo papel activo que hemos encontrado en otras figuras notables de la recopilación, empezando por los bufones, ya que, al igual que ellos, construyen la acción y la controlan en todo momento, demostrando tener una enorme dosis de testarudez y desplegando su multiforme vitalidad y energía dinámica. En este sentido el arte de Sacchetti es realmente inigualable: el escritor no necesita recurrir a artificios complejos para conseguir el efecto cómico, ya que le basta un *motto*, una imagen, un refrán, una pelea y, sobre todo, la espontaneidad con la que son retratados los animales, hombres y situaciones de sus *novelle* para conseguir el efecto deseado.

⁶⁶⁹ Tras describir detenidamente las escenas de confusión, Sacchetti suele concentrar en un párrafo el momento en que el tumulto alcanza su apogeo, como si quisiera inmortalizar la escena. Incluso en este caso las palabras del escritor surten el efecto deseado y el lector se puede imaginar perfectamente la escena de alboroto causada por el cerdo, el soldado y el gotoso: «e così in questa baruffa, pigiando i porci il gottoso, gridando il gottoso, [...] lamentandosi il fante, e stridendo i porci, [...] faceano sí grande le strida, e 'l gottoso i mugli, e 'l fante i dolori, e la famiglia il romore, per sí fatto modo che pareva l'inferno». Sacchetti, F., *op. cit.*, pp. 223-224.

El empleo constante y variado de figuras pertenecientes al mundo animal, convertidas en protagonistas de la narración, asume, pues, un papel fundamental en las *Trecentonovelle*, y su importancia reside en la forma en que estas figuras se manifiestan dentro de un espacio cotidiano caracterizado por las inagotables posibilidades narrativas del escritor, el cual consigue dar vida a lo que Russo, con gran acierto y salvando el anacronismo, definió como los mejores dibujos animados del *Trecento* italiano⁶⁷⁰.

⁶⁷⁰ Russo, L., *op. cit.*, p. 502.