

FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DE INTERPRETACIÓN

GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

Curso 2018-2019

**La *Fiammetta* de Boccaccio en las literaturas española
y catalana**

Eric Martinez Dodas

1392110

TUTOR

CARLES BIOSCA TRIAS

Barcelona, 03 de junio de 2019

UAB

**Universitat Autònoma
de Barcelona**

Datos del TFG

Título: La *Fiammetta* de Boccaccio en las literaturas española y catalana

Autor: Eric Martínez Dodas

Tutor: Carles Biosca Trias

Centro: Facultad de Traducción e Interpretación

Estudios: Grado de Traducción e Interpretación

Curso académico: 2018-2019

Palabras clave

Boccaccio, humanismo, traducción literaria, obra literaria clásica, literatura italiana, historia literaria, historia de la traducción.

Resumen del TFG

Este trabajo analiza la recepción que ha tenido en las literaturas española y catalana un texto capital del humanismo europeo, la *Elegia di Madonna Fiammetta* de Giovanni Boccaccio. Después de analizar la repercusión que tuvo en Europa la aparición de la *Fiammetta*, el trabajo hace un repaso a las diferentes versiones que se han publicado en castellano y en catalán, desde la aparición de la obra hasta la actualidad, y analiza las numerosas influencias que esta novela dejó en varios autores de la literatura peninsular a lo largo de los siglos XV, XVI y XVII, desde el Marqués de Santillana hasta Lope de Vega, desde *Tirante el Blanco* hasta Roís de Corella. En el caso del catalán, además, los intentos de hacer una versión moderna han resultado infructuosos, de forma que en la actualidad solo contamos con la reedición de la versión del siglo XV. Es por ello por lo que se ha escogido uno de los capítulos y se ha realizado una propuesta razonada de traducción al catalán moderno.

Aviso legal

© Eric Martínez Dodas, Barcelona, 2019. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor.

Dades del TFG

Títol: La *Fiammetta* de Boccaccio en la literatura espanyola i catalana

Autor: Eric Martínez Dodas

Tutor: Carles Biosca Trias

Centre: Facultat de Traducció i Interpretació

Estudis: Grau de Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2018-2019

Paraules clau

Boccaccio, humanisme, traducció literària, obra literària clàssica, literatura italiana, història literària, història de la traducció.

Resum del TFG

Aquest treball analitza la recepció que ha tingut en la literatura espanyola i catalana un text cabdal de l'humanisme europeu, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* de Giovanni Boccaccio. Després d'analitzar la repercussió que tingué a Europa l'aparició de la *Fiammetta*, el treball fa un repàs de les diferents versions que se n'han publicat en castellà i en català, des de l'aparició de l'obra fins a l'actualitat, i analitza les nombroses influències que aquesta novel·la va deixar en diversos autors de la literatura peninsular al llarg dels segles XV, XVI i XVII, des del Marqués de Santillana fins a Lope de Vega, des del *Tirant lo Blanc* fins a Roís de Corella. En el cas del català, a més, els intents de fer-ne una versió moderna han resultat infructuosos, de manera que en l'actualitat només comptem amb la reedició de la versió del segle XV. És per això que s'ha triat un dels capítols i se n'ha fet una proposta raonada de traducció al català modern.

Avís legal

© Eric Martinez Dodas, Barcelona, 2019. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor.

Bachelor's Degree Final Project information

Title: Boccaccio's *Fiammetta* in Spanish and Catalan literatures

Author: Eric Martinez Dodas

Tutor: Carles Biosca Trias

Centre: Faculty of Translation and Interpreting

Studies: Bachelor's Degree in Translation and Interpreting

Academic year: 2018-2019

Key words

Boccaccio, Humanism, literary translation, classic literary work, Italian literature, literary history, history of translation.

Abstract

This paper analyzes the reception of one of the key novels of European Humanism, the *Elegia di Madonna Fiammetta* by Giovanni Boccaccio, in both Spanish and Catalan literatures. After analyzing the impact that the appearance of the *Fiammetta* had in Europe, the paper reviews the different versions that have been published in Spanish and Catalan, since the appearance of the novel until now, and it analyzes the numerous influences that this novel left on many authors of the Iberian literature throughout the XV, XVI and XVII centuries, from the Marqués de Santillana to Lope de Vega, from the *Tirant lo Blanc* to Roís de Corella. In addition, in the case of Catalan, the efforts of writing a modern version of the novel have been in vain, so we currently only have the reprint of the XV century version. This is why a reasoned translation of one chapter of the novel to modern Catalan has been suggested.

Legal notice

© Eric Martinez Dodas, Barcelona, 2019. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Informazione sulla tesi di laurea

Titolo: *La Fiammetta* di Boccaccio nella letteratura spagnola e catalana

Autore: Eric Martinez Dodas

Relatore: Carles Biosca Trias

Centro: Facoltà di Traduzione ed Interpretariato

Studi: Laurea in Traduzione ed Interpretariato

Corso accademico: 2018-2019

Parole chiave

Boccaccio, umanesimo, traduzione letteraria, opera letteraria classica, letteratura italiana, storia letteraria, storia della traduzione.

Riassunto della tesi di laurea

Questa tesi di laurea analizza l'accoglienza di una opera fondamentale de l'umanesimo europeo, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Giovanni Boccaccio, nelle letterature spagnola e catalana. Dopo aver analizzato la ripercussione que questa opera ha avuto in Europa, si ripassano le differenti versioni che si sono pubblicate in spagnolo e in catalano, dalla comparsa dell'opera fino ad oggi, e analizza le numerose influenze che questo romanzo ha lasciato in diversi autori della letteratura iberica durante i secoli XV, XVI e XVII, dal Marqués de Santillana a Lope de Vega, da *Tirant lo Blanc* a Roís de Corella. Nel caso del catalano, inoltre, i tentativi di fare una versione più moderna sono stati infruttuosi, dunque adesso soltanto abbiamo la ristampa della versione del Quattrocento. È per questo che si è scelto uno dei capitoli e si è fatta una proposta di traduzione ragionata al catalano moderno.

Avviso legale

© Eric Martinez Dodas, Barcellona, 2019. Tutti i diritti riservati.

Nessun contenuto di questo lavoro può essere oggetto di riproduzione, comunicazione pubblica, diffusione e/o trasformazione, in modo parziale o totale, senza il permesso o l'autorizzazione del suo autore.

Índice

Introducción.....	1
Recepción en la literatura europea.....	2
Traducciones de la novela al español	3
Influencias en la literatura española	4
Traducciones de la novela al catalán	8
Influencias en la literatura catalana	10
Propuesta de traducción al catalán moderno del capítulo IV	13
Análisis de la propuesta de traducción al catalán moderno del capítulo IV.....	16
Conclusiones.....	19
Bibliografía.....	21
Anexo	23

Introducción

En la literatura, como en la mayoría de artes del mundo, se suele dar un hecho entre los autores de más prestigio, y es que su obra más icónica suele hacer sombra a sus demás publicaciones. Además, este hecho suele agrandarse cuando el autor y la obra en cuestión han influido enormemente en toda la literatura que les ha sucedido. Este es el caso de Giovanni Boccaccio, cuya obra cumbre, el *Decamerón*, ha focalizado la atención de escritores y críticos literarios por igual, lo cual ha producido un cierto «olvido» del resto de sus obras. En este contexto se centra este trabajo, cuyo objetivo es analizar la recepción que tuvo en el resto de las literaturas europeas una de las obras de juventud del escritor florentino, la *Elegia di Madonna Fiammetta* (1343-1344), particularmente en las literaturas española y catalana, y ver las traducciones que se han hecho de dicha obra, centrando la atención en las literaturas mencionadas anteriormente. Además, también se ofrece una propuesta de traducción de uno de los capítulos de la obra al catalán moderno, idioma que no tiene una traducción moderna de la novela, así como su posterior análisis.

A la pregunta de por qué se ha escogido esta obra, el autor debe responder que se trata de una novela pionera en muchos aspectos. En primer lugar, es una obra que, aun teniendo influencias medievales, tiene como protagonista a una mujer que no es ya el sujeto pasivo de una relación amorosa, sino que es el centro sentimental de la obra, que gira en torno a sus sentimientos.

En segundo lugar, es para muchos una de las primeras novelas en las que se hace un uso «práctico» de la mitología, es decir, no se recurre al mito para recrearse en él, sino que se pasa del mundo fantástico al real, se utiliza la mitología como punto de partida para explicar una situación real que se podía dar en la época en la que la novela fue escrita. Por último, es considerada una de las primeras «novelas psicológicas», ya que en ella el foco de atención está situado en los sentimientos de la protagonista, aunque como apunta Mussini Sacchi (1987: 6)

Que Fiammetta hable de sí misma, recogiendo en su dolor durante toda la narración es indudable. Que describa exclusivamente sus estados de ánimo (...) es igualmente evidente. Pero que sea capaz de analizar sus sentimientos, buscando las causas y yendo a la raíz de sus problemas, eso seguro que no.

En conclusión, es por todas estas razones que el autor ha escogido esta obra para realizar el trabajo que se presenta a continuación, con la ilusión de que pueda servir como referencia para quien quiera llevar a cabo una investigación exhaustiva posterior, ya sea centrándose en las traducciones que se han hecho de la obra al catalán, al castellano o a otras literaturas europeas, o analizando con más profundidad las influencias que la novela haya podido ejercer sobre otras obras no mencionadas en este trabajo.

Recepción en la literatura europea

La *Elegia di Madonna Fiammetta* fue escrita entre 1343 y 1344, y ejerció una influencia notable en las literaturas europeas que empezó en el siglo XV y se extendió, sobre todo, durante el siglo XVI, que es cuando más popularidad alcanzó en el continente. Aunque tuvo una amplia repercusión a lo largo de Europa, este apartado se va a centrar concretamente en su recepción en las literaturas francesa e inglesa.

En el caso del país galo, la novela tardó más tiempo en llegar que en otros países próximos a Italia como es el caso de España. Se tiene constancia de una primera traducción de la obra hecha en 1531 por un traductor anónimo que eliminó los tres últimos capítulos de la novela (concretamente, los capítulos en los que Fiammetta sufre por los sentimientos de culpa que le acechan por haber cometido adulterio) y añadió un nuevo final en el que la protagonista aspira a tener un nuevo encuentro futuro con ese amante florentino que la ha dejado. Un año después, en 1532, se publicaron las dos primeras impresiones de la obra traducida; y fue en la misma ciudad, Lyon. La primera traducción se titulaba *Complainte tres piteuse de Flammette à son amy Panphile. Translatee d'Italien en vulgaire francoys* y fue realizada por François Juste. La segunda obra se titulaba *Complainte des tristes amours de Flammette à son amy Panphile*, y de ella se encargó Claude Nourry. También es importante mencionar la edición bilingüe francés/italiano que hizo Gabriel Chappuys en 1585. Como ejemplo de traducción moderna de la obra en francés, hay que destacar la *Fiammetta*, traducida por Serge Stolf y publicada por la editorial Arléa en 2003.

Por lo que respecta a la literatura anglosajona, la primera traducción de la novela no se realizó hasta 1587, cuando Bartholemew Young publica una traducción libre de la obra de Boccaccio bajo el título de *Amorous Fiammetta*. Aunque esta versión de finales del siglo XVI fue la primera en imprimirse, la versión manuscrita de la obra ya era bien conocida y había alcanzado un número generoso de popularidad entre la gente culta y la gente que no tenía tantos estudios. Es probable que mucha gente en Inglaterra ya supiera de la novela impresa gracias a las ediciones del francés, ya que muchos de los nobles británicos de la época leían mucha literatura en esta lengua, así que no se debe descartar la posibilidad de que la parte culta de la sociedad inglesa hubiese leído alguna de las versiones anteriores en francés de la *Elegia di Madonna Fiammetta*. La primera traducción moderna de la obra no se produjo hasta más de 300 años después de la de Young, en 1907. En este caso fue James Clark Brogan quien hizo una versión de la novela usando un inglés arcaizante y eliminando algunos pasajes de la misma. Veinte años después, en 1926, Edward Hutton llevó a cabo una revisión del texto de Young para una edición de la novela que editó la Navarre Society y que fue reeditada en 1970. Como ejemplos de traducciones contemporáneas de la obra destacan *The Elegy of Lady Fiammetta*, editada y traducida por Mariangela Causa-Steindler y Thomas Mauch y publicada en 1990; y *The Elegy of Madonna Fiammetta Sent by Her to Women in Love*, traducida por Roberta L. Payne y Alexandra Hennessey y publicada en 1992. La diferencia substancial entre las dos versiones es que mientras que la de 1990 está dirigida hacia un público más académico (ya que se intenta conservar el lenguaje complejo en el que está escrita la novela original), la versión de 1992 está dirigida a un público más amplio, por lo que el lenguaje no es tan elaborado.

Traducciones de la novela al español

La primera vez que se publicó una traducción de la novela fue al español, y se realizó en Salamanca, en 1497, bajo el título de *La Fiometa*, en la misma imprenta donde se publicó la *Gramática* de Antonio de Nebrija. De la misma traducción se hicieron reediciones tanto en 1523, de la que se encargó Jacobo Cromberger en Sevilla, como en 1541, imprimida en Lisboa y editada por Luis Rodríguez. Cabe destacar el hecho de que la obra generó mucho interés entre la gente de la época al ser un libro que fue prohibido por la Inquisición.

Sobre la autoría de esta traducción de la obra ha habido mucha controversia, ya que hay partidarios y gente contraria a la teoría que dice que el autor de la traducción fue Pedro Roche, o Rocha, natural de Tarragona. La primera muestra de apoyo a esta teoría vino de Lluís Pons d'Icart que, en su *Libro de las grandezas y cosas memorables de la metropolitana insigne y famosa ciudad de Tarragona*, escrito en 1572, afirma que

Pedro Rocha, natural de Tarragona, tiene traducidos de lengua toscana de Pedro Aretino en lengua castellana los libros de La humanidad de Christo, y de la Vida de Nuestra Señora y de los Siete Salmos de la penitencia de David, y de Juan Boccaccio en la misma lengua el Corbaccio y la Fiammetta, con no menos ingenioso estilo y elegancia que el Boccaccio y Aretino los escribieron.

Por otro lado, críticos tan ilustres como Marcelino Menéndez Pelayo se han mostrado a lo largo del tiempo en contra de esta teoría que concede la autoría de la traducción a Pedro Rocha, y han defendido que este autor sería quien habría llevado a cabo la traducción al catalán, no así la traducción al español, versión que seguiría teniendo un autor anónimo:

(...) No creo que esta traducción anónima sea la misma que, según dice Pons de Icart en sus *Grandezas de Tarragona* (...) hizo Pedro Rocha, natural de aquella ciudad. Más verosímil es que le pertenezca la versión catalana. (Menéndez Pelayo, 1905-1915: 325)

Por lo que respecta a las ediciones contemporáneas de la obra, únicamente Pilar Gómez Bedate ha hecho una traducción contemporánea de la obra, que se ha publicado en dos ediciones diferentes: *La elegía de Doña Fiameta; Corbacho*, publicada en 1989 por la editorial Planeta, y *Decameron; La fiammeta*, publicada en 1999 por la editorial Espasa. Es interesante destacar también que en 2009 la editorial Órbigo publicó un facsímil de la edición de la *Fiammetta* imprimida por Luis Rodríguez en Lisboa en 1541, bajo el título de *Libro llamado de la fiameta*.

Influencias en la literatura española

Seguramente el aspecto de la *Elegia di Madonna Fiammetta* que más influyó en la literatura española, y el motivo por el que se hizo tan popular en Castilla, fue el tratamiento del amor cortés, que es uno de los ejes de la obra y una de las razones por las que se la considera una de las primeras novelas sentimentales. La evolución del amor, los sentimientos que este ocasiona y la tragedia que puede llevar a provocar a las personas son características de la obra de Boccaccio que se pueden observar en varias obras españolas.

La primera obra en la que se menciona la *Fiammetta* es *La Comedia de Ponza*, escrita por el Marqués de Santillana entre 1435 y 1443, en la que tal y como comenta Marcelino Menéndez Pelayo en sus *Obras Completas (Tomo II)*: «Sabido es que en la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana, es Boccaccio uno de los interlocutores, y a él se dirige la reina viuda de Aragón, doña Leonor, aludiendo al capítulo III de su novela con estas palabras» (Menéndez Pelayo, 2018: 324). El extracto de *La Comedia de Ponza* al cual hace referencia Menéndez Pelayo es el siguiente:

E como *Fiameta* con la triste nueva
Que del peregrino le fue reportada,
Segunt la tu mano registra e aprueba,
La mas fiel d'aquellas no poco turbada

De este extracto de la *Comedieta*, destaca también Miguel Ángel Pérez Priego «la actitud de la reina al recibir la carta de sus hijas, que es comparada con la de Fiammetta al recibir la carta de su amado Pánfilo» (Pérez Priego, 2001: 484). Aparte de esta mención explícita que se hace a la novela de Boccaccio en esta obra del Marqués de Santillana, también podemos observar cómo hay otra serie de paralelismos entre las dos obras. Entre estos paralelismos, podemos destacar, por una parte, la enorme influencia que ejerce la fortuna en ambos casos. En el caso de la *Fiammetta*, es la fortuna la que irrumpe en la vida de Fiammetta y la que provoca, según la protagonista, todas las desventuras amorosas que le ocurren, ya que cree que la diosa Fortuna está enemistada con ella. En el caso de la *Comedieta*, la presencia de la fortuna se nota en toda la obra, ya que la cuestión de su peso en el destino es troncal. De hecho, en la misma obra aparece alegóricamente representada la fortuna como una dama junto a un séquito de personas ilustres que irrumpe para tranquilizar a las mujeres de los nobles apresados en la Batalla de Ponza y asegurarles que sus esposos volverán temprano. Por otra parte, el segundo elemento presente e importantísimo en ambas obras son los sueños, concretamente los sueños premonitorios. En la obra de Boccaccio, justo al principio de la novela, cuenta Fiammetta cómo en un sueño la muerde una serpiente, lo cual ella interpreta como una advertencia sobre los desastres amorosos que tendría que afrontar en el futuro, y se lamenta del hecho de no haberse dado cuenta de lo que, según ella, le trataba de decir el destino. En el caso de la *Comedieta*, la importancia de los sueños es manifiesta, ya que la reina también experimenta un sueño en el que se le predice el aciago futuro que le espera.

Otra obra sobre la cual la *Elegia di Madonna Fiammetta* ejerció una gran influencia es el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. En esta obra, considerada también una de las primeras novelas sentimentales, son varios los aspectos que se pueden comparar a algunos que posee la novela boccacciana, pero quizá uno de los más

importantes sea el uso innovador de la primera persona del singular, del *yo*, como narrador, que se da en ambas obras.

En la *Elegia di Madonna Fiammetta*, Boccaccio empieza una innovación con respecto a la tradición literaria anterior: el cambio del narrador *Authoritas*. El narrador *Authoritas* que aparecía en gran parte de la literatura medieval era un narrador objetivo, en tercera persona, que simplemente exponía y comentaba externamente la acción de la obra, en gran medida con una actitud estoica, mediante la cual este autor objetivo no se implicaba en nada de lo que sucedía en la novela. El gran cambio de Boccaccio en la *Fiammetta* es que trata un tema, el amor, de una forma totalmente innovadora: pasa de la tercera persona a la primera, lo cual trae consigo el paso de la objetividad a la subjetividad del narrador en primera persona, hecho que facilita la exposición de los pensamientos y los sentimientos del protagonista. Pasamos de un narrador estoico que ejerce de figura de *Authoritas* sin implicarse emocionalmente en lo que acontece en la obra a un protagonista-narrador que destripa todos sus sentimientos, que se muestra más humano, más real, y que permite comenzar a introducir en la narrativa de la época un análisis de los sentimientos del protagonista (en este caso, de Fiammetta), campo en el cual la novela de Boccaccio es pionera. Como bien comenta Weissberger (1980:223):

Fiammetta, por lo tanto, juega dos papeles distintos y, de alguna manera, paradójicos en su narrativa. Como protagonista es un sujeto totalmente indefenso, incapaz incluso de cometer el suicidio que pondría fin a su sufrimiento. Al mismo tiempo, sin embargo, como narradora —una *lectora* de elegías y tragedias clásicas, y la *escritora* de una obra moderna de dichos estilos— también es la *auctor* que domina la novela, alguien que ejerce un control absoluto sobre su texto.

En la novela de Juan Rodríguez del Padrón, este uso novedoso de la primera persona se ve reforzado por otro mecanismo que el autor español también toma prestado de Boccaccio: el uso de varios registros narrativos. De todos los estilos de narración que encontramos en el *Siervo libre de amor*, el que relaciona de forma más clara la obra de Rodríguez del Padrón y la de Boccaccio es el estilo mitológico, al cual hace referencia el mismo autor al comienzo de la primera parte del tratado:

(...) trayendo fiçiones segund los gentiles nobles de dioses dañados e deessas, no por que yo sea honrrador de aquéllos, mas pregonero del su grand error y siervo indigno del alto Jhesús. Ficçiones, digo, al poético fin de aprovechar y venir a ti en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sofrir; aprovechar con el seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, aunque pareçe del todo fallir, la qual si requieres de sano entender, armas te dizen contra el amor. (pp.10-11)

Evidentemente, el aspecto narrativo mitológico que hace presencia en ambas obras se puede (y se debe) retrotraer a la obra clásica sobre la cual se fundamentan tanto la obra española como la obra italiana: las *Heroidas* de Ovidio. Es más, el propio Juan Rodríguez del Padrón tiene una obra escrita, el *Bursario*, que es una traducción libre de las *Heroidas*, con lo que la relación entre el autor español y el autor clásico es muy explícita. Aun así, en el *Siervo libre de amor* se hace un uso un tanto diferente de la referencia a los textos clásicos del que se hace en la *Fiammetta*, ya que en la obra española, el narrador no intenta establecer muchas veces comparaciones entre su situación y la que pudiera haber tenido algún protagonista de las obras clásicas.

Hacia finales del siglo XV aparecen muchas novelas españolas en las que la influencia de la obra italiana se hace patente. Entre ellas se puede destacar, en primer

lugar, la *Cárcel de Amor* de Diego de San Pedro, publicada en 1492, en la que la influencia boccacciana se ve sobre todo en la descripción de los sentimientos de la mujer y en la indagación en la psicología amorosa. En segundo lugar se encuentra una de las novelas cumbres de la literatura española, *La Celestina* de Fernando de Rojas, publicada en 1499. En esta obra es evidente que el autor bebe de la fuente boccacciana, mostrada sobre todo en que sus protagonistas, Calisto y Melibea, sufren de amor igual que Fiammetta; en la exploración que se hace de la psicología amorosa y en la tragedia que puede comportar la desgracia en el amor. De este último punto es importante destacar una escena de la novela que es casi igual a una de la *Fiammetta*: la escena en que Melibea sube a la torre después de saber que Calisto ha fallecido mientras que sus criadas le imploran que no cometa el acto del suicidio es muy similar a la escena de la *Fiammetta* en que, después de saber que Pánfilo tiene otras amantes, Fiammetta intenta suicidarse. La única diferencia entre las dos obras es que, mientras que Melibea acaba muriendo, hecho que da un final dramático a la novela española, Fiammetta acaba siendo convencida por sus criadas y sobrevive para aconsejar a aquellas mujeres que pasen por su misma situación amorosa.

También pueden observarse influencias de la novela de Boccaccio en otras obras posteriores, como es el caso de *La Dorotea*, publicada por Félix Lope de Vega en 1632. En esta novela son varios los aspectos que evocan a la *Fiammetta*, como por ejemplo los rasgos que caracterizan al personaje principal. Dorotea, al igual que Fiammetta, es una dama noble cuyas desventuras amorosas fundamentan la obra, igual que en la obra de Boccaccio. La trayectoria de ambas mujeres en las dos novelas es muy similar a grandes rasgos, ya que pasan por unas situaciones semejantes: disfrutan de un período feliz en el cual pueden gozar del amor de sus amantes, sufren la pérdida del amante sin saber si lo podrán recuperar, dicha pérdida provoca que intenten un suicidio que, en ambos casos, no se acaba llevando a cabo y, finalmente, hacia el final de sus respectivas obras mantienen un soliloquio en el que hablan de sus penas amorosas (Fiammetta se dirige a todas las mujeres y Dorotea habla delante del retrato de Fernando).

Al analizar ambas obras en profundidad se puede comprobar, en primer lugar, que ambas protagonistas se sitúan en un marco personal similar: ambas son damas jóvenes, casadas, cuyas emociones están en primer plano durante la obra. Es más, incluso se podría decir que el sufrimiento de Dorotea es más intenso que el de Fiammetta, ya que en el caso de la española hay dos hombres en el centro de su interés amoroso. Cuando Fernando la abandona, Dorotea se intenta suicidar, pero al final encuentra consuelo en don Bela. Aun así, la tragedia acaba llegando a Dorotea, ya que después de decidirse por Fernando, este la vuelve a rechazar y cuando intenta volver con don Bela se encuentra con que lo han asesinado, por lo que a Dorotea le destruyen sus esperanzas más de una vez, lo cual solo hace que aumente su sufrimiento. En el caso de Fiammetta, aun teniendo solo un hombre en el centro de su interés amoroso, se la ve más firme después de su intento de suicidio, e incluso tiene fuerza suficiente como para mandar un mensaje a todas las nobles damas que hayan experimentado, estén experimentando o puedan experimentar en un futuro una situación como la suya. Es curioso destacar también cómo no se hace mención en la obra de Boccaccio al marido de Fiammetta, al poner toda su atención a la relación que esta mantiene con Pánfilo.

En segundo lugar, en ambas obras está muy presente el valor de la fortuna, del presagio y del destino. Estos valores están representados por los sueños premonitores que tienen tanto Fiammetta (en el cual le muerde una serpiente y ella misma confirma que ese sueño era una advertencia de los acontecimientos que le iban a suceder más tarde)

como Fernando, los cuales nos transmiten la sensación de que no se puede hacer nada contra la fuerza del destino, el cual lo único que provoca (como evidencia muy bien Fiammetta) es frustración en los personajes, que se lamentan de no haber percibido antes esas advertencias y premoniciones que recibían oníricamente.

En tercer lugar, es curioso comprobar en ambas novelas el alto grado de elementos autobiográficos de los dos autores en la trama y los personajes. En el caso de la Fiammetta, la protagonista es una clara referencia a una dama napolitana del mismo nombre por la que Giovanni Boccaccio había quedado prendado durante su visita a la corte del rey Roberto de Anjou y que seguiría presente en toda su obra posterior. De igual modo, en el caso de Lope de Vega la figura de Elena Osorio, su primer amor y mujer que siempre estuvo presente durante toda su obra, es claramente visible en la novela, donde el mismo autor recrea esos años de amorío con Elena, representada en la figura de Dorotea, y en donde él mismo está presente mediante la figura de Fernando.

Por último, no podemos dejar de destacar también el claro secularismo que se desprende de ambas obras, habiendo sido escritas ambas en dos épocas donde la moralidad cristiana estaba ampliamente anclada en las sociedades tanto italiana como española. Los dos autores tratan las aventuras amorosas de sus protagonistas desde un punto de vista sentimental, afectivo, pero en ningún momento hacen algún tipo de juicio de valor. Especialmente evidente es este fenómeno en la Fiammetta, ya que como expone Trueblood (1992: 1146)

Enteramente autónoma con respecto a las doctrinas cristianas es la visión del amor que nos proporciona Boccaccio en *La Fiammetta*. En ningún momento padece la protagonista crisis de conciencia por el adulterio ni pone en duda la bondad de su pasión. Por otra parte, no enjuicia Boccaccio ni su comportamiento ni el de su amante.

En este apartado de influencias en la literatura española, mención aparte debe hacerse a la obra *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores, publicada en 1495. Esta novela es el ejemplo más paradigmático de la influencia de la *Fiammetta*, ya que es una continuación de la misma. En esta obra de Flores se nos cuenta que, después de todo lo acontecido en la obra de Boccaccio, Fiammetta deja atrás a su familia para encontrarse con Pánfilo, quien la rechaza. Después de este desamor, Fiammetta, no pudiendo lidiar con la pena, acaba suicidándose. La lección que extraen los protagonistas de la obra del relato de Fiammetta se puede resumir en el hecho que «el relato que Fiammetta dejó en la *Elegia* es aviso para Gradissa y motivo de la *quête* que esta impone a Grimalte mandándole que trate de reconciliar a los dos amantes» (Waltheus, 1997: 8).

Traducciones de la novela al catalán

Aunque tal y como se ha mencionado anteriormente la primera traducción impresa de la *Fiammetta* fue al castellano en 1497, esta obra ya había sido introducida en la Península décadas antes de la llegada de la imprenta. Concretamente, «las primeras traducciones peninsulares de la *Elegia* se hacen a la lengua catalana, probablemente ya a finales del siglo XIV, aunque los tres manuscritos conservados no pueden datarse antes del segundo decenio del siglo XV» (Parrilla, 2008: 17).

De los tres manuscritos en catalán que se han conservado de la obra, es el correspondiente al Archivo de la Corona de Aragón el que ha tenido más recorrido a lo largo de los siglos. Este manuscrito, conservado en el monasterio de San Cugat, data del último tercio del siglo XV y su traducción, como en el caso de los otros códices, es anónima. Hay algunas fuentes que sitúan esta primera traducción entre los años 1474 y 1476:

Hasta ahora, el único manuscrito catalán conocido de *La Fiammetta*, de Boccaccio, era el que, procedente de S. Cugat del Vallés, se conserva en el Archivo General de la Corona de Aragón, y que según el minucioso examen que del mismo hizo el mencionado erudito D. Francisco de Bofarull y Sans, fué escrito con toda probabilidad entre los años 1474 á 1476 (Bonsoms i Sicart, 1908: 389).

La primera muestra de interés por esta versión manuscrita de la novela la encontramos en una transcripción llevada a cabo por Josep Tastú en París en el siglo XIX. Más adelante, durante la primera década del siglo XX, el interés por esta obra revivió en dos momentos concretos: el primero tuvo lugar en 1900, cuando la revista *Lo Pensament Català*, dirigida por Mosén Jacinto Verdaguer, empezó a publicar en fascículos esta versión, aunque dicha publicación no duró demasiado y se canceló; el segundo tuvo lugar en 1908, cuando Ramon Miquel y Planas editó una versión del manuscrito del monasterio de San Cugat bajo el sello de la Societat catalana de Bibliòfils.

Si nos centramos en las versiones modernas de la obra, solamente encontramos un ejemplo de publicación de la *Fiammetta*, bajo el título de *La Fiammetta catalana* editado por Annamaria Annichiarico y publicado por Japadre Editore en dos volúmenes en 1983-1987. En esta publicación, Annamaria Annichiarico transcribe la obra no a partir del manuscrito de San Cugat, sino a partir de otro manuscrito del siglo XV que se encuentra en la Biblioteca de Cataluña. Cabe destacar el hecho de que, aun habiendo transcurrido tantos siglos desde que fueron publicados los manuscritos del siglo XV, no ha habido ninguna traducción al catalán contemporáneo, y todas las ediciones que se han hecho de la obra publican (aunque sea puliendo el catalán y haciéndolo más comprensible para un lector moderno) alguna de las versiones cuatrocentistas de la novela.

Finalmente, es importante destacar en este apartado la poca calidad de las traducciones de la *Fiammetta* que se realizaron en el siglo XV. Sobre este aspecto, es destacable el hecho de que la mayoría de errores que se observan son pasajes traducidos literalmente que ni tienen demasiado sentido en catalán, ni expresan toda la rica variedad de formas y de léxico que introdujo Boccaccio en el original. Como escribe Annamaria Annichiarico en *La Fiammetta catalana* (1983: 51-52): «Ya que no sabemos nada del traductor y la versión se considera anónima hasta el día de hoy, el campo está abierto a todas las hipótesis, incluso aquella que sostiene que puede ser que el traductor no fuese un «profesional de la literatura». Y es más, aunque Annichiarico sostenga que «es

probable además que solo sea un hecho evidente sin ningún tipo de importancia el poco esmero con el que se seleccionó al traductor por parte de quien encargó la traducción», y que «también puede tratarse, de forma más remota, de una hipótesis no contrastada (...) con una “apetecibilidad” del producto literario cada vez mayor y ampliamente percibida» (Annichiarico, 1983: 52), el autor de este trabajo se permite la licencia de poner en duda la afirmación anterior, ya que si realmente la historia de *Fiammetta* era ampliamente conocida (y todos los indicios apuntan a esa dirección) y realmente había gente deseosa de su traducción, el mecenas que encargó la traducción debería haberse esmerado en encontrar a alguien que asegurara una traducción lo más impecable posible. Llegados a este punto, habría dos acciones posibles que se podrían llevar a cabo para resolver la problemática de la calidad: en primer lugar, se debería comparar la traducción cuatrocetista al catalán de la *Fiammetta* con otras traducciones al catalán de otras obras italianas realizadas en esa misma época para comprobar si realmente existía un problema real entre los traductores al catalán con el italiano de la época. En segundo lugar, una vez comprobadas las dificultades lingüísticas, en el caso de que existieran otras traducciones de mayor calidad, nos deberíamos preguntar los motivos que llevaron a escoger a alguien poco ducho en el arte de la traducción (el poco interés del mecenas en la obra, la poca recepción de la novela entre los potenciales lectores de la época, etc.).

Influencias en la literatura catalana

Una de las obras de la literatura catalana en la que influyó más la *Fiammetta* es, seguramente, una de las novelas cumbre de la literatura caballeresca: *Tirante el Blanco*. Joanot Martorell publicó esta novela caballeresca en 1490, es decir, un siglo y medio después de que Boccaccio escribiera su obra, y en la misma se pueden encontrar varios ejemplos que nos retrotraen a la novela del escritor del *trecento*.

En primer lugar, resulta curioso destacar que, más allá de todas las referencias boccaccianas en la obra del escritor valenciano, la principal inspiración que obtuvo Martorell de la obra italiana fue la estructura de la misma; es la estructura retórica en forma de epístola de la obra del escritor florentino lo que más cautiva a Martorell, que se preocupa más por el continente que por el contenido de la novela italiana. Como comenta Pujol (1998: 66):

(...) la *Fiammetta* ha sido «seleccionada» íntegramente porque es retórica de cabo a rabo, empezando por el hecho de que la voz narrativa finge ser epistolar. Da igual, entonces, que *Fiammetta* narre sus reacciones sentimentales, que se las manifieste a Pánfilo, a la nodriza o a su marido, que dirija plegarias a las divinidades y a la fortuna o que monologue en la intimidad de la habitación: la única dimensión efectiva es su voz elegíaca...

Seguramente, Joanot Martorell no tuvo contacto con la obra de Boccaccio hasta que esta ya estaba bastante avanzada, ya que no es hasta el capítulo 268 cuando se empiezan a notar «aromas» de la *Fiammetta*. Entre dicho capítulo, el 268, y el capítulo 296 es cuando se pueden establecer una serie de paralelismos entre las dos novelas. En la novela del escritor valenciano, el hecho más destacable que ocurre en la trama de la obra (que se pueda relacionar con la *Fiammetta*, claro está) es el engaño que urde Viuda Reposada para engañar a Tirante y poder seducirlo.

El primer capítulo que se puede destacar es el 283, en el cual Viuda Reposada pone en práctica su plan y hace que Tirante crea erróneamente que su amada, Carmesina, le está siendo infiel. En el mismo episodio somos espectadores de cómo Tirante se lamenta del hecho de descubrir que Carmesina le es infiel (según él), lo cual es muy similar al lamento de *Fiammetta* al descubrir que Pánfilo tiene más de una amante y, por lo tanto, que se ha olvidado de ella. Este ambiente de lamento amoroso que se observa durante toda la obra está presente en las dos novelas y se puede notar en otros capítulos de la novela del escritor valenciano, aunque es posible que el ejemplo más paradigmático de la influencia de este ambiente de lamento por el pesar amoroso sea el 295, ya que como expone Pujol (1998: 80):

Como es sabido, la Tragedia da cuerpo a la narración del «nefandísimo crimen» que Tirante ha visto, y las palabras de Mirra son apropiadas para la explosión dolorosa que cierra el capítulo. Boccaccio, a su vez, le da el exordio. Primero, convirtiendo en interrogación retórica una simple frase enunciativa; después, recogiendo unos cuantos casos dolorosos con los que comparar el propio dolor, con la curiosa intercalación, de la mano de Martorell, de casos femeninos (Medea, Ariadna y Cánace) entre los de caudillos y gobernantes (para la incorporación de los cuales ha tenido que rastrear otros lugares del mismo libro VIII, todo él un auténtico catálogo de héroes y amantes infelices). Y, finalmente, el dolor de manifestar lo que hacer doler.

En este mismo episodio, en el lamento de Tirante, surge otro aspecto que juega un papel crucial en la obra de Boccaccio y al cual, al igual que en la obra de otros autores de

esa misma época, también se hace referencia constantemente en la obra de Joanot Martorell: la fortuna. En el soliloquio del protagonista de la novela se ve cómo él, al lamentarse de ver a su amada Carmesina siéndole infiel, culpa a la fortuna de no serle favorable y de haber hecho que fuera testigo del engaño al cual estaba siendo sometido por su dama.

En el capítulo 399 se establece otra comparación entre las dos obras, ya que en la carta que Carmesina escribe a Tirante, ella le cuenta de qué manera ha sobrellevado su ausencia, y uno de los consuelos que ha tenido es el hecho de haber revisitado los espacios que habían compartido los dos en el pasado (como las estancias en donde habían estado ambos), lo cual nos retrotrae al pasaje de la *Elegia* en el que Fiammetta, después de que su amante haya partido para Florencia, se consuela en su ausencia repasando los objetos y las estancias que había compartido por él. Aquí podemos observar el fragmento de *Tirante*:

No sé què diga, no sé què presente a la vostra vista! Los engans que a la mia pensa fins ara han detengut són stats mirar, besar e adorar algunes joyes e coses que vostres són stades, aconsolant-me ab aquelles. Aprés, visitant les portes **de la mia habitació, dient: «Açí seya lo meu Tirant. Açí reposava. Açí m prengué. Açí m besà. Açí, en aquest lit, me tingué nua»**. E axí, discorrent gran part de la nit e del dia, remeyava part de mos acostumats treballs. Donchs, cessen ja aquestes contemplacions que molt poch me aprofiten e vinga Tirant, qui serà vera consolació, fi, remey e descans dels meus mals e redempció del poble crestià. (cap. 398)

Y a continuación podemos observar el fragmento correspondiente a la *Elegia di Madonna Fiammetta*:

Niuna parte **della mia camera** era che io con disiderosissimo ochio non riguardassi, fra me **dicendo: «Qui sedette il mio Panfilo**, qui giacque, quivi mi promise di tornare tosto, **quivi il baciai io»**. (cap. III)

En estos fragmentos, el paralelismo que se puede establecer entre las escenas de *Tirante el Blanco* y de la *Elegia di Madonna Fiammetta* se explica perfectamente como expone Pujol (1998: 83):

Nuevamente, Martorell reescribe; tiene un modelo para un tema determinado, aísla sus componentes esenciales y los vuelve a disponer en el nuevo texto amplificando el modelo y explicitando lo que en la *Fiammetta* está implícito: el carácter ilusorio de la consolación que se obtiene de la revisitación de lugares y de objetos. Es, con toda seguridad, el momento en que Martorell se ha aproximado más decididamente a la dicción elegíaca de Boccaccio.

Otro autor de la literatura catalana medieval muy influido por la literatura de Boccaccio fue el escritor Joan Roís de Corella. De entre toda la producción de este autor tardomedieval, la obra en la que es más evidente la influencia de la *Elegia* es la *Història de Jason e Medea*, enmarcada dentro del conjunto de obras mitológicas del escritor valenciano.

Al empezar a analizar ambas obras, reparamos en el hecho de que en el plano formal (estructura de la obra), las dos novelas parecen idénticas: ambas se basan en el discurso que realiza una mujer a lo largo de toda la obra, y ambas lo presentan en un formato idéntico, un formato epistolar que, de hecho, las dos obras toman prestado de las *Heroidas* de Ovidio. Este hecho, el basarse en una obra clásica, es también evidente desde el mismo momento en el que Roís de Corella escribe una obra explicando un mito clásico, como el

de Medea. Boccaccio se aleja más del mito para hacer que las lectoras de la obra puedan empatizar más con la protagonista, Fiammetta, ya que las vicisitudes por las que pasa la protagonista son muy reales, son situaciones que le podían suceder a cualquier mujer de la época, por lo que se acercaba más a la realidad de su tiempo. Aun así, en el fondo de la obra boccacciana se esconden siempre las referencias a los mitos clásicos, que no son la historia principal que se expone, como en el caso de la *Història de Jason e Medea*, sino que son el pretexto para exponer una situación real.

Las dos obras son alegatos de dos mujeres cuyos sentimientos amorosos les han provocado un dolor inmenso, incluso trágico en el caso de Medea, pero que tienen dos objetivos muy diferentes al dirigirse al público femenino. Como expone Martos Sánchez (1999: 296-297):

El tono del *exordium* de la *Medea* de Corella tiene concomitancias evidentes con el de la *Fiammetta*. No obstante, a pesar del tópico del parlamento dirigido a las mujeres para prevenirlas de los hombres, se establece una diferencia substancial con respecto a la concepción de ambas obras: mientras que Fiammetta elabora un *ars amandi* para las mujeres, Medea «redacta un arte para no amar donde se destacan todos los momentos y los actos de seducción de los hombres, junto con las debilidades de las mujeres que se los creen» (Cingolani 1998: 141-142).

Cabe destacar también que, al igual que se ha comentado anteriormente, el mero hecho de que la obra de Corella tenga como personaje central a una mujer (aun cuando el discurso que expone este personaje es sensiblemente diferente tanto en la causa como en el efecto que busca provocar en el lector) es algo que directamente nos retrotrae a la Fiammetta, y nos permite comprobar que, como se ha dicho antes, la obra de Boccaccio marca un antes y un después en la literatura que expone los sentimientos y pensamientos de la mujer. Ambos discursos buscan objetivos muy diferentes: Fiammetta busca la compasión del resto de damas, busca que la comprendan y entiendan el dolor por el que ha pasado en su relación con Pánfilo; por su parte, Medea construye un discurso desde el resentimiento y el dolor trágico que le ha provocado su episodio con Jasón. La primera entiende que hay una forma de amar positiva, y busca compartir con el resto de mujeres su experiencia para que ellas puedan, desde la comprensión de su situación, reconducir sus propias experiencias amorosas llegado el caso en que se vean envueltas en un contexto amoroso similar por el que ha pasado Fiammetta. El hecho de que ella, al final de la novela, no se quede sola, sino que continúe casada con su marido, es una prueba fehaciente de que Fiammetta no está en contra de las relaciones sentimentales, no es ese el mensaje que busca transmitir Boccaccio, sino que solamente quiere que el resto de mujeres no sufran lo mismo que ella. El caso de Medea es totalmente opuesto, ya que ella ya da por perdida cualquier tipo de relación sentimental con el hombre, y lo que busca con su parlamento es convencer a las mujeres de que se abstengan de otorgar su amor a cualquier hombre.

Propuesta de traducción al catalán moderno del capítulo IV

CAPÍTOL IV

En el qual aquesta dama mostra quins pensaments i quina vida era la seva, en arribar el termini i veient que el seu Pànfil no tornava.

Així, oh piadoses dames, com heu sentit, no tan sols vaig arribar atenta al tan desitjat i fatigosament esperat termini, sinó que el vaig passar de llarg; i dins meu, insegura de si l'havia de reprendre o no, disminuïda bastant la esperança, vaig deixar de banda els pensaments alegres en què, potser estenent-me massa, havia tornat, i noves coses que encara no havien trobat el seu lloc em començaren a voltar pel cap. I retenint la ment de forma conscient, vaig començar a pensar si podia saber quina era o podia ser la raó que la seva estada s'allargués més del que m'havia promès, i davant les altres coses trobo moltes maneres de justificar-lo, tantes com ell mateix, si estigués present, podria trobar, i potser encara més. Jo em deia alguna vegada: «Oh, Fiammetta, vinga, creus que el teu Pànfil podria viure sense tornar a tu, si no fos perquè no pot? Els assumptes imprevistos sovint oprimeixen els altres, i no és possible donar un termini exacte a les coses futures com d'altres creuen. O qui dubta encara que la pietat per qui és a prop no estreny molt més que la de per qui és lluny? Joestic ben segura que m'estima moltíssim, i ara pensa en la meva amarga vida i s'hi compadeix i, impulsat per l'amor, moltes vegades ha volgut tornar; però potser el vell pare, amb llàgrimes i amb prec, ha prolongat bastant el termini i, com que s'oposa als seus desitjos, l'ha retingut; ell vindrà quan pugui».

A causa dels raonaments i excuses elaborats d'aquesta manera, sovint els pensaments m'impulsaven a imaginar coses més greus. Jo alguna vegada em deia:

«Qui sap si ell, amb ganes de complir amb el seu deure de tornar-me a veure i arribar al destí final, havent posposat totes les pietats pel pare i deixat tots els altres assumptes, va posar-se en camí i potser, sense esperar la pau del mar agitat, fent cas als mariners mentiders i temeraris que només volien cobrar, va acabar sobre un tauló de fusta que, en ser objecte de la fúria dels vents i les onades, va fer que perís en aquell indret? No va ser cap altra causa la que separà Leandre d'Hero. O qui pot saber fins i tot si ell, empès per la fortuna a un escull inhabitat, fugint de l'aigua trobà allà la mort, degut a la fam o a les bèsties rapaces? O si en aquells esculls, com Aquemènides, el van deixar per descuit i ara espera allà qui el salvi? Qui no sap encara que el mar és ple de perills? Potser el van capturar mans enemigues, o pirates, i està retingut amb cadenes a les seves presons. Totes aquestes coses són possibles, i moltes vegades ja les veiem ocórrer».

D'altra banda, més tard em venia a la ment el fet que no era més segur el seu camí per terra i, de la mateixa manera, veia milers d'accidents possibles que el podrien haver retingut. Jo, corrent amb l'ànima cap a les pitjors coses, valorant que l'excusa que ell trobés seria més justa com més greu fos la situació, pensava alguna vegada:

«Heus aquí el sol que, amb la calor habitual, fon les neus a les altes muntanyes, per on els rius furiosos corren amb ones tèrboles; i no són pocs els que ha de passar. I si amb la voluntat de creuar-ne un hi ha caigut amb el cavall i, cansat i bolcat, ha rendit l'esperit, com pot venir? No es la primera vegada que els rius cometen aquestes injúries als viatgers, ni que s'empassen els homes. Però si malgrat això és viu, pot ser que hagi caigut en una

emboscada de lladres i després d'haver-lo robat, el tinguin retingut; o pot ser que ara es trobi malalt en algun lloc i, quan s'hagi recuperat, vingui aquí sens dubte».

Pobra de mi!, que si em venien imaginacions com aquestes, em cobria sencera una suor freda, i si d'això sentia por, sovint dirigia els pensaments a pregar a Déu que s'acabés. Ni més ni menys com si ell, davant dels meus ulls, estigués present davant d'aquell perill. I alguna vegada recordo que vaig plorar, gairebé com si el veiés fermament en algun dels mals en què havia pensat. Però poc després em deia:

«Pobra de mi!, què coses són aquestes que els pensaments miserables em posen davant? Que les aturi Déu abans que passin! És més, que tardí el que vulgui, o que no torni, no sigui cas que, per acontentar-me, esdevingui alguna d'aquestes coses, les quals, tot i que ara m'enganyen indubtablement, sabent que són possibles, són impossibles d'amagar, i tan versemblant és la mort d'aquest jove que no pot amagar-se, i més a mi que, atenta, demano per ell amb investigacions no gaire subtils. I qui dubta encara que, si alguna de les coses dolentes que he pensat fos certa, la notícia, velocíssima missatgera dels mals, no l'hauria ja portada aquí? A la qual la fortuna, en aquest aspecte poc amiga meva ara, hauria donat via lliure per entristir-me moltíssim. Més aviat crec de debò que ell, igual que jo si no torna, es troba ara retingut a la força per una pena gravíssima i, o vindrà ràpid o, perquè jo em consoli, m'escriurà la raó de la seva tardança, excusant-se».

És cert que encara que els pensaments que ja he esmentat van assaltar-me feroçment, tot i així eren ràpidament vençuts, i l'esperança, que pel fet que ja havia passat el termini s'esforçava de fugir, jo la retenia, posant-hi el llarg amor que ens professàvem tots dos, la confiança transmesa, els juraments als déus i les infinites llàgrimes; coses que jo afirmava que era impossible que amaguessin un engany. Però jo no podia fer que la esperança, retinguda d'aquesta forma, no donés pas als pensaments deixats anar, els quals, amb pas lent i de forma silenciosa, expulsant a poc a poc l'esperança del meu cor, s'espavilaven a tornar al lloc d'on havien sortit, fent que em tornessin a la ment els horribles auguris i els altres senyals; gairebé no me n'havia adonat que ja notava l'esperança quasi expulsada i els auguris i la resta de pensaments fortíssims.

Però d'entre totes les coses que més m'afligien durant els dies en què sentia que Pànfil havia tornat, cap d'elles no era gelosia. Aquesta última, encara que no volgués, m'esperonava: totes les excuses que construïa dins meu, quasi sabedora dels seus actes, les anul·lava la gelosia; i quan dins meu feia els meus raonaments maleïts, sovint la gelosia creixia i em deia:

«Oh, que n'ets, de poruga! Quina pietat pel pare, o quin altre assumpte urgent o plaer podria entretenir Pànfil si t'estimés com et deia? Tu no saps que l'amor tot ho venç? Ell segur que s'ha enamorat d'una altra i t'ha oblidat, i ara posseeix allà el seu plaer, igual que posseïa aquí el teu; un plaer que, en ser nou, és molt potent. Si aquelles dames, com ja has dit, són dignes d'estimar i ell a més hi està naturalment disposat i és digne en tots els sentits de ser estimat, havent-se adaptat al seu plaer i ell al d'elles, l'hauran fet enamorar-se de nou. No creus que hi ha altres dames que tenen ulls al cap, tal com tu, i que saben d'aquestes coses tant com tu? Sí, se'n surten bé. I tu no creus, a més, que li'n pugui agradar més d'una? Crec de veritat que, si et pogués veure, li seria difícil estimar-ne una altra; però ell no et pot veure ara, ni t'ha vist després de tants mesos. Tu has de saber que cap accident quotidià és etern; així com ell va enamorar-se de tu, i com li vas agradar, d'aquesta forma és possible que una altra li hagi agradat, i que ell, havent abandonat el teu amor, n'estimi una altra. Les coses noves agraden amb més força que les que sempre es veuen, i allò que un home no posseeix sempre se sol desitjar amb més estima que allò que posseeix, i res no és tan agradable per no acabar-ho d'avorrir a la

llarga. I qui no estimaria amb més de gust una dama nova a casa seva que una antiga dama en altres indrets? Ell, a més, potser no t'estimava tan fervorosament com et feia veure; una no es pot refiar ni de les seves llàgrimes ni de les de qualsevol altre quan es tracta d'una penyora tan valuosa com és un amor tan gran com el que creies que et professava.

I a més, els homes, algunes vegades, veient a algú només uns pocs dies ja s'enfaden i ploren quan se separen; i es juren i prometen moltes coses similars que tenen ferma intenció de complir; però després, quan es troben algú nou, això fa que s'oblidin dels juraments. No és cosa nova que les llàgrimes i els juraments i les promeses dels joves siguin senyals d'un engany futur a les dames. Ells generalment saben fer aquestes coses abans que estimar: la seva voluntat gandula els empeny a fer-ho; no n'hi ha cap que no s'estimés més canviar cada mes deu dames que ser deu dies d'una sola. Creuen trobar contínuament formes i costums nous, i es vanaglorien d'haver tingut l'amor de moltes. Llavors, què esperes? Per què et deixes portar vanament per la fútil fe? No el pots allunyar d'això: segueix-lo estimant, i demostra que amb les mateixes arts amb les quals ell t'ha enganyat, tu l'has enganyat a ell».

I, després d'aquestes paraules, me'n vaig seguir dient moltes d'altres, les quals feien que m'encengués d'una ira terrible que, amb un ardor frenètic, m'enardia tant l'ànim, que gairebé m'induïa a cometre actes ferotges. Però tan bon punt superava la ira que em sorgia, les llàgrimes em fugien abundantíssimes dels ulls, les quals, de vegades duradores, feien que se me n'anés la ràbia del pit; en el qual, per consolar-me, i anant en contra del que em deia la meva ànima endevinadora, tornava a cridar quasi per força a la ja gairebé fugida esperança amb raons inútilíssimes. I d'aquesta manera, havent deixat de banda quasi totes les alegries, vaig passar-me molts dies esperant i desesperant-me sovint, sempre excessivament atenta a poder saber adequadament què era d'ell, que no venia.

Análisis de la propuesta de traducción al catalán moderno del capítulo IV

Antes de comenzar con el análisis pormenorizado de los problemas de traducción, sería conveniente explicar qué motivaciones ha habido detrás de la idea de traducir un fragmento de esta obra a catalán y por qué se ha escogido ese capítulo en particular. En primer lugar, la idea de traducir un capítulo de la *Elegia di Madonna Fiammetta* al catalán moderno surgió como un reto emocionante para el autor: traducir un fragmento de un libro prerrenacentista cuya traducción más moderna al catalán, como se ha explicado en este trabajo, data de siglos atrás. En segundo lugar, la elección del capítulo IV en concreto no ha sido baladí, sino que ha habido varios motivos para ello: es un capítulo que resume perfectamente el elemento central de la obra, es decir, el monólogo que mantiene Fiammetta durante toda la obra en el que expresa sus sentimientos hacia Pánfilo y hacia su vida en general. Cabe remarcar también que, asimismo, dentro de ese monólogo de la protagonista encontramos los rasgos a los que algunos críticos apelan para declarar que estamos delante de la primera novela psicológica, ya que Fiammetta hace una descripción extensa de todas las emociones por las que pasa y todos los pensamientos que se le ocurren durante el tiempo en el que espera la vuelta de Pánfilo. También es un capítulo en el que aparecen referencias mitológicas clásicas como son Leandro, Hero y Aqueménides, lo cual ejemplifica muy bien ese gusto por el mundo clásico que más tarde sería una de las señas de identidad del Renacimiento. En concreto, una de las principales referencias clásicas de esta novela es la obra de las *Heroidas* de Ovidio. Asimismo, también se hace referencia al mundo latino cuando Fiammetta pronuncia la frase *Non sai tu che Amore vince tutte le cose?*, la cual es una referencia directa al proverbio latino *Amor Omnia Vincit*.

Centrándonos en la traducción propiamente dicha, hay dos aspectos principales que hay que destacar. El primer aspecto a subrayar es la traducción de los nombres propios. En el caso de la traducción del nombre de la protagonista, Fiammetta, se ha decidido dejar el nombre original italiano porque como no existe ninguna traducción reciente de la obra, la protagonista es bastante desconocida por el público general, y se ha pensado que la mejor decisión fuese que el público se acostumbrase al nombre de la obra y al de su protagonista para que, si se quiere, en una futura traducción se pueda traducir el nombre de la misma. En el caso de que se quisiera traducir el nombre, se podría tomar como base cualquiera de las versiones en español donde se ha cambiado el nombre de la protagonista por el de Fiameta o Frameta, por lo que en catalán se podría usar Fiameta o Flameta, intentando mantener en el nombre esa proximidad con el fuego que destila el nombre Fiammetta en italiano. En el caso del amado de la protagonista, sí que se ha decidido adaptar el nombre y llamarlo Pànfil, ya que como resulta un personaje secundario en la obra, debido a que el único personaje con importancia real es Fiammetta, no tendría mayor incisión en la recepción por parte de los lectores en catalán. En el caso de los nombres propios pertenecientes a las referencias clásicas, la traducción de los nombres de los personajes se ha llevado a cabo dejando los mismos que se utilizaron en las traducciones anteriores al catalán (*Leandre, Hero i Aquemènides*).

El segundo aspecto que cabe destacar de la traducción es cómo se ha trasladado al catalán el estilo en el que la obra está escrita. Esta novela, al igual que la mayoría de las obras de Boccaccio, está escrita en un estilo literario y muy culto. Así pues, la primera decisión que se ha tomado ha sido qué tipo de traducción se quería hacer de la novela:

por un lado, se podía hacer una traducción más «fiel» de la obra, lo cual implicaba emplear un léxico culto y un tono muy formal; por otro lado, se podía hacer una traducción más «simple» de la obra, rebajando el tono y utilizando un estilo más estándar. La primera opción implicaba dirigir la obra a un público más culto, más académico, que quisiera leer una traducción más «pura» de la novela; la segunda opción, por su parte, era una buena opción por si se quería dirigir la novela a un público más general, que se centrara más en el relato de la novela y no tanto en cómo estuviera escrita. Finalmente se ha decidido tomar la segunda opción por una razón muy simple: al no haberse traducido al catalán moderno, la mayoría del público no conoce esta obra de Boccaccio, por lo que el objetivo de la traducción debería ser llegar a un público muy amplio, que pueda leer sin excesivas dificultades la obra, y así hacer que la gente pueda llegar a conocer el libro. Una vez se haya publicado para todos los públicos, sí que podría ser interesante hacer una versión traducida de la novela más académica, que se centrara en analizar e intentar reproducir el estilo lírico de Boccaccio.

A la hora de trasladar el estilo de la obra original a la traducción, ha habido dos factores principales a tener en cuenta: la sintaxis y el léxico. En el caso de la sintaxis, el primer aspecto que se debe resaltar es la gran cantidad de frases con hipébaton que se encuentran en el texto. A la hora de traducir el capítulo, si se hubiera optado por hacer una traducción más «pura» de la obra para una edición académica de la novela, la estructura de este tipo de frases se hubiera mantenido, es decir, se hubiera conservado la posición del sujeto, de los complementos verbales y del verbo, que aparece en muchas ocasiones al final de la frase. Por el contrario, al dirigir la traducción hacia un público general, se ha decidido deshacer los hipébatos en la medida de lo posible para facilitar la lectura del capítulo, ya que debido al léxico elevado y a la estructura rebuscada de las frases, la lectura del fragmento podría resultar complicada. Como ejemplos de este tipo de frases encontramos fragmentos como: *non solamente al molto desiderato e con fatica aspettato termine pervenni* (traducido como *no tan sols vaig arribar atenta al tan desitjat i fatigosament esperat termini*), *forse è esso da inimiche mani preso* (traducido como *potser el van capturar mans enemigues*) o *e dietro a queste parole con molte altre séguito a me dicendo* (traducido como *i, després d'aquestes paraules, em vaig seguir dient moltes d'altres*). Hay que remarcar que, aunque se ha buscado simplificar todo lo posible la estructura sintáctica del capítulo, ha habido algunas secciones en las que se ha tenido que respetar el orden sintáctico del texto original, ya que se corría el riesgo de que, al buscar la simplificación del texto, se rebajara el tono literario de la obra, hecho que se ha intentado minimizar mediante el mantenimiento de dichos órdenes sintácticos y el uso de cierto léxico literario. Por lo que respecta a la traducción de las diferentes formas verbales, gerundios y participios, estas se han dejado igual en su gran mayoría, a excepción de algunos casos en los que se ha cambiado la forma verbal porque en italiano el período hipotético funciona con el modo subjuntivo, mientras que en catalán se expresa en indicativo (ej. *Or chi dubita ancora che la presente pietà non istringa più assai che la lontana? ...*, traducido como *O qui dubta encara que la pietat per qui és a prop no estreny molt més que la de per qui és lluny?*; *le quali ora veramente m'ingannano; però che, posto che possibili siano ...*, traducido como *les quals, tot i que ara m'enganyen indubtablement, sabent que són possibles...*; *non credi tu che l'altre donne abbiano occhi in capo ...*, traducido como *no creus que hi ha altres dames que tenen ulls al cap...*; o *Fiammetta, deh, credi tu il tuo Panfilo dimorare senza tornare a te ...*; traducido como *oh, Fiammetta, vinga, creus tu que el teu Pànfil podria viure sense tornar a tu...*), porque el uso italiano del futuro de indicativo muchas veces se expresa en catalán en subjuntivo o condicional

(ej. *egli verrà quando potrà*, traducido como *ell vindrà quan pugui*; *e chi non amerà più volentieri a casa sua una nuova donna...*, traducido como *i qui no estimaria amb més de gust una dama nova a casa seva...*), o porque el uso del participio y del infinitivo en italiano se expresa con más claridad en catalán con una oración de relativo (ej. *e in quello similmente mille accidenti possibili a ritenerlo vedea...*, traducido como *veia milers d'accidents possibles que el podrien haver retingut...*; *o forse nel camino infermato in alcuna parte ora dimora e, ricuperata la sanità, senza fallo qui ne verrà*, traducido como *o pot ser que ara es trobi malalt en algun lloc i, quan s'hagi recuperat, vingui aquí sens dubte*). Para cerrar este apartado gramatical, es importante destacar también el uso del pronombre *io* en la traducción del capítulo. En el texto original italiano aparecen regularmente explicitados los pronombres personales. Al hacer la traducción, se ha intentado elidir la mayoría de los pronombres, como es costumbre en catalán, salvo en algunos puntos en el que se ha creído conveniente explicitarlos para enfatizar la persona a la que se hacía referencia; sin embargo, en el caso del pronombre *io*, se ha optado por traducirlo explícitamente siempre por el motivo de que destaca mucho más el carácter personal que se desprende del monólogo de Fiammetta durante toda la obra, y remarca el hecho de que, a lo largo de la novela, gran parte de lo que el lector lee son los pensamientos situados en la mente de la protagonista.

Por lo que respecta al léxico del fragmento traducido, el capítulo, al igual que el resto de la novela, se encuentra repleto de un léxico literario e incluso en algunos casos arcaico. La traducción de algunos de los términos más complicados ha sido posible gracias a las notas de vocabulario que aporta la edición de Maria Mussini Sacchi de la *Elegia di Madonna Fiammetta* en la cual se ha basado la traducción al catalán de este capítulo. Algunos de los términos que las notas han ayudado a comprender han sido *sovente* (traducido como *sovint*), *dimora* (traducido como *tardança*), *tumorosissimo* (traducido como *frenètic*) o *concreato* (traducido como *que em sorgia*). También se debe comentar la traducción concreta de dos palabras que aparecen recurrentemente a lo largo del texto: *cosa* y *donna*. En el caso de la primera, la primera intención ha sido la de buscar una traducción menos literal, pero al ver que dicha palabra aparece a lo largo del capítulo y se usa en infinidad de situaciones para describir una gran cantidad de elementos diferentes, se ha optado por dejar la traducción literal, *cosa*. En el caso de la palabra *donna*, se ha optado por traducirla como *dama* para darle a la traducción un matiz más específico, ya que en la época de Boccaccio, tanto la protagonista de la novela, Fiammetta, como el público femenino al que iba dirigida la obra eran mujeres de clase alta, nobles, por lo que se ha optado por no utilizar una palabra tan general como *dona* y sí una más concreta como *dama*. Finalmente, cabe señalar que en la última frase del capítulo hay un juego de palabras con dos verbos que se escriben de una forma muy similar en italiano: *sperando* y *disperando*, el cual se ha optado por mantener en la traducción al catalán mediante la fórmula *esperant* y *desesperant-me*.

Conclusiones

Después de realizar esta investigación sobre las traducciones que se han hecho de la *Elegia di Madonna Fiammetta* a diferentes idiomas a lo largo de la historia, principalmente al español y al catalán, así como sobre las influencias que dicha obra ha tenido en las literaturas de estas dos últimas lenguas, la primera conclusión que podemos obtener es que esta obra fue capital para el desarrollo posterior de la novela sentimental. Muchos de los elementos en los que se basa dicho género, que empezó a despuntar en el Renacimiento, los encontramos en la obra de Boccaccio: desde la estructura epistolar de la obra, al retrato del amor cortés o los pensamientos de suicidio de la dama que no ve correspondido su amor. Y, a su vez, tanto la novela del escritor toscano como todas las novelas sentimentales posteriores pueden retroceder en el tiempo hasta encontrar sus principales influencias en la obra clásica de las *Heroidas* de Ovidio. La influencia de esta obra en la novela boccacciana es un ejemplo de una de las principales características que el Renacimiento posterior acabaría adoptando: el retorno a las obras clásicas grecorromanas.

Teniendo en cuenta esto, el caso que se nos presenta delante con la novela de Boccaccio es muy curioso, ya que se trata de una novela que no es la más conocida del autor (ya que lo es el *Decamerón*), pero que ha ejercido una influencia en toda la literatura posterior tan o más grande que la obra principal. Este hecho suele ser recurrente en el caso de autores con una obra literaria principal tan importante y tan conocida en todo el mundo que, aunque no sea a propósito, opaca al resto de obras del mismo escritor. Sin embargo, es especialmente sorprendente que una novela sobre la cual se basaron muchas novelas de un género literario como la novela sentimental haya tenido tan poca repercusión en número de traducciones.

Probablemente por este motivo, el hecho de quedar opacada por una novela con una influencia tan gigantesca como el *Decamerón*, no ha tenido tantas traducciones al catalán. Si bien en el Renacimiento sí que hubo algunas traducciones, con el paso de los siglos parece que el interés en esta obra fue decayendo, hasta el punto de que no hay ninguna traducción moderna. Resulta especialmente sorprendente el hecho de que en los dos momentos a principios del siglo XX en los que parecía que sí que se tenía un interés real en publicar alguna edición de la obra en catalán, por un lado la edición publicada en *Lo Pensament Català* se cancelara posiblemente debido a la falta de interés por parte del editor del periódico, por parte de los lectores del mismo o por ambas partes; y, por otro lado, la Societat Catalana de Bibliòfils recurriera a la traducción renacentista de la obra para la edición que querían publicar y no encargara una traducción de la obra más moderna.

Otra de las conclusiones que podemos extraer de este trabajo es la enorme dificultad que supone realizar la traducción de una obra medieval a una lengua actual que no cuenta con ninguna versión posterior al siglo XV. El hecho de traducir la *Elegia di Madonna Fiammetta* al catalán moderno sin tener otra versión en catalán que no fuera la medieval ha supuesto todo un reto para el autor, ya que al no poder utilizar como referencia la versión catalana medieval por su antigüedad, el traductor ha tenido que afrontar este reto a ciegas. Para realizar la traducción ha sido de gran importancia contar con una edición original en italiano que fuese más o menos actual y que pudiera resolver muchas dudas de sentido y de vocabulario, al igual que ha sido fundamental la ayuda que las versiones modernas de la obra en otros idiomas han prestado al traductor. Al no tener una versión

en catalán moderno en la que basarse, uno de los puntos más complicados de la traducción ha sido la elección del estilo (gramática y vocabulario) con el que se quería impregnar la obra, ya que la línea entre estandarizar la novela para que llegue a un sector más amplio de la población y rebajar el tono literario de la obra original es muy fina, y es un aspecto que ha de tratarse con sumo cuidado.

Finalmente, también ha sido muy importante comprobar que se trata de una novela que se puede considerar, en efecto, como la primera novela psicológica. Es una obra en la que los lectores van conociendo de principio a fin todas las reacciones y pensamientos de Fiammetta sobre su relación con Pánfilo: su esperanza cuando se enamora, su desazón cuando ve que no vuelve, la terrible tristeza que la invade cuando ve que su amado ha marchado con otra mujer, la desesperación que la lleva a querer suicidarse y la tristeza con la que advierte a las damas que leen la novela de que vigilen y estén atentas por si alguna vez se ven envueltas en las mismas situaciones por las que ha debido pasar ella. Asimismo, cabe destacar también que es una de las primeras novelas en la que el centro de la historia gira en torno a un personaje femenino. Anteriormente sí que había habido obras cuya protagonista era una mujer, pero en la mayoría de estas la protagonista veía cómo sucedían acontecimientos a su alrededor, que eran el foco de acción principal, mientras que el personaje femenino, aun siendo el personaje principal, quedaba relegado a un segundo plano. En el caso de la *Elegia di Madonna Fiammetta* sí es cierto que la protagonista es una mujer, pero lo realmente importante y novedoso es que el centro de interés de la obra es Fiammetta en sí (sus pensamientos, sus reacciones, etc.) y no lo que sucede a su alrededor; todo ello expresado en un lenguaje literario y muy culto, como era normal en las damas nobles protagonistas de una novela en la que aparecía el amor cortés.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Boccaccio, G. (1987). *Elegia di Madonna Fiammetta* (M. P. Mussini Sacchi., ed.). Milán: GUM.
- Boccaccio, G. (1989). *La elegía de doña Fiameta. Corbacho*. (P. Gómez Bedate, trad.). Barcelona: Planeta.
- Boccaccio, G. (1990). *The Elegy of Lady Fiammetta* (M. Causa-Steindler y T. Mauch, trad.). Chicago: The University of Chicago Press.
- Boccaccio, G. (1992). *The Elegy of Madonna Fiammetta Sent By Her to Women in Love*. (R.L. Payne y A. Hennessey, trad.). Ann Arbor: Studies in Italian Culture.
- Boccaccio, G. (1999). *Decamerón: La elegía de doña Fiameta*. (P. Gómez Bedate, trad.) Madrid: Espasa-Calpe.
- Rodríguez del Padrón, J. (2004). *Siervo libre de amor* (E. Dolz, ed.). *Anexos de la Revista Lemir*. Universidad de Valencia.

Fuentes secundarias

- Annicchiarico, A. (1983). *La Fiammetta catalana*. L'Aquila: Japadre.
- Armstrong, G. (2013). *The English Boccaccio: A History in Books*. Toronto: University of Toronto Press.
- Boccaccio, G. (2003). *Fiammetta*. (S. Stolf, trad.). París: Arléa.
- Bonsoms i Sicart, I. (1908, abril a junio). Introducción a la lectura de unos fragmentos de las traducciones catalanas de la *Fiammetta* y del *Decamerone*, de Boccaccio, ambas anónimas y hechas en el siglo XV. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 4, 382-399. 2018, febrero 6, De RACO Base de datos.
- Cingolani, Stefano Maria (1998). *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*. Valencia: Edicions 3 i 4.
- De Flores, J. (2008). *Grimalte y Gradisa* (C. Parrilla, ed.). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Esteva de Llobet, L. (2013, diciembre). Sobre la fortuna de Boccaccio en la tradición peninsular. Las primeras traducciones catalanas y la incorporación de la misoginia en Cataluña. *SCRIPTA. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 2, pp.213-226.

- Gagliardi, D. (2015). El *Ragionamento* de Aretino en España. *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, (9), pp. 391-432.
- Lacarra, M.J. (2016). *La literatura medieval hispánica en la imprenta (1475-1600)* (N. Aranda, colab.). Valencia: PUV.
- Martos Sánchez, J.L. (1999). *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: Estudi i Edició* (tesis doctoral). Alicante: Universidad de Alicante.
- Menéndez Pelayo, M. (2018). *Obras Completas (Tomo II): Orígenes de la novela* (A. L. Baquero, coord.; R. Gutiérrez y B. Rodríguez, edit.). Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria. (Obra original publicada en 1905-1915).
- Pérez Fernández, J. M. y Wilson-Lee, E. (2014). *Translation and the Book Trade in Early Modern Europe*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Priego, M. Á. P. (2001). Boccaccio en la obra literaria de Santillana. *Cuadernos de filología italiana*, (8), pp. 479-498
- Pujol, J. M. (1998). "Micer Johan Bocaci" i Mossèn Joanot Martorell: presències del Decameron i de la Fiammeta al Tirant lo Blanc. *Llengua i literatura*, (9), pp. 49-100.
- Trueblood, A. S. (1992). *La Dorotea y la Elegía di Madonna Fiammetta*. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*. Promociones y Publicaciones Universitarias, PPU, pp. 1139-1146.
- Walthaus, C. (1997). Espacio y alienación en *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores. *Letradura* (J. A. Ruiz, ed.), (13), pp. 5-18.
- Weissberger, B. (1980). "Habla el auctor": *l'Elegia di Madonna Fiammetta* as a source for the *Siervo Libre de Amor*. *Journal of Hispanic Philology*, 4, pp. 203-236.
- Wilkinson, A.S. (2010). *Iberian Books: Books Published in Spanish Or Portuguese Or on the Iberian Peninsula Before 1601*. Leiden: Brill, p. 77.

Anexo

Texto original traducido:

CAPITOLO IV

Nel quale questa donna dimostra quali pensieri e che vita fosse la sua, essendo il termine venuto, e Panfilo suo non veniva.

Così, o pietose donne, sollecita, come udito avete, non solamente al molto desiderato e con fatica aspettato termine pervenni, ma ancora di molti dì il passai; e meco medesima incerta se ancora il dovessi biasimare, o no, allentata alquanto la speranza, lasciai in parte i lieti pensieri, ne' quali forse troppo allargandomi era rientrata, e nuove cose ancora non istatevi mi si cominciarono a volgere per lo capo. E fermando la mente a volere, s'io potessi, conoscere qual fosse o essere potesse la cagione della sua più lunga dimora che la impromessa, cominciai a pensare, e innanzi all'altre cose in iscusa di lui tanti modi truovo, quanti esso medesimo, se presente fosse, potrebbe trovare, e forse più. Io dicea alcuna volta: «O Fiammetta, deh, credi tu il tuo Panfilo dimorare senza tornare a te, se non perché egli non puote? Gli affari inoppinati opprimono sovente altrui, né è possibile così preciso termine dare alle cose future come altri crede. Or chi dubita ancora che la presente pietà non istringa più assai che la lontana? Io son ben certa che egli me sommamente ama, e ora pensa alla mia amara vita e di quella ha compassione e, da amore sospinto, più volte n'è voluto venire; ma forse il vecchio padre con lagrime e con prieghi ha alquanto il termine prolungato e, opponendosi a' suoi voleri, l'ha ritenuto; egli verrà quando potrà».

Da così fatti ragionamenti e scuse mi sospingevano sovente i pensieri ad imaginare più gravi cose. Io alcuna volta dicea:

«Chi sa se egli, volonteroso più che il dovere di rivedermi e pervenire al posto termine, posposta ogni pietà di padre e lasciato ogni altro affare, si mosse e forse, senza aspettare la pace del turbato mare, credendo a' marinari bugiardi e arrischievoli per voglia di guadagnare, sopra alcuno legno si mise, il quale venuto in ira a' venti e all'onde, in quelle è forse perito? Niuna altra cagione tolse Leandro ad Ero. Or chi puote ancora sapere se esso, da fortuna sospinto ad alcuno inabitato scoglio, quivi la morte fuggendo dell'acqua, quella della fame o delle rapaci bestie ha acquistata? O in su quelli come Achemenide, forse per dimenticanza lasciato, aspetta chi qua nel rechi? Chi non sa ancora che il mare è pieno d'insidie? Forse è esso da inimiche mani preso, o da pirate, e nell'altrui prigioni con ferri stretto è ritenuto. Tutte queste cose essere possono, e molte volte già le vedemmo avvenire».

Dall'altra parte poi mi si parava nella mente non essere per terra più sicuro il suo camino, e in quello similmente mille accidenti possibili a ritenerlo vedea. Io, subitamente correndo con l'animo pure alle piggiori cose, estimando a lui più giusta scusa trovare quanto più grave la cosa poneva, alcuna volta pensava:

«Ecco, il sole, più che l'usato caldo, dissolve le nevi negli alti monti, onde i fiumi furiosi e con onde torbide corrono; de' quali egli non pochi ha a passare. Or se egli in alcuno, volonteroso di trapassare, s'è messo, e in quello caduto e col cavallo insieme tirato e avvolto ha renduto lo spirito, come può egli venire? Li fiumi non appaiono ora di nuovo a fare queste ingiurie a' caminanti, né a tranghiottire gli uomini. Ma se pur da questo è

campato, forse negli agguati de' ladroni è incappato, e rubato e ritenuto è da loro; o forse nel camino infermato in alcuna parte ora dimora e, recuperata la sanità, senza fallo qui ne verrà».

Ohimè! che qualora cotali imaginazioni mi teneano, un freddo sudore m'occupava tutta, e sì di ciò divenia paurosa, che sovente in prieghi a Dio che ciò cessasse rivolgea il pensiero, né più né meno, come se egli davanti agli occhi in quello pericolo mi fosse presente. E alcuna volta mi ricorda che io piansi, quasi come con ferma fede in alcuno de' pensati mali il vedessi. Ma poi fra me diceva:

«Ohimè! che cose sono queste, che i miseri pensieri mi porgono davanti? Cessi Iddio che alcuna di queste sia! Innanzi dimori quanto gli piace, o non torni, che, per contentarmi, a caso si metta che alcuna di queste cose avvenga. Le quali ora veramente m'ingannano; però che, posto che possibili siano, impossibili sono ad essere occulte, e molto credibile è la morte di cotale giovine non potere essere nascosa, e massimamente a me, la quale, sollecita, continuamente di lui fo dimandare con investigazioni non poco sottili. E chi dubita ancora che, se le cose male da me pensate alcuna ne fosse vera, che la fama, velocissima rapportatrice de' mali, già qui non l'avesse condotta? Alla quale la fortuna, in ciò ora poco mia amica, avrebbe data apertissima via per farmi tristissima. Certo io credo piuttosto che egli in gravissimo affanno, come io sono se egli non viene, ora a forza ritenuto dimori, e tosto verrà, o della dimora in mia consolazione, scusandosi, scriverà la cagione».

Certo li già detti pensieri, ancora che fierissimi m'assalissero, pure assai lievemente erano vinti, e la speranza, che per lo passato termine da me di fuggire si sforzava, con ogni mio potere ritenea, ponendole innanzi il lungo amore da me a lui e da lui a me portato, la data fede, i giurati iddii, e le infinite lagrime; le quali cose io affermava essere impossibile che inganno coprissero. Ma io non poteva fare che essa, così ritenuta, non desse luogo alli lasciati pensieri, i quali con lento passo e tacitamente lei a poco a poco pignendo fuori del mio cuore, s'ingegnavano di tornare nel loro primo luogo, a mente riducendomi e li malvagi agurii e l'altre cose; né quasi me n'avvidi prima, che io e la speranza quasi cacciata e loro potentissimi vi sentia.

Ma tra gli altri che me più forte gravava, niuna cosa in processo di più giorni udendo della tornata di Panfilo, era gelosia. Questa più che io non voleva mi spronava; questa ogni scusa che meco di lui faceva, quasi consapevole de' suoi fatti, annullava; questa spesso ne' ragionamenti per addietro da me dannati mi rimetteva dicendo:

«Deh, come se' tu così stolta, che pietà di padre, o altro qualunque stretto affare o diletto, ora potesse Panfilo soprat tenere, se così t'amasse come diceva? Non sai tu che Amore vince tutte le cose? Egli fermamente, d'un'altra innamorato, t'avrà dimenticata, il cui piacere, molto possente sì come nuovo, là ora il ritiene, come il tuo qua il teneva. Quelle donne, sì come tu già dicesti, per ogni cosa atte ad amare, ed egli altresì naturalmente a ciò disposto e degno per ciascuna cosa da essere amato, conformatesi al suo piacere ed egli al loro, di nuovo l'avranno innamorato. Non credi tu che l'altre donne abbiano occhi in capo, sì come tu, e conoscano in queste cose quanto tu conosci? Sì fanno bene. E a lui altresì non credi tu che ne possa più che una piacere? Certo io credo che, se potesse te vedere, malagevole gli sarebbe alcuna altra amarne; ma egli non ti può ora vedere, né ti vide già sono cotanti mesi passati. Tu dei sapere che niuno mondano accidente è eterno; così come egli s'innamorò di te, e come tu gli piacesti, così è possibile che un'altra ne gli sia piaciuta, e che egli, avendo il tuo amore abbandonato, n'ami un'altra. Le cose nuove piacciono con più forza che le molto vedute, e sempre quello che l'uomo non ha, si suole con maggiore affezione desiderare che quello che l'uomo possiede, e niuna

cosa è tanto dilettevole, che per lungo uso non rincresca. E chi non amerà più volentieri a casa sua una nuova donna, che una antica nell'altrui contrade? Egli altresì forse non t'amava con così fervente amore come mostrava, e alle sue lagrime né a quelle d'alcuno altro non è da credere così caro pegno come è cotanto amore, quanto tu forse estimi che egli ti portasse.

Eziandio gli uomini alcuna volta, non avendosi mai più veduti che alcuno giorno, sono crucciosi e piangono spartendosi; e molte cose similmente si giurano e impromettono, le quali altri ha fermo intendimento di fare; ma poi, nuovo caso sopravvenendo, fa quelli giuramenti uscire di mente. Le lagrime e' giuramenti e le promesse de' giovini non sono ora di nuovo arra di inganno futuro alle donne. Essi generalmente fanno prima fare queste cose che amare: la loro volontà vagabunda li tira a questo; niuno n'è che non volesse piuttosto ogni mese mutare dieci donne che essere dieci dì d'una. Essi continuamente credono e costumi nuovi e nuove forme trovare, e gloriansi d'aver avuto l'amore di molte. Dunque che spera? Perché vanamente ti lasci menare alla vana credenza? Tu non se' in atto da poterlo da ciò ritrarre: rimanti d'amarlo, e dimostra che con quell'arte che egli ha te ingannata tu abbi ingannato lui».

E dietro a queste parole con molte altre séguito a me dicendo, e in esse accendevami di fiera ira, la quale con tumorosissimo caldo s' m'infiammava l'animo, che quasi ad atti rabbiosissimi m'induceva. Né prima il concreto furore trapassava, che le lagrime abbondevolissimamente per gli occhi uscissero, con le quali, molto alcuna volta durante, esso del petto m'usciva; nel quale per conforto di me medesima, dannando ciò che l'indovina anima mi diceva, quasi a forza la già fuggita speranza con ragioni vanissime rievocava. E in cotal guisa, quasi ogni ripresa allegrezza lasciata, stetti sperando e disperando molto spesso più giorni, sempre sollecita oltremodo a potere acconciamente sapere che di lui fosse, che non veniva.

Boccaccio, G. (1987). *Elegia di Madonna Fiammetta* (M. P. Mussini Sacchi, ed.). Milán: GUM.