

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Modernas (Letras italianas)

Las *Rimas* de Boccaccio. Tradición y novedad

Tesina que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas
(Letras Italianas)

Presenta: Imelda Almaraz Ojinaga

Asesor: Dr. Fernando Ibarra Chávez

México

2016

Ciudad Universitaria, CDMX



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Jerry, eterno compañero, enjoy the silence.

A mi mamá, mi vida.

A Gnagno, mi amor.

Esta tesina se llevó a cabo gracias al apoyo del proyecto PAPIME número PE400715 “Boccaccio poeta. Estudio y antología”, bajo la coordinación de Fernando Ibarra Chávez.

Agradecimientos

A mi querido profesor y amigo Fernando Ibarra, que con su apoyo, ánimo y paciencia me ha ayudado y guiado sin importar lo sinuoso del camino. A la profesora Sabina Longhitano por inspirarme y confiar en mí. Por último, agradezco a mi familia porque siempre, de algún modo u otro, es parte de mí.

Índice

Presentación	5
Cap. I Biografía de Giovanni Boccaccio	6
Cap. II Las rimas de Boccaccio	9
II.I Temas, formas y métrica	17
II.II Influencias: dolce stil novo, Dante y Petrarca	20
II.III Innovaciones	42
Conclusiones	48
Bibliografía	50

Presentación

El siguiente trabajo se realizó con la intención de dar a conocer la obra lírica del autor Giovanni Boccaccio, considerando las fuentes literarias que pudieron o no modificar la producción del poeta, que hasta ahora ha sido evaluada como poco original. Sin embargo, a la sombra de los medievales Dante y Petrarca, Boccaccio dejó una producción de más de cien rimas, cuyo estudio poco a poco se ha retomado y revalorado.

El objetivo principal de las siguientes líneas es resaltar algunos elementos que el poeta tomó de sus antecesores y compararlos para ejemplificar de manera clara cómo es que Boccaccio pudo aplicarlos e incluso parodiarlos con gran destreza.

En primer lugar se introducirán las características generales de la poesía italiana hasta llegar a las características particulares de los antecesores inmediatos y contemporáneos del autor, para después exponer los elementos propios de las composiciones de Boccaccio: orígenes, ediciones, formas, temas y métrica.

En segundo lugar, se hará una comparación directa entre las fuentes y las rimas del poeta, con el objetivo de visualizar de manera evidente, los calcos, stilemas, sintagmas y demás elementos que el poeta reprodujo en su obra. Se tomarán como influencias directas y más importantes a tres poetas stilnovistas: Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti y Cino da Pistoia, y a los poetas más importantes de la poesía italiana, Dante y Petrarca.

Finalmente se intentará evidenciar algunos elementos que revelan la producción lírica de Boccaccio como una producción original, con stilemas auténticos y características lejos de la imitación. Con lo anterior se pretenderá concluir que, a pesar de las huellas tangentes de otros autores, Boccaccio logró crear su propio estilo lírico, y que podría ser recordado también por sus *Rime*.

Biografía de Giovanni Boccaccio¹

En 1313 nació en Florencia Giovanni Boccaccio; su padre, Boccaccino di Chelino era un rico comerciante que comenzaba a tener participación en la sociedad y en la política. De su madre no se sabe nada, los documentos familiares la ignoran y las remembranzas del autor la eluden. Varios textos afirman que Boccaccio nace en Certaldo, y las anécdotas, que él mismo escribe sobre dicho lugar señalan que ahí trascurría largas temporadas. Por el contrario, sabemos que en Florencia pasó toda su infancia en San Pier Maggiore. La familia Chelini gozaba de una buena posición económica e innumerables logros financieros. Boccaccino era un hombre prestigioso y confiable; de hecho, en 1324 es nombrado cónsul del Arte del cambio; como consecuencia, Giovanni pudo tener una educación de alto nivel (a los seis años ya leía y escribía, como indica en *Genealogie* XV, 10). Su maestro de gramática latina y literatura es Mazzuoli de Strada, que lo acerca a Dante Alighieri, quien vivía los últimos años de su vida y empezaba a ganar fama. Como era de esperarse, el padre de Giovanni deseaba inculcar al hijo el arte de las matemáticas, útiles para el negocio familiar. A los doce años el adolescente era ya experto en aritmética e incursionaba como aprendiz de comerciante y de cambio bajo la supervisión de su padre y otros parientes.

Alrededor de 1327, Giovanni dejó Florencia para mudarse a Nápoles con su padre, nombrado uno de los tres consejeros del Departamento de Mercaderías del duque de Calabria, Roberto Carlos. En esa época, Nápoles era un centro cultural muy importante donde se reunían artistas de todo el mundo. Boccaccio conoció al matemático Paolo dell'Abaco y a algunos literatos como Andalò del Negro, Graziolo de' Bambaglioli, Paolino

¹ Para la elaboración de esta biografía fueron consultados los siguientes textos: A. Lanza. "Introduzione" a *Le Rime*. Roma: Aracne, 2010 y V. Branca. *Boccaccio y su época*. Madrid: Alianza, 1975.

Minorita y muchos otros. El continuo contacto con grandes artistas contribuye a su formación cultural y literaria. Sin embargo, más por obligación que por gusto, Giovanni asiste a cursos de derecho canónico en “lo Studio”, cuyo profesor Cino da Pistoia funge como instructor de poesía más que de derecho. Como consecuencia, es en Nápoles que Boccaccio comienza a componer. Inspirado en Fiammetta (Maria d’Aquino) escribe las primeras rimas con estilo stilnovista. Posteriormente escribe *la Caccia di Diana*, *Il Filostrato*, *Il Filocolo* e *Il Teseida*, todo entre 1332 y 1341, aproximadamente. En 1341 regresa a Florencia y se sumerge rápidamente en el ambiente cultural de su ciudad natal. Se relaciona con varios intelectuales como Sennuccio del Bene, Matteo Frescobaldi, Ventura Monachi, Franceschino degli Albizzi, Zanobi da Satrada y Antonio Pucci. Permeado de la cultura florentina escribe la *Commedia delle ninfe fiorentine*, la *Amorosa visione*, la *Elegia di madonna Fiammetta* y el *Ninfale fiesolano*. En 1346 decide ir a Romaña a buscar estabilidad económica y pasa un tiempo en Ravena en la corte de Ostasio da Polenta. En 1347, se dirige a Forlì para servir en la corte de Francesco Ordelaffi; aquí conoce a Minghino Mezzani, amigo de Dante y a Checco di Meletto Rossi, secretario de Ordelaffi. En 1348 mueren su padre y la madrastra como consecuencia de la peste. Entonces, como primogénito, se hace cargo del patrimonio familiar. En este mismo periodo nace su hija Violante (ilegítima como sus 5 hijos, por su condición de clérigo,).

En 1350 conoce en persona a Francesco Petrarca, quien pasaba una noche en Florencia con el círculo de intelectuales amigos de Boccaccio, mientras peregrinaba a Roma. Precisamente en este periodo, Giovanni inicia la redacción del *Decamerón* (1349-1351) y comienza a adquirir fama como el mejor exponente literario del momento. Como consecuencia, le delegan varias actividades diplomáticas: embajador en Romaña, camarlengo y delegado del *comune* durante las negociaciones con la reina de Nápoles por la

cesión de Prato a Florencia. Sirve, además, como mediador para restituir el patrimonio familiar a Petrarca y para revocar la condena del padre del poeta (compañero de exilio de Dante). Después de varios éxitos diplomáticos, regresa a Nápoles con la ilusión de obtener el puesto de secretario de Nicola Acciaiuoli, senescal del reino; sin embargo, éste no lo considera para el cargo. Giovanni se ve forzado a regresar a Florencia, donde se entera de la muerte de la hija favorita Violante. Desde ese momento se dedica a escribir las *Genealogie deorum gentilium*, el *Buccolicum carmen* y varias obras en latín. En vulgar reelabora la *Amorosa visione* y escribe la *Epistola consolatoria a Pino de' Rossi*, el *Trattatello in lode di Dante* y el *Corbaccio*.

En 1363 se establece definitivamente en Certaldo y retoma el estudio del griego con la ayuda de Leonzio Pilato. Viaja con frecuencia a Florencia y cumple, esporádicamente, funciones de embajador en diversas circunstancias. El 13 de agosto de 1373 el Consejo del Comune Florentino le pide leer y comentar la *Comedia* de Dante, tarea que desarrolla durante un año en la iglesia de Santo Stefano di Badia. Cabe señalar que fue un gran copista de las obras de Dante, ubicadas en distintos códices. En octubre de 1373 prepara, en Certaldo, las lecciones que habría de impartir a varios intelectuales, como Antonio Pucci, Franco y Giannozzo Sacchetti, Filippo Villani, su discípulo Coluccio Salutati, entre otros.

A finales de julio de 1374 se entera de la muerte de su amado amigo, Francesco Petrarca. La noticia lo impacta y decide escribir un poema de despedida a su querido maestro. En agosto del mismo año hace su testamento y hereda su gran biblioteca al convento de Santo Spirito. El último año de su vida transcurre entre la escritura (la *Genealogia*) y las visitas de varios amigos y discípulos, principalmente Salutati.

Giovanni Boccaccio muere el 21 de diciembre de 1375, y es sepultado en la iglesia de Santi Michele e Jacopo en Certaldo.

Las rimas de Boccaccio²

El siglo XIII marcó la pauta para el surgimiento de la poesía italiana. Al inicio y por algún tiempo la influencia francesa fue una constante en la temática, en la métrica e incluso en el lenguaje utilizado. No fue hasta 1230 que la poesía se desarrolló de manera coherente y organizada, con la llamada Escuela siciliana, en la corte de Federico II, quien impulsó la evolución de la poesía y propició la expansión de la misma. Dicha escuela vivió su apogeo del 1230 a 1250.

Posteriormente, surgió un grupo de poetas, conocido como el *sículo toscano*³, que se expandió por toda Toscana (Arezzo, Lucca, Pisa, etc.); poco a poco se consagró la supremacía de Florencia sobre las otras ciudades, pero las relaciones entre poetas de diferentes ciudades no cesaron. En Bolonia con Guido Guinizzelli surgió el *Dolce stil novo*⁴, del cual es representante también Dante Alighieri, cuya obra más importante, la *Comedia*, lo convirtió en el poeta más sobresaliente de Italia. Lo siguió Francesco Petrarca, quien, con un estilo completamente áulico, impactó en toda Italia y cuyo modelo continuó hasta el siglo XVII.

Sin embargo, los pilares de la literatura italiana son tres, en primer lugar, Dante, seguido de Petrarca y, finalmente, Boccaccio. Los dos primeros, poetas por antonomasia; Boccaccio, por otro lado, es conocido y alabado por su prosa, principalmente por el

² La numeración de las rimas corresponde a la sugerida por F. Massera en su edición de las *Rime* (Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914).

³ Uno de los representantes toscanos más importante es Guittone d'Arezzo, cuyo *Canzoniere* se considera fundamental para comprender la cultura de los siglos XIII y XIV; fue un gran comunicador y poeta, considerado el primero en utilizar la Balada de tema religioso

⁴ Guido Guinizzelli, que con "Al cor gentil" plasma algunas de las ideas que se convertirán en guía para todos los stilnovistas: el poder beatífico de la mujer angélica, el saludo y la mirada de la amada. Dichas ideas se adaptan al espíritu burgués, de ahí el tema de la nobleza que debe provenir del ánimo y no de la sangre. El término *Dolce stil novo* fue acuñado por Dante, quien lo presenta por primera vez en *Purg.*, XXIV, 57.

Decamerón. Pero su contribución a la poesía no es mínima y, aunque haya sido soslayada por la mayoría de los literatos del pasado, varias de sus composiciones en verso han sido bien valoradas por la crítica literaria y ahora ocupan un lugar importante dentro del canon.⁵

En primer lugar, conocemos la *Caccia di Diana*, conformada por dieciocho cantos en tercetos dantescos, que no es más que una oda al mundo de la corte de Anjou y a las mujeres que animaban dicho mundo; para esto emplea el “serventese”⁶ en el que elogia la belleza de las susodichas. Sin embargo, a diferencia de Dante, Boccaccio no pudo limitarse a un simple listado de nombres y, en lugar de eso, las mujeres (divididas en grupos) desempeñan diversas actividades, algunas incluso cruentas. Esta obra, considerada la primera de Boccaccio, marca precedente para las creaciones sucesivas; por ejemplo, el uso del terceto dantesco, el contraste Diana-Venus y el tema de la metamorfosis de fieras a hombre por obra del amor.

En 1339 escribe el *Filostrato*, narración en versos, dividida en nueve partes. Aquí emplea por primera vez la octava, esquema métrico que caracterizó al autor y que, además, habría de tener mucho éxito en la tradición italiana. En octavas crea el *Teseida*, en 1339-1340, dividido en doce libros. En 1341-1342 compone la *Comedia delle ninfe fiorentine*, del mismo modo en que Dante escribe *Vita nuova*. El *Ameto*, como también se le conoce esta obra, es un prosímetro. Es importante resaltar que en la parte poética emplea una vez más el terceto dantesco y uno de los temas principales del Dolce stil novo: el amor como fuerza purificadora.

⁵ La gran mayoría de las Rimas se cree fueron escritas en su juventud, antes de la redacción del existen pocas pruebas de esto (carta a Francesco da Brossano (Epistole XXIV), pero no concluyentes.

⁶ Género empleado por Dante, por ejemplo, en *Vita Nova* (VI) para alabar a las sesenta mujeres más bellas de Florencia.

La última obra escrita en verso (1343-1346), después de *Elegia di madonna Fiammetta*, es el *Ninfale fiesolano*, en el que usa nuevamente la octava, pero esta vez para narrar una historia de amor entre Áfrico y Ménola, una ninfa castigada por Diana. Entre 1349 y 1351, Boccaccio se dedica a la creación del *Decamerón*, pero incluso aquí la poesía encuentra cabida.⁷

Sin embargo, son Las *Rimas* el compendio más interesante y particular de la producción lírica de Boccaccio: no tienen ni orden ni fechas exactas de elaboración, y pocas son las rimas que dan alguna pista que permita contextualizarlas. Una manera lógica podría ser organizándolas tal cual se encontraron, pero hay algunas que aparecen en algunos códices y en otros no; y otras que se repiten en un orden diferente. Ahora bien, podríamos ordenarlas como propone Massera, enfocarnos en el tema del amor por Fiammetta y clasificarlas como el antes, el durante y el después de la amada. O, tal vez, como Lanza, que prefiere clasificarlas a partir de los registros estilísticos. De cualquier modo, la naturaleza inorgánica de estas composiciones nos permite interpretarlas de diferentes maneras, ya sea como obras autónomas, o bien como un todo sin una estructura establecida.

Para poder descartar o reafirmar esta idea, es indispensable conocer las ediciones más importantes de las *Rimas* de Boccaccio. Son 137 composiciones encontradas entre los siglos XIV y XIX en ochenta manuscritos, la mayoría de éstos contiene menos de diez textos cada uno, a veces sólo uno. Las excepciones son dos manuscritos del siglo XV: el Riccardiano 1100 con 22 composiciones y el Marciano It. IX. 257 con 16. Por otro lado, está la famosa *Raccolta Bartoliniana* que contiene 102 sonetos.

⁷ En el séptimo relato de la décima noche, Boccaccio inserta una canción.

Cuando el compendio de las composiciones de Boccaccio era un poco más claro y certero, surgieron algunas antologías que consideraban sus *Rimas* ya como parte de la historia literaria, por ejemplo: *Versi alla patria dei lirici italiani del secolo XIV al XVII*, de F. L. Polidori, Firenze 1847; *Le Rime di Cino da Pistoria ed altri del secolo XIV*, de Carducci, Firenze 1862; una enfocada por completo en Boccaccio es *Antologia delle opere minori volgari di G. Boccacci*, de G. Gigli, Firenze 1907.

Poco a poco la producción lírica de Boccaccio comenzó a valorarse,⁸ hasta llegar a ser tema de análisis para varios estudiosos. En 1802, Giovan Battista Baldello di Cortona, gran estudioso de Petrarca y Boccaccio, propició la publicación de *Rime di Messer Giovanni Boccacci*, Livorno, Tommaso Masi e Compagno. Esta edición reúne por primera vez todas las rimas de Boccaccio, 125 exactamente y compila los *Argumenti in terza rima alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, *L'amorosa visione*, las “Canzoni o ballate tratte dalle X giornate del Decamerone”, los “Capitoli o componimenti in terza Rima tratti da l'Ameto”.

Sin embargo, es hasta 1914 que Aldo Francesco Massera intenta organizar y dar sentido a las composiciones de Boccaccio. El trabajo de Massera es profundo y detallado, consta de 226 páginas y forma parte de la colección “opere inedite o rare dei primi tre secoli della lingua”. El libro se divide en cinco capítulos: I “Bibliografia”, II “Rime genuine e apocrife”, III “Classificazione dei testi”, IV “La lezione”, V “L'ordinamento delle rime”.

⁸ Dos sonetos se encuentran en *Comentari del canonico Gio. Mario Crescimbeni, custode d'Arcadia, intorno alla sua Historia della volgar Poesia*. El primero LXXXVII aparece en el vol. III y es incluido en el mismo como representación de la lírica del Boccaccio; en el vol. II, se reproduce la balada “Né morte né amor”.

En primer lugar, el autor hace un amplio y minucioso recorrido a través de los manuscritos,⁹ así como de las diferentes publicaciones donde las *Rimas* aparecen. Posteriormente divide los textos que sin duda pertenecen a Boccaccio y aquéllos cuya autoría es cuestionable. El autor es muy claro al centrarse simplemente en estas composiciones y excluye completamente las otras obras en verso de Boccaccio, como por ejemplo los tercetos en honor Dante. En el capítulo tercero divide los textos en tres grupos: “rime esistenti in un solo testo; rime portate da due o più testi della stessa famiglia e rime che si trovano in due o più famiglie”.¹⁰ En el capítulo cuarto, Massera intenta plasmar *grosso modo* las características del estilo de Boccaccio, como por ejemplo, costumbres ortográficas, fenómenos fonéticos y morfológicos. Finalmente, en el capítulo cuarto, encontramos la organización de las rimas; Massera plantea dos posibilidades: ordenarlas por fuente;¹¹ es decir, según el manuscrito del que provenga cada composición, o disponerlas, independientemente de la fuente, según un criterio particular a considerar. El autor propone su propio criterio que es el de organizar las composiciones según el proceder histórico de la vida amorosa de Boccaccio.¹² Así pues, la división de Massera separa las poesías juveniles referidas a su amada Fiammetta (176 composiciones), hasta 1336-1345, y

⁹ “Le centrotrentasette poesie qui sopra enumerate si trovano contenute in più di ottanta testi a penna, dal secolo XIV al XIX, i quali tutti sono stati esplorati e messi a profitto per la presente edizione.” A. Massera, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ *Ibidem*, p. 153.

¹¹ Massera menciona el trabajo de Borghi, del cual no hemos encontrado ninguna información. Dicho autor intenta respetar el orden ofrecido por el manuscrito bartoliniano, argumentando que éste era el orden que decidió Boccaccio: es decir que no busca algún orden lógico. Massera se pronuncia contra el intento de Borghi por reunir las rimas y de su argumento. Cfr. *Ibidem*, p. 250.

¹² Massera menciona una propuesta anterior basada en los mismos parámetros, la de Antona-Traversi Camillo de una cronología del poeta, titulada *Di una cronologia approssimativa delle Rime del Boccaccio*; sin embargo, según Massera, es imposible aceptar sus resultados como correctos, pues su clasificación se basa en resultados sentimentales y psicológicos mas no científicos. Por otro lado, Crescini intenta lo mismo, y aunque sus criterios fueron más objetivos e históricos que los de Antona-Traversi, Massera modifica sus resultados.

los amores y sentimientos de la madurez hasta 1374. Este orden es el primero en ser reconocido como compendio, con estudio crítico y una amplia investigación.¹³

En 1939 Vittore Branca publica *Le Rime*, no sin antes criticar el método seguido por Massera respecto al orden de las composiciones “respingevo risolutamente il metodo del Massera di fissare la cronologia delle *Rime* e della *Caccia* sugli sviluppi del bel romanzo, anzi della bella fiaba da lui costruita”.¹⁴ De cualquier modo, Branca mantiene por comodidad el orden de Massera.

Se mi sono indotto a conservare (per comodità del largo pubblico di studiosi cui è destinato il volume) un ordine ormai consacrato da tutta una tradizione di studi letterari, voglio sia chiaro che non accolgo affatto il significato secondo il quale fu costruito [...] Sarà necessario però, in una futura edizione critica, ordinare le *Rime* (come già fece il Barbi per quelle di Dante) soprattutto secondo la sicurezza, la probabilità, la esclusione di attribuzione al Boccaccio.¹⁵

En la primera edición de Branca, como en la de Massera, la numeración va del I al CXXVI, pero en su segunda edición de 1958, Branca introduce algunas composiciones del fragmento LIII bis. Además, desde la primera edición, Branca agrega un soneto atribuido anteriormente a Petrarca y otros once textos que Massera considera apócrifos. Así pues, conforme avanza en sus investigaciones respecto a Boccaccio, Branca agrega composiciones hasta completar la segunda parte de su compendio con 49 composiciones más.

¹³ Hemos decidido seguir la numeración indicada por Massera pues todos los autores que hemos consultado, excepto Lanza, hacen lo mismo y resulta más ágil la consulta directa de los textos en ediciones posteriores.

¹⁴ Vittore Branca. *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 146.

¹⁵ Citado por Carmen F. Blanco Valdés. “Las rimas de Giovanni Boccaccio: de los manuscritos a las ediciones”, en Mercedes Brea, coord. *Pola melhor dona de quantas fez nostro Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades. 2009, p. 86.

Por otro lado, tenemos la edición de Antonio Lanza, de 2010. Aquí la prioridad del autor es establecer un nuevo orden entre las composiciones de Boccaccio¹⁶:

Condizione indispensabile per qualsiasi valutazione critica delle Rime è il loro ordinamento in base ai diveri registri stilistici che, sostanzialmente, corrispondono anche a differenti fasi cronologiche. È quello che si è tentato di fare in questa edizione, che rivoluziona la sistemazione tradizionale delle liriche boccacciane.¹⁷

Lanza comienza con una introducción, posteriormente una nota biográfica, una nota bibliográfica, la nota al texto y los dos capítulos en los que divide las composiciones: “Rime di sicura paternità boccacciana” y “Rime dubbie”. Las composiciones obviamente tienen una numeración diferente, pero conservan entre paréntesis la de Branca y están claramente colocadas según los diversos estilos. Con un total de 375 páginas, incluidos índices e incipitario, Lanza nos entrega una visión diferente e innovadora de las *Rimas* de Boccaccio.

Las anteriores son las ediciones más importantes y las que más han aportado al campo de la investigación literaria.¹⁸ A partir de éstas podríamos considerar que Boccaccio no concibió como una unidad sus composiciones, aunque las ediciones puedan proponer un orden sistemático. Boccaccio más bien, y de manera indirecta, a lo largo de sus rimas cuenta una historia personal, otorgando un catálogo de las diferentes influencias, temáticas y formas que lograron conmover su espíritu poético. Quizá, como comenta Branca, la intención del poeta no era la de contar una historia sino varias, al azar, sin sentido. Sin embargo, hay autores como Selene Sarteschi que consideran que la meta del autor era

¹⁶ Reordenamiento que hace considerando a sus dos antecesores: Massera y Branca. “Il Massera, inseguendo il miraggio di un’esatta ricostruzione della vicenda amorosa tra il poeta e Fiammetta, offrì una sistemazione delle Rime discutibilissima, mescolando assieme testi risalenti a periodi molto diversi. Lo stesso Branca, al quale si devono interventi filologici e interpretativi fondamentali sulle Rime, preferì non modificare l’ordinamento del Massera nelle sue tre pregevoli edizioni” A. Lanza, *op. Cit.*, p. XII.

¹⁷ *Ibidem*, p. XIII.

¹⁸ Recientemente se publicó una nueva edición crítica: Giovanni Boccaccio. *Rime*, edizione critica a cura di Roberto Leporatti. Firenze: Galluzzo, 2013. Sin embargo, no he podido consultarla para complementar este estudio.

conformar un *Canzoniere* “Riterrei innegabile che le poesie del Certaldese aspirino a presentarsi come una sorta di diario poetico in cui l’autore ha fatto confluire il ‘concentrato’ delle proprie multiformi e poliedriche tematiche”.¹⁹

Es difícil concluir cuál fue la voluntad del poeta, principalmente por la variedad de temas, estilos y géneros en los que incursiona; aunque, como dice Lanza, su estilo refleja la cronología de su vida: es un autor complejo y la variedad de fuentes que hablan al respecto nos impiden afirmar una sola versión. “Se ci dissociamo dall’idea di considerare le *Rime* di Boccaccio come un canzoniere, siamo ugualmente lontani dall’intenzione di considerare tali composizioni alla stregua di puri esperimenti letterari”.²⁰

Gracias a esta pasión literaria polifacética algunos estudiosos afirman que la principal característica de Boccaccio es el eclecticismo.²¹ Por otro lado, Armando Balduino expresa

Occorre naturalmente intendersi anche su un altro e preminente aspetto del dichiarato eclettismo. Una cosa infatti è il divario stilistico che, senza incrinare la coerenza interna del singolo manufatto, può emergere da un raffronto tra testo e testo; tutt’altra cosa è la varietà di toni, livelli stilistici e matrici culturali che arriva ad esplicitarsi, più o meno episodicamente, nella tessitura di uno stesso componimento.²²

Lanza, por el contrario, afirma que Boccaccio es uno de los poetas más originales y definidos de la lírica italiana y, en efecto, logra una armonía sin igual con el orden que establece a las rimas. Es más apropiado hablar de un experimentalismo, ya que es imposible negar la variedad de argumentos sociales, morales, amorosos, religiosos, etc.,

¹⁹ Selene Sarteschi. “La poesia di Dante nelle rime di Boccaccio”, en Michelangelo Picone, a cura di. *Autori e lettori di Boccaccio*. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001. Firenze: Franco Cesati, 2001, p. 295.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Ibidem*, p. 298.

²² Armando Balduino. “Per un altro esercizio ‘petrarchesco’ del Boccaccio (*Rime*, XLII)”. *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*. Firenze: Olschki, 1984, p. 291.

que propone Boccaccio en sus composiciones;²³ sin embargo, como cualquier poeta, las experiencias, las influencias y la vida trasminan en su inconsciente y se reflejan en sus creaciones. Es por esto que Lanza pretende ordenar los textos y al mismo tiempo trazar una línea cronológica, acorde con las vivencias del autor.

Así pues, no solamente las rimas, sino todas las obras que Boccaccio deja como testimonio de su ambicioso experimentalismo llevan una misma esencia, pues plasma el interior del poeta y sin importar el género todas tienen una misma fisonomía. Los contenidos sentimentales del poema épico *Teseida* son los mismos que los de la novela en prosa *Filocolo*. “L’atteggiamento di Boccaccio sembra esser questo: utilizzare un’ampia gamma di generi, ma rimodellandoli secondo le proprie esigenze espressive”.²⁴

Boccaccio fu un grande sperimentatore di generi. [...] prima del *Decamerón*, egli provò molte forme letterarie, riprendendole dai classici o trovandole nella letteratura romanza. In volgare provo la lirica, l’epistola e soprattutto vari tipi di narrazione lunga: in versi (poemetto e poema, in terzine o in ottava), in prosa (romanzo), in prosa mista a versi (prosimetro), di genere avventuroso, epico, allegorico e didattico, elegiaco e psicologico, pastorale. E intanto componeva anche in latino, in versi e in prosa.

Temas, formas y métrica

Podemos agrupar las rimas de Boccaccio en tres grandes temas: amor, desamor y religión. El primero, común entre coetáneos y predecesores, es el más recurrente. Siguiendo el ejemplo de sus grandes antecesores Dante y Petrarca, escribe versos dedicados a la vida y muerte de la amada. Vale la pena señalar que la mujer de Boccaccio no sólo es divina e inmaculada, sino, en gran medida, humanizada. De ella se alaba la belleza física. Hay

²³ Rasgo que pudo haber extraído de Dante, a propósito Sarteschi anuncia “è plausibile che quello stesso sperimentalismo così tipico delle opere di Boccaccio si sia nutrito della *varietas* del grande predecessore [Dante], abilissimo nel passare, anche nel giro di una sola terzina, da un registro aulico ad uno mediocre e, talvolta, pure basso o triviale.” Sarteschi, cit., p. 307.

²⁴ C. Remo, *Il materiale e l’immaginario : manuale e laboratorio di letteratura*, p. 192.

sonetos donde la descripción de la amada posee algo de sensualidad, por ejemplo el soneto IX “Candide perle orientali et nuove”, XV “Mai non potei, per mirar molto fiso” y el 1²⁵ “Iscinta e scalza, con le treze avolte”. Amor es protagonista de varias composiciones donde no sólo aparece personificado, sino que también lleva la voz narrante, como por ejemplo en el soneto XXXI “Che fabbrichi? Che tenti? Ché limando”, donde Amor se dirige al poeta y le asegura que se lamenta en vano, pues él mismo buscó el sufrimiento que el amar provoca:

Che fabbrichi? Che tenti? Ché limando
Vai le catene, in che tu stesso entrasti-
Mi dice Amore-et te stesso legasti
Senza mio prego e senza mio comando? (vv. 1-4)

Por otro lado, hay rimas que describen prodigiosamente lugares con el propósito de alabar el amor y a la amada, por ejemplo, el soneto XXV “Quante fiate per ventura il loco”. Aquí Boccaccio recuerda el lugar donde se enamoró de Fiammetta y reflexiona sobre el dolor que vale la pena soportar por dicha mujer. Un soneto relacionado con el anterior es el XXVI “A quella parte ov’io fui prima accesa”, en este es la amada quien habla, expresando sus sentimientos con su propio lenguaje.

Hallamos también obras de desamor, donde el poeta sufre por la traición de la amada: en la balada LXXV “Io non ardisco di levar più gli occhi” expresa celos porque la amada prefirió a otro y por momentos la maldice por su traición. Drama y dolor se perciben en la balada LXXVI “Non so qual i’ mi voglia”. Otro soneto interesante es el XXXVIII “Pervenut’è insin nel secul nostro”, donde Amor lo obliga a escribir sobre su tormento, convirtiendo su llanto en escritura. El desamor y el dolor toman varias formas en la producción de Boccaccio: en el soneto L “L’oscure fami e i pelagi tirreni”, explica con una larga enumeración múltiples formas de morir y escapar del dolor en el que Amor lo

²⁵ Massera lo coloca como la primera de las composiciones dudosas, sin embargo, Lanza lo ubica con el número LIV y afirma que es “la migliore poesia in senso assoluto da lui composta [...] il poeta vi raffigura, con una sensualità finissima, la sua donna”. Lanza, *op. cit.* p. 108.

involucró. Esta oscuridad forma parte de varias composiciones, así como las enumeraciones, por ejemplo en los sonetos LXXXVI “Ipocrate Avicenna o Galieno”, en el sirventés LXIX, “Contento quasi ne’ pensier d’Amore” y en el LXXXVIII “Griphon lupi leon biscie et serpenti”, ejemplo tangible del uso de la acumulación, con la cual nos envuelve en una atmosfera de desilusión, desesperación y tormento en los dos cuartetos:

Griphon lupi leon biscie et serpenti,
Draghi leopardi tigri orsi et cinghiari,
Disfrenati cavai, tori armentari,
Rabbiosi can, tempeste et discendenti
Folgori, tuoni, impetuosi venti,
Ruine incendii scherani et corsari,
Discorridori armati et sagittari
Soglion fuggir le paurose genti. (vv. 1-8)

El poeta comienza a rechazar el amor cuando envejece. Sonetos como el LXXXVII “S’Amor, li cui costumi già molt’anni” son un claro ejemplo del desamor voluntario y de las consideraciones morales que tendrán cabida en varias composiciones del poeta.

Entre moral y religión se desarrolla el tercer tema, cuyas rimas se ubican al final de los compendios de las rimas atribuyendo esta decisión a la conversión del poeta. Estas composiciones están bien delimitadas: son once, del CIX al CXIX, y se caracterizan por un ambiente de reflexión y de solemne religiosidad.²⁶ Desde el soneto CIX “Dura cosa è e orribile assai”, podemos percibir el rechazo al paso del tiempo, tema presente en la mayoría de estas composiciones.

En las rimas hallamos diversas formas métricas. La mayoría son sonetos, en los que se sigue el esquema ABBA ABBA CDE CDE. Podemos encontrar algunas variaciones como ABBA BABA CDE CDE o, más frecuentemente, en los tercetos ABBA ABBA CDC DCD. En el soneto “Quando s’accese quella prima *fiamma*”, la rima se forma con las

²⁶ Las once rimas comparten varias características estilísticas y lexicales, razón por la cual Massera las llama “Sonetti gnomici; atti di contrizione; preghiere”.

mismas palabras: *fiamma / arde / arde / fiamma / fiamma / arde / arde / fiamma / foco / pianto / morte / foco / pianto / morte*, que es un rasgo de la poesía provenzal.

Para la estructura de las canciones Boccaccio sigue el ejemplo de Petrarca, con una *fronte* de dos *piedi* y una *sirma*, casi siempre sin división; entre *fronte* y *sirma* hay un verso de enlace que rima con el último verso de la *fronte*. Encontramos también cinco madrigales de ocho, diez, once y doce versos, con rimas variadas, la mayoría con los dos últimos versos en rima *baciata*. Uno de los más estudiados es el XCII “O giustizia regin’al mondo freno”.

Influencias: dolce stil novo, Dante y Petrarca

En las rimas de Giovanni Boccaccio podemos identificar las fuentes de las que toma varios elementos; los textos donde las palabras, las intenciones y la sintaxis de autores contemporáneos son transparentes. Según Branca, estos autores determinan la estructura y el ritmo de la obra de Boccaccio y como consecuencia las obras de ese periodo intervienen directamente en sus creencias y experiencias lingüísticas y estilísticas. Además, los cánones establecidos por la tradición literaria previa y contemporánea al autor provocaron que sus producciones se mantuvieran dentro de ella: por ejemplo, Sergio Orso comenta que la lengua poética del siglo XIV no tenía variaciones significativas para cada uno de los autores, sino que estaba fundada en un repertorio común:

La generazione, nei testi trecenteschi, di una lingua poetica comune ‘vischiosa’ e per certi aspetti non individualizzante: aggettivi intercambiabili allogati in un lessico ristretto da cui si origina un *ornatus* cristallizzato, spesso sospeso fra più modelli che paiono agire contemporaneamente e che in apparenza non offrono possibilità di deciderne una gerarchia o, semplicemente, di distinguere fra modelli reali e modelli apparenti.²⁷

²⁷ Sergio Orso. “*Le parole soave: alcuni aspetti del Boccaccio lirico*”, en Antonio Ferracin y Matteo Venier, a cura di. *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Banca*. Udine: Forum, 2014, p. 541.

Cuando hablamos de las influencias principales de Boccaccio inevitablemente surgen los nombres de Dante y Petrarca, pero el autor formó parte de la misma época que muchos otros escritores emparentados con el *Dolce stil novo*; tuvo grandes maestros y contacto con personas cuya autoridad directa o indirectamente se encuentra en su producción poética.

Mientras que la sociedad alto medieval se organizaba en *oratores*, *bellatores* y *laboratores*, entre los siglos XI y XIV la sociedad cambia y los *burgenses*, que no pertenecen a ninguno de los tres estamentos, se convierten en el grupo social más importante, conformado por profesionistas laicos como juristas, médicos y docentes con poder adquisitivo, que viven en la ciudad. En la Península itálica, el surgimiento de este nuevo grupo y la relación entre los demás propician un nuevo ambiente político y una nueva forma de organización territorial, totalmente ajena al feudo: el *comune*. Los roles cambian, la sociedad se transforma y todo esto se refleja en la literatura: los escritores burgueses retoman temas feudales, como el amor cortés, adaptándolos a los valores de una sociedad donde no hay nobleza.

Entre 1280 y 1330, un poeta boloñés, Guido Guinizzelli y un grupo de florentinos (Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Cino da Pistoia y Dante Alighieri) dan vida a una nueva forma poética: el *Stil novo*. Este estilo refuta la poesía cortés convencional de autores como Chiaro Davanzati y Bonagiunta Orbicciani²⁸ y se basa en la sinceridad de la inspiración, la cual penetra en el espíritu de manera profunda. El nuevo estilo no es para nada ordinario, está fundamentado en la contemplación y expresado con un lenguaje refinado. La intención

²⁸Dante en el *De vulgari eloquentia*, afirma que dicha poesía era de inspiración escasa con un lenguaje burdo.

de estos poetas no es la de plasmar simplemente un sentimiento novelesco; al contrario, sin arrebatos ni romanticismo desenfrenado, contemplan más allá de la inmediatez y buscan describir lo inmaculado, el espíritu y el amor, a través de la figura de la mujer amada.

Los stilnovistas, influenciados por la escuela siciliana y provenzal, retoman la idea de la corte como una idealización y no como una realidad, y la presentan como un círculo exclusivo de los fieles de Amor, fuera del cual la comprensión de su poesía es imposible. De hecho, subrayan la diferencia existente entre el vulgo “villano” y los pocos elegidos para amar sinceramente. En pocas palabras crean una nueva concepción de la nobleza, que radica en el espíritu y que se adquiere no por derecho sanguíneo, sino por cultura, por ingenio literario, por buenas y refinadas costumbres y por valores civiles; razón por la que esta reinterpretación de la nobleza como una calidad del espíritu encaja muy bien en la nueva disposición social del *comune*.

Este nuevo estilo introduce elementos morales, filosóficos y religiosos. El amor es considerado perfecto, la mujer simboliza el medio que conecta al hombre con Dios y que inspira virtud. A pesar de que el amor parte de la percepción de la belleza femenina, no es un amor material²⁹ y no es sino hasta que Dante escribió la *Vita nova* que encontramos una delimitación de la percepción del amor: la mujer es vista como ser angelical, portadora de la salvación; el poeta, simplemente, pretende exteriorizar de manera suave y melodiosa lo que experimenta cuando Amor lo inspira. La contemplación de la mujer angelical, llena de gracia, es para el poeta un pretexto para entrar en la propia conciencia y describir las reacciones que dicha contemplación le provoca. El amor deja de ser cortejo para convertirse

²⁹Recordemos que en sus inicios el *stil novo* continúa con la disyuntiva entre religión y amor, fórmula presente en la literatura provenzal.

en una manera de trascender, de elevar el espíritu. La mujer ennoblece al hombre, que se acerca a la perfección moral gracias al amor puro que siente por ella.

A pesar de que cada uno de los poetas posee rasgos característicos que suelen reflejarse en su obra, están unidos por un mismo ideal amoroso en la poesía y son muchos los elementos textuales que coinciden en ellos. Esta nueva manera de versar es una revolución, transforma estándares y marca la historia de la literatura italiana. No es de extrañarse que la mayoría de los escritores posteriores hayan tomado más de una característica de este estilo, cuyas tendencias son homogéneas³⁰. Un claro ejemplo de este fenómeno es Giovanni Boccaccio, sobre el cual Lanza expresa: “Le rime stilnovistiche de Boccaccio sono di livello modesto per la loro ispirazione eminentemente libresca”³¹.

Veamos, entonces, cuáles son las características generales del Dolce stil novo para después identificar cuáles los rasgos particulares que toma Boccaccio para sus composiciones.

- La Identidad de amor y el corazón gentil: la nobleza se adquiere con la pureza del alma.
- La mujer angélica: Guinizelli es el primero en utilizar este término, después retomado por Dante quien describe a Beatriz como un ser que descendió del cielo para mediar ente el hombre y la divinidad, con el rostro iluminado, ojos esplendidos y dulce sonrisa.
- La mirada de la mujer: todo lo que es tocado por su mirada se convierte en algo divino³².

³⁰La lengua debe ser pura, sin términos dialectales, con sintaxis plana y elegante.

³¹A. Lanza, *op. cit.*, p. XIV.

³²El del poeta que al mirar a la amada alcanza la perfección moral es un tema recurrente, como era de esperar, en las composiciones que parecen ser ejercicios stilnovísticos, por ejemplo, los sonetos XVII, v. 7

- Saludo de la mujer: éste provoca la salvación del alma, da salud.
- Soberbia e ira: ambas huyen ante la presencia de la mujer.
- El amante: pierde los sentidos, se siente raptado, entra en un sueño, se pierde ante el poder beatificante de la mujer angélica. permanece, angustiado sorprendido.

Los autores más importantes y originales dentro de este movimiento son Guido Calvalcanti, cuyas ideas, heterodoxas con respecto a las de la época, convierten su poesía en algo más tangible y desgarrador, que Boccaccio no dudará en imitar. En la producción poética de Calvalcanti encuentran escape varios recursos poéticos no comprendidos como características stilnovísticas. Sus convicciones filosóficas lo alejan no de la concepción de la existencia de Dios, pero sí de la del alma inmortal. En sus versos el amor es una fuerza oscura, tormentosa, que turba el juicio del hombre y lo aleja de la conciencia y de la perfección: amor es conflicto, oposición. Por otro lado, la mujer es tan perfecta que es imposible para el hombre alcanzarla; la fuerza que ésta ejerce sobre él es tal que aquél se convierte en un fiel esclavo. De la impotencia de reaccionar ante dicha fuerza surgen el miedo y el deseo de morir. Calvalcanti representa los efectos del amor (el estupor, la alegría, el extravío, la angustia) como ‘spiriti’ e ‘spiritelli’, personificaciones con voz y juicio propios. Sus imágenes son oscuras, dolorosas y sombrías. El amor es tan fuerte que perderse en sus brazos significa caminar hacia la muerte y la desintegración del alma.

Boccaccio recoge la esencia de Calvalcanti; en primer lugar, con la idea de los llamados ‘spiriti’ o ‘spiritelli’, “interpretados como entes metafísicos que dan vida exterior

“con **gli occhi** sua mi pose, e lietamente/ a sé tir’ogni spirto altrove vòlto.” y XVIII v. 1 “Com’io mi **veggo**, bella donna e cara”. Los ojos de la amada son un recurso que Boccaccio retoma en numerosas composiciones, XIX, XX, XXVIII, LXXIII.

a las distintas partes que componen la fuerza vital del poeta”³³ estas personificaciones tienen cabida en más de un texto de Boccaccio: “gli spiriti che van cercando pace” (CVI, v. 14) “Quello spirito vezzoso, che nel core” (XXIV, v. 1) “dicendo cose, ch’ogni spiritello” (LXVIII, v. 9.). Por otro lado, en el soneto “De’ quanto è greve mia disavventura” encontramos más de una coincidencia con el cavalcantiano “Io temo, che la mia dissavventura”; incluso Branca afirma “il tessuto fin dall’avvio è uno dei più cavalcantiani delle rime boccacciane”³⁴.

<p>Boccaccio,</p> <p>Deh, quanto è greve <u>la mie sventura</u> e mobile più ch’altro il viver mio! <i>Io piango spesso</i> con tanto disio quant’alcun rida; e, mentre il pianto dura, <i>vien nella mente mia quella figura</i> <i>che più ch’altro mi piace</i>: sallo Iddio. Quivi col lieto aspetto vago e pio conforta ‘l core, e l’alma rassicura dicendo cose ch’ogni <u>spiritello</u> smarrito surge lieto e pien d’amore, e me fan più ch’alcun altro contento. Di quince nasce chi dal viso bello mi mostra esser lontano: onde <i>‘l dolore</i> <i>torna più fier che prima per un cento.</i></p>	<p>Cavalcanti,</p> <p>Io temo, che <u>la mia disavventura</u> Non faccia sì, ch’io dica io mi dispero: però ch’io sento nel cor un pensiero che fa tremar la mente di paura. E par ch’ei dica: Amor non t’assicura In guisa che tu posaa di leggiero Alla tua Donna si contare il vero, che morte non ti ponga in sua figura della gran doglia, che l’anima sente, si parte dallo core un tal sospiro, che va dicendo: spiritei fuggite; allor null’uomo, che sia pietoso miro, che consolase mia vita dolente, dicendo: <u>spiritei</u> non vi partite.</p>
---	--

En el primer verso encontramos la desgracia del poeta “sventura”, “disavventura” presentada con el mismo sustantivo que nos transporta de inmediato a una atmósfera dolorosa. Una figura de contraste enmarca los sentimientos expresados por el poeta: “mientras el pianto dura, / que más que otro me gusta”. El consuelo llega en manos de la amada, “quella figura” la cual reconforta el corazón y protege el alma con palabras que provocan

³³ C. F. Blanco Valdés, “El lexico de la *paura* en Guido Cavalcanti”, en Mercedes Brea y Santiago López, eds. *Aproximación ao estudo do Vocabulario trovadoresco*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2010. p. 184.

³⁴ Citado por A. Lanza, *op. cit.*, p. 37.

que cualquier *spiritello* turbado, perdido emane con alegría y amor. La felicidad que inunda al poeta se apaga en el último terceto, donde se encuentra con la realidad: no es digno de la amada, “mi mostra esser lontano”, y ahí resurge el dolor más fuerte que antes, “‘l dolore torna più fier che prima”. En esta estructura cíclica dolor-amor-dolor, encontramos varios elementos de Cavalcanti: en primer lugar, el sustantivo en el primer verso ya mencionado; en segundo lugar, la mente inquieta, turbada por pensamientos que ocasionan dolor. Frecuente en Cavalcanti es el despertar de la mente por el sentimiento que la mujer provoca en el corazón, “sento nel cor un pensiero”: corazón-mente, uno de los contrastes favoritos de Cavalcanti, tangible en el soneto boccacciano. Los términos *cor*, *anima*, *spiritello* encuentran cabida en ambas composiciones. La conclusión en ambas es desoladora, pero el soneto de Cavalcanti es más oscuro y fuerte.

Un poeta considerado menor entre los stilovistas es Cino da Pistoia, a cuya autoría se atribuyen 165 composiciones: 20 canciones, 11 baladas, 134 sonetos y 21 composiciones de autoría dudosa. Es, además, una figura fundamental para comprender a Boccaccio, ya que tuvieron una relación muy cercana: Cino fue su maestro de derecho canónico en el Estudio de Nápoles (1330-1331); sin embargo lo instruyó, sobre todo, en la lírica stilnovistica, haciéndolo gran admirador de dicho estilo, principalmente de Dante. Los temas más recurrentes en la lírica ciniana son el elogio a la ya famosa mujer angélica, el amor como angustia, la muerte como consecuencia del desdén de la mujer amada (frecuente en Cavalcanti). Otros textos retoman modelos cómico-realísticos, que también encontramos en varias obras de Boccaccio.

El soneto que emplearemos para mostrar la influencia que tuvo Cino en Boccaccio es “Le parole sōave e ‘l dolce riso”, composición controversial que presenta claras tendencias cinianas, pero también algunas petrarquescas e incluso dantescas. Ninguna de

estas tres puede ser negada rotundamente, si acaso la teoría petrarquesca, ya que aunque el soneto CCLXXIII del *Canzoniere* cuyo v. 5 cita “Le soavi parole e i dolci sguardi” tenga varias coincidencias con el de Boccaccio, debemos mencionar que Boccaccio en la *Amorosa visione* escribe “soave sguardo e dolce riso” (Canto IV, 27) cinco años antes de que Petrarca escribiera el soneto mencionado; desafortunadamente, la fecha del soneto de Boccaccio no es muy precisa y bien podría colocarse en el año 1363, después de la lectura del entonces *Fragmentorum liber* que incluso copió en el ahora Chigiano, pero esto permanece como una hipótesis; aunque el sistema métrico (ABAB BABA), recurrente en Boccaccio, es igual a dos sonetos de Petrarca, “in tale stella duo belli occhi vidi” y “Se lamentar augelli, o verdi fronde”, nadie ha brindado datos exactos que corroboren una imitación directa del soneto mencionado.³⁵

Más lógico sería remontarnos a la famosa canción de Cino “La dolce vista e ‘l bel guardo soave”. El *incipit* de Boccaccio cambia el hemistiquio pasando de un endecasílabo *a maggiore* a uno *a minore*; encontramos, también, un intercambio del plano de la vista a las palabras y de la mirada a la sonrisa, en ambos casos tenemos una metonimia de la parte por el todo que conserva el sentido. La posición del quiasmo sustantivo-adjetivo se sostiene: *dolce vista-guardo soave / parole soave-dolce riso*.

Respecto al sintagma “dolce riso” Sergio Orso comenta que podemos hallarlo en el soneto ciniano dedicado a la amada luego de su muerte: “Oimé, lasso, quelle trezze bionde” v. 9: “oimé, lo dolce riso”; también, en Cavalcanti “io non pensava che lo cor giammai”, v. 37: “peró che trasse del su’ dolce riso”; en Giacomo da Lentini “Lo viso mi fa andare

³⁵ Cf. S. Orso, art. cit.

alegramente”, v. 11: “né bocca con cotanto dolce riso?” y en Dante *Par.*, XXX, 26 “cosí lo rimembrar del dolce riso”.³⁶

De las notas elegiacas de Cino provienen los versos más dolorosos y tristes de Boccaccio: el soneto XLVI “Quante fiato indietro mi rimiro / et veggio l’hore e i giorni e i mesi et gli anni”, remonta al soneto ciniano “Io maledico il dì ch’io vidi imprima / la luce dei vostri occhi traditori.” En ambos casos el reproche es palpable, maldicen el día en que se enamoraron y la traición de la mujer amada; el v. 9 de Boccaccio es exactamente igual que el primer verso de Cino. La atmosfera es prácticamente la misma, con el tono desesperanzador de varias composiciones cinianas, el pasado es un fantasma que ambos quieren eliminar.³⁷

Finalmente, mencionaremos a Guido Guinizzelli, político boloñés considerado por Dante el padre del nuevo estilo,³⁸ al cual se le atribuyen 5 canciones y 15 sonetos. Su canción “al cor gentil rempaira sempre amore” se considera el manifiesto de la nueva tendencia literaria; en su lírica aborda dos de los temas fundamentales del nuevo estilo: el elogio de la amada y el efecto que ésta produce en el amante a través de la visión.

La influencia de Guinizzelli es evidente en los sonetos de Boccaccio, por ejemplo, Boccaccio culpa a sus ojos por el dolor que experimenta después de que éstos se dejaran deslumbrar por la presencia amada:

ma io, dolente, solo agli occhi miei
ogni mia doglia appongo, che fûr porte
(soneto XL, vv. 9-10)

³⁶ Cf. *Idem*.

³⁷ Hay quien afirma que el soneto LXXI es de inspiración ciniana, pero Lanza lo atribuye a Petrarca. Cf. A. Lanza, *op. cit.*, p. 273.

³⁸ “Padre mio e de li altri miei miglior che mai/ rime d’amor usar dolci e leggiadre”. *Purg* XXVI, vv. 97- 99.

En Guinizzelli encontramos una idea similar en el soneto “Dolente, lasso, già non m’asecuro”, la de los ojos reclamando al corazón por haberlo destruido:

dice lo cor agli occhi: “per voi moro”,
e li occhi dice al cor: “tu n’hai desfatti” (vv. 7-8)

El estilo de Guinizzelli se distingue por el uso frecuente de símiles y por su lógica estricta (recordemos que fue, más que poeta, político). Encontramos desde el sufrimiento como consecuencia del observar a la amada, hasta trazas de poesía cómico-realística. Para Guinizzelli, la mujer representa la salvación eterna: la “eterna salute” (la salvación del alma) es un tema recurrente en el stil novo, desde Guinizzelli hasta Dante. Como hemos corroborado, en un sólo soneto de Boccaccio conviven más de un autor: entre los stilnovistas podríamos mencionar también a Lapo Gianni, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi; incluso a los miembros de la escuela siciliana y a poetas posteriores.

Debemos destacar el acercamiento a Dante Alighieri a través, sobre todo, de sus *Rime Petrose*.³⁹ Observemos cómo la canción dantesca “Io son venuto al punto de la rota” influencia al soneto XXXVII, “Vetro son fatti i fiumi e i ruscelli”, de Boccaccio, donde es perceptible un distanciamiento del Dolce stil novo y la descripción de lugares opuestos entre sí: el frío presente en ambos delimita toda la atmosfera, lo bueno-lo malo, el exterior (el lugar) y el interior (del poeta).

Dante	Boccaccio
vv. 1-5: “Io son venuto al punto de la rota che l’orizzonte, quando il sol si corca, ci partorisce il geminato cielo, e la stella d’amor ci sta remota per lo raggio lucente che la ‘nforca” vv. 59-60 “e l’acqua morta si converte in vetro Per la freddura che di fuor la serra:”	“Vetro son facti i fiumi et i ruscelli Gli serra di fuor ora la freddura; vestiti son i monti et la pianura di bianca neve et nudi gli arbuscelli, l’herbette morte, et non cantan gli uccelli per la stagion contraria a lor natura; Borea soffia et ogni creatura Sta chiusa per lo freddo ne’ sua hostelli. Et io, dolente, solo ardo et incendio

³⁹ Rimas escritas por Dante, bautizadas como “petrose” por la crítica, donde la protagonista es una Anti- Beatrice.

vv. 21-22: “di fredda neve ed in noiosa piaggia, onde l’aere s’attrista tutto e piagne:	In tanto foco, che quel di Vulcano A rispetto non è una favilla; et giorno et notte chiero a giunta mano alquanto d’acqua al mio signor piangendo, né ne posso impetrar sol una stilla.
---	---

Siguiendo con las *Rime petrose*, encontramos muchos sonetos de Boccaccio que supieron acoger bien la influencia de dichas composiciones, por ejemplo, los sonetos XXIX “S’io ti vedessi, Amor, pur una volta”, XXX “Trovato m’ai, Amor, solo et senz’armi”, XXXIV “Quando posso sperar che mai conforme”, XXXV “Se quella famma che nel cor m’accese”, LIV “Cosí ben fusse intenso il mio parlare”. Veamos algunos ejemplos concisos:

Allora certo quando **torneranno**
li fiumi a’ monti, et i lupi l’agnelle
 (Soneto XXXIV, vv. 9 y 10)

En este soneto encontramos un eco de Dante proveniente de “Al poco giorno”: “Ma ben ritorneranno i **fiumi a’ monti**” (v. 31). En el soneto LXXXIII “S’ioveggio il giorno, Amor, ch mi scapestri” encontramos también semejanzas con uno de los versos de la citada canción de Dante: “che mi torrei dormire in pietra / tutto il mio tempo e gir pascendo l’erba” (vv. 34-35):

avanti andró, fin che venga la morte,
 pascendo l’erbe per li luoghi alpestri (vv. 8-9)

La influencia más notable de Dante proviene de *Vita nova*, libro que Boccaccio tenía en una estima especial. Basta observar el soneto VI “Sulla poppa sedea una barchetta”. Además de las imágenes propias del stil novo como la contemplación beatificante de la mujer amada, encontramos el estilema dantesco “miracol”, recurrente en *Vita nova* (véase, por ejemplo, el v. 8 de “Tanto gentile e tanto onesta pare”: “da cielo in terra a **miracol** mostrare”). Dice Boccaccio:

da tutte parti incontro a rimirlarla

gente, veda come **miracol nuovo** (vv. 10-11)

Observemos de cerca algunos otros sonetos con evidentes huellas dantescas:

Dante	Boccaccio
<i>Purg.</i> I, 100: “Questa isoletta intorno ad imo ad imo”	Soneto VI (v. 5): “Or questo lito et or quest’ isoletta”
<i>Purg.</i> I, 130: “venimmo poi in sul lito deserto” <i>Purg.</i> XXVIII, 20: “per la pineta in su ‘l lito di Chiassi”	Soneto III (v. 3): “Quieto il mar, e un sul lito di quello”
<i>Par.</i> XXX v. 2: “ci ferve l’ora sesta, e questo mondo”	Soneto III (v. 1): “il cancro ardea, passata la sext’hora,”
<i>Purg.</i> XXVIII, 36 “mentre che vengan liti gli occhi belli”.	Soneto III (v. 12): “io, da un ronchio, fissi agli occhi lieti,”

Sabemos que Boccaccio conocía muy bien los textos de Dante, primero por la insistencia de su maestro Cino da Pistoia de acercarlo al poeta y después por la copia que Boccaccio hizo de la *Comedia*, la que además comentó. De Dante, Boccaccio toma también el terceto dantesco, esquema métrico que utiliza en varias obras como la *Amorosa visione* o la *Comedia delle ninfe*. Hay momentos en los que la influencia de Dante se nota en la repetición precisa de palabras, ideas y frases. Seguramente Boccaccio sabía que Dante era un autor prestigioso y, retomar sus palabras, sería una adhesión al canon inaugurado por Dante y continuado por Petrarca. Veamos algunos ejemplos concretos:

Dante	Boccaccio
<i>Inf. I</i> (v. 1): “Nel mezzo del cammin di nostra vita” <i>Purg.</i> XIII (v. 114): “giá discendendo l’arco d’i miei anni ”	Soneto LXXX (v. 1): “ L’arco degli anni tuoi trapassat’ai”
<i>Par.</i> XV (v. 54): “Ch’a l’alo volò ti vestí le piume <i>Par.</i> XXV (vv. 49-50): “E quella pia che guidó le penne / de le mie ali a cosí alto volò ” <i>Amorosa visione</i> III (vv. 72-73): "Volto alla Donna, che io non ho penne / a poter su volar, come credete”.	Soneto LXXX (v. 12): “Cosí all’altro vol si trae le penne ,”

<i>Par.</i> XVI (v. 18): “Voi mi levate sí, ch’i’ son piú ch’io ”	Soneto XX (v. 14): “allumandomi sí, ch’io son pú ch’io ”
<i>Par.</i> XI (v. 76): “La lor concordia e’ lor lieti sembianti ”	Soneto CXIX (v. 2): “Ch’adorni il ciel con tuoi lieti sembianti ”
<i>Inf.</i> I (v. 3): “ché la diritta via era smarrita.”	Soneto CXIX (v. 4): “a port’ e segno di diritta via, ”
<i>Inf.</i> I (v. 83): “ Vagliami ‘l lungo studio e ‘l grande amore.”	Soneto CXIX (v. 10): “ vagliami il lungo amore e ‘l reverente”
v. 120 “Quando che sia, a le beate genti	CXIX v. 14. “Del tuo Figliuol, fra la beata gente ”
<i>Purg.</i> XXIX (v. 5): “per le selvatiche ombre, disiando”.	El soneto CVIII (v. 5): “che fra l’ombre salvatiche le belle”.
<i>Vita nova</i> XXVII: “ frale anima mia”.	Soneto CVIII (v. 12): “darò dunche riposo all’ alma frale, ”
<i>Vita nova</i> XXXVIII: “ L’anima dice al cor: ‘Chi é costui, che vene a consolar la nostra mente, ed é la sua virtù tanto possente, ch’altro penser non lascia star con nui?’”	Soneto LXXX (v. 7): “ Dice l’anima seco, innamorata,” Soneto XLVIII (v. 1): “ Dice con meco l’anima tal volta: ”

Como se puede apreciar, no son pocas las coincidencias: hay muchos calcos semánticos que las composiciones de Boccaccio comparten con las de Dante, la personificación del alma (figura frecuente en Dante y característica de su poesía), los hemistiquios, que en algunos casos, se encuentran en la misma posición en los versos de ambos poetas o las posiciones con endecasílabos iguales (a maiore) e incluso con la segunda mitad del verso exactamente igual.

Veamos de cerca los sonetos CVII y CVIII, que son similares ya que ambos abordan el tema de la corona de laurel y comparten varios elementos.

CVII

Mentre sperai e **l’uno e l’altro**
trascender di Parnaso e ver dell’onde
del castalio fonte e delle fronde,
che già piú ch’altre piacquero ad Apollo,
adornarmi le tempie, humil rampollo
de’ dicatori antichi, alle gioconde
rime mi diedi; et benché men profonde
fossor, cantane in stil leggiere et **sollo**.

Ma poscia che 'l **camino aspro et selvaggio**,
et gli anni miei gia faticati et bianchi
tolser le speme del mio pervenire,
vinto, lasciai la speme del viaggio,
le rime e i versi e i miei pensieri stanchi:
ond'or non so, com'io solea già, dire.

En el segundo verso del CVII encontramos alusión a las dos cumbres del Parnaso: Cirra y Nisa, también mencionadas por Dante en el *Par.* I, vv. 16-17 “infino a qui l'un giogo di Parnaso/ assai mi fu; ma or con amendue”. Observemos cómo el primer cuarteto se centra en el símbolo de la corona de laurel, que ambos poetas anhelan, igual que Dante en el *Paráiso*, vv. 28-33:

sì rade volte, padre, se ne coglie
per triunfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie,
che parturir letizia in su la lieta
délfica deità dovria la fronda
peneia, quando alcun di sè asseta.

Otros ejemplos de la influencia fraseológica de Dante en el soneto anterior son el adjetivo “sollo” que se encuentra en Dante, *Inf.* XVI, (v. 28) “E ‘se miseria d’esto loco sollo”. Un estilema que no podemos evitar recordar está en *Inf.* I (v. 5) “esta selva selvaggia e aspra e forte”; confrontado con el v. 9 de Boccaccio podemos ver que, aunque la posición no es exactamente igual, los adjetivos son los mismos que en Dante y se emplean para la descripción de un espacio árido y negativo.

Más allá de calcos o demás elementos aislados, existen algunos indicios que nos confirman las similitudes, no sólo a nivel estructural y fraseológico, sino también a nivel teórico, entre el *De Vulgari eloquentia* de Dante y las *Genealogie* de Boccaccio.⁴⁰

Es posible analizar la relación entre ambos poetas en diferentes niveles, por ejemplo, la producción de rimas antes y después de la muerte de Fiammetta,⁴¹ idea tomada de la *Vita*

⁴⁰ Cf. S. Sarteschi, art. cit., p. 298.

nova de Dante. No podemos hablar de la estructura de la obra completa, ya que, recordemos, no existe un orden establecido por el poeta, pero, a diferencia de otros autores como Cino da Pistoia, que dedicaban sólo una poesía a la difunta amada, Boccaccio dedica varias. De hecho, recordemos que Massera basa el orden que dio a las rimas del poeta en la relación entre éste y Fiammetta, proporcionándonos la misma estructura vida-muerte que se desarrolla también en el *Canzoniere* de Petrarca.

Sin embargo, más allá de la estructura encontramos diferencias sustanciales entre la Fiammetta de Boccaccio y la Beatrice de Dante o, para hablar de forma general, entre la concepción femenina de ambos poetas. Por ejemplo, en el soneto LV de Boccaccio encontramos un amor finalmente correspondido: la mujer inmaculada se torna terrenal, algo jamás visto en Dante, pues su amada Beatriz nunca respondió su saludo:

Fuggano i sospir miei, fuggasi il pianto,
fugga l'angoscia e fuggasi el disio
che avuto ho di morir; vada in oblio
ciò che contra ad Amor già pensai tanto;
torni la festa, torni el riso e 'l canto,
torni gli onor devuti al signor mio,
li meriti del qual han fatto ch'io
aggia la grazia bramata cotanto.
Lo sdegno, el qual a torto me negava
el vago sguardo **degli occhi lucenti**,
coi qual Amor mi prese, è tolto via;
e **quel saluto**, ch'io più desiava,
con umil voce e con atti piacenti
pur testé mi rendé la donna mia.

Aquí el ambiente es de fiesta y de alegría porque el poeta venció a Amor, prosopopeya que hace sufrir intencionalmente a la voz poética; ahora es tiempo de olvidar todo lo negativo. Observemos cómo el sintagma dantesco “li occhi lucenti lagrimando volse” (Inf. II, 116) aparece en el v. 10 de Boccaccio, pero aquí se refiere al tema del saludo

⁴¹Asumiendo que Boccaccio haya escrito las rimas pensando en una estructura de cancionero o diario.

que, al final, la mujer respondió. Aunque se aleja un poco, la influencia de Dante se mantiene.

El impacto de Dante sobre Boccaccio es constante y evidente: en cuanto a temas dantescos podemos mencionar algunos desarrollados también por Boccaccio. Uno de los temas más repetitivos en Dante es el elogio a la amada:

Dante	Boccaccio
<p><i>Vita nova</i> II:</p> <p>“[...] e vedeala di sí noblili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero ‘Ella non pareo figliuola d’uomo mortale, ma di deo’”</p>	<p>Soneto VIII (vv. 10-11): “le cui bellezze assai piú che mortali et i costumi et le parole sono”.</p> <p>Soneto XVII (vv.9-11): “poi ragionand’ a llor fa riguardare la sua virtù la bellezza e ‘l valore de’ quai piú ch’altra l’á dotata dio”.</p>

Otro de los temas representativos de Dante es el presentimiento de la muerte de la amada, y Boccaccio no duda en plasmarlo. En el soneto XXIV “Quello spirito vezzoso che nel core”, la influencia es evidente pues habla de un espíritu que anuncia la posible muerte de Fiammetta. A este respecto Sarteschi afirma: “Alla specifica influenza di Dante si deve, inoltre, la presenza di temi quali la visione annunciata della morte di Fiammetta, il senso delle proprie colpe riflesso nell’ammonizione rivoltagli dall’amata dal cielo, il rimpianto per non avere adoperato in modo opportuno il proprio ingegno”.⁴² La admiración por Alighieri aunada al conocimiento de su obra reflejan una tangible influencia y una innegable habilidad para “armonizzare, senza far percepire al lettore le contraddizioni insite in quel patrimonio che, da lui amato, derivava da una conoscenza piú che decennale delle opere dantesche.”⁴³

⁴² S. Sarteschi, art. cit. p. 314.

⁴³ *Ibid.*, p. 317.

Finalmente, una prueba fehaciente de la admiración que Boccaccio siente por Dante está en el soneto CII, en el que el poeta se dirige directamente a Dante:

Dante, se tu nell' amorosa spera,
com' io credo, dimori riguardando
la bella Bice, la qual già cantando
altra volta ti trasse là dov' era,
se per cambiar fallace **vita a vera**
amor non se n' oblia, io ti domando
per lei, di grazia, ciò che, contemplando,
a far ti fia assai cosa leggera.
Io so che, infra l' altre anime liete
del terzo ciel, la mia Fiammetta vede
l' affanno mio dopo la sua partita:
pregala, se 'l gustar dolce di Lete
non la m' ha tolta, in luogo di merzede
a sé m' impetri tosto la salita.

Notemos que la composición comienza con un apóstrofe, lo que nos lleva a un tono de emoción que se corrobora de inmediato, pues el poeta habla con su antecesor con alegría y admiración; desea subir al cielo con su amada, como Dante lo hizo. Éste es el único soneto donde Boccaccio le habla directamente a su maestro, a su gran inspiración. Los elementos dantescos presentes son: el sintagma “vita vera” (v. 5), que encontramos en el *Par.* XXXII, v. 59 “a vera vita non é sine causa”; en el v. 12 encontramos el nombre Lete, ubicado en el *Purg.* XXVIII, 130 “Quinci Leté; cosí da l' altro lato”, que es el nombre que Dante da a un río para sustituir el nombre original (uno de los 4 ríos bíblicos) cuya agua hace a las personas olvidar sus culpas.

Alighieri fue el primer guía del poeta, su líder poético. Giovanni Mazzuoli da Strada, lo impulsó a conocer la obra dantesca, que representó para Boccaccio una senda, una influencia que marcó su vida personal y poética. Para Dante la felicidad no proviene sólo de las satisfacciones exteriores sino de las interiores (el amor, la más importante). Por su parte, Boccaccio reconoce esta intención en los textos de Dante y los plasma a su manera, quizá sin la fe en la humanidad contenida en los textos dantescos:

Dante	Boccaccio
Purg. XXX, (v. 75) “Non sapei tu che qui é l’uomo felice?” Par. VII, (v. 18): “tal, che nel foco faria l’om felice”.	Soneto 48 (vv. 9-11): Ogni vostro atto conmirabil arte l’anime lega e rende l’uom felice: oh grazia altrui non data in terra mai

Seguramente parte de la felicidad de Boccaccio fue sumergirse en los textos dantescos para después inundar directa o indirectamente sus propias páginas con la misma destreza. Sabemos que la relación con Dante fue totalmente teórica, a través de textos, mientras que con Francesco Petrarca Boccaccio tuvo un trato cercano; aunque, irónicamente, en las *Rime* de Boccaccio hay poca incidencia de Petrarca, pues no es hasta las composiciones de reflexión sobre la muerte, la Virgen y Dios, que la influencia de Petrarca se percibe con mayor claridad.

Después de haber conocido a Petrarca, Boccaccio deja de lado la experimentación, y comienza una nueva etapa en su producción lírica guiada, casi por completo, por los lineamientos y pretensiones petrarquescos. Podríamos considerar un parteaguas en la creación de Boccaccio la denominada *forma Chigi*, que copia de 1359 a 1363 del manuscrito vaticano Chigiano L.V.176, y representa la segunda redacción de los fragmentos de Petrarca que posteriormente conformarían el *Canzoniere*. En cuanto al cambio en la poesía de Boccaccio como consecuencia de su relación con Petrarca, Lanza afirma que dicho cambio es “nefasto” y expone tres razones:

Primo, lo allontanò dalla visione pagana che gli aveva ispirato tutta la sua produzione migliore, orientandolo verso i comportamenti sessuofobi e autopunitivi tipici dell’ autore del *Secretum* [...] e suscitandogli le fisime spiritualistiche e moraleggianti che inquinano i suoi ultimi lavori; secondo, lo distaccò dalla concezione municipale della letteratura, spingendolo alla composizione di opere meramente erudite, per le quali adottò una lingua sovragionale, ma irrimediabilmente morta, quale il latino; terzo, lo indusse fatalmente al suicidio come lirico.

Como hemos visto, Boccaccio absorbe varias características de las corrientes que lo precedieron: parece incluso natural que haga lo mismo con Petrarca, cuyo *monostilismo* lo llevó a ser considerado el mejor poeta italiano. La característica más interesante de Petrarca es el monolingüismo: elige un léxico elevado pero limitado, no experimenta como lo hace Dante y, en algún momento, Boccaccio. El amor es interpretado en términos cristianos, la mujer sufre los estragos del tiempo, su belleza expira y no es causa de elevación espiritual, sino de acercamiento a lo terrenal. El paso de la juventud a la vejez es, también, un tema recurrente. En el plano retórico, es frecuente el uso de antítesis, quiasmos, hipérbolos, hipérbatos, aliteraciones, símil, polisíndeton, etc.

En el soneto XLII “Se Zefiro ormai non disacerba” conviven varios elementos petrarquescos, uno muy importante es el uso del término *disacerba*: según Armando Balduino “le prime attestazioni del lemma *disacerba* paiono risalire, secondo i nostri lessici, al Petrarca di *Rer. Vulg. Fr.*, XXIII”⁴⁴. En Boccaccio lo encontramos en el *incipit* mientras que en Petrarca hasta el v. 4 “perché cantando il duol si disacerba”. Ésta es la única vez que Boccaccio utiliza dicha palabra, mientras que Petrarca la inserta una segunda vez en el v. 8 del soneto CXC “una candida cerva sopra l’erba” (escrito entre 1342 y 1343) “con diletto l’affanno disacerba”. En éste el término está cobijado por una serie de rimas *erba: acerba: superba: disacerba*, palabras y rimas que encontramos en el soneto de Boccaccio, aunque con diferente secuencia: *disacerba: acerba: erba: superba*. No son rimas comunes, quizá podríamos pensar en Dante para tres rimas como máximo *serba: acerba: erba*; sin embargo este tipo de rima en *-erba* reaparece en varias composiciones del *Canzoniere*.

Se Zefiro omai **disacerba**
il cor **aspro e feroce** di costei,
piú mai non spero, per cridar omei,

⁴⁴ A. Balduino, art. cit. p. 289.

trovar riposo alla mia pena acerba.
 Ma, sí com'el rinnovai fiori e l'erba
 e piante state norte mesi sei,
 cosí porria far dolce e verde lei,
 pietosa in vista, in fatti men superba.
 Questa speranza sola ancor mi resta,
 per la qual vivo, ingagliardisco e tremo,
 dubbiando che la norte non me invole.
 Ond'io, prima che venga al punto estremo,
 fortuna prego non me sia molesta
 cotanto ai piacer mei quanto la suole.

Por otro lado, observamos un elemento típico de Petrarca: el uso de pares sinonímicos uno después del otro “aspro e feroce” v. 2. En Petrarca tenemos la misma figura con los mismos adjetivos en la composición XXIII v. 66 del *Canzoniere* “che ‘l cor s’umiliasse aspro e feroce”. Otros ejemplos de incidencias petrarquistas en Boccaccio:

Petrarca	Boccaccio
<p><i>Canzoniere</i>, I (v. 6): “spero trovar pietà, nonché perdono” Canción CXXIX (VV. 14-15): 15 “Per alti monti e per selve aspre <i>trovo/qualche riposo</i>” CCLXXXII v. 12 “Sol un riposo trovo in molti affanni” soneto CCCXX vv. 9-11 “sperando alfine [...]/ riposo alcun de le fatiche tante”.</p>	<p>Soneto XLII (vv. 3-4): “non spero[...]/ trovar riposo [...]</p>
<p>Soneto CCCLX (v. 38): “sperai riposo al suo giogo aspro e fero”</p>	<p>Soneto XLII (v. 2): “il cor aspro e feroce di costei” Soneto XLII (v. 3-4): “non spero [...] / trovar riposo [...]</p>
<p>soneto CCLXXXIX v. 14: “che non sappian quanto è mia pena acerba”</p>	<p>Soneto XLII (v. 4) “trovar riposo alla mia pena acerba”</p>

Como podemos observar, en un soneto hallamos pares sinonímicos frecuentes en Petrarca y la alusión al *riposo*, palabra básica en la producción petrarquesca, pues alude al descanso eterno, a la culpa, etc. De igual modo, en el segundo hemistiquio del v. 4 de Boccaccio encontramos también un sintagma constante en Petrarca.

Son innumerables las referencias a Petrarca: imitaciones sintácticas, ideológicas, lexicales pueden encontrarse en varios sonetos que forman *Le rime*, sobre todo aquellos

dedicados a la redención, a la Virgen y a la vejez. Sin embargo, retomando las palabras de Lanza, cuya afirmación reduce la poesía del Boccaccio petrarquista a poco menos que una imitación mediocre, podríamos imaginar que el autor eliminó toda experiencia anterior y dedicó el último periodo de su vida a idolatrar y mal copiar a Petrarca.

En el soneto que hemos utilizado como ejemplo de elementos petrarquescos podemos señalar también particularidades que sólo podrían ser adjudicadas a Boccaccio, por ejemplo, el uso del término *omei* presente en otras obras como el *Teseida*, la *Amorosa visione*, etc. Dicho particular no descarta que la composición sea de influencia petrarquesca y podemos suscribir la afirmación de Balduino: “non c’è, nell’intero sonetto, lemma, stilema o modulo sintattico che non rientri perfettamente nel ‘sistema’ del *Canzoniere*”.⁴⁵

Otra afirmación de Lanza es que el Boccaccio petrarquista no escribió nada original, ni hermoso; pero podemos encontrar textos en los que Boccaccio parodia a Petrarca y toma elementos de su maestro llevándolos a otro nivel, como haría en su momento con el *Dolce stil novo*. En primer lugar, la representación de la mujer transformada en una anciana, en el soneto XLIV donde la imagen es exactamente opuesta a la de la mujer hermosa de Petrarca. El tema de los cuartetos de “S’egli advien mai che tanto gli anni miei” de Boccaccio y los de “Se la mia vita da l’aspro tormento” de Petrarca es prácticamente el mismo:

Boccaccio. Soneto XLIV (vv. 1-8)	Petrarca. Soneto XII (vv. 1-8)
<p>S’egli avvien mai che tanto gli anni miei lunghi si faccin che le chiome d’oro vegga d’argento, ond’io or m’innamoro, e crespo farsi il viso di costei,</p> <p>e cispi gli occhi bei, che tanto rei son per me, lasso!, ed il caro tesoro del sen ritrarsi, e il suo canto sonoro divenir roco, sì com’io vorrei:</p>	<p>Se la mia vita da l’aspro tormento si può tanto schermire, et dagli affanni, ch’i veggia per virtù degli ultimi anni, donna, de’ be’ vostr’occhi il lume spento, e i cape’ d’oro fin farsi d’argento, et lassar le ghirlande e i verdi panni, e’ l viso scolorir che ne’ miei danni a lamentar mi fa pauroso et lento:</p>

⁴⁵ Balduino, *op.cit.*, p. 292.

El argumento en ambas composiciones es la transformación de la amada provocada por la vejez. Ambos poetas plantean una hipótesis, imaginando cómo la vejez podría cambiar las características de la amada. Este tema tan recurrente en Petrarca asombra en la medida en la que Boccaccio imprime su propio estilo en el desarrollo de su soneto, que es claramente petrarquista, pero con particularidades realísticas e incluso cómicas.

Los adjetivos empleados por Boccaccio, carentes de sutileza, crean una atmósfera pasional, casi de venganza contra la mujer. Al inicio emplea el estilema ‘le chiome d’oro vegga d’argento’ con el mismo tono que Petrarca utiliza ‘i capei d’oro fin farsi d’argento’. Después, continúa con ‘crespo farsi il viso’ mientras que Petrarca emplea ‘viso scolorir’, aquí la intención cómica, incluso grotesca es obvia, utiliza adjetivos que Petrarca jamás consideraría para expresar exactamente lo mismo.

Por otro lado, está el adjetivo ‘cispi’ con el que Boccaccio describe los bellos ojos de la amada, los cuales son mencionados por Petrarca como ‘be’ vostr’occhi’; de nuevo se percibe la parodia que Boccaccio intenta hacer de su maestro pues, aunque emplea términos realísticos de registro bajo, el soneto continúa siendo petrarquista.

Los cuartetos de Boccaccio culminan con descripciones que llevan al lector a imaginar la figura de una mujer de cuerpo y voz ancianos “il caro tesoro/ del sen ritrarsi, e il suo canto sonoro/ divenir roco”: por otro lado, contrariamente a esta descripción casi morbosa, típica del estilo cómico-realístico, Petrarca culmina explicando cuán bien le hace ver el rostro joven de la amada.

Fue tal el acercamiento a la producción petrarquesca, que Boccaccio logró plasmar un retrato deformado de la mujer envejecida en la misma línea, pero de forma opuesta a Petrarca. Con el ejemplo anterior, podemos afirmar que los ejercicios petrarquescos de

Boccaccio no se deben simplemente a la imitación y a la repetición sino también a su talento y al anhelo de convertirse en buen poeta:

Un simile esercizio presuppone un'ormai lunga e non episodica familiarità con la poesia del Petrarca: da un lato implica cioè la conoscenza non più di poche liriche isolate, bensì di una silloge che già si approssimi alle dimensioni (e alla struttura) del *Canzoniere*, e dall'altro implica il lento, insistito assaporamento di moduli stilistici penetrati ormai così in profondità da poter agire, per dirlo in breve, anche nella memoria inconscia del lettore.⁴⁶

Innovaciones

La producción en verso de Boccaccio, considerado el padre de la narrativa italiana, ha sido soslayada por ser considerada imitativa. Sin embargo, hemos encontrado estilemas y conceptos que el autor transforma e introduce. Uno de los poetas que más admiraron y estudiaron a Boccaccio fue Ugo Foscolo, que en sus *Epoche della lingua italiana* expresa:

Era Giovanni Boccaccio dotato dalla natura di facondia a descrivere minutamente e con meravigliosa proprietà ed esattezza ogni cosa. Mancava al tutto di quella fantasia pittrice, la quale condensando pensieri, affetti ed immagini, li fa scoppiare impetuosamente con modi di dire sdegnosi d'ogni ragione rettorica. Però in tanti suoi libri di versi e rime pare spesso poeta nell'invenzione, e non mai nello stile; di che i fondatori dell'Accademia della Crusca atterriti, come di cosa fuor di natura, esclamavano che il Boccaccio, che sorpassò tutti gli scrittori nelle sue Novelle, non ha mai potuto comporre una stanza in rime degna del nome di poesia.⁴⁷

En la carta que envía a Pietro da Monteforte (epístola, XX) Boccaccio se lamenta por las palabras de Petrarca (Senile V. 2), quien le reprochó el no haber aceptado el segundo lugar en la jerarquía de los mejores poetas. Boccaccio era consciente de que su poesía no era perfecta y se sentía indigno del título del mejor poeta, pero tampoco despreciaba sus composiciones, e incluso defendía su valor: “elaborate negli anni, seguendo -se pure in modo originale- l'*exemplum* delle più alte *auctoritates* in lingua materna veniva a

⁴⁶ *Ibidem*, p. 299.

⁴⁷ U. Foscolo, *Opere di Ugo Foscolo, Epoche della lingua italiana*, “Epoca quarta”, p. 917.

promuovere le proprie rime”.⁴⁸ Así pues, aunque sabía que no era igual a sus antecesores, no desestimó sus obras poéticas ni renunció a continuar componiendo hasta sus últimos días (véase la composición dedicada a la muerte de Petrarca “Or sei salito, caro signor mio”). Giovanni Boccaccio “desiderò, forse più di ogni altra cosa, raggiungere la gloria attraverso la ‘poesia’”.⁴⁹ Cabe señalar que para el autor *poesis*⁵⁰ no se refiere simplemente a la producción lírica sino a la escritura en general, que, para él, es la actividad creativa resultado “dell’*inventio*, della *stabilitas* intellettuale dell’*artifex*”.⁵¹

El concepto tan profundo y la dedicación que Boccaccio imprime a sus obras quizá no sea evidente del todo en las *Rime*, donde hay muchos ejercicios petrarquescos y stilnovistas que impiden apreciar los detalles propios del poeta. Sin embargo, basta considerar las aportaciones que hace, tanto en contenido como en lenguaje y sintaxis para darnos cuenta del ingenio y originalidad del autor. Recordemos también que su concepción de la mujer es diferente: en algunas ocasiones se mofa de ella, en otras le da voz, la considera amante, viuda, traicionera. Al igual que sus antecesores eleva, venera y llora a la amada; pero alcanza un nivel más humano, pues también expresa algo de sensualidad y reproche en sus composiciones, alejándose así de la influencia de los stilnovistas y, por supuesto, de la de Dante y Petrarca. Este alejamiento de las tendencias tan marcadas por las corrientes anteriores podría explicarse por la exposición del poeta a las tendencias más modernas e innovadoras en los años que transcurre en Nápoles, ciudad que fungía como una de las capitales culturales más importantes de Europa. Además, en algunas ocasiones ignora las convenciones métricas, por ejemplo, en varios sonetos, los cuartetos toman la dimensión

⁴⁸ S.Sarteschi, art. cit, p. 292.

⁴⁹ *Ibid*, p. 297.

⁵⁰ “il suo amore fu l’alma poesia: ‘la poesia che dà vita, che nutre, che conforta, che ristora’. R. Battaglia. *Ideologia e pratica della letteratura*, p. 40.

⁵¹ Cf. Boccaccio, *Genealogie* XIV, 7.

de octava; de hecho, se dice que Boccaccio es el inventor de la octava, la que establece como estándar para la composición de poemas épicos y narrativos en verso.

Está también la propuesta de Antonio Lanza, quien crea el concepto de “poesía fiammeggiante”⁵² donde la “donna-fiamma” es la protagonista, enmarcada por descripciones precisas de las partes del cuerpo femenino: “le bionde trecce” “i rossi labri” y los “occhi vaghi e belli”. En estos poemas podemos apreciar el nuevo tipo de mujer que Boccaccio plasma: “un nuovo tipo di donna, che rappresentava l’evoluzione della smaterializzata donna-angelo stilnovistica in donna-luce, o donna-sole, essere di superbia bellezza física, non certo spirituale, avvolta in una scintillante aureola luminescente”⁵³.

Lanza considera los sonetos XIII, XXXV, XXVII como prueba de la etapa inicial de la evolución de Boccaccio, donde deja de lado las influencias e instaura la manera gótico-tardía. Por ejemplo, en el soneto XIII se desarrolla el tema del origen luminoso del enamoramiento:

Il folgor de’ begli occhi, el qual m’avampa,
il cor qualor io gli riguardo fiso,
m’è tanto nella mente, ov’io l’ò miso
spesso, segnato con eterna stampa, (vv. 1-4)

Sin embargo, hay versos en los que algunos elementos nos dan indicios del estilo *fiammeggiante*. Veamos el soneto XXXV:

Se quella *fiamma* che nel cor m’accese,
et or mi sface in doloroso pianto,
fosse ver me pietosa pur alquanto (vv.1-3)

Lanza afirma que el soneto IX es “un piccolo gioiello, un vero tripudio di pietre preziose e fiori, cui sono paragonate le bellezze dell’amata, ritratte con colori scintillanti e dorati,

⁵² Dicho concepto viene, seguramente, del arte gótico-tardío, llamado también “gótico flamígero” cuyo término se acuñó basado en el francés *flamboyant*.

⁵³ Lanza, *op.cit.*, p. XVI.

disposti sulla tela con rara maestria”⁵⁴ Observemos cómo la teoría de Lanza puede ser comprobada a través de este soneto, donde están presentes todos los elementos que rescata como innovaciones de Boccaccio..

Candide perle orientali e nuove
Sotto **vivi rubin’ chiari e vermigli**,
da’ quali un riso angelico si muove
che sfavillar sotto **due neri cigli**
sovente insieme fa Vener e Giove,
e con **vermiglie rose i bianchi gigli**
misti fa il suo colore in ogni dove,
senza che arte alcuna s’assottigli:
i capei d’oro e crespi un lume fanno
sopra la **lieta fronte**, entr’ alla quale
Amore abbaglia della maraviglia;
e l’altre parti tutte si confanno
alle predette, in proporzion eguale,
di costei ch’i ver angioli simiglia.

La descripción de la mujer comparada con colores y objetos dirige la atención hacia la belleza física, remarcada por partes del cuerpo poco comunes en poesía, como *le cigli* o *la fronte*. Sin embargo, este tipo de descripciones formaban parte de un patrimonio común a varios poetas toscanos contemporáneos a Boccaccio, lo cual pondría en duda la presunta novedad de Boccaccio. Si bien el arte flamígero toma el nombre de las características arquitectónicas que empiezan a evolucionar del gótico saturado a un arte más asimétrico, con formas retorcidas (parecidas a las llamas), Lanza concibe la poesía flamígera principalmente por los elementos que dibujan con las palabras la luminosidad del cuerpo femenino. La apología de Lanza se basa en la invención de esta poesía, que corresponde sobre todo a la producción juvenil de Boccaccio, razón por la cual se descarta la imitación petrarquesca. Aunque Laura y Fiammetta compartan algunos rasgos y, según el autor, representen los primeros ejemplos de la ‘mujer-luz’, Fiammetta es un mayor ejemplo de ella por el carácter pagano muy presente en una gran parte de la producción de Boccaccio.

⁵⁴ Lanza, *op.cit.*, p. XX.

En efecto, las mejores producciones del autor muestran cómo “egli, più rapidamente di altri, attua un’operazione di distacco dall’ideologia stilnovistica, che gli è del tutto estranea”. Boccaccio no sólo se aleja del *stil novo*, sino que su búsqueda de originalidad y su apertura al experimentalismo lo alejan de sus contemporáneos y antecesores. “Vero è anche che le aperture sperimentali e la maggiore duttilità cui si sta alludendo sono al tempo stesso l’indice di una personalità ben altrimenti orientata, e sono insieme, anche per questo Boccaccio minore, un segno di forza e, talora, di originalità”.⁵⁵

No podemos considerar a Boccaccio como un autor incomprendido, ni mucho menos, como habría dicho Nietzsche, “un autor póstumo”,⁵⁶ pero vale la pena señalar que en el humanismo tendrá una nueva oportunidad y su poesía, así como lógicamente su prosa, encontrarán una manera de ver la luz. Recordemos que la base de una buena escritura era para él el fervor: *ingenium, gloria, ars*. Estas teorías son importantes en la edad humanística. Sobre esto, Sarteschi opina: “Legato ad una concezione medievale, eppure assai aperta al nuovo, del concetto di *poiesis*, Boccaccio suscita impressioni che egli sommuove, forse, senza averne coscienza: congiunte alla suggestione di trovare, nelle sue parole, la consapevolezza di principi teorici che, alla base dell’*inventio*, sono imprescindibili per arrivare al traguardo della fama.”⁵⁷

Son muchos los críticos que aluden a la originalidad que Boccaccio plasmó, quizá veladamente, en sus obras líricas, pero son más los que pragmáticamente respetan y encuentran los cánones en cada sintagma, tema y rima del poeta. De cualquier manera, en las páginas anteriores hemos intentado mostrar, por un lado las influencias que innegablemente se revelan en los versos de Boccaccio, pero también las aportaciones e

⁵⁵ A. Balduino, art. cit., p. 291.

⁵⁶ F. Nietzsche, *El Anticristo*, p. 11.

⁵⁷ S. Sarteschi, art. cit., p. 299.

innovaciones que su poesía hace a la literatura italiana. Sería muy miope pensar que un genio capaz de producir la obra narrativa más importante de la literatura italiana no haya tenido el ingenio para versar como los grandes. Sin embargo, el estudio de su obra y la comprensión de elementos particulares, requiere de un estudio minucioso que pocos han decido llevar a cabo.

Por último quisiera concluir con las palabras de Antonio Lanza que bien resumen mi punto de vista respecto a la importancia e imperiosa necesidad de reconocer la labor de uno de los autores más importantes de Italia.

Le *Rime* de Boccaccio non costituiscono un irrilevante *corpus* libresco d'imitazione stilnovistica e dantesca con successivi influssi petrarcheschi, como si è a torto creduto, ma rappresentano una tappa basilare nella storia della nostra lirica; con esse, infatti, il Boccaccio, grande anche como poeta, fondó un tipo di poesia destinato ad imporsi in Italia per circa un secolo: la poesia fiammeggiante.⁵⁸

⁵⁸ A. Lanza, *op.cit.*, p. XXXIX.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos podido reconocer algunas de las fuentes de las *Rime* de Boccaccio, algunas de las cuales son simplemente ejercicios sin mayor aportación por parte del poeta; sin embargo, Boccaccio deseaba ser poeta y aspiraba a ser uno de los más importantes. Su deseo se cumplió pero en otra dirección, la prosa.

Hemos observado detenidamente las fuentes de las que Boccaccio tomó, conscientemente o no, elementos para crear su propia poesía. Quizá el éxito de su destreza prosística opacaron su humilde destreza poética; sin embargo, la historia literaria está llena de intentos fallidos, de poetas sin talentos, de versos pobres y, también, de pobres imitaciones. El talento que Giovanni Boccaccio muestra ajustando figuras, sintagmas, etc., a sus propias composiciones no es poco ni limitado. La esencia del autor se percibe en toda su producción lírica, los temas que aborda son frecuentes, lo que nos asegura que en su interior había un hilo conductor que refleja, entre otras cosas, las experiencias de vida y literarias del poeta, aunque hemos podido concluir que el poeta no escribió sus rimas pensando en un *Canzoniere*, como algunos creyeron, y que tampoco las compuso considerando exclusivamente su amor por Fiammetta.

Las rimas de Giovanni Boccaccio poseen valor estético e histórico, y no pueden ser ignoradas. La presencia de Dante y Petrarca en innumerables pasajes es innegable, pero las producciones de dichos poetas se convirtieron en un patrimonio común y casi fuente obligatoria de todo poeta de la época; sin embargo, este trabajo no ha intentado enfocarse en mostrar un catálogo de coincidencias y ecos con otros autores, sino en reflejar la autenticidad del poeta y la destreza única de su ingenio, la influencia lógica como consecuencia de la contemporaneidad y cercanía con los autores más importantes del

momento, subrayando que la imitación es una práctica común en la época, en particular por la contemporaneidad con dos autoridades como Dante y Petrarca. Al respecto, pudimos constatar cómo es que Boccaccio pudo asimilar el stilnovismo y al mismo tiempo la obra de Petrarca reflejando la importancia de ambos en sus rimas. Otro aspecto que muy puntualmente propuso Antonio Lanza y que se ha corroborado fue la inclusión de la lírica de Boccaccio dentro de la corriente tardogótica. Con el concepto de “poesía fiammeggiante” Lanza nos brinda un catálogo de particularidades que pocos habían considerado en el poeta.

Varios son los aspectos que nos constriñen a observar sin desdén (como mucho tiempo se hizo) las composiciones de Giovanni Boccaccio, por lo que su actual y futuro estudio puede ser cimiento para la lírica y crítica literaria contemporánea y para la comprensión de algunos aspectos de la lírica italiana pasada y futura.

Bibliografía

Antona Traversi, Camillo, “Di una cronologia approssimativa delle rime del Boccaccio”.

Preludio, 7, 2, 1883, pp. 20-24.

Balduino, Armando. “Per un altro esercizio ‘petrarchesco’ del Boccaccio (*Rime*, XLII)”.

Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento. Firenze: Olschki, 1984, pp. 289-299.

Battaglia, Ricci, Lucia, *Ideologia e pratica della letteratura*. Roma: Salerno, 2008.

Blanco Valdés, Carmen F. “Las rimas de Giovanni Boccaccio: de los manuscritos a las

ediciones”, en Mercedes Brea, coord. *Pola melhor dona de quantas fez nostro*

Senhor. Homenaxe á Profesora Giulia Lanciani. Santiago de Compostela: Centro

Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades, 2009, pp. 73-95.

[http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5975/Boccaccio.%20Rimas.%20](http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5975/Boccaccio.%20Rimas.%20Manuscritos.pdf?sequence=3)

[Manuscritos.pdf?sequence=3](http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5975/Boccaccio.%20Rimas.%20Manuscritos.pdf?sequence=3)

Blanco Valdés, Carmen F. “El lexico de la *paura* en Guido Cavalcanti”, en Mercedes Brea

y Santiago López, eds. *Aproximación ao estudo do Vocabulario trovadoresco*.

Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en

Humanidades, 2010, pp. 181-191.

[http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5976/Cavalcanti.%20La%20paur](http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5976/Cavalcanti.%20La%20paura.pdf?sequence=3)

[a.pdf?sequence=3](http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/5976/Cavalcanti.%20La%20paura.pdf?sequence=3)

Boccaccio, Giovanni. *Le rime*, a cura di Antonio Lanza. Roma: Aracne, 2010.

Boccaccio, Giovanni. *Rime*, a cura di Aldo Francesco Massera. Bologna: Romagnoli-

Dall’Acqua, 1914.

Branca, Vittore. *Boccaccio y su época*, trad. Luis Pancorbo. Madrid: Alianza, 1975.

Branca, V. *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1958, p. 146.

Ceserani, R. *Il materiale e l'immaginario: manuale e laboratorio di letteratura*. Torino: Loescher, 1995.

Foscolo, Ugo. *Opere di Ugo Foscolo*, Milano: Mursia editore, 1962.

Lanza, Antonio, "Introduzione", en G. Boccaccio. *Le rime*, a cura di A. Lanza. Roma: Aracne, 2010, pp. IX-CVII.

Massera, Aldo Francesco, *Rime di Giovanni Boccaccio*, Bologna: Romagnoli-dall'acqua, 1914.

Nietzsche. *El Anticristo*, Ciudad de México: Editores Mexicanos Unidos, 2005.

Orso, Sergio. "Le parole soave: alcuni aspetti del Boccaccio lirico", en Antonio Ferracin y Matteo Venier. *Giovanni Boccaccio: tradizione, interpretazione e fortuna. In ricordo di Vittore Branca*. Udine: Forum, 2014, pp. 539-548.

Sarteschi, Selene. "La poesía di Dante nelle rime di Boccaccio", en Michelangelo Picone, a cura di. *Autori e lettori di Boccaccio. Atti del Convegno Internazionale di Certaldo, 20-22 settembre 2001*. Firenze: Franco Cesati, 2001, pp. 289-323.