Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 9 (1996)

Artikel: Estudios de poesía translingüe : versos italianos de poetas españoles desde la edad media hasta el siglo de oro

Autor: Canonica, Elvezio

Kapitel: 2.: Las estrofas italianas de la Comedieta de Ponça del Marqués de Santillana

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840955

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

2. LAS ESTROFAS ITALIANAS DE LA *COMEDIETA DE PONÇA* DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

2.1. Introducción

La amplia cultura literaria italiana del autor de los «Sonetos fechos al itálico modo» está bien documentada. El principal documento que lo atestigua es la famosa carta que el Marqués de Santillana escribe al condestable de Portugal en 1448 ó 1449, que como sabemos es una de las primeras muestras de «arte poética» de la literatura española. En ella, el autor expone sus gustos literarios citando a muchos escritores, antiguos y modernos. Entre estos últimos, los italianos ocupan un lugar destacado. De la tríade formada por los tres máximos autores toscanos, Dante, Petrarca y Boccaccio, Santillana cita varias obras. Del primero dice que «escriuió en tercio rimo elegantemente las sus tres comedias: *Infierno*, *Purgatorio* e *Parayso*», citando además un terceto del *Purgatorio* (VII,16); del segundo cita los *Triunphos*, el *Rerum memorandarum libri* —una larga recopilación de acontecimientos históricos memorables de la antigüedad— y el «incipit» de un soneto del *Canzoniere*: «Rotta è l'alta columpna e el verde Lauro &c.» (*RVF*, 269, 1); del tercero, menciona «el libro que *Ninfal* se titula»: puesto que lo cita como ejemplo de obra en «tercio rimo» tiene que referirse a *L'Ameto*, llamado también *Ninfale d'Ameto*, y no al *Ninfale fiesolano*, que está en octavas; además, demuestra conocer el tratado *De genealogia deorum*, cuya importancia en la redacción de su «Proemio e carta» ha sido destacada por la crítica[21]. Sin embargo, el Marqués no se limita a los tres autores toscanos, que a estas alturas ya tenían fama de verdaderas «auctoritates», sino que demuestra poseer un conocimiento más profundo de la literatura italiana de los orígenes. En efecto, cita también al «rey Roberto de Nápol», o sea Roberto el Prudente, rey de Nápoles y duque de Calabria, amigo y protector de Petrarca y otros humanistas, poseedor de una de las mejores bibliotecas de su época, y a dos poetas del «Duecento» contemporáneos de Dante. El primero es el boloñés «Guido Januncello», o sea Guido Guinizzelli, uno de los fundadores del «dolce stil novo», que se cita al

---

[21] Cfr. A. Farinelli, *Italia e Spagna*, ed. cit., vol. I, pp. 189-190 y R. Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, pp. 250-251.

lado del trovador provenzal Arnaut Daniel. Sin embargo, después de mencionar estos dos nombres, el Marqués añade: «E como commo quier que destos yo no he visto obra alguna: pero quieren algunos auer ellos sido los primeros que escriuieron tercio rimo e aun sonetos en romance»[22]. Por lo visto, tenía noticia de la existencia de estos autores, pero no conocía sus obras. De hecho no nos queda ninguna composición en «terza rima» de Guinizzelli, aunque no se puede excluir que haya compuesto alguna. El segundo escritor italiano que menciona es «Checo D'Ascholi», o sea Cecco d'Ascoli, seudónimo de Francesco Stàbili, el famoso poeta y astrólogo, enemigo de Dante. Pero no cita de él ninguna obra poética, sino un tratado latino, el *De proprietatibus rerum*, como muestra de obra «en tercio rimo». Se trata, a todas luces, de una equivocación del Marqués, quien seguramente estaba citando de memoria. Con toda probabilidad el autor se refiere al poema didascálico de Cecco d'Ascoli, efectivamente escrito en tercetos dobles de endecasílabos (ABACBC), titulado *L'Acerba*, obra que aparece efectivamente entre los libros que poseía el Marqués, según ha demostrado Farinelli en el amplio estudio sobre su biblioteca[23]. Lo curioso es que entre las fuentes de *L'Acerba* se ha señalado precisamente el *De proprietatibus rerum*, vasta enciclopedia de ciencia medieval muy difundida en la época, obra del fraile menor Bartholomaeus Anglicus, compuesta hacia 1235. Como se ve, el Marqués confunde el texto con una de sus fuentes, lo cual es muy significativo porque nos revela la amplitud de la cultura humanista de don Íñigo López de Mendoza[24]. Como veremos en el estudio de las estrofas italianas de la *Comedieta de Ponça*, es probable que el Marqués conociera también una obra poética en tercetos, la *Fiorita* de Armannino Giudice, un jurista boloñés.

Al lado de los autores italianos, el grupo más representativo de los modernos es el de los franceses, de los cuales cita cuatro nombres: Guillaume de Lorris, Guillaume de Machaut, Othon de Grandson —el poeta y diplomático suizo-francés— y Alain Chartier. Es interesante a este propósito la confrontación que hace de las dos escuelas poéticas. En un principio, parece inclinarse más hacia la italiana, cuando afirma: «Los ytálicos prefiero yo, so emienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e compónenlas de fermosas e

---

22 Citamos por la edición de Manuel Durán, *Poesías completas*, Madrid, Clásicos Castalia, 1982, t. II, p. 214.

23 Cfr. Farinelli, op. cit. t. I, p. 423. Este capítulo del libro de Farinelli se funda en la obra fundamental de Mario Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, Paris, Bouillon, 1905.

24 No vemos mencionada esta confusión en la nota que Francisco López Estrada dedica a este poeta italiano en su reciente recopilación de *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, p. 108. El mismo López Estrada informa que en el lomo de la encuadernación y a la vuelta de la portada del ejemplar de *L'Acerba* que aún se conserva en la que fue la biblioteca del Marqués aparece el siguiente subtítulo: *De virtutibus rerum potestatibus*, y cree que «pudiera ser que Santillana se refiriese a esta obra», de la cual sin embargo no ofrece más detalles.

peregrinas ystorias»; pero a continuación añade: «e a los franceses de los ytálicos en el guardar el arte; de lo cual los ytálicos, syno solamente en el peso e consonar, no se fazen mención alguna»[25]. Como bien explica Lapesa, en este pasaje «pugnan en el Marqués intuición y doctrina: la primera le lleva a imitar cuanto puede a Petrarca, como hizo en los sonetos; la segunda, aferrada a principios viejos, le hace sentenciar que la rigurosa y vacua preceptiva de los franceses [...] era superior a la más sencilla y clásica de los italianos»[26]. Como se ve, si bien las noticias que el Marqués tenía de la cultura literaria italiana eran amplias, se echa de ver que su conocimiento de primera mano de las obras —aparte de los autores ya famosos— es deficiente. Ello se debe en parte al hecho de citar de memoria y en parte a la dificultosa circulación de los manuscritos en la época, pocos y caros.

2.2. La Comedieta de Ponça

La *Comedieta de Ponça* está fechada en mayo de 1444, pero su composición ha de ser muy anterior, entre finales de 1435 y principios de 1436[27]. El argumento procede de la historia contemporánea, precisamente del episodio militar en el que la flota aragonesa sufrió una derrota frente a los genoveses, en agosto de 1435, cerca de la isla de Ponza, en el Golfo de Gaeta (Nápoles)[28]. Al parecer, la reina madre Leonor murió por el dolor que le causó la noticia. En la obra, aparece esta última junto con las reinas de Navarra y de Aragón y la infanta de Castilla. Las cuatro mujeres se desesperan, pensando en los maridos en manos del enemigo, pero la Fortuna, para justificar su actuación, hace su aparición afirmando que lo que hizo con buen fin y que los presos serán liberados pronto. Las mujeres quedan aliviadas por esta noticia y recobran el ánimo perdido. La obra se termina pues con un final, si no del todo feliz, por lo menos esperanzador, en acuerdo con el género de la «comedia». En efecto, aunque por la forma en que está escrita —en la octava de Juan de Mena— parecería pertenecer más bien al género lírico, la *Comedieta de Ponça* se acerca al género dramático. En su «Carta a doña Violante de Prades», el Marqués nos da una definición del término «comedia» —en comparación con el de «sátira» y el de «tragedia»— que se

---

25 Cfr. op. cit. p. 216.

26 Cfr. op. cit. pp. 253-254. Sobre las relaciones del Marqués de Santillana con el humanismo italiano cfr. también Joaquín Arce, *Literaturas italiana y española frente a frente*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, pp. 135-181.

27 Cfr. Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponça*, edición crítica de Maxim P. A. Kerkhof, Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, n.s. 4, 1987, p. 36. Todas las citas proceden de esta edición. Sobre la fecha de composición de la obra cfr. R. Lapesa, «Sobre la fecha de la *Comedieta de Ponça*», en: *Archivum*, Oviedo, IV (1954), pp. 81-86.

28 Sobre el contexto histórico y su comparación con la elaboración literaria, cfr. el artículo de E. Benito Ruano, «Ponza. Batalla y *Comedieta*», en: *Cuadernos de Historia*, Madrid, I (1967), pp. 119-127.

acerca notablemente a la concepción que el propio Dante expresa en la famosa «Epistola a Cangrande della Scala»: «Comedia es dicha aquella, cuyos comienços son trabajosos, e despues el medio e fin de sus dias alegre, goçoso e bien aventurado»[29]. A continuación, cita como ejemplos máximos de autores cómicos precisamente a Dante y a Terencio, autor citado por el primero en su epístola. Como se ve, si en el primer caso estamos de lleno en el género dramático, en el segundo nos situamos más bien en el lírico, lo que hace manifiesta la incertidumbre de esta época acerca de la atribución de la «comedia» a un género literario determinado. En efecto, aunque el término de «comedieta» es un diminutivo de respeto y de modestia frente a la «Comedia» por excelencia, la de Dante (así como el Marqués titulará *Triunphete de amor* una de sus obras que se inspira del *Triunfo de Amor* de Petrarca), la definición arriba mencionada podría convenir perfectamente a la obra de Dante, puesto que «Dante en el su libro [...] primeramente dize aver visto las dolores e penas ynfernales, e después el purgatorio, e alegre e bienaventuradamente después el parayso»[30]. Es evidente que estamos aún lejos de la «comedia» tal y como la entendemos modernamente: en efecto, en la *Comedieta* el diálogo es interrumpido por la intervención de un narrador, es decir que el discurso directo no es todavía el único estatuto del texto dramático[31].

Gran parte del texto de la *Comedieta* va dirigido al escritor toscano Giovanni Boccaccio. La elección de Boccaccio se debe a su calidad de gran especialista en los «casos perversos del curso mundano» (v. 86), clara alusión a su tratado: *De casibus virorum illustrium.* Esta obra, muy difundida en España y prestamente traducida por Pero López de Ayala a finales del s. XIV —traducción completada por Alonso de Cartagena en 1422— inspiró probablemente la estructura de la *Comedieta*. En efecto, en su tratado latino, Boccaccio imagina que las sombras de los más ilustres hombres de la antigüedad se le aparecen para contarle sus peripecias, que les hicieron caer de su alto estado a la infelicidad y la miseria. Todo ello encaminado a mostrar la fragilidad de la fortuna de los hombres. Como se ve, la intervención de Boccaccio en la *Comedieta* corre paralela a la de los hombres ilustres en el *De casibus*, y es otra muestra suplementaria de la influencia de la obra del escritor

---

29 El texto completo de la carta ha sido publicado por Maxim P. A. Kerkhof en apéndice a su edición crítica de la *Comedieta de Ponça*, ed. cit. pp. 267-279 (cit. p. 274). El pasaje de la epístola dantesca es el siguiente: «Ed è la comedìa un genere di narrazione poetica diverso da tutti gli altri. Si diversifica dalla tragedia per la materia in questo che la tragedia all'inizio è meravigliosa e placida e alla fine, cioè nella conclusione, fetida e paurosa [...] La comedìa invece inizia dalla narrazione di situazioni difficili, ma la sua materia finisce bene, come risulta dalle comedìe di Terenzio» (Dante, *Opere minori*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, t. II, pp. 615-619, trad. G. Brugnoli).

30 Cfr. ed. cit. ibid.

31 Para el análisis literario de la *Comedieta*, cfr. la introducción de Maxim de Kerkhof a su edición cit. y el estudio de P. M. Barreda-Tomás, «Un análisis de la *Comedieta de Ponza*», en: *Boletín de Filología de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile, XXI (1970), pp. 175-191.

toscano en la composición de la del Marqués. Por otra parte, Farinelli creyó advertir la influencia de otra obra de Boccaccio en la *Comedieta*, y precisamente su poema en tercetos titulado *L'amorosa visione* (1342-43), que es uno de los precedentes más importantes de los *Trionfi* de Petrarca[32]. Asimismo, Pierre Le Gentil se esforzó en demostrar la derivación temática de la *Comedieta* de una obra francesa, el *Livre des quatre dames* de Alain Chartier, autor citado por el Marqués en su *Proemio*[33].

Después de algunas estrofas de introducción, en las que el narrador pondera la acción de la Fortuna ciega, que «rebuelve lo alto en baxo a desora / e faze a los ricos e pobres yguales» (vv. 7-8), invoca a Júpiter y hace una descripción de la estación otoñal declinante, le aparecen «quatro donas» (v. 34), «vestidas de negro» (v. 37) que llaman a la muerte con altos gemidos. Por la descripción de sus escudos de armas comprendemos que se trata de personajes pertenecientes a la más alta nobleza. Junto a ellas, el narrador divisa a «un varón / en hábito honesto... de verde lauro coronado», el cual «atento escuchava» (vv. 73-77). En la rúbrica que acompaña esta estrofa nos enteramos de la identidad de dicho personaje: «Miçer Johan Bocaçio de Certaldo, ilustre poeta florentino». A él le dirige la palabra «la más antigua» de las cuatro mujeres, es decir «la serenísima rreyna de Aragón doña Leonor». En esta primera interpelación aparece la alusión al *De casibus* arriba mencionada. En efecto, la reina madre le pregunta a Boccaccio: «¿Eres tú, Bocaçio, el que copiló / los casos perversos del curso mundano?» (vv. 85-86). En la siguiente intervención, la reina de Aragón hace hincapié en lo excepcional de su desventura, que supera a todas las que ha contado el escritor florentino en su tratado: «Bocaçio, la nuestra miseria, / si fablar quisieres, más digna materia / te offresçe de quantas tú has escrivido» (vv. 102-104). La última en tomar la palabra, la infanta doña Catalina, hace una larga exposición, «quexándose de la Fortuna e loa los offiçios baxos e serviles», como reza la rúbrica. Se trata de una serie de cinco octavas, tres de las cuales tratan el tópico horaciano del «Beatus ille». Después de estas cuatro intervenciones que le van dirigidas, toma la palabra el poeta toscano expresándose en su lengua materna y ocupando el espacio de dos octavas (XIX-XX). En su breve parlamento, el poeta italiano, fallecido en 1375, afirma que los gritos y las lamentaciones de las mujeres le han sacado de su sueño eterno (estr. XIX) y que, al ver sus caras afligidas, entiende que han sido maltratadas por la diosa Fortuna («cuella Regina»), y les pide que le cuenten la causa de su aflicción para que pueda componer una obra literaria, en prosa o en verso, según le han pedido (estrofa XX).

---

32 Sobre esta derivación, cfr. Farinelli, *Italia e Spagna*, ed. cit. vol. I, pp. 260-261.

33 Cfr. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, Rennes, Plihon, 1949-53, vol. I, pp. 513-514.

2.3. Las dos estrofas italianas

Vamos a reproducir el texto de las dos octavas italianas según la versión publicada por de Kerkhof:[34]

XIX
Ilustre Rregine, de chui el aspecto
dimostra grand sangho e magnifiçençia,
vegno d'al loco ov'e lo dilecto
e la eterna gloria e suma potençia.
Vegno chiamato de vostra exçelençia,
ch'al vostro piangere e remaricare
m'a facto si tosto partire e cuytare,
lassato lo çelo a vostra obediençia.

Rúbrica: Rresponde Johan Bocaçio a las señoras rreynas e infante.

XX
Io vegio li vostri senbianti cotali
che ben demostrate esser molestate
di cuella Regina che fra li mortali
regi e judica, de jure e de facte.
Vejamo li casi e ço que narrate,
e vostri infortunii cotanto perversi,
cha presto serano prose, rime e versi
a vostro piachire; e accio comandate.

El editor adopta como manuscrito de base el códice SA8, que es «con toda probabilidad el Cancionero de sus obras que don Íñigo mandó hacer en los últimos años de su vida para su sobrino Gómez Manrique, o copia del mismo», siendo por lo tanto «un manuscrito confeccionado en el *scriptorium* del marqués»[35]. Sobre la fiabilidad del texto italiano advierte Kerkhof: «Es lógico que los copistas, con excepción de los de los manuscritos confeccionados en la Italia meridional tuvieran inmensa dificultad con estas dos estrofas escritas en otra lengua. Igualmente es aceptable partir del punto de vista de que Santillana no dominó el italiano a la perfección. Por eso es imposible decir si las formas incorrectas son errores cometidos por los copistas o por el poeta»[36]. En apéndice a su edición (pp. 245-255) publica Kerkhof todas las variantes manuscritas de estas dos estrofas. A continuación vamos a exponer los puntos

34 Cfr. ed. cit. pp. 110-111.
35 Cfr. ed. cit. pp. 72 y 60.
36 Cfr. ed. cit. p. 110.

más conflictivos, tanto desde el punto de vista ecdótico como desde la perspectiva puramente lingüística y gramatical.

Algo sospechosa parece la lectura *lassato* (XIX, 8), que comparten casi todos los manuscritos, porque en lugar de un participio nos esperaríamos aquí más bien un gerundio, como un par de testimonios parecen dar a entender (*lessiento:* TP1 y YB2). También errónea suena la lección *ch'al* (XIX, 6), puesto que los infinitivos sustantivados *piangere* y *remaricare* son los sujetos de la oración. Una posibilidad sería la de modificar el artículo *al* en *il*, con elisión: *che'l*. Otra solución posible es la de considerar el *ch'* como la elisión de la conjunción causal del español antiguo: *ca*, procedente del latín QUIA, y compartida con el francés *car*, lo que daría la forma: *cha'l*. Esta segunda lectura encuentra una confirmación en la presencia de dicha conjunción en otro verso de la segunda octava (XX, 7), donde su función parece aún más clara. Se trataría por tanto de otro hispanismo, puesto que en italiano antiguo existió la forma *ca* pero sólo con el significado de la conjunción moderna 'che'[37].

Otro tipo de inseguridad, probablemente atribuible al autor, se constata en el uso de las preposiciones: *de* (XIX, 5) y *di* (XX, 3), que se tendrían que corregir en *da*. Probable calco del español es el empleo del posesivo sin artículo: *vostri infortunii* (XX, 6). Además, la forma *infortunii* (XX,6), aunque es gramaticalmente correcta (los sustantivos masculinos terminados en *-io* forman el plural en *-ii*) es métricamente incorrecta, puesto que alarga el verso en una sílaba. Kerkhof en este caso sigue con fidelidad la lección del manuscrito SA8, pero si la comparamos con las de los otros códices, vemos que casi todos leen *infortuni*, prueba de que han enmendado teniendo en cuenta la «res metrica». La lección *vejamo*, compartida por la mayor parte de los testimonios y que no figura en el manuscrito de base utilizado por Kerkhof (SA8) que lee: *uegamo*, no se justifica en la lengua italiana de la época, en la que la forma usual sería *veggiamo* (cfr. *vegio* XIX, 1), variante que traen dos códices (*vegiamo:* PN4 y PN8). Notemos el empleo del artículo determinativo sin elisión en *el aspecto*, lo cual permite salvar el verso de arte mayor formando un hemistiquio regular de seis sílabas. Se trata de un probable hispanismo, puesto que en italiano la elisión ante vocal era ya normativa. En cambio, las demás formas del artículo que encontramos aquí, *li* y *lo* son corrientes en la lengua poética italiana de esta época. Por último, merece un comentario la concordancia del adjetivo con el sustantivo en *Ilustre Rregine*. Es significativo que varios códices presenten la lección: *Ilustre Regina*, que sin embargo no encaja con el contexto, puesto que Boccaccio se dirige a las tres reinas juntas. Aunque el empleo de la segunda persona del plural puede tener el valor de la forma de cortesía, lo cual no excluye la concordancia en singular, no parece probable que Boccaccio se dirigiera a una reina en particular, porque la última en hablar ha sido la infanta. Se trata por tanto de explicar el uso invariable del adjetivo *illustre* en plural. Si tomamos la lengua de los tres

[37] Cfr. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, 1968, p. 162 y n.

autores toscanos del Trecento como parangón, no cabe duda de que estamos frente a un uso incorrecto, puesto que lo normal en sus textos es la forma variable, o sea la que construye el plural en *-i*[38]. Sin embargo, la situación parece algo fluctuante, como lo muestra una variante textual del propio Petrarca, el cual corrige: *verde fronde* en *verdi fronde* (RVF 196, 1). Por otra parte, es aún muy frecuente el plural invariable de los sustantivos en *-e* (*la parte, le parte*). En este caso, por tanto, es difícil decidir si se trata de un error del Marqués —que se fundaría quizás en el español *ilustres*— o bien de un uso lingüístico que procedería de la lectura de los textos italianos.

Como vimos, a veces la «res metrica» puede ayudar al estudio de las variantes textuales. Vamos por tanto a pasar al análisis métrico de estas dos octavas. Ante todo constatamos que el Marqués mantiene el mismo metro que en las demás estrofas castellanas, es decir la copla de arte mayor de Juan de Mena, cuyo esquema métrico es el siguiente: ABABBCCB. Lo que llama la atención es que la mitad de los versos presenta un encuentro vocálico en posición de cesura, que es intensa en este tipo de verso. Este fenómeno se debe sin duda a la mayor cantidad de terminaciones vocálicas de la lengua italiana, pero por otra parte permite leer estos versos como teóricos endecasílabos. En realidad, el acento constante en la quinta sílaba pone de manifiesto el fondo versificatorio castellano, el del verso de arte mayor. Hay tan sólo dos versos que llevan un acento en la cuarta sílaba y que, por lo tanto, podrían considerarse endecasílabos «a minore». El primero es: *vegno chiamato da vostra exçelençia* (XIX, 5), pero se trata de un verso gramaticalmente incorrecto en italiano, puesto que falta el artículo ante el adjetivo posesivo *vostra*. El segundo es el XIX, 6: *ch'al vostro piangere e remaricare*. Aquí el acento en cuarta sílaba se debe al empleo de una palabra esdrújula, que, en caso de cesura intensa, tendría que perder una sílaba. Sin embargo, es muy significativo que ningún verso castellano de la *Comedieta* presente un primer hemistiquio esdrújulo, siendo todos ellos de tipo llano. Es posible que, por tratarse de otra lengua, el Marqués no aplique aquí esta regla, lo cual daría dos hemistiquios de seis sílabas métricas, lo que implicaría la ausencia de sinalefa entre *piangere - e*, o sea entre dos vocales átonas e idénticas, es decir donde se reúnen las dos condiciones más favorables a la realización de la sinalefa incluso en este período fluctuante de la versificación española. Ello indica que la cesura en este lugar, a pesar de las condiciones contrarias, puede equipararse a una cesura intensa, que separa los dos hemistiquios en dos partes de seis sílabas: «ch'al vostro piangere - *e* remaricare». Es lo que ocurre normalmente en los versos castellanos, donde no se da nunca sinalefa entre los dos hemistiquios, ni siquiera en casos de vocales idénticas: «que otro poet*a* - *a* ty se egualó» (v. 84); «de fina estupaz*a* - *a*ssí mesmo vi» (v. 47), etc.

---

38 Cfr. Dante: «cose / incredibili» (*Par.* XVII 92-93); «le gravi offese» (*Purg.* V 72); «parole gravi» (*Par.* XVII 23); y en Boccaccio («servitrici fedeli», «forze maggiori», *Fiammetta*, cap. VI).

El verso XX, 4 es el más problemático, tanto desde el punto de vista léxico como el métrico: *regi e judica, de jure e de facte*. Salta a la vista la fórmula jurídica latina del segundo hemistiquio, pero llama la atención su incorrección, puesto que dicha fórmula, como sabemos, es *de jure et de facto*. El que el error se sitúe precisamente en la palabra-rima excluye un descuido del copista. ¿Es posible que el propio autor cometiera este desaguisado? Por muy extraño que pueda parecer, es la hipótesis más probable. El primer hemistiquio presenta una combinación léxica latinoitaliana de difícil deslinde. En efecto, desde el punto de vista de la acentuación del verso, el ritmo dactílico propio del arte mayor nos impone una lectura de *judica* como palabra llana, lo que contradice su pronunciación, puesto que es esdrújula tanto en latín como en italiano. Se trata pues de una forma híbrida, cuyo acento métrico no se corresponde con el acento tónico. A este propósito, es significativa la variante *guberna* que trae el códice SA10 (de finales del s. XV y principios del XVI), puesto que demuestra que el copista se ha dado cuenta del problema y trata de enmendar lo que le parece un error métrico. En cuanto al primer verbo, *regi*, está a medio camino entre el italiano *regge*, y el latín REGIT. Sería por lo tanto impropio hablar de «endecasílabo» en un verso hecho de formas híbridas latinoitalianas, con además una incorrección.

En conclusión, tenemos que constatar que el poeta aplica a los versos italianos las mismas reglas que en los versos castellanos, y que el cambio de lengua no implica un cambio de metro, puesto que incluso los versos italianos más problemáticos se pueden reducir al verso de arte mayor que «consta generalmente de doce sílabas divididas en hemistiquios de 6-6»[39]. En consecuencia, podemos excluir cualquier tentativa de imitación del «endecasillabo» italiano. Por otra parte, sabemos que el Marqués se propuso explícitamente imitar el endecasílabo italiano en sus 42 «Sonetos fechos al itálico modo», colección empezada en 1438 —o sea un año después de la redacción de la *Comedieta*— y que ocupará al poeta hasta sus últimos días. Como es bien conocido, la operación del Marqués estuvo muy influida por el decasílabo catalán de Ausiàs March, puesto que la gran mayoría de sus «endecasílabos» presentan acentos fijos en la cuarta y en la octava sílabas. Sin embargo, aparecen en estos sonetos las cuatro variantes propias del «endecasillabo» italiano, tres con acento fijo en la sexta sílaba (tipo «a maiore») y una con acento en la cuarta y séptima (tipo «a minore»). Podemos afirmar, por lo tanto, que el Marqués consiguió acercarse mejor al «endecasillabo» italiano en su propia lengua materna que en la lengua original de dicho verso[40].

---

39 Nos remitimos a las investigaciones de Navarro Tomás en su *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1985, pp. 115-124 (cit. p. 115).

40 Véase la ed. «crítica, analítico-cuantitativa» de *Los sonetos 'al itálico modo' del Marqués de Santillana*, de Josep M. Solá-Solé, Barcelona, Puvill, 1980. Entre los numerosos estudios, véase especialmente, desde el lado italiano, el trabajo de Mario Penna, «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana», en: *Estudios dedicados a*

Debido al fondo literario italiano el léxico que utiliza el Marqués en estas dos octavas se aleja a veces notablemente del área común italohispánica. Es el caso por ejemplo del verbo *remaricare*, variante antigua del moderno *rammaricare*, más usado en la forma pronominal *rammaricarsi*. En este contexto, es usado en la acepción más arcaica de 'lamentarsi, dolersi per una pena fisica o spirituale'[41], ampliamente documentada en la lengua italiana de los orígenes. En particular, lo emplea el propio Boccaccio como sinónimo para explicar un verso de la obra dantesca: «Vuol mostrare che "Donna è lassù nel Ciel, che si compiange", cioè si rammarica»[42]. Como se ve, en todos estos casos la forma usual es la pronominal, mientras que el Marqués utiliza la forma transitiva *rammaricare*, a la que sin embargo da el valor pronominal. Es probablemente otra incorrección por parte del propio autor en la aplicación de las variantes que posee este verbo en italiano.

En cuanto al verbo *cuytare* plantea un problema más difícil. En efecto, en italiano antiguo este verbo tiene siempre el significado etimológico de COGITARE, 'pensar, reflexionar'[43] que, sin embargo, no parece el adecuado aquí. Creemos más probable que se trate de un calco del español antiguo 'darse mucha prisa, anhelar por alcanzar algo', como explica Kerkhof en su nota y como es confirmado por el análisis estilístico, puesto que esta significación redundante ('partir y darse prisa') encaja perfectamente con el contexto. Las variantes *arribare* y *quitare* que se encuentran en muchos manuscritos, parecen «lectiones faciliores», y la segunda sería además otro crudo hispanismo.

Es notable el empleo de *acciò* (XX,8) como adverbio, en cuanto lo normal en la lengua antigua es su función de conjunción final, siempre seguida por un *che* y subjuntivo, a veces escrita en una sola palabra (*acciocchè*). El uso adverbial, tomado directamente del étimo AD HOC 'con este fin', está atestiguado en un sermón de Fra Giordano da Pisa (1260-1311)[44]. Aquí también la variante *si lo* que traen la mayoría de los manuscritos parece «facilior».

Los adjetivos *cotale* y *cotanto* son muy usuales en la lengua literaria de la época, y se encuentran con mucha frecuencia tanto en Dante como en el propio Boccaccio[45]. Lo mismo se puede decir para el verbo *molestare*[46].

Menéndez Pidal, Madrid, 1954, t. V, pp. 253-282.

41 Cfr. *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, 1961, s.v.

42 Cfr. G. Boccaccio, *Commento alla Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, ed. Dino Guerri, Bari, 1918, vol. I, p. 223.

43 Cfr. Jacopone da Todi: «Omo, pensa da che simo ed en che fommo e a che gimo, / ed en che retornarimo ora mittete a *cuitare*» (*Laudi*, 23, 3: ed. F. Ageno, Firenze, 1953).

44 «Permise che non si scrivesse, acciò di darti essemplo di silenzio, quanto è buono», cit. en *Grande dizionario*, ed. cit. s.v.

45 Cfr. Dante, *Inferno* XXI 96; *Paradiso* XXXI 6, etc. Cfr. Boccaccio, *Decamerone*, 2, 8, etc.

46 Cfr. Dante, *Inf.* V, 33; XXXII, 81; *Purg.* XVI, 21; Boccaccio, *Filocolo:* «Biancafiore da alta sollecitudine era molestata», ed. S. Battaglia, Bari, 1938, p. 499.

La forma *piachire* (XX, 8) es interesante porque pone de manifiesto su origen meridional, probablemente siciliano. En efecto, en la lengua florentina la forma normal es *piacere*. Puesto que esta lección está en el manuscrito de base (SA8) tiene buenas probabilidades de ser auténtica. En este caso se podría explicar esta variante dialectal por el prestigio de los poetas de la llamada «escuela siciliana», precursores de Dante y Petrarca.

Se habrá notado la repetición del sintagma *casi... perversi*, que aparecía en el primer parlamento que la reina madre dirigía a Boccaccio (v. 86). Esta traducción directa a distancia funciona como una actualización del *De casibus* en boca del propio autor. El hecho de que se traduzca también el adjetivo, que es «un probable dantismo léxico», como afirma Kerkhof en su nota, con el significado etimológico de 'desviado', confirma que la acepción que tenía en su primera aparición no era la más corriente sino la específica del italiano literario de Dante[47].

Aparte de estas formas relativamente alejadas del español, que se explican por su procedencia literaria, es apreciable el fondo común latino-italo-hispano del léxico elegido. En un caso el Marqués se fía con demasiada ligereza en este caudal común, y comete un error, italianizando el verbo *cuytar*. Pero por lo general se puede afirmar que la mayoría de las palabras —también gracias a la grafía latinizante— pueden leerse a la vez como latinas, italianas y españolas. En este aspecto el Marqués se anticipa en más de un siglo a los experimentos de nacionalismo lingüístico, que consistirán en componer poemas simultáneamente bilingües, es decir formados por palabras a la vez latinas y castellanas. Hay sin embargo una diferencia significativa: el humanismo prerrenacentista del Marqués pretende realzar el fondo común de las dos lenguas hermanas, mientras que el nacionalismo del pleno Renacimiento buscará demostrar la hegemonía de una lengua sobre la otra.

Algunas observaciones sobre el aspecto retórico-estilístico de estas dos octavas. Ante todo, no creemos que se pueda apreciar una diferencia notable de estilo entre las dos estrofas italianas y las demás estrofas castellanas. En casi todas aquéllas, como en éstas, se puede observar una construcción bimembre de la octava, debido a la pausa lógico-sintáctica al final del cuarto verso. Cada estrofa contiene pues, por lo general, dos ideas. Ello se ve muy bien en estas dos estrofas italianas. Nos proponemos por tanto analizar los cuatro pasos de la argumentación, para ver cómo se disponen los conceptos y cuáles son las técnicas retóricas que emplea el autor para armonizar su progresión.

En la primera mitad de la primera estrofa (vv. 1-4) Boccaccio se dirige a las reinas, demostrando conocer su alto linaje a través de la tradicional metáfora lexicalizada del *sangho* (XIX,1-2); a continuación, les declara de qué

---

47 «Poi c'hai pietà del nostro mal perverso» (*Inferno*, V 93). En la *Enciclopedia dantesca* (IV, Roma, 1973, s.v.) se da la explicación siguiente: «Vale atroce, crudele... 'l'atroce tormento' di Paolo e Francesca. Il Mattalia avverte che "questo significato è dedotto dal significato primo del termine: ciò ch'è fuori od esce dalla legge o dalla norma, e quindi: inusitato, eccezionale"». (n. al v. 86, ed. cit. p. 99).

lugar procede, o sea del Paraíso, que se describe con tres atributos: el *dilecto*, la *gloria* y la *potençia*. Esta tripartición, cuyo valor simbólico es evidente, es expresada en parte a través de la bimembración del v. 4, que se construye de forma simétrica con la repetición de la estructura: adjetivo antepuesto + sustantivo. El encabalgamiento entre los dos primeros versos contribuye a marcar la separación de esta primera mitad de la estrofa en otras dos unidades lógico-sintácticas. En efecto, los vv. 1-2 expresan la primera parte de la idea (reconocimiento del alto linaje), mientras que los vv. 3-4 nos informan sobre el lugar de procedencia del escritor toscano. La segunda mitad de esta estrofa (vv. 5-8) expone la segunda idea: Boccaccio explica a las reinas el motivo por el que ha bajado a la tierra, es decir la gran aflicción y el dolor del que ellas dan muestra, que es tan fuerte que ha llegado hasta su celeste morada. Se habrá notado la hipérbole implícita en esta afirmación. Aquí también podemos descomponer este mensaje en dos partes, que se disponen de forma simétrica: los versos marginales (5 y 8) exponen el concepto de «obediencia», mientras que los centrales (6-7) tratan propiamente del dolor de las reinas y de sus efectos en el poeta. Como se ve, se trata de una estructura simétrica especular, o sea de un tipo distinto del de la primera mitad. Apreciamos por tanto la «variatio» y la «amplificatio». A nivel propiamente retórico, esta estructura es confirmada por la presencia de la misma figura en los versos centrales, es decir la doble endíadis (*piangere e remaricare* y *partire e cuytare*). Las dos mitades no están sin embargo totalmente separadas, sino que se encuentran unidas de forma armónica por la repetición por anadiplosis del verbo principal, *vegno* (vv. 3 y 5).

La segunda estrofa presenta también una bimembración a nivel lógico-sintáctico, provocada por la pausa después del v. 4. La primera mitad se construye de forma muy compacta gracias a la serie de tres encabalgamientos, que ofrecen una nueva «variatio» dentro del esquema simétrico dominante. Aquí también, como en la parte correspondiente de la primera estrofa, el último verso (v. 4) es perfectamente bimembre, señal de la función esencialmente conclusiva de este recurso. Apreciamos otra «variatio» en el uso de la metáfora *Regina* por *Fortuna*: en efecto, este término está en función del contexto, representando un claro juego equívoco con las tres «reinas» a las que se dirige el hablante. La segunda parte de esta estrofa contiene un mensaje doble, al que se adecua la colocación de los versos: la buena disposición de Boccaccio para escuchar la narración de las peripecias ocupa los versos iniciales (5-6), mientras que la de transformarlas en materia poética es tratada en los versos finales (7-8). Apreciamos una vez más dentro de este esquema bimembre la presencia de una trimembración: *prose, rime e versi*, cuyo valor parcialmente redundante, confirmado por la endíadis, realza su artificiosidad. De hecho, creemos que el matiz entre *rime* y *versi* estriba en el carácter más acabado de las primeras con respecto a los segundos: una serie de *versi*

organizados en un libro de *rime*[48].

En conclusión, a raíz de este rápido análisis estilístico aparece el esquema mental de un autor a medio camino entre las estructuras simétricas propias del pleno Renacimiento y las figuras típicamente medievales como la «variatio» y la «amplificatio», amén del uso simbólico de la trimembración. Ello corresponde muy bien al humanismo prerrenacentista del Marqués de Santillana, que tiene un pie en la Edad Media y otro en la Era Moderna.

2.4. Dos posibles recuerdos literarios: la *Fiorita* de Armannino Giudice y el segundo canto del *Inferno* de Dante

Arturo Farinelli fue el primero en llamar la atención acerca de la proximidad de las octavas italianas de la *Comedieta* con los versos iniciales de la *Fiorita*, una recopilación en prosa y en verso de relatos históricos y legendarios, compuesta por el juez boloñés Armannino en 1325[49]. Farinelli no se explica «come varcasse le Alpi e i Pirenei, e capitasse in Ispagna un manoscritto della "Fiorita" di Armannino, posseduto un tempo dal padre di Niccolò di Correggio», pero declara que su difusión en España fue muy rápida: «L'opera del giudice bolognese era gustata assai in Ispagna; era sfruttata da molti»; a continuación afirma que una copia se encontraba en la biblioteca del Marqués de Santillana, el cual «la leggeva e l'amava [...] quanto i poemetti del Boccaccio medesimo»[50]. Creemos que vale la pena confrontar las dos octavas con los versos iniciales de la *Fiorita*, para medir la real extensión de su influencia en las dos octavas italianas de la *Comedieta*, y establecer si se trata de un recuerdo ocasional, o bien si la obra italiana puede adquirir un estatuto próximo al de la fuente.

En los primeros versos de la obra, que presentan el contexto narrativo, el autor afirma que, tras haber deambulado sin rumbo, encontró un lugar apacible en el que se detuvo a descansar. De pronto, llegaron a su presencia «una compagnia d'uomeni costumati», los cuales le pidieron un libro en el que estuviese condensado «lo largo dire... delli nostri antichi autori». El autor no sabe cómo contentarles, pues se da cuenta de que su saber no será suficiente para satisfacer la curiosidad de aquellos «uomeni discreti». En este momento aparece una doncella muy apuesta, que lleva un vestido de flores. Se trata de la Poesía, cuya identidad es revelada a su auditorio en los versos iniciales de su

48 No podemos aceptar, por tanto, la traducción de este verso que propone Manuel Durán en su edición de las *Poesías completas* del Marqués de Santillana: «que pronto serán prosa, y *versos rimados*» (ed. cit., t. II, p. 250).

49 «Nell'eloquio italiano del Boccaccio, barbaramente riprodotto in ogni stampa, è palese il ricordo al principio della *Fiorita* di Armannino» (A. Farinelli, *Italia e Spagna*, t. I, Torino, 1929, p. 132, n. 1). El texto de la *Fiorita* no ha sido publicado aún en su integralidad. Una selección, con estudio, se puede ver en: G. Mazzatinti, «La *Fiorita* di Armannino Giudice», en: *Giornale di filologia romanza*, III (1880), pp. 1-55.

50 Cfr. Farinelli, op. cit. p. 423.

intervención y diálogo con el autor. Son precisamente los versos aducidos por Farinelli, que vamos a reproducir en la versión de Mazzatinti:

Fiorita: —«Io son Fiorita di molti colori
Mostrarmi vegno per darvi diletto
Poi che volete vedere il mio aspetto»
Autor: —«De chi se tu che tanto ti valori
E vieni ornata di cotanti fiori?
A' tu del bene in te alcun effetto?»
Fiorita: —«Io fui nel tempo della primavera
Coi miei amanti nel alegro prato
Quale è di tanti be diletti ornato.»
Autor: —«Da che trovasti tu in quella rivera
Dove la poesi d'ogni maniera
Estende lo suo canto in ciascun lato?»
Fiorita: —«Trovami sotto d'una viva fonte
Un rio d'acqua di tanto valore
Che chiunque bee di me sente il sapore.»

Ante todo, unas observaciones acerca del esquema métrico de estas estrofas. Se trata de un tipo muy peculiar de «terza rima», en el que las rimas no están encadenadas como en Dante, sino que presentan una alternancia de rimas pareadas: ABB AAB CDD CCD, etc., o sea la «terzina doppia», como la que usó Cecco d'Ascoli en su *Acerba*, si bien con otro esquema de rimas. Como se ve, estamos lejos de la octava que emplea el Marqués que, como queda dicho, refleja la copla castellana de arte mayor. La relación de este texto con las octavas que venimos estudiando es esencialmente de tipo léxico y se circunscribe a las dos primeras estrofas, que corresponden a la primera de las dos octavas. El enlace más llamativo es sin duda la repetición de las dos palabras-rima *aspecto* y *diletto*. No se trata sin embargo de una rima muy rara, y además el sujeto al que se refieren no es el mismo: en la *Fiorita* el *aspecto* es el del personaje que habla (la Poesía), mientras que en la *Comedieta* es el de los personajes que escuchan (las reinas). En cuanto al término *dilecto*, en la obra italiana se refiere a la actividad poética, mientras que en la obra castellana es un atributo del Paraíso. En este sentido, es más estrecha la vinculación con la segunda ocurrencia de esta palabra en la *Fiorita*, cuando se aplica al *alegro prato*, es decir al tópico del «locus amoenus» que es esbozado en el Marqués al hablar del Paraíso. Las otras correspondencias léxicas son también bastante banales: el empleo de la forma verbal *vegno* y del adjetivo *cotanto*. A nivel conceptual tampoco se notan particulares semejanzas entre los dos textos. En el italiano, el tono es alegre y el ambiente es claro y festivo; en el español, al contrario, todo es muy triste y sombrío. Creemos por tanto que la intuición de Farinelli no es muy acertada, y parece fundarse en un recuerdo más bien aproximativo y quizás principalmente en las dos palabras-rimas comunes. Ello

no significa, sin embargo que haya que excluir este texto de la memoria del Marqués a la hora de componer las dos octavas italianas, máxime cuando sabemos que poseía con toda probabilidad un códice de la *Fiorita*.

Otro crítico italiano, Bernardo Sanvisenti, creyó advertir en estos versos italianos del Marqués pronunciados por Boccaccio, un eco del final del segundo canto del *Inferno* dantesco: «è palese come il Boccaccio qui parli in modo molto simile a quello di Beatrice con Virgilio; D.C. I.II. fine»[51]. A pesar de la escasez de concretos ecos léxicos, la situación es más pertinente con el contexto de la *Comedieta*. En efecto, en el pasaje dantesco, Beatrice se dirige igualmente a un poeta, Virgilio, encargándole que anime a Dante para el largo viaje que va a emprender. Además, la presencia femenina es igualmente compacta en este pasaje, ya que Beatrice se hace eco de las palabras de la «donna gentil», o sea la Virgen, y de las de Santa Lucía, siendo este canto comúnmente conocido como el canto «delle tre donne». A nivel léxico, como se ha dicho, son en cambio pocos los elementos comunes. Quizás se puede percibir un eco de las palabras con las que Beatrice se dirige a Virgilio:

> I' son Beatrice che ti faccio andare;
> *vegno dal loco* ove tornar disio;
> amor mi mosse, che mi fa parlare. (vv. 70-72)

Nótese además, que el *loco* del que habla Beatrice coincide con el de Boccaccio en la *Comedieta*, puesto que en los dos casos se trata del Paraíso.

No se puede excluir, por lo tanto, la presencia de este pasaje dantesco en la memoria literaria del Marqués a la hora de componer sus dos octavas italianas.

2.5. Conclusiones

La motivación principal que movió al Marqués de Santillana a introducir en su obra a un personaje italiano ilustre y a hacerle hablar en su lengua materna, creemos que se debe al género literario elegido. En efecto, el empleo del discurso directo en la *Comedieta*, que como vimos se sitúa a medio camino entre lírica y drama, es un recurso propiamente dramático. El hecho de que dicho discurso esté además en otra lengua, más precisamente en la lengua materna del personaje que la emplea, obedece a una ley de realismo literario que encuentra precisamente en el campo dramático su terreno más fértil. De hecho, Boccaccio desempeña el papel del personaje teatral que se dispone a escuchar la relación de unos sucesos. Al mismo tiempo, su prestigiosa presencia añade énfasis al dolor de las reinas y de la infanta,

---

51 Cfr. B. Sanvisenti, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnuola*, Milano, Ulrico Hoepli, 1902, p. 188.

contribuyendo a la teatralidad de la obra. La utilización de la lengua italiana es también un pretexto para rendir un homenaje a la lengua que representa el modelo poético del autor de los «Sonetos fechos al itálico modo». Sin embargo, en el estudio de las dos estrofas italianas se trasparenta, con bastante evidencia, el fondo hispánico a todos los niveles del análisis. Ello hace sensible la distancia que media entre la adhesión entusiástica hacia un sistema de valores literarios considerados como modélicos, y su efectiva reproducción y realización. En otras palabras, la distancia entre el original y la copia es la que media entre la teoría y la práctica.