

EL MICROTEXO DE LA «POÉTICA DEL DESAMOR» EN LAS *RIMAS* DE BOCCACCIO*

Carmen Fátima BLANCO VALDÉS
ff1valdes@uco.es
Universidad de Córdoba

INTRODUCCIÓN

Desde que di comienzo, en el año 2009¹, a la línea de investigación centrada en el estudio de las *Rimas* de Boccaccio percibí de manera clara que, ante la imposibilidad de abordar una lectura de las rimas según el orden que habían establecido tanto los editores Massèra y Branca² como la tradición manuscrita y la aportación hecha por la *Raccolta Bartoliniana*³, se hacía necesario buscar un método

* Este estudio se inscribe en el marco del Proyecto I+D+i del MINECO: *DHuMAR: Humanidades Digitales, Edad Media y Renacimiento. 1. Poesía 2. Traducción* (FFI2013-44286-P), de la Universidad de Alcalá, y dentro de las actividades del grupo de investigación ESFILTRAS *Estudios en Filología Italiana y Traducción* (HUM872), de la Universidad de Córdoba.

¹ 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 a investigación en Humanidades, 2009, pp. 73-95.

² Durante años la edición de referencia para las rimas de Boccaccio ha sido la edición de Branca (*Rime. Caccia di Diana*, Padova, Liviana, 1958), que tuvo una primera edición en 1939 (*Le rime. L'amorosa visione*, Bari, Laterza, 1939) y una última en 1992 (*Rime*, Milano, Mondadori, 1992) que es una reedición de la de 1958. A todos los efectos la edición de Branca reproducía fielmente la ordenación de las rimas que el editor Aldo Francesco Massèra había propuesto (*Rime di Giovanni Boccaccio*, Bologna, Romagnoli dell'Acqua, 1914) basada «sul criterio oggettivo di agruppare le poesie a seconda del loro contenuto fondamentale (p. 254)». Recientemente se han publicado dos nuevas ediciones que proponen una ordenación interna diferente. Antonio Lanza (*Giovanni Boccaccio, Rime*, Roma, Aracne editrice, 2010) publica una edición en la que rechaza la solución biográfica dada por Massèra y Branca para proponer una seriación basada en razones de estilo poético, alternativa que no ha convencido a la crítica por considerar que postula su base sobre un criterio definido por el editor y no por el escritor. A todas luces, la alternativa más adecuada es, sin duda, la ofrecida en la edición de Leporatti (*Giovanni Boccaccio, Rime*, Firenze, Edizioni del Galuzzo per la fondazione Ezio Franceschini, 2013) pues se ajusta a criterios exclusivamente filológicos basados en la tradición manuscrita.

³ *Vid.* Carmen F. Blanco Valdés, «Las *Rimas*...», *op. cit.* El Códice Bartoliniano es una antología de rimas de los siglos XIII y XIV, recopilada probablemente después del año 1527 (fecha que se suele dar como término *post quem*) sobre varias fuentes, por el Abad Lorenzo de Bartolomeo Bartolini, muerto en el año 1533. Una parte entera de dicha colección está dedicada a los sonetos de Giovanni Boccaccio, de los ff. 60r al 92v. Contiene un total de 103 sonetos divididos en dos grupos según la proveniencia. Se considera la fuente fundamental para las rimas de este poeta. Estas composiciones procederían de dos códices: un manuscrito, a todas luces hoy perdido, perteneciente al monseñor Lodovico Beccadelli, arzobispo de Ragusa, muerto en el 1572 –Códice Beccadelli–; y un texto del literato veneciano Giovanni Brevio, muerto poco después del año 1545 y que podría identificarse con el cod. 204, Fondo Palatino,

que pudiera aportar un modelo exegético válido para su estudio. La primera pregunta que nos planteamos pretendía dilucidar un tema ciertamente espinoso: ¿Qué nombre dar a este conjunto de poesías? O, dicho de otro modo, ¿podríamos describir las Rimas de Boccaccio como un cancionero o estábamos ante un modelo compilatorio diferente? Tras el arquetipo establecido en el *Canzoniere* de Petrarca, los estudiosos parecemos tener hoy en día un concepto más o menos definido de lo que es un cancionero al itálico modo. Es evidente, a la vista de la tradición manuscrita, que Boccaccio no dejó un manuscrito preparado con su obra lírica, más allá de todas las opiniones vertidas sobre la propia autovaloración de las mismas. Por lo cual, algunos estudiosos durante bastante tiempo consideraron, como idea generalizada, que no estábamos ante un Cancionero; o al menos, no ante el modelo petrarquista: obra unitaria con un hilo argumental representado por una colección de poemas personales, con una línea medular amorosa tejida sobre una tela voluntariamente diseñada por el autor y que le da un orden particular determinado. Es este sentido, es importante el significado con que el adjetivo *petrarquista* vino a enriquecer el término *cancionero*⁴.

Más allá de este modelo, son varios los factores que se han delimitado para que se pueda hablar de «unidad» en un texto. Podemos, por ejemplo, acudir a factores verticales y horizontales como la estructura del sintagma, la métrica o la rima que permiten una interrelación de los varios componentes hasta el punto de considerar que ello produce unidad al texto. Es lo que Gorni ha definido como «metafora del testo»⁵. Podemos, igualmente, acogernos al concepto de «intertextualidad» que permite tanto una correlación entre el texto y el contexto –o contextos culturales del sistema literario–, como las relaciones existentes entre las obras de un mismo escritor o la coherencia interna en un mismo texto –o conjuntos de textos de origen diferente–.

de la Biblioteca Nacional de Florencia, de principios del siglo XVI. En relación con el texto Brevio, Barbi señala que tanto las poesías colacionadas y copiadas en la Raccolta Bartoliniana cuanto las que se indican en un folio aparte –folio en el que Bartolini copia algunas poesías, hoy perdido, pero del que se conserva copia en el códice 2448–, se conservan en la *Raccolta aragonese* y en el mismo orden: «sicché non è dubbio che il testo del Brevio corrisponde alla raccolta messa insieme dal Magnifico per Federigo d'Aragona» (cfr. Michele Barbi, *Studi sui canzonieri di Dante con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, Sansoni, 1915, p. 172).

⁴ En la poesía española, por ejemplo, el término cancionero se ha usado para calificar, al menos, otros tipos de conjuntos de poemas. Así, la poesía cancioneril adquiere el significado de una antología que recoge generalmente poemas de varios autores o incluso de distinto argumento, como podría ser el caso del *Cancionero de Baena*, el *Cancionero de Estúñiga* o el *Cancionero General*. Pero también se aplica el término *Cancionero* a aquellas colecciones de poemas de un solo autor como podría ser el caso del *Cancionero de Pedro Manuel de Urrea* o de *Jorge de Montemayor*. Vid. Vicenç Beltran Pepió, «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», *Estudios sobre la poesía de cancioneros*, La Coruña, Toxosouto, 1999, pp. 9-54.

⁵ Guglielmo Gorni, «La metafora del testo», *Strumenti critici*, XIII (1979), pp. 18-32.

Sin embargo, en el caso que nos ocupa, creo que es conveniente jugar con la idea del macrotexto y de los microtextos. Es decir, en el caso de las *Rimas* de Boccaccio, ¿podemos hablar de un texto único o más bien de una yuxtaposición de textos? En este sentido, me parece apropiado acogerme a la tesis de Cappello sobre la idea de configuración de un macrotexto. Cappello habla de una «contiguità topologica», refiriéndose a la unidad semántica del conjunto, y a una «autonomía del significato» para cada una de las partes, en base a la existencia de un «intertexto interno», de tal modo que ante una unidad en base a las *dipositio* y la aparente falta de unidad que pueda existir sober el plano semántico cabe la posibilidad de «ricondurre un'apparente discretezza semantica ad una topologica, rivendicando così la continuità semántica dei vari segmenti al posto della loro contiguità, una cotestualità *sui generis* al posto dell'intertestualità»⁶.

De todo lo visto, ¿podemos aplicar estos conceptos al conjunto lírico de Boccaccio? Por un lado, si lo analizamos según la estructura vertical y horizontal comprobamos que a nivel sintagmático hay una característica unificadora basada, sobre todo, en la presencia casi constante del uso del encabalgamiento, que produce la sensación de un verso prosístico que inserta el metro en una frase de endecasílabos rítmicos pero cuyo contenido oracional va más allá del corsé que impone la estructura del soneto. Igualmente, otra característica es el uso del conector discursivo *ma* –o de otros conectores de subordinación como *dunque, onde, per cui, allora*– o el uso de conjunciones copulativas, como elementos de unión entre los cuartetos y los tercetos, que hacen que entre ambas partes se establezca una unión discursiva textual y semántica⁷.

Por lo que se refiere al esquema métrico, de las 126 composiciones que se dan como de autoría segura, la mayoría son sonetos menos una Sextina, dos madrigales y tres baladas. De entre los sonetos la norma de rima en los cuartetos es siempre con rima alterna ABBA - ABBA, registrándose la rima abrazada ABAB - ABAB en tan solo dos ocasiones. Mayor variedad, sin duda, encontramos en los tercetos. Si bien la norma es que los tercetos rimen en rima clásica CDE - CDE o en rima encadenada CDC - DCD, lo cierto es que Boccaccio ofrece soluciones poco frecuentes en la tradición lírica: CDE - DEC (7 casos), CCD - CCD (3 casos), CDD - CDD, CED - CDE, CDE - DCE (2 casos cada una) y CDE - DCD, CDE - CED, CDD - DCC, CDC - CDC (1 caso cada una).

Finalmente, en un conjunto lírico cuyo argumento principal es el amor en su diferente fenomenología, la referencia a la dama es un

⁶ Giovanni Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, Longo Editore, 1998, p. 16.

⁷ Cappello, en su reflexión sobre las claves de definición del macrotexto apunta que «ci sembra utile stabilire una relazione tra le componenti semantiche, responsabili della coerenza testuale, e quelle sintattiche, a cui si attribuisce la coesione del testo» (*ibidem*, p. 26).

elemento léxico común. Además del *senhal* que identifica claramente a Fiammetta, la mayor parte de las referencias se hacen, sin embargo, aludiendo a términos (denotaciones) de tipo genérico, básicamente pronombres demostrativos, como *colei*, *costei*, *questa*, *quella*, o a través de frases nominales del tipo *bella donna e cara*, *donna vaga*, *angelica bellezza*, *giovine bella*, *bel viso amoroso*, *viso angelico* que, pese a lo genérico, connotan perfectamente a la musa. Todos estos elementos estructurales ayudan en la conformación de una unidad lírica.

Si ahora nos dirigimos a la coherencia textual interna de todo el conjunto, dejando al margen los problemas derivados de la tradición manuscrita —que no permiten en modo alguno aventurar la idea de un texto único, o de un libro de rimas organizado al modo petrarquista— e igualmente, dejando de lado la organización de Massèra —que, forzando el texto, lo dispuso según el modo que ofrecía justamente el modelo petrarquista—, lo cierto es que, en mi opinión, tras el análisis detenido de cada una de las composiciones podemos observar que, pese a la aparente ausencia de un macrotexto, se percibe la presencia de núcleos temáticos que, en base precisamente a la intertextualidad y a elementos de cohesiones internas, permitirían una semántica macrotextual, agrupando los poemas en microtextos poético-narrativos coherentes, que, vistos en su conjunto —desde la perspectiva macrotextual—, desarrollan, en su costura final, una historia de amor⁸. También desde este punto de vista podríamos considerar que estamos ante una obra unitaria, pues en todo el conjunto lírico se pueden individualizar microtextos que van desde el proceso epifánico del amor hasta la madurez, cuando la experiencia amorosa da lugar al sentimiento constante del paso del tiempo. De igual modo se da la presencia regular de una sola dama, identificada además como la musa *Fiammetta*. Por último, si bien el tema fundamental es el amor, se encuentran también poesías que abordan argumentos sociales y morales, debates sobre casuística amorosa y el amor sensual.

⁸ De este modo, hemos podido identificar los siguiente núcleos temáticos, desde el punto de vista de la temporalidad del discurso y sobre la base de la búsqueda de intratextos comunes basados en los diferentes motivos poéticos —algunos de los cuales han sido ya analizados—: 1) La epifanía amorosa (Carmen F. Blanco Valdés, «La epifanía amorosa en las *Rimas* de Giovanni Boccaccio», *Raccolta di scritti per Andrea Gareffi*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2013, pp. 143-158.) dentro del cual podemos encontrar el denominado *Ciclo Baiano* (Carmen F. Blanco Valdés, «La ciudad de Nápoles y los escenarios marinos en el imaginario poético boccacciano», *Il mezzogiorno italiano. Riflessi e immagini culturali del Sud d'Italia*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, vol. I, pp. 193-202); 2) Alabanza y crítica de la dama —y del amor— (Carmen F. Blanco Valdés, «Alabanza y ocaso de una musa: *Fiammetta* en la composición lírica boccacciana», en Carmen F. Blanco Valdés y Ana M.ª Domínguez Ferro (coords.), *Madonna à 'n sé vertute con valore. Estudios en homenaje a Isabel González*, Santiago de Compostela - Córdoba, Servicio de Publicaciones - UcoPress, 2016, pp. 53-64); 3) La poética del desamor; 4) Poesía desde la madurez; 5) La muerte de la amada; y 6) Poemas de correspondencia y de debate social (Carmen F. Blanco Valdés, «Boccaccio y sus contemporáneos: un debate poético», *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 307-323).

Massèra así lo entendió y, de hecho, aunque no nos mostremos totalmente de acuerdo con el orden dado a las composiciones, lo cierto es que este editor intentó plasmar, por lo que concierne al sentimiento amoroso, una estructura más o menos cronológica en el discurrir de las composiciones, con la intención de ofrecer al lector una historia amorosa al estilo petrarquista. Branca, aunque con grandes reservas, lo siguió, ofreciéndonos la edición que ha sido la guía de lectura de esta obra hasta la llegada de la edición de Leporatti que, como hemos dicho, ofrece la *lectio* de la *Raccolta bartoliniana*. En cualquier caso, pese a todo, Branca ya intuía una adhesión del Boccaccio lírico tardío al modelo del maestro, no sólo en la influencia estrictamente lírica sino en la estructuración interna de su conjunto lírico como libro de poemas⁹. De hecho, desde el punto de vista de la interpretación, los lectores de las *Rimas* de Boccaccio, de antes y de ahora, han abordado la lectura de esta colección de textos desde la lógica de la existencia de una intertextualidad interna que, más allá de una hipotética *dispositio* textual o de la yuxtaposición, le conferían una objetiva unidad compositiva, entre otras razones porque, básicamente, el lector y su creador conocen las características paradigmáticas del género lírico-literario en el que se insertan y, en consecuencia, las apropiadas claves interpretativas.

En la introducción de su estudio, Ilaria Tufano, se hace eco de esta problemática y resalta que «si delinea da alcuni anni una nuova ipotesi interpretativa tesa a individuare o a intravedere le tracce di un disegno organico, sotteso all'opera lirica di Giovanni Boccaccio»¹⁰. En efecto, esta idea se empezaba ya a delinear con Suitner que hablaba de una «ambizione al libro di rime». Ante la pregunta de si entraba en el pensamiento de Boccaccio construir «un canzoniere che accentuasse quel parallelismo» con la obra del su *praeceptor*, opina que «l'elemento che può farcelo sospettare è la presenza nella silloge delle rime di tutti i materiali potenzialmente atti alla costituzione di un "canzoniere": rime di innamoramento, sviluppo della storia d'amore, rime morali, rime di pentimento e finale rivolgendosi alla Vergine»¹¹. Así lo corrobora igualmente Carrai quien, sobre la base de buscar ciertas equivalencias textuales entre las rimas de Boccaccio y las del Petrarca, afirma que, a pesar de que desde un «piano strutturale», basándose en la tradición manuscrita, no pueda documentarse la existencia de un «libro di rime», considera que «il sospetto formulato da Suitner» resulta admisible: «Che Boccaccio a un certo punto abbia pensato di mettere insieme un suo canzoniere per Fiammetta

⁹ Vittore Branca, *Boccaccio medievale*, Firenze, BUR, 1956.

¹⁰ Ilaria Tufano, «*Quel dolce canto*». *Letture tematiche delle «Rime» di Boccaccio*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2006, p. 15.

¹¹ Franco Suitner, «Sullo stile delle "Rime" e sulle polemiche letterarie riflesse da alcuni sonetti», *Studi sul Boccaccio*, XII (1980), pp. 95-128, p. 117.

è, in effetti, più che plausibile»¹². En esa misma línea, Natali retoma la idea del macrotexto al señalar que Boccaccio «progettò qualcosa del genere già fin dai suoi anni napoletani» organizando sus composiciones líricas en una «architettura coesa che, attraverso una serie di richiami lessicali, stilísticos, temáticos e di situazione, restituisce le linee della ben nota vicenda pseudo-atubiográfica da Boccaccio più volte rinarrata»¹³.

LA POÉTICA DEL DESAMOR

Una vez clarificada la posibilidad de abordar el estudio de las rimas de Boccaccio desde la perspectiva macro /vs/ microtextual, este estudio propone el análisis de los procedimientos empleados por Boccaccio dentro de lo que hemos denominado como poética del desamor.

La equivalencia semántica de contrarios entre amor y desamor nos permite analizar este motivo desde la perspectiva de aquello que es lo alternativo a la euforia completa; es decir, lo contrario del *plenitudo amoris*. En este sentido, el proceso a través del cual el *Amore* se convierte en *Disamore* no se refiere exclusivamente al *topos* del «amor no correspondido»; más bien, se trata de colocar en primer plano la subjetividad del poeta que reacciona ante una situación concreta y que, en el caso de Boccaccio, se acerca a situaciones tangibles y verificables en una realidad de vida cotidiana, no necesariamente filtradas a través de convenciones poéticas.

Así pues, abordaremos la emoción del «desamor» partiendo, evidentemente, de los esquemas ideológicos y poéticos propios de su tiempo y cuyos antecedentes más inmediatos son los poetas stilnovistas y el Petrarca lírico. Como señala Cappello: «La lettura di un'opera sullo sfondo della produzione preesistente [...] possono darci un senso unitario, in cui le singole opere diventano quasi capitoli di un'unica impresa poetica e culturale»¹⁴. Por un lado, hacemos referencia al término «emoción» entendido como «proceso interiore suscitato da un evento –stimolo rilevante per gli interessi dell'individuo»¹⁵; por otro, a la poética del «desamor» que, en principio, debe insertarse en la categoría emocional de la «aflicción» (*Tristitia*, según la clasificación elaborada por San Agustín) y que utilizará series lexicales comprendidas en los campos semánticos del dolor (desesperación, tristeza, angustia), del llanto, de la mutación visible del aspecto exterior y del deseo hiperbólico de muerte. Como vere-

¹² Stefano Carrai, «Esercizi petrarcheschi (con implicazioni cronologiche) del Boccaccio lírico», *Studi sul Boccaccio*, XXVIII (2000), pp. 185-197, p. 188.

¹³ Giulia Natali, «Il Canzoniere di Giovanni Boccaccio», *La Cultura. Rivista di Filosofia letteraria e storia*, XXXIX/1 (2001), pp. 55-89, p. 56.

¹⁴ Cfr. Cappello, *La dimensione...*, op. cit., p. 37.

¹⁵ Roberto Antonelli, «Perché l'affettività e le emozioni?», *La expresión de las emociones en la lírica románica medieval*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 1-15, p. 6.

mos, en el caso concreto del poeta que nos ocupa, en estos sonetos sobresale la centralidad del aspecto subjetivo e individual del «yo» lírico en la construcción de su discurso poético, de tal modo que el sentimiento del poeta enamorado que sufre de «desamor» convierte la amplia y variada gama expresiva de posibles manifestaciones dolorosas en palabras e imágenes poéticas originales, que establecen una relación efectiva entre su yo más íntimo y su verbalización.

No cabe duda de que las *Rimas*, si bien retoman las estructuras y los motivos poéticos tradicionales, fundamentalmente del Stilnovismo («acerbo stilnovismo giovanil»¹⁶) y del maestro Petrarca («petrarchismo della maturità»¹⁷), tienen una «impronta típicamente Boccacciana»¹⁸, cuya característica más sobresaliente es «la loro maggiore naturalezza, la tendenza alla prosasticità ed alla concretezza»¹⁹. Ello significa que, dentro de esa línea tradicional poética amorosa, la poesía de Boccaccio se encuadra en un nuevo concepto de originalidad que proviene de la experimentación tanto estilística —con abundantes encabalgamientos, que modifican el ritmo pausado del soneto—, como, sobre todo, de los temas y *topoi* de sus modelos, hasta el punto de poder hablar aquí también de un proceso de *contaminatio*, común, por lo demás, en algunas de sus obras narrativas.

Cuando Boccaccio relata el proceso de desamor, ha trazado ya en su historia amorosa, el relato del momento del enamoramiento, que resumimos brevemente para encuadrar en su justo espacio este nuevo relato. En el desarrollo del motivo poético de la epifanía amorosa²⁰ la presencia de los poetas stilnovistas es casi constante y, aunque en menor medida, también la presencia de Petrarca, sobre todo a la hora de retomar el tópico del *tempus fugit* y en la temporalidad discursiva del enamoramiento. Así, por ejemplo, en el soneto XL [II]²¹ la dama, en los cuartetos, aparece descrita según el canon tradicional *habito leggiadro et gentile* (v. 2), *biondi capei* (v. 5), al igual que en los tercetos lo hará el proceso de enamoramiento *fui preso da virtù ch'io non vedeva* (v. 14)²².

¹⁶ Cfr. Roberto Leporatti, «Sonetti in morte di Fiammetta (Boccaccio, “Rime” XXII [CV], LXII [CII], XC [XCIX], XCIC [CXXVI])», *Per Leggere*, 19 (2010), pp. 53-95, p. 86.

¹⁷ *Ibidem*, p. 86.

¹⁸ Cfr. Rosario Ferreri, «Studi sulle Rime», *Studi sul Boccaccio*, 7 (1973), pp. 213-237, p. 213; «Sulle Rime del Boccaccio», *Studi sul Boccaccio*, 8 (1974), pp. 185-196.

¹⁹ Cfr. F. Suitner, «Sullo stile delle...», *op. cit.*, p. 96.

²⁰ *Vid.* C. F. Blanco Valdés, «La epifanía amorosa...», *op. cit.*

²¹ Se cita siguiendo la numeración ofrecida por Leporatti a la que sigue, entre corchetes, la ofrecida por Masséra.

²² En el soneto XXXII [III] si bien los elementos de descripción de la dama son de tradición stilnovista —v. 5: *che 'l ciel di sé inamora*—, el poema, en su conjunto, nos introduce más en un lenguaje claramente petrarquista y dentro de una escenificación más típica del poeta aretino, sobre todo en el resultado final del enamoramiento: *ch'un saxo paravamo io et lo scoglio* (v. 14). Como en Petrarca (XXXV, 9-11), identificación, posterior simbiosis y metamorfosis final entre el enamorado y los elementos naturales (Francesco Petrarca, *Canzoniere*, introduzione di R. Antonelli, saggio di G. Contini, note al testo di D. Ponchiroli, Torino, Einaudi, 1992).

Sin embargo, ya desde el momento epifánico del enamoramiento, Boccaccio hace gala de su particular, y original, interpretación de los motivos poéticos y de los *topoi* tradicionales. El canónico *locus amoenus* primaveral, de larga tradición poética, se ve transformado en un espacio marino –napolitano, a los ojos del poeta– dominado por la frescura y la luz típica de estos lugares²³. Contemporáneamente comienzan a aparecer elementos comunes en su obra narrativa, pero poco frecuentes en la lírica precedente, como referencias mitológicas acordes con el mundo oceánico y marino. La presencia del viento Céforo, el viento del oeste que anuncia la primavera, se multiplica en estas rimas, pues, además de elemento consustancial con el ambiente marino, cumple la función de canalizar los suspiros del enamorado²⁴. De igual modo, la modificación en el espacio del *locus amoenus* implica otro cambio no menos original, ya que el foco de atención del enamorado pasa de los ojos de la dama a su *canto lieto* como elemento de atracción, compareciendo igualmente la figura mitológica de la sirena y de su canto traicionero.

Significativo, a este respecto, es el soneto «Non credo il suon tanto soave fosse» (XLIII [V])²⁵ que desarrolla el motivo del nacimiento del amor dentro de los esquemas poéticos tradicionales: *mirando li sua occhi belli, / m'accese il cor in più di mill'ardori* (vv. 13-14). El amor nace en el pecho *nel petto entrommi una fiammetta* (v. 12), sede del corazón que se enciende como consecuencia de la llama amorosa y del canto de su amada: *quant'una voce ch'io d'un'angioletta/ udi'...* (vv. 9-10). Igualmente, en este soneto, si bien el escenario marino está difuminado, se deduce fácilmente de los elementos formantes del poema: *né le syrene anchor, quando si scosse* (v. 5); o a través de reminiscencias mitológicas como *Argo* (v. 2), *Anphion* (v. 3), *Ulisse* (v. 6) utilizadas como término de comparación de la maravillosa atracción que ejerce el canto de la amada.

En estos sonetos iniciáticos Boccaccio ha narrado el proceso vital que va desde la *visio* hasta el consiguiente *stupor*, con las primeras menciones del *senhal* que serán numerosas en el motivo poético del

²³ Vid. C. F. Blanco Valdés, «La ciudad de Nápoles...», *op. cit.*

²⁴ Entre los elementos marinos (soneto XXXII [III]) destacan *Cancro* (v. 1); *Neptunno, Glauco, Phorco, Theti* (v. 9), *Giove* (v. 11) apareciendo las divinidades oceánicas alineadas en el mismo orden de Virgilio (*Eneida*, V, 822-25). Entre los vv. 1-2 una perífrasis temporal, también muy común entre las obras de juventud de Boccaccio: *Il Cancro ardea, passata la sext'hora, / spirava Zephiro e il tempo era bello*.

²⁵ Igualmente importantes son los sonetos, XIX [VIII]: «Quel dolce canto col qual già Orpheo», en el que Boccaccio hace uso de una *similitudo* (vv. 1-8) entre varios elementos para ensalzar el canto de su amada; el XXXIII [VI]: «Su la poppa sedea d'una barchetta», en cuyo primer cuarteto Boccaccio retoma una imagen petrarquista y el elemento coral: «*vidi in una barchetta allegra et sole*» (CCXXV: 1-4) y el soneto LV [VII]: «Chi non crederrà assai agevolmente», en el que se representa una escena amorosa con llamadas mitológicas a dioses y elementos marinos y en el que la huella de Petrarca también parece estar presente a través del sintagma *fortuna tanto destra* (v. 13) que recuerda al verso del *Canzoniere*; *ché, s'altro amante à piú destra fortuna* (CCXXXI, 3).

nacimiento del amor. Quizá, de hecho, uno de los rasgos más definitorios de este soneto sea justamente la mención de la musa a través de otro motivo de corte stilnovista igualmente modificado: el uso de la metáfora de la *donna angelo* que el poeta certaldés, a través de su particular interpretación, configura mediante el uso del diminutivo *angioletta* en palabra rima con *fiammetta* (vv. 9 y 12). En la creación de este *senhal* encontramos otra de las grandes novedades aportadas por el Boccaccio lírico y que señalan una de las claves de lectura fundamentales de su obra.

A través de una *amplificatio*, tanto del motivo tradicional de la llama amorosa como del de la *donna angelo*, consigue crear un nuevo subcódigo literario en el que, mediante el proceso de derivación de los términos *fiamma* y *angelo* en sus correspondientes diminutivos *fiammetta* y *angioletta*, si bien conservan su contenido apreciativo y matiz afectivo propio de los diminutivos, se produce un proceso de desgramaticalización de los términos, adquiriendo de este modo un nuevo contenido semántico como términos que identifican simbólicamente a la dama. La metáfora de la llama amorosa protagoniza el proceso narrativo del enamoramiento a través del uso de términos como *fiamma* e *infiammare*, quedando relegada la denominación *Fiammetta* a un uso más reducido²⁶. Particularmente efectivos en este sentido son el soneto XLII [II]: *Quella splendida fiamma, il cui fulgore / m'aperse prima l'amorosa via* (vv. 1-2)²⁷ o la primera estancia de la sextina 124 [XIV]: *Il gran disio che l'amorosa fiamma / nel cuor m'accese nei miei miglior'anni, / e tiene ancor crescendo ciascun giorno* (vv. 1-3) –proceso de identificación–; o el soneto XXVI [XII] en el que Boccaccio utiliza como término metafórico no la *fiamma* sino las *faville* que le han entrado por los ojos provocando el enamoramiento, pero que, sin embargo, le atraviesan las pupilas hasta el punto de quemárselas, produciéndole dolores reales: *Quell'amorosa luce, il cui splendore / per li miei occhi miso le faville, / che dentro al core andando a mille a mille* (vv. 1-3) –proceso

²⁶ En concreto el término *Fiammetta* comparece en 6 ocasiones. Para Tuffano («*Quel dolce canto...*», *op. cit.*, p. 22): «L'esibizione del *senhal* è una spia della volontà di organizzazione delle liriche intorno a una figura femminile».

²⁷ Este soneto es interesante desde el punto de vista del componer lírico de Boccaccio y de su gusto por la contaminación de influencias. En primer lugar (vv. 1-2) Boccaccio se acoge al tópico de la llama amorosa que enciende y despierta el amor. Igualmente se compara la figura femenina con imágenes procedentes del universo de la luz que utiliza esta estética luminosa como medio para alabar la belleza femenina, procedimiento de largo uso ya entre los trovadores occitanos e igualmente frecuente entre los poetas stilnovistas (*Vid.* Carmen F. Blanco Valdés, «Splendore e luce nella donna stilnovista», en Elvira Fidalgo y Pilar Lorenzo Gradín (coords.), *Estudios galegos en homenaxe ao Profesor Giuseppe Tavani*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, 1994, pp. 193-203) que comparan la aparición de la dama con un resplandor. Aparece también el motivo del alma peregrina (vv. 3-4 y 6-8) del que nos han dado numerosas muestras, sobre todo Guido Cavalcanti y Cino da Pistoia. Y finalmente, como resultado final de todo ese proceso, Boccaccio, a través de un *ignum*, relata cómo su dolor, su pesar y su incertidumbre son visibles, motivo este también rastreable en Cino da Pistoia y en el maestro Petrarca (I, 9-13 y XXV, 5-6).

de modificación—. A pesar de que Boccaccio desearía estar en todo momento antes su dama, debe mirar hacia otro lado puesto que la quemazón le impide ver: *colei, cui cerco di veder poterla, / sempre non posso poi lei riguardare* (vv. 13-14).

En el ciclo narrativo del nacimiento del amor, la dama queda identificada no solo como elemento que provoca la epifanía amorosa sino como símbolo de la salvación del amante *ch'aver preso credea, di mia salute* (XXI [XXIV]: 11); una dama que produce alegría en estos momentos iniciáticos:

Et poi del suo animoso fervore
una speranza crea ne' pensier miei,
che sì lieto mi fa, ch'io mi potrei
beato dir, s'ella stesse molte ore. (vv. 4-8)

Pero se trata de una alegría breve que da paso inmediato al dolor y al temor por la pérdida de esa *salute*²⁸. El amante es consciente de que el enamoramiento perdura en el tiempo: la fugacidad de la vida y el paso del tiempo son motivos sobre los que discurre el epílogo de ese ciclo que le hace percibir la fragilidad de toda esperanza: *et veggio aperto ch'alcun ben non dura / lunga stagione in questo viver corto* (10-11).

El estado amoroso es pues ambivalente: produce alegría, pero también y, sobre todo, es causa de dolor. Como hemos dicho, en el ciclo poético del desamor el protagonismo ya no lo tendrá la musa —aunque ella se identifique con el origen del amor— ni el propio Amor —aunque su presencia no deje de sentirse— sino el propio «yo» lírico. Es el amante quien habla en todo momento y es el poeta quien se representa en el tono más melancólico e intimista. La creación artística de Boccaccio adquiere ahora unas connotaciones propias, lejanas a una simple imitación de los presupuestos stilnovistas o petrarquistas. La huella del Cavalcanti más pesimista, del Cino más esperanzado o del Petrarca desolado por el paso del tiempo se entreteteje con un

²⁸ Dentro del motivo poético del nacimiento del amor los poetas stilnovistas, de la mano de Guinizzelli (si bien será retomado por todos ellos a nivel de intertexto), instauran el tema situacional del “saludo” como momento de la epifanía amorosa *Lo vostro bel saluto e'l gentil sguardo / che fatte quando v'encontro, m'ancide*: 6, 12. (G. Guinizzelli, *Poesie. Antologia*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1986). La dama adquiere con ello un papel activo en el que los verbos *volgere, fare, muovere y salutare*, ayudan al movimiento de la dama. El desarrollo que llevará a cabo Dante del tema del saludo en la *Vita Nuova*, lo llevará a identificar este término con otro concepto perteneciente a la misma familia léxica: *la salvezza*, de tal modo que la dama se identifica, a través de este gesto, no sólo con la epifanía sino como la salvación que le deriva al amante. No en vano, uno de los temas básicos en el desarrollo de las vivencias amorosas de Dante y que provocan que él modifique su *materia* poética, pasando a la poética de la *lode*, es precisamente la negación del saludo. Además, otro dato también significativo, es que *salute* suele ir siempre en rima con *virtute*. Boccaccio alude a este motivo; sin embargo, el su poemario la *Salute* no se identifica con la salvación de la poesía stilnovista sino con una *salute* real, relacionada con el estado físico, con el bienestar, y no con el estado anímico del amante.

Boccaccio más íntimo, pero sólo como un leve trasfondo al acogimiento de intertextos y motivos poéticos dentro de los esquemas de la tradición poética del dolor de amor. Es el lenguaje propiamente boccacciano el que enreda los distintos poemas que van construyendo el hilo de la narración del desamor; una narración, por lo demás, en la que las vivencias adquieren grandes tintes de realismo.

Tras el análisis de los poemas que pueden encuadrarse en este micro relato no sólo se marcan las distintas fases del proceso amoroso, sus contradicciones más intrínsecas y sus ambivalencias, sino que, al mismo tiempo, el poeta evoluciona desde sus primeras experiencias, con los consecuentes efectos dolorosos, hasta los momentos en los que el paso del tiempo se abre a una mirada solitaria. Momentos que transportan la composición de Boccaccio hacia un lirismo propio de la madurez y en los que se hace presente, con toda su rotundidad, el dolor por la muerte de su amada y la conciencia irremediable de que la muerte ha de llegar y, con ella, toda su fenomenología.

Podemos considerar que este ciclo comienza con una serie de poemas en los que se plasman con claridad esas contradicciones propias del estado de enamoramiento. La perspectiva dolorosa y la expresión de un sentimiento individual se expresan a través del sintagma *Misero me*: el poeta está decidido a hablar de su experiencia desde el presente y con mirada hacia el pasado: *Misero me, ch'io non oso mirare / gli occhi ne' quali stava la mia pace* (XLI [XXVIII]: 1-2). El poeta se coloca desde la perspectiva del yo lírico para reflexionar sobre las contradicciones propias de su estado, lo cual añade un punto de originalidad: a través de la antítesis *tra questi extremi sto* (v. 9) entre el fuego, que lleva a su corazón a morir ardiendo y el hielo que lo lleva a morir disuelto por el fuego, el amante se debate en cuál es la mejor de las dos muertes: o morir ardiendo (*arder tutto*) por seguir mirando los ojos de la amada, o morir disuelto como el hielo (*di freddo morire*), por alejarse de ellos. La misma imagen antitética se da en el soneto «Vetro son facti i fiumi et i ruscelli» (LXXIX [XXXVII]) en el que, a través de una *similitudo* entre la naturaleza y el estado del yo amante, Boccaccio introduce una atmósfera invernal de frío y nieve, de desolación natural que se muestra acorde con el estado anímico del enamorado. El juego de antítesis: *Ed io, dolente, solo ardo ed incendo* (v. 9) ayuda a dar esa sensación de contradicción entre el frío invernal y el fuego amoroso en el que arde el amante: *vestiti son i monti e la pianura / di bianca neve et nudi gli arbucelli* (vv. 3-4).

Otros recursos utilizados para plasmar la contradicción entre lo que se espera y lo que realmente se obtiene —que lo conduce a un estado de desamor— son metáforas como la de la nave que llega a puerto, la de la llama amorosa y la del fuego de amor que adquieren ahora el protagonismo, al igual que lo harán las figuras retóricas de la antítesis y el oxímoron. El amante se siente dolorido y espera un gesto de la amada que parece no llegar y que lo hace sucumbir en

la pena de amor: *or pena eterna or dolceza infinita / mi mostra, or m'assicura ora mi spave* (115 [XXIII]: 7-8). En todo este poema y en algunos más de este ciclo, como hemos visto, está presente el motivo del fuego amoroso que lo hacer arder, utilizando además el recurso estilístico al mito del Ave Fénix como símbolo de la renovación del deseo amoroso: *Così nel mio fin' dubio ardendo espero / nel fuoco rinnovar como fenice* (vv. 9-10). Se repropone igualmente la metáfora de la vida amorosa como una difícil navegación que ni siquiera la vista del puerto convierte en más serena: *ma vedo ben che, se 'l ciel non m'aita, / rotta è fra duro scoglio la mia nave* (vv. 3-4).

Tales antítesis adquieren realismo con la puesta en escena del tópicico del mundo al revés y con la evidente constatación, y asunción, de la realidad: la consecución de la alegría sólo podría darse con un imposible. Utiliza para su ejemplificación mitos conocidos y comunes en sus obras, como en el madrigal 121 [XXXIII], en el que el poeta, a través de un juego poético de base retórica con anáforas, repeticiones y aliteraciones, utiliza el mito de Narciso como término de comparación con la frustración del amante, recayendo en la dama la comparación con la fuente; mientras que el mito de Febo y Dánae comparece al final del poema como reflejo del estado del enamorado que se debate entre el odio y el amor: *A me ne par, per quel ch'appar di fore, / qual fu tra Febo e Danne, odio ed amore* (vv. 10-11). El soneto LIX [XXXIV] comienza con una pregunta retórica que insiste, una vez más, sobre el motivo del desamor: *Quando poss'io sperar che mai conforme / divenga questa donna a' disir' miei*. Pero ya desde este primer momento notamos cómo el tono del poema está muy lejos de ese sentimiento demoledor que producía en el amante el rechazo de la dama. Boccaccio emplea dos motivos conocidos en la lírica tradicional, pero, como veremos, su uso difiere considerablemente del dado por los grandes poetas que le precedieron. El primero de ellos es el del sueño –que tradicionalmente había sido requerido por el deseo de ver a la dama en sueño, por ejemplo, en el Dante de la *Vita Nuova* o en Petrarca–.

Boccaccio, sin embargo, aduce que ni siquiera en sueños, donde supuestamente la dama podría presentarse en múltiples formas *di mille forme* (v. 4), ésta se muestra condescendiente. Tal evidencia le lleva a utilizar el segundo de los motivos aducidos: el del tópicico del mundo al revés, cuyo empleo por Guinizzelli venía a testimoniar que *tornerà l'acqua in su d'ogni riviera, / il cieco vederà, 'l muto parlante / ed ogni cosa grave fia leggera* (13, 4-6), antes de que el poeta cambiase su amor por su dama, por muy cruel que ésta se mostrara. Boccaccio, sin embargo, lo utiliza, podríamos decir en su sentido recto, para evidenciar que la posibilidad de esperanza que tendría para alcanzar un mínimo de alegría sólo podría darse con un imposible: *quando torneranno / li fiumi a' monti, ed i lupi l'agnelle / dagli ovil temerosi fuggiranno* (vv. 9-11).

Más allá del uso de la antítesis y del oxímoron para manifestar el debate entre el amor y el desamor, Boccaccio hace uso de otro procedimiento habitual en el relato de los efectos producidos por el estado de enamoramiento como el *signum*: el llanto y la mutación visible de su estado son los elementos palpables de su actual condición amorosa. En estos poemas será bastante común el uso de una terminología propia de la desesperación dolorosa cavalcantiana con verbos como *sfacere*, *struggere*, *sbigottire*, *smarrire* que acercan a Boccaccio a su *res* poética imprimiendo su composición de un fuerte carácter doloroso. Comparando al Amor con Prometeo, el poeta declara que *sovent'Amor [...] far del mio lagrimar penna et inchiostro* (LXIV [XXXVIII]: 7-8) siendo su consecuencia que *Io piango et sento ben che'l cor si sface* (v. 9). El *doloroso pianto* comparece también como consecuencia directa del amor frustrado provocado por el desdén de su dama, representada a través del *senhal*: *Se quella fiamma, che nel cor m'accese / et hor mi sface in doloroso pianto* (XLVIII [XXXV]: 1-2) y es, a su vez, la muestra de que *la vita mia cognosco che si strugge, / e 'l cor diventa di lagrime fiume* (vv. 13-14). Las secuelas del llanto continuado: *sì gran pianto per gli occhi mando fore, / che tanta acqua non versan due fontane* (II [XXXIX]: 10-11), hacen mella en su aspecto: *Le lagrime e i sospiri e i non sperare / a quelle fine m'han sì sbigottito, / ch'io me ne vo per via com'huom smarrito: / non so che dire et molto men che fare* (LXXXIX [LI]: 1-4). El resultado de todo ello es que, no pudiendo retrotraer el tiempo y cesar en su amor: *moro di dolore / cagion essendo voi del fin dolente* (LXXXVIII [XLVII]: 13-14). El poeta muere de amor y se siente vencido por el dolor en un reconocimiento de sufrido intimismo, de conversación personal con su yo más íntimo que lo conduce, como única y dolorosa alternativa, al deseo de su propia desaparición existencial. El amante invoca a la muerte, pero en su sentido más real:

O crudel Morte, perché non m'uccidi?
 Tu sola puoi il mio dolor amaro
 finire et pormi forse in lieta pace
 (LXXVII [XLVI]: 12-14)

Se stati fossor chiusi, ancor potrei,
 signor di me, contastare a la morte,
 la qual or chiamo per mie dolce pace
 (LXV [XL]: 12-14)

tanto que incluso llega a desear su propia muerte (XVII [L] o a imaginar su propia sepultura: [...] *certamente / la fine a quest'amor la sepoltura / darà, e altro no, últimamente* (LXVII [LXXXVV]: 12-14).

Ante tales circunstancias el poeta, recurriendo al recurso de la *captatio benevolentiae*, siente una incapacidad real de expresar lo

que siente a través de las palabras y del canto: [...] *il duol ch'io porto / che 'l mio viso non mostra et ch'io non scrivo* (XXXI [LII]: 13-14), de tal modo que, llegado a este punto, lo sorprendente no es ya el llanto o la mutación corpórea sino el mismo hecho de seguir vivo:

io mostrerrei assai chiaro et aperto
che 'l pianger mio et mio essere smorto
maraviglia non sia, ma ch'io sia vivo (vv. 9-11).

Ahora bien, si malo es no poder declarar o incluso hacer entender con claridad sus sentimientos: *Deh fusse così inteso il mio parlare, / come l'intende i caldi sospir' miei* (113 [LIV]: 1-2), peor sería el hacerlo, ya que entonces, ante la evidente realidad de los hechos, la pena sería mayor. Si lo primero *un gioco mi parebbe a lacrimare* (v. 4), lo segundo le aseguraría la muerte: *sum certo che poche hore viverei / fra tante angosce e tante pene amare* (vv. 7-8).

Ante este estado de cosas, el poeta se siente *Pallido, irato, et tutto transmutato* (XIV [XXXII]: 1)²⁹ hasta el punto de considerar llegado el momento de cambiar su estilo compositivo: *Ond'io stimo che sia da mutar verso* (v. 9). Este poema es importante en este ciclo narrativo pues narra el paso del tiempo *dallo stato primier* (v. 2) al presente: *son preso et legato* (v. 4). Ante el desamor provocado por *la nemica d'Amore et di Mercede* (v. 3) la voluntad del poeta *stima* que ha llegado el momento de *mutar verso* (v. 9), siguiendo los pasos que ya Dante había tomado en la *Vita Nuova* cuando decide cambiar su *maniera* poética dando inicio a la poética de la *lode*. Sin embargo, el cambio que Boccaccio quiere emprender difiere notablemente del seguido por Dante, pues la voluntad del poeta es pasar a *biasimare* hoy lo que alabó en el pasado: *et biasimare / ciò che io scioccamente già lodai* (vv. 10-11)³⁰. Sólo así podrá volver a ser el mismo de antes, sufriendo una nueva metamorfosis, en este caso retroactiva y regenerativa:

Forse diverrà bianco il color perso,
et per lo non ben dir potrò impretare
fine per aventura alli mia guai (12-14)

²⁹ Boccaccio se acoge a una imagen común a la tradición stilnovista para reflejar el estado de desesperación que sufre el amante ante el desamor. En este sentido convendría recordar las imágenes ofrecidas por Guinizzelli y Cavalcanti para reflejar el mismo proceso y que metamorfosean al amante en materias inertes: *remango como statua d'otono* (Guinizzelli, 6, 12); *come colui ch'è fuor di vita [...] fatto di rame, o di pietra, o di legno*: VIII, 9-11 (G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011).

³⁰ El dolor y, sobre todo, el desengaño, provocan una crítica femenina, que configura otro de los microtextos narrativos de este conjunto poético. La imagen femenina, cuando se pasa al *biasimo*, se ve: «impregnada por un lenguaje violento y por escenificaciones en las que aquella imagen delicada da paso a descripciones realistas y a deseos vengativos, elementos todos ellos completamente ajenos a este tipo de contextualización poética» (cfr. Carmen F. Blanco Valdés, «Alabanza y ocaso ...», *op. cit.*, p. 58).

Al igual que sucedía con el *Canzoniere* de Petrarca, también Boccaccio contextualiza la fenomenología amorosa dominada por el dolor en un entorno natural, cuya puesta en escena recuerda la misma llevada a cabo por el maestro:

Quante fiate indietro mi rimiro
 et veggio l'ore e' mesi e' giorno e gli anni
 ch'io ho peduti seguendo gl'inganni
 della folle speranza et del desiro,
 veggio il periglio corso et il martiro
 (LXVII [XLVI]: 1-5)

El verbo *veggio* domina la perspectiva desde el presente hacia un largo pasado descrito por los sintagmas coordinados en *crescendo* del segundo verso, horas de engaño que se convierten en meses y días que se han hecho años, para subrayar que su *desiro* de antes es hoy *martiro*. Otro lugar común para el estado dolorido del poeta en ese mundo natural es la paz y sosiego que viven los animales con la caída de la noche en contraposición al sufrimiento del enamorado. También aquí Boccaccio construye su imagen sobre la horma de la sextina petrarquista «A qualumque animale alberga in terra» (XXII, 1):

Sì tosto come il sole a.nnoi s'asconde
 e l'ombra vien, che 'l suo lume ne toglie,
 ogn'animale in terra si raccoglie
 al notturno riposo, infin che. Il'onde
 di Gange rendon con le chiome bionde
 al mondo l'aurora, e.lle lor doglie
 i duri affanni e l'amorose voglie
 soave sonno allevia o le confonde.
 Ma io, come si fa il ciel tenebroso,
 sì gran pianto per gli occhi mando fore
 (II [XXXIX]: 1-10)

Sin embargo, en líneas generales, la escenificación natural empleada por Boccaccio parece estar lejos de aquel *locus amoenus* descrito por Petrarca, que presentaba una naturaleza dulce, tranquila y acogedora, en contraposición con el estado anímico de su morador, un escenario adecuado para sus pensamientos que le permitía una conversación entre el amante y los elementos naturales. Si Petrarca declaraba: *In picciol tempo passa ogni gran pioggia / e'l caldo fa sparir le nevi e'l ghiaccio* (LXVI, 13-14), Boccaccio presenta, en ocasiones, una naturaleza hostil y agresiva y que conduce a lo que podríamos considerar, a todas luces, un anti tópico del *locus amoenus* propio de la primavera, para compararlo con su estado amoroso de furioso dolor, encendido por el fuego (llama) de amor, en una naturaleza invernal:

Vetro son facti i fiumi e i ruscelli
 gli serra di fuor hora la freddura;
 vestiti son i monti et la pianura
 di bianca neve et nudi gli arbucelli,
 l'herbette morte, et non cantan gli uccelli
 per la stagion contraria a lor natura;
 Borëa soffia, et ogni creatura
 sta chiusa per lo freddo ne' sua hostelli
 (LXXIX [XXXVII]: 1-8)

De igual modo, en otro de los sonetos de este motivo, Boccaccio hace uso de un lenguaje alejado del tono poético convencional, para escenificar, a través de una serie imágenes lúgubres, —expresadas en los cuartetos y que se concentran en la fuerza expresiva del verbo *vegnon*— los varios modos posibles de morir ante tanto dolor:

L'oscure fami e 'pelagi terrèni,
 li pigri stagni, li fiumi correnti,
 mille coltella e ll'incendi cocenti,
 le travi e llacci e 'nfiniti veleni,
 gli orribil trarupi e 'boschi pieni
 di crude fiere e di malvage genti,
 vegnon, chiamate da' sospir' dolenti,
 e molti modi da morire osceni
 (XVII [L]: 1-8)

Ese mundo natural transporta su recuerdo a su querida Nápoles y al momento epifánico en el que su amor comenzó. Su imaginación creativa se contextualiza en *Baia*, constituyendo este uno de los microtextos más compactos de todo este conjunto poético, conocido por la crítica como el ciclo *baiano*, caracterizado por el realismo que ofrecen la luz y la frescura propias de los espacios marinos³¹. *Baia*, dentro del contexto del desamor, es el lugar desde donde sopla el viento que le trae recuerdos de su amada:

Chi che s'aspecti con piacer i fiori
 et di verde le piante rivestire,
 et per le selve gli augelletti gire
 cantando forse i lor più caldi amori,
 io non son quel; ma, com'io sento fuori
 zephiro et veggio il bel tempo venire,
 così m'attristo, et parmi allhor sentire
 nel pecto un duol, il qual par che m'accuori.
 Et è di questo Baia la cagione
 (XXXV [LX]: 1-9)

³¹ *Vid.* C. F. Blanco Valdés, «La ciudad de Nápoles y ...», *op. cit.*

Con el recuerdo de su amada, y por su ausencia, vuelve el dolor; y con el dolor se abre camino la esperanza. El uso del sintagma nominal formado por el sustantivo *speranza*, acompañado por los adjetivos *alta* o *folle*, ha sido recurrente para subrayar la permanente alternancia entre la alegría y el dolor³². El tiempo ha ido pasando y él ahora, pese a todo, echa de menos a su musa. Contempla la esperanza de volver a encontrarla, si bien es más fuerte el dolor que le produce su ausencia: *tanta dolce speranza me recava, / spronato dal disio di rivederti* (LXI [LXXI]: 9-10). Se hace patente ahora la perspectiva del pasado como, por ejemplo, en el soneto «Benché si fosse, per la tuo partita» (105 [LXVI]). El poeta recuerda la fe puesta en la esperanza y ese recuerdo se hace patente, en los cuartetos, a través de la conjugación de los verbos en pasado: *Benché si fosse* (v. 1), *la qual io prenda* (v. 2), *qualor gli veda* (v. 3), *pur sostenne* (v. 5), *un soave pensier che mi dicea* (v. 6), *mi dolea* (v. 7); mientras que en los tercetos, introducidos como de costumbre por la conjunción adversativa *ma*, esa realidad dolorosa se hace presente y perdurará en el futuro: *or convien* (v. 10), *Onde morrommi* (v. 12), *piangerò* (v. 13). El poeta se debate entre el dolor producido por su ausencia y el recuerdo de aquella imagen, *bella figura*, que le despertó el deseo amoroso:

Di quinci nasce chi dal viso bello
mi mostra esser lontano, onde 'l dolore
torna più fiero che prima per l'un cento
(101 [LXVIII]: 12-14)

El poeta comienza entonces una conversación con su *alma dogliosa* (v. 14) para pedirle que peregrine, que abandone su corazón, para que al menos ella pueda encontrar algún consuelo. El soneto *Poscia che gli occhi mia la vaga vista / hanno perduta* (LX [LXVII]: 1-2) comienza con una oración consecutiva que da por realizado el hecho de la pérdida de la presencia de la dama. Tras ello, una serie de imágenes de dolor como *valle trista* (v. 4), *più noia* (v. 5), *dolente core* (v. 6), preparan el *climax* para la presencia del tópico del alma peregrina³³:

³² A modo de ejemplo: *alta speranza* (LXIII [X], LXXXVII [XIX], 111 [XXII], XXI [XXIV], LXXXI [XXIX], 112 [XLII], XXXIX [XLIII]); *folle speranza* (LXXVII [XLVI], 125 [LIX]).

³³ Desde la teorización poética stilnovista, la mente es el lugar en el que se instala la dama una vez que ha sido intelectualizada; el corazón, el lugar donde pasa a residir cuando el amor potencia pasa a amor sentimiento, a *spirito d'amore*; y el alma, que reside en el corazón, es el lugar que espiritualiza todo el sentimiento de amor. Se trata de los verdaderos protagonistas dramáticos dentro del motivo poético del abandono de las potencias vitales, entre los cuales se incluye el tópico del alma peregrina. La entrada de la dama en la mente, corazón o alma del amante adquiere semejante magnitud que todo lo que halle allí, donde se instale, debe huir para dejarle espacio, de ahí el uso de la frase: *non aspettare / d'esser cacciata*.

Vattene adunque omai, non aspettare
 d'esser cacciata, e altrove ristoro
 prendi, se.ppuoi, di questa mia trestitia (12-14)

El poeta se encamina al cierre de este microtexto poético a través de la narración del desamor desde la perspectiva que ofrece la madurez: *negli anni miglior*. Interpreta, siguiendo el canon, el amor de juventud como un *errore*: *che, quando vuol, non può poi degli errori / disvilupparsi il misero* (LXXXIII [LXXXIV]: 12-13), como consecuencia de lo cual ha llegado a perder la razón: *Si fuor d'ogni sentier; nel qual ragione / passeggi o stia* (vv. 1-2) y a sentir un sufrimiento cercano a la destrucción: *nel qual smarrito / corro all'ultima mia destructiõne* (vv. 7-8). La muerte, que se siente cercana, hace que el poeta reflexione sobre aquellos años, que ahora siente perdidos, y su lamento por el tiempo desperdiciado se expresa entre suspiros y lágrimas. El alma del poeta conversa con él para recordarle que se encuentra en la madurez, lo cual se refleja también en su aspecto externo:

–L'arco degli anni tuoi trapassat'hai,
 cambiato il pelo e la virtù mancata,
 e di questa tuo picciola giornata
 già verso 'l vespro camminando vai;
 buono è adunque amor lasciare ormai,
 e a pensar dell'ultima posata–
 (103 [LXXX]: 1-6)

En estas circunstancias cabe una declaración de intenciones: abandonar el pensamiento amoroso para dejar paso a la introspección íntima de la muerte: *ultima posata* (v. 6). Tras la inclusión de la conjunción adversativa *ma* en los tercetos, se expresa, sin embargo, lo costoso de tal acto, pues en cuanto ve la sombra de la dama: *Ma come l'ombra vede di colei, / non vo' dir gli occhi* (9-10), –metáfora que ayuda también a dar esa idea de paso irremediable del tiempo–, llegan los suspiros *per dar cagione a' sospir miei*, figuración que lo aparta momentáneamente del pensamiento de muerte y eternidad que, pese a todo, se hace patente en el soneto que, a nuestro juicio, cerraría este ciclo, para dar paso al microtexto poético caracterizado por aquellas rimas en las que la madurez del poeta se impone ante la voz del Boccaccio más intimista y dolorido. El soneto se construye sobre una rica sucesión de figuras retóricas como encabalgamientos, poliptoton, paranomasias, derivaciones, aliteraciones y una serie de preguntas retóricas que el poeta se hace a sí mismo, tras la constatación de haber malgastado el tiempo entre suspiros y lágrimas, para concluir que:

Non si racquista il tempo che.ssi perde
per perder tempo, né mai lagrimare
per lagrimar ristette, come huom vede.
Bastiti ch'ad Amore il tempo verde,
misero, desti, ed or ch'a imbiancare
cominci, di te stesso abbi merzede

(LXVI [LXXXVII]: 9-14)

CONCLUSIONES

El modelo exegético que se ha utilizado para el análisis textual del motivo literario de la «poética del desamor» se basa en la constatación, por parte de la crítica, de la existencia de elementos unificadores que permiten, en consecuencia, el estudio de núcleos poéticos como microtextos unificados. Desde el punto de vista macrotectual de todo el conjunto lírico que componen las *Rimas*, hemos podido comprobar que hay, por un lado, una serie de características que funcionan tanto a nivel sintagmático como métrico y rítmico que le dan unidad; por otro, se constata igualmente la existencia referencial a un único sujeto femenino que, además, queda perfectamente identificado con la creación del *senhal* y que contribuye también a dar esa idea de unidad que la *dipositio* no permitía. Si descendemos al plano microtextual, se ha podido evidenciar la presencia de determinados núcleos temáticos y de elementos léxicos de cohesión que, en su unión discursiva, ofrecen una coherencia textual interna desde el punto de vista semántico.

El concepto de desamor se enfoca como una emoción que se explicita en un sentimiento vivido como contraposición a la *plenitudo amoris* y que se analiza desde los presupuestos semánticos de la categoría emocional de la *tristitia* y las series léxicas canónicas. Ello ha permitido el establecimiento de los diferentes *topoi* comprendidos en los campos semánticos del dolor, del llanto, de la modificación del aspecto físico y que conducen al deseo hiperbólico de la muerte como fin del sufrimiento. La intención que mueve el estudio es identificar tanto los diferentes motivos poéticos y discursivos intrínsecos a cada una de esas emociones –que conformarían el microtexto del motivo poético analizado– cuanto y, sobre todo, la particular interpretación que Boccaccio hace de los mismos. La centralidad del aspecto subjetivo e individual del «yo» lírico predomina en la construcción de todo este discurso poético y Boccaccio busca con ello una relación efectiva entre lo íntimo y su verbalización, sobresaliendo el hecho de que las vivencias expresadas se cargan con grandes tintes de realismo.

La constatación, por parte del poeta, de que el estado amoroso es ambivalente, causante de alegrías, pero igualmente de profundo dolor se evidencia a través de una serie de poemas en los que predominan

los recursos retóricos a la antítesis y al oxímoron (fuego vs hielo); el dolor queda perfectamente bien expresado a través igualmente del procedimiento del *signum* en el que el llanto y el cambio exterior del aspecto son los elementos visibles de tal estado. Adquieren igualmente relieve el uso de verbos, propios a la tradición lírica, como *sfacere*, *struggere*, *sbigottire* o *smarrire*.

Otro aspecto no menos evidente del sentimiento de desamor es la incapacidad real del poeta para poder expresar con palabras, a través del canto poético, lo que siente, realidad que le hace plantearse la necesidad de *mutar verso* y dar rienda suelta al *biasimare* de la dama, configurándose, en consecuencia, lo que podríamos considerar una *anti-lode* de la figura poética femenina (que da pie a otro de los microtextos reconocibles en este conjunto lírico).

La fenomenología amorosa queda contextualizada en un espacio natural que utiliza un lenguaje cercano al petrarquista pero que, sin embargo, dista mucho de la escenificación creada por el maestro. Boccaccio presenta una naturaleza hostil, en ocasiones agresiva (como en el ciclo *baiano*), invernal y que se aleja del tópico del *locus amoenus* primaveral de la tradición poética.

El recuerdo de la amada y el dolor provocado por su ausencia se intercalan con una mirada desde la madurez personal que le hace revivir su vida pasada, contemplada con los ojos de aquel que se acerca a su última posada. Los suspiros y las lágrimas acompañan esa mirada hacia el pasado que el poeta interpreta como años perdidos y tiempo desperdiciado.

El análisis textual de este ciclo ha permitido constatar las distintas fases del proceso amoroso centrado en el «desamor», evidenciando las contradicciones intrínsecas al mismo, al tiempo que se ha visto la evolución de un poeta que, desde sus primeras experiencias, con los consecuentes efectos dolorosos, progresa hacia la madurez, en los que el paso del tiempo se abre a un intimismo solitario.

Recibido: 23/01/2018

Aceptado: 22/02/2018



EL MICROTEXO DE LA «POÉTICA DEL DESAMOR»
EN LAS *RIMAS* DE BOCCACCIO

RESUMEN: Sobre la base de la posibilidad de acercarnos al estudio de las *Rimas* de Giovanni Boccaccio a través del establecimiento de determinados núcleos temáticos que permiten un estudio de esta obra desde los enfoques macrotextuales y microtextuales, el artículo se propone el estudio de los procedimientos empleados por este escritor para la narración de lo que hemos denominado como microtexto de la «poética del desamor» entendido como efecto contrario al producido por la *plenitudo amoris*. Se analiza, de este modo, la categoría emocional de la *Tristitia* y las series poéticas comprendidas en los campos semánticos centrados en el dolor, el llanto y el deseo hiperbólico de muerte, con la intención de describir tales procesos y la interpretación particular que el poeta hace de los mismos.

PALABRAS CLAVE: Boccaccio, *Rimas*, Desamor, Análisis textual.

THE MICRO-TEXT OF THE «POETICS OF DISAFFECTION»
IN GIOVANNI BOCCACCIO'S *RHYMES*

ABSTRACT: Giovanni Boccaccio's *Rhymes* can be analyzed by establishing certain thematic nuclei that allow a study of this work from both the macro-textual and the micro-textual approaches. Based on this assumption, this article will examine the procedures used by this writer for the narration of what we have defined as a micro-text of the «poetics of disaffection», to be considered as an effect opposed to that produced by the *plenitudo amoris*. Thus, the emotional category of the *Tristitia* and the poetic series included in the semantic fields of pain, weeping and the hyperbolic desire of death are analyzed, with the aim of describing such processes and the poet's interpretation of the same.

KEYWORDS: Boccaccio, *Rhymes*, Disaffection, Textual analysis.