

## *Boccaccio en la obra literaria de Santillana*

Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO  
UNED. Madrid

La presencia de Boccaccio en la obra literaria del Marqués de Santillana ha sido siempre un capítulo de interés para el comparatismo y la historia literaria y, por supuesto, para los estudiosos del «marqués de los proverbios». Autores como Amador de los Ríos, Menéndez Pelayo, Sanvisenti, Post, Farinelli, Lapesa, Arce, Di Camillo, Kerkhof, Gómez Moreno<sup>1</sup>, han rastreado numerosos lugares de esa presencia y han aportado datos decisivos, a los que no cabe mucho que añadir. El propósito de estas páginas no es otro, por tanto, que el de sistematizar en su conjunto esas aportaciones, en cierto modo dispersas, y, si fuera posible, ampliarlas en algún detalle y valorar globalmente el alcance de aquella influencia.

Boccaccio es ciertamente uno de los autores de los que Santillana parece tener un mayor conocimiento. Es uno de los tres grandes poetas itálicos, al que reconoce como autoridad, al que menciona en varios lugares de su obra y del que posee un considerable número de libros. En su extraordinaria biblioteca, en efecto, sabemos que Santillana guardaba un conjunto muy amplio y representativo de obras de Boccaccio. De una parte, poseía originales en italiano, que se nos han conservado, varios de ellos con su propia divisa y armas: la *Elegia di madonna Fiammetta*, el *Philostrato*, el *Corbaccio*, el *Teseida* y el *Filocolo*. De otra, guardaba traducciones al castellano de algunas obras latinas, como la *Genealogía de los dioses* y el *Libro de los montes e*

---

<sup>1</sup> Amador de los Ríos, J. (1865: 108-130); Menéndez Pelayo, M. (1944: 77-137); Sanvisenti, B. (1902); Post, C. R. (1915); Farinelli, A. (1929); Lapesa, R. (1957); Arce, J. (1975a: 473-489); Arce, J. (1978: 63-83); Arce, J. (1975b); Camillo, O. Di (1976); Kerkhof, M. (1976); Gómez Moreno, Á. (1990).

*ríos e selvas*, o alguna traducción al italiano de obra latina, como la *Vita Dantis*. Poseía también la traducción al castellano de alguna obra italiana, como el *Ninfal d'Admeto*, que no ha llegado hasta nosotros, pero que cita en el *Prohemio e carta*. Y aunque tampoco se han conservado ejemplares suyos, conoció bien y con toda probabilidad poseyó, versiones del *De casibus* y del *De mulieribus*. La existencia de todos estos volúmenes en su biblioteca significa, cuanto menos, que Santillana actuó como importante difusor de la obra de Boccaccio en la Castilla de mediados del siglo XV y que no sólo él, sino escritores de su entorno o de su familia, desde los traductores Pero Díaz de Toledo o Martín de Ávila, hasta poetas como Juan de Mena o Gómez Manrique, pudieron tener acceso a la obra de Boccaccio a través de esos libros del Marqués.

Más complejo que este aspecto material y cuantitativo, es precisar la lectura y el grado de asimilación que Santillana alcanzó de la obra de Boccaccio. En principio, hay que decir que no son pocos los lugares en que lo cita expresamente, en especial, en sus escritos en prosa y, si vale decir, de teoría literaria, como la *Carta a doña Violante de Prades*, el *Prohemio e carta* al condestable de Portugal o las glosas a los *Proverbios*. Pero son también frecuentes las citas o alusiones a pasajes boccaccianos en sus composiciones poéticas. E incluso en alguna de ellas, como en la *Comedieta de Ponça*, Boccaccio aparece como personaje literario incorporado a la acción del poema.

En el *Prohemio e carta*, dirigido al joven condestable don Pedro de Portugal, en el que Santillana hace una presentación de la poesía como arte y una breve historia de la escritura en metro, son ciertamente reconocibles las huellas de Boccaccio. En la definición que va desgranando de la poesía como celo celeste, afición divina, insaciable cibo del ánimo, fingimiento de cosas útiles, que no solamente tiende a cosas vanas y lascivas, y que es aceptada principalmente a Dios, hay ecos perceptibles de los capítulos 6 y 7 del libro XIV de las *Genealogie deorum*. En particular, parecen conceptos de extracción boccacciana el del origen divino de la poesía (muy repetido y enfatizado por Boccaccio: *a deo a quo sapientiam omnis initium habuisse*) o el de la poesía como bien útil y como enseñanza para la virtud, no ocupada sólo de cosas vanas (*non est universalis dananda poesis, a qua tot in virtutes suasiones et poetarum monita atque documenta legimus ab his quibus curae fuit caelestes meditationes sublimi ingenio ac summa cum honestate et stili atque verborum ornatu describere*; en traducción de M.<sup>a</sup> Consuelo Álvarez y Rosa M.<sup>a</sup> Iglesias: “no ha de ser condenada toda la poesía, en la que leemos tantas persuasiones, consejos y enseñanzas de los poetas para la vir-

tud, procedentes de éstos cuya preocupación fue escribir las meditaciones celestes con sublime ingenio y con gran honestidad, ornamento de estilo y de palabras”). Asimismo, en la definición de la poesía como «fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida», no deja de haber un recuerdo de la concepción boccacciana de la poesía como fervor por inventar y decir exquisitamente lo inventado, componerlo con determinado orden y adornarlo y cubrir la verdad con un velo fabuloso y bello: *Poesis enim... est fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi, seu scribendi, quod inveneris... Huius enim fervoris sunt sublimes effectus, ut puta mentem in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatat ordine certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso atque decenti veritatem contegere.*

Con todo, habría que reconocer que Santillana reduce la vehemente exaltación de la poesía que hace Boccaccio a una tibia presentación dirigida a un joven aficionado. Desde luego, pierde la perspectiva humanística del italiano y no advierte la encendida defensa que está haciendo de los poetas gentiles de la antigüedad. Con lo que se queda es con algunas expresiones que vierte superficialmente a su discurso. La poesía como fervor por la invención pasa a ser ese «insaciable çibo del ánima», y los efectos sublimes de aquel fervor, que empuja a la mente al deseo de decir y a componer con orden y ornato y hasta a cubrir la verdad con un fabuloso velo, se esquematizan en aquel «fingimiento de cosas útiles, veladas con muy hermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida».

Otros pasajes del mismo *Prohemio* indican igualmente manejo de los libros de las *Genealogie*. Del cap. 11 del lib. XIV y de los caps. 6 y 13 del XV, procede seguramente, como ha advertido J. Weiss<sup>2</sup>, la alusión a Petrarca, muy querido por Roberto, rey de Nápoles, en cuya corte, dice Santillana, compuso muchas de sus obras así latinas como vulgares. Y del proemio de la obra, las referencias a la inclinación a los estudios del rey Hugo de Chipre, a quien dedica el libro, y a la conversación que mantiene con su embajador Domnino de Parma, que Santillana recoge en estos términos: «Iohán Bocaçio, poeta exçellente e orador insigne, afirma el rey Iohán de Chipre averse dado más a los estudios desta graçiosa sçiençia que a ningunas otras, e así paresçe que lo muestra en la entrada prohemial del su libro

<sup>2</sup> Weiss, J. (1990).

de la *Genealogía o linage de los dioses gentiles*, hablando con el Señor de Parma, mensajero o embajador suyo».

Todavía, un poco más abajo, introducirá nueva cita de Boccaccio como modelo de los que escribieron en verso, entre los que cita a Guido y Arnaldo Daniel, Dante, Petrarca, Ceco d'Ascoli y «Iohán Bocaçio el libro que *Ninfa* se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grande eloqüencia a la manera del Boeçio consolatorio».

En otro escrito de carácter proemial y teórico, la *Carta a doña Violante de Prades*, precisamente compuesto como presentación de la *Comedieta de Ponça*, Santillana recuerda de nuevo a Boccaccio, esta vez como modelo del estilo trágico:

Tragedia es aquella que contiene en sí caídas de grandes reys e príncipes, así como de Ércoles, Príamo e Agamenón, e otros tales cuyos nascimientos e vidas alegremente se començaron e grande tiempo se continuaron, e después tristemente cayeron. E de hablar destos usó Séneca en las sus tragedias e Johan Bocaçio en el libro *De casibus virorum illustrium*.

Boccaccio es, en efecto, quien ha escrito en su libro los casos y caídas muy contrarias que en este mundo tuvieron muchos príncipes y grandes señores. Por eso le parece conveniente a Santillana incorporarlo como personaje y testigo del poema que está componiendo (la *Comedieta de Ponça*), en el que va a relatar la caída y derrota de los jóvenes príncipes de la casa de Aragón frente a la armada genovesa. Allí efectivamente Boccaccio, en los sueños del poeta, aparecerá convocado por las damas, madre y esposas de los príncipes, que le cuentan su pesadumbre por la derrota y le suplican que se haga cargo en sus escritos de tan desastrada caída. Pero Santillana no advierte tampoco aquí la denuncia y el profundo sentido moral que da Boccaccio a su libro. Porque lo que éste canta son los hechos desordenados que por avaricia o soberbia cometieron muchos gobernantes arbitrarios y caprichosos, que sin embargo no recibieron castigo alguno y mancillaron y desacreditaron a la república. Para castigo y ejemplo en lo por venir, es por lo que Boccaccio toma el esfuerzo de publicar esos hechos. Santillana, no obstante, se queda únicamente con la imagen de un Boccaccio relator de tristes casos de fortuna. Por eso su presencia en el poema tiene más de recurso retórico y ornamental que de reconocimiento de un verdadero mentor y guía moral.

Boccaccio se presenta así vestido sencillamente, con corona de laurel y escuchando atento y cortés a las damas:

en hábito honesto, mas bien arreado,  
e non se ignorava la su perfecçión,  
ca de verde lauro era coronado.  
Atento escuchava, cortés, inclinado  
a la más antigua, que aquella fablava.

Ellas se dirigen a él en términos igualmente corteses y encomiásticos de su obra:

¿Eres tú, Bocaçio, aquel que tractó  
de tantas materias, ca yo non entiendo  
que otro poeta a ti se equaló?  
¿Eres tú, Bocaçio, el que copiló  
los casos perversos del curso mundano?

A su demanda («Bocaçio, la nuestra miseria, / si fablar quisieres, más digna materia / te offresçe de quantas tú has escrivido»), responde, en dos estrofas en italiano:

Ilustre Regine, de chui el aspecto  
demostra grand sangho e magnifiçençia,  
io vegno dal loco ov'è lo dilecto  
e la eterna gloria e suma potençia.  
Vegno chiamato de vostra exçelencia,  
ch'al vostro plachire e remaricare  
m'a facto si tosto partire e cuitare,  
lassato lo çelo a vostra obediencia.  
Io vegio li vostre senbiantate cotalte  
che ben demostre esser molestate  
di quella Regina che infra i mortale  
regi e iudica, de iure e de facte.  
Vejamo li casi e ço que narrate,  
e vostri infortunii contanti perversi,  
ch'a presto serano prose, rime e versi  
a vostro piachire e a ch'o comandate,

saludando a tan ilustres damas, a cuya llamada y llanto él ha acudido desde la gloria, y puesto que sus semblantes muestran que han sido acosadas por

Fortuna, les pide que le cuenten sus infortunios, que pronto serán convertidos en prosas, rimas y versos. A partir de ahí, Boccaccio ya no intervendrá más en el poema. La reina madre es la encargada de contar esos sucesos, dando lectura a una carta enviada por las propias hijas. Luego aparecerá Fortuna que, acompañada de un inacabable cortejo de hombres y mujeres ilustres, las reconfortará con el anuncio de futuras glorias para la realeza aragonesa.

Aparte esa original incorporación de Boccaccio como personaje literario, en la *Comedieta* abundan las referencias y evocaciones boccaccianas. Así, el retiro de la reina turbada por las noticias a un lugar ameno, al que le acompañan varias nobles dueñas que para distraerla contaban novelas y placientes cuentos de historias antiguas:

fablavan novelas e plazientes cuentos,  
e non olvidavan las antiguas gestas...  
Ya de los temores çessava el conbate  
al ánimo aflicto, e yo reposava  
segura, quieta: de ningún rebate  
nin otro infortunio ya me temorava.

O de manera más explícita, 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:

E como Fiameta con la triste nueva  
que del peregrino le fue reportada,  
segund la tu mano registra e aprueva,  
la más fiel de aquéllas, non poco turbada,  
la infecta carta, del lucto sellada,  
con húmido viso me representó...

Relación que todavía queda más reforzada puesto que la reina, como Fiammetta, ha tenido también un sueño présago de sus infortunios.

Por último, en el cortejo de Fortuna, que viene rodeada de una impresionante multitud de personajes reales e ilustres, la inmensa mayoría de los femeninos son nombres tomados del *De mulieribus*. Aunque Santillana maneja otros repertorios, como el libro de Valerio Máximo, y recuerda como fuente *I Trionfi* de Petrarca («¿Pues qué más diré?, que quantos abarca / varones e dueñas, e son memorados / en el su volumen del *Triumpho*, Petrarca, / allí fueron todos vistos e juntados»), alrededor de cuarenta y cinco nombres femeninos, entre

unos setenta que relaciona (Almathea, Argia, Antonia, Agripina, Beronice, Casandra, Clitemnestra, Circe, Camila, Curia, Cornificia, Cenobia, Deianira, Dido, Emilia, Faustina, Hypermestra, Hyppo, Hysicratea, Hortensia, Juno, Jocasta, Julia, Lucrecia, Marsepia, Megulia, Marcia, Medea, Manthon, Medusa, Proba, Paulina, Pantasilea, Penélope, Porcia, Rhea, Semíramis, Sulpicia, Sophonispa, Sempronia, Thispe, Tamires, Veturia, Virginea, Venus) coinciden con los de la obra de Boccaccio y apuntan a ésta como fuente principal.

En definitiva, podría decirse que la *Comedieta* es, en buena medida, un homenaje a «los itálicos». Santillana diseña el poema sobre el modelo dantesco de *comedia*. Cita a Petrarca como fuente en el desfile de personajes ilustres. E incorpora a Boccaccio como personaje literario y guía, al que dirigen su discurso las damas, al tiempo que, en numerosas comparaciones y alusiones cultas, se sirve de distintos pasajes de las obras de éste (*Teseida*, *Fiammeta*, *De mulieribus*).

Influencias más dispersas hay en muchos otros lugares de la obra de Santillana. Son comparaciones retóricas y alusiones cultas basadas en personajes o en situaciones referidas en las obras de Boccaccio, semejantes a la ya vista de la comparación del gesto de doña Leonor con el de Fiammetta al recibir la luctuosa carta.

En el decir lírico que comienza «Gentil dueña, tal paresçe» (núm. 34), en el que Santillana evoca la tristeza y desolación en que quedan la ciudad y el propio poeta por la partida de la dama:

De mí, loco infortunado,  
por amores tan sandío  
que soy vuestro más que mío,  
¿quál diré que soy quedado?  
Non fue tan desconsolado  
Troilo quando partió  
de aquella que tanto amó,  
como yo, nin tan penado.  
(vv. 49-56)<sup>3</sup>

pudiera verse una lejana evocación del planteamiento general del *Filostrato*, donde la ausencia de amor del poeta encuentra su proyección en la del troyano Troilo, dolorosamente separado de su amada Criseida.

---

<sup>3</sup> Todas las citas de la obra de Santillana se hacen por la edición de Pérez Priego, M. Á. (1983-1991).

En otros poemas, la presencia de un determinado elemento retórico hace pensar en lecturas boccaccianas. Así sucede en la *Canción a la reina doña Isabel de Portugal* (núm. 19), donde la belleza de la dama es encarecida con alusión a la pintura de Giotto:

Dios vos faga virtuosa,  
Reina bien aventurada,  
quanto vos fizo fermosa.  
Dios vos fizo sin emienda  
de gentil persona y cara  
e, sumando sin contienda,  
qual Joto non vos pintara.

Aunque ya Dante, por boca de Oderisi di Gubbio (*Purg.*, XI, 94-96), había señalado a Giotto como reformador de la pintura y sucesor de Cimabue, fue Boccaccio quien hizo el gran elogio de su arte y lo aclamó en repetidos lugares como iniciador de una nueva era pictórica: «ebbe uno ingegno di tanta eccellenzia, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de' cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipignesse sì simile a quella, che non simile, anzi più tosto dessa paresse...» (*Decameron*, V, 5; también en *Amorosa Visione*, IV, 16; *Genealogie*, XIV, 6: «nuestro Giotto, más importante que el cual no fue Apeles en su época»). A partir de entonces se extendió por todas partes su fama de gran reformador de la pintura<sup>4</sup>.

En la *Coronación de Mosén Jordi* (núm. 49), el diseño general de la “coronación”, pudo tomarlo, como ya vio Post<sup>5</sup>, de la *Amorosa visione* de Boccaccio, en cuyo canto V se describe la coronación de Dante por la Filosofía, aunque Santillana, en todo caso, como estudió Lapesa, lo reelaboraría y transformaría con absoluta libertad, sustituyendo a la Filosofía por Venus y reduciendo a tres el numeroso cortejo de sabios y escritores que asisten a la ceremonia<sup>6</sup>. Algún motivo del poema, sin embargo, vuelve a remitir a la obra boccacciana, como la espléndida aparición de Venus, comparada en su aposura y belleza con Polixena («la hermana de Polidoro»):

E los cabellos de oro  
le ví, que me paresçían

<sup>4</sup> Cf. Panofsky, E. (1975: 44-49).

<sup>5</sup> Post, C. R. (1915).

<sup>6</sup> Lapesa, R. (1957: 111-113).



flamas que resplandesçían  
o formas del alto coro:  
la hermana de Polidoro,  
loada de fermosura,  
non hovo tal apostura,  
si yo la verdad disfloro,

celebrada igualmente en su esplendor y proverbial belleza por Boccaccio (*Amorosa visione*, IX, 16-18):

con lei la bella Polisena stare  
quivi pareo, in aspetto ancor si bella  
che me ne fece in me meravigliare.

En el poema titulado *El sueño*, un largo decir narrativo de 540 versos, en coplas octosilábicas, pueden rastrearse también numerosos elementos de resonancias boccaccianas. Tras un largo exordio, con apóstrofe a los oyentes («Oyan, oyan los mortales, / oyan e prendan espanto») e invocación a Marte, el poeta cuenta cómo Fortuna ha irrumpido en su hasta entonces apacible vida para disponer que sea cautivado por el Amor y cómo los hados le presagian daños inminentes:

Como yo ledo biviesse  
e sin fatiga mundana,  
e la cruel, inhumana,  
Fortuna lo tal sintiesse,  
hordenó que me siguiesse,  
esta enemiga malvada,  
Amor con tan grand mesnada  
a que yo non resistiesse.

Mas por esto non çessaron  
los fados de me mostrar,  
non a fin de lo evitar,  
mis daños, que non tardaron:  
que las tres Furias cantaron  
e la tronpa de Tritón,  
e con tan triste cançión  
el mi sueño quebrantaron.

(vv. 25-40)

El pasaje está trazado, en efecto, desde el recuerdo de la *Fiammetta*. Como sucede en la obra italiana, la Fortuna irrumpe en la existencia del protagonista para causarle toda suerte de adversidades, y, también como allí, los dioses (en Santillana, por medio de imitación de un pasaje de Luciano, «los fados»: el canto de las Furias y el sonido de la concha de Tritón) tratando de favorecerle le anuncian en sueño présago los daños inminentes:

Vivendo adunque contenta, e in festa continua dimorando, la fortuna, sùbita volvitrice delle cose mondane, invidiosa de' beni medesimi che essa avea prestati [...], fece all'avversità trovare via [...] Ma gl'iddii, a me favoravoli ancora e a' miei fatti di me più solleciti, sentendo le occulte insidie di costei, vollero, se io prendere l'avessi sapute, armi porgere al petto mio, acciò che disarmata non venissi alla battaglia nella quale io dovea cadere; e con aperta visione ne' miei sonni, la notte precedente al giorno il quale a' miei danni dovea dare principio, mi chiarirono delle future cose in cotale guisa» (cap. I).

A continuación, Santillana pasa a narrar aquel inquietante sueño, en el que presencia la transformación del vergel, donde se encontraba, en un paisaje hosco y sombrío, al mismo tiempo que el arpa que tañía se convierte en una serpiente que le muerde el costado izquierdo. La situación inicial es muy semejante a la de *Fiammetta*: el poeta yacente sobre su lecho, en un sueño, donde se ve en un claro y hermoso día, reposando con alegría sobre un prado entre sombras y frondas:

En el mi lecho yazía  
una noche...  
En este sueño me vía,  
un día claro e lumbroso  
en un vergel muy fermoso  
reposar con alegría;  
el qual jardín me cobría  
con sombra de olientes flores,  
do çendravan ruiseñores  
la perfecta melodía.  
(vv. 41-64)

A me, nello ampissimo *letto* dimorante con tutti li membri risoluti *nell'alto sonno*, pareva, in *un giorno bellissimo e più chiaro* che alcuno altro, essere, non so di che, *più lieta* che mai; e con questa *letizia*, a me,

sola fra verdi erbette, era avviso *sedere in un prato* dal cielo difeso e da' suoi lumi da *diverse ombre d'alberi* vestiti di nuove frondi» (cap. I).

La actitud en que se encuentra el poeta la describe Santillana por medio de una comparación culta, que, como advirtió J. Arce<sup>7</sup>, es también recuerdo de otro pasaje boccacciano, en este caso del *Teseida*:

En tal guisa me fallava  
yo como quando a Theseo  
increpava Periteo,  
por qu'en Siçia reposava  
(vv. 69-72)

Nel qual da una parte solo stando,  
gli parve seco con viso cruccio,  
tener per man Periteo ragionando,  
dicendo a lui: «Che fai tu ozioso  
con Ipolita in Scizia dimorando,  
sotto amore offuscando il tuo famoso  
nome?»

La repentina transformación del paisaje apacible en hosco y sombrío parece también motivada por el recuerdo de la *Fiammetta*:

Non mucho se dilató  
esta próspera folgura,  
ca la mi triste ventura  
en proviso la trocó,  
e la claridad mudó  
en nublosa obscuridad,  
e la tal felicidad,  
como la sombra, passó.  
Escuras nubes turbaron  
los mis altos pensamientos,  
Eolo soltó los vientos  
e cruelmente lidiaron;  
nieblas de ganjes çerraron  
el aire con tal negror

---

<sup>7</sup> Arce, J. (1975a: 478).

que del su mismo color  
el çielo todo enfoscaron.

(vv. 73-88)

Allora il cielo di somme tenebre chiuso vidi, e quasi partitosi il sole, e la notte tornata pensai (...) e le corruscazioni correano per quello senza alcuno ordine, e i crepitanti tuoni spaventavano le terre e me similmente. (Cap. I).

La diferencia reside en que, en la obra de Boccaccio, la tormenta se desencadena al ser mordida Fiammetta por una serpiente en el corazón, y en Santillana, en medio de la tormenta que sueña, es el arpa que tañía la que se convierte en serpiente y le muerde el siniestro lado; en Boccaccio es una serpiente que estaba oculta en la hierba y en Santillana es una fantástica transformación:

E la farpa sonora,  
que recuento que tañía,  
en sepes se convertía  
de la grand sirte arenosa,  
e con ravia viperosa  
mordió mi siniestro lado:  
assí desperté turbado  
e con angustia raxosa.

(vv. 97-104)

che me sopra l'erbe distesa, una nascosta serpe venente tra quelle, parve che sotto la sinistra mammella mi trafiggesse; il cui morso, nella prima entrata degli acuti denti, pareva che mi cocesse. (Cap. I).

Tras despertar sobresaltado, continuará de nuevo el sueño y el poeta asiste ahora al debate que entablan su Corazón y su Seso acerca de la veracidad y el carácter premonitorio de los sueños, para lo cual vierte diversos lugares del libro de Valerio Máximo. Refiere luego el encuentro con el adivino Tiresias (que ha cambiado su papel misógino por el de consejero), quien le encamina a la búsqueda de la diosa Diana, que dispondrá sus ejércitos para dar la batalla a Cupido. El poema se cierra con la descripción del combate, en el que, con la ayuda de Venus, Júpiter y Juno, Cupido derrota a Diana, y el poeta queda «de mortal golpe llagado» y prisionero del amor.

En el debate entre el Seso y el Corazón hay una diatriba sobre la veracidad y el carácter premonitorio de los sueños:

«Corazón, tú vas temiendo  
 los sueños, que non son nada,  
 e destruyes tu morada,  
 por lo que yo non entiendo»  
 «Seso, non me contradigas,  
 que los sueños non son vanos,  
 a muchos de los humanos  
 revelan sus enemigas:  
 qu'en Egipto las espigas  
 e las vacas demostraron  
 los daños, por do passaron,  
 e sus estrechas fatigas»  
 (vv. 133-144),

tema de larguísima tradición y que pudo llegar a Santillana por muy diversas vías (como el exordio del *Roman de la Rose* o el propio Valerio Máximo, tan citado por el poeta), pero para el que también pudo tener en cuenta, como señala Lapesa, el lib. I, cap. XXXI, de las *Genealogie deorum*, de Boccaccio<sup>8</sup>. En cuanto a la presencia de Tiresias, célebre adivino a quien se atribuyen buen número de profecías relativas a los sucesos de la leyenda tebana, el propio Lapesa ha explicado certeramente la presencia de este personaje en el poema, con reminiscencias del *Laberinto d'amore* pero filtrado a través de *Lo Somni* de Bernat Metge<sup>9</sup>.

En las glosas de los *Proverbios*, donde Santillana trata de aclarar muchos ejemplos de doctrina que cita en los versos (ejemplos históricos cargados de dificultad para un lector en formación como era el príncipe don Enrique adolescente, a quien va dirigida la obra), hay varias referencias a las obras de Boccaccio.

Así, en la copla III, donde menciona a César, abandonado y traicionado por todos, mención que da ocasión a la correspondiente glosa, en la que escuetamente explica la muerte de César y la conjura de Bruto y Casio, remitiendo inmediatamente a las fuentes, que en este caso son Eutropio, Valerio Máximo y Boccaccio en el *De mulieribus*, a propósito de Porcia:

<sup>8</sup> Lapesa, R. (1957: 123).

<sup>9</sup> Lapesa, R. (1957: 122).

segund que más largamente es contado por Eutropio en el libro que fizo de los enperadores de Roma, e asimesmo lo pone Valerio Máximo en el su libro, e Juan Bocaçio, poeta moderno, en el *Libro de las dueñas*, fablando de la fortaleza de las mugeres e loando a Porçia, fija de Catón, muger deste mesmo Bruto.

Especialmente son abundantes las referencias a obras de Boccaccio en las glosas a la copla LIV, en la que enumera a las virtuosas mujeres ejemplos de castidad.

Al mencionar a Evadne (Vagnes), cuenta su intervención junto con otras mujeres argivas ante Creonte, rey de Tebas, a quien suplican les devuelva los cadáveres de sus maridos, muertos en la guerra de los Siete, y ante la negativa de aquél, acuden a Teseo, duque de Atenas, que combatirá y dará muerte a Creonte. La mención de Teseo es la que trae a Santillana el recuerdo de Boccaccio y su *Teseida*:

ella con todas las otras fue en Athenas a Theseo, que a la sazón era duque, e con tanta instançia e clamor le recontó, que antes que Teseo en la su çibdat entrase, viniendo de la guerra de las amazonas, así como Juan Bocaçio, poheta florentino, abondosamente lo recuenta en el su libro de Theseo, propuso e fizo voto de ir con todo su exército contra Cleonte.

Las fuentes de materia tebana son para Santillana, como cita expresamente, la *Tebaida* de Estacio y la *Fiorita* del boloñés Armannino, pero la que quiere recordar deliberadamente, ampliando la mención de Evadne, es el *Teseida* de Boccaccio, aludiendo a la primera parte de la guerra de Teseo con las amazonas y a su continuación con la historia amorosa de Arcita y Palamón por Emilia, en la que ya no quiere entrar porque sería dilatar en exceso la materia:

E esta batalla, donde fue muerto Cleonte a manos de Teseo, es el comienço del libro de Archica e de Polimon, sirvientes de Hemilia, hermana de Ypólita, del qual dexo de fablar aquí por quanto sería difusa e larga narración, porque la tal estoria non faze al caso<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> No sé si, como se ha pensado, Santillana cree que se trata de dos obras distintas (la de Teseo y la de Arcita y Palamón). Lo que sí percibe es que la obra de Boccaccio son dos libros, el de Teseo y las amazonas, y el de los dos amigos por Emilia. A ésta y a Hipólita las menciona en la *Comedieta*, en el cortejo de Fortuna.

También al glosar la mención de Lucrecia cita varias fuentes que contaron su historia, entre ellas, Boccaccio en el *De casibus* y en el *De mulieribus*:

Entre las nobles romanas es contada, e altamente escripto el su fecho, así por Tito Livio e Valerio en sus libros, como por Sant Agustín, a quien mayor fe deve ser dada, en el libro *De civitate Dei*, e por Juan Bocaçio en los sus libros *De casibus* e en el *De praeclaris mulieribus*; de cómo ella por Sesto Tarquino fue forçada, según es dicho, por la qual cabsa con un cuchillo se mató, diziendo: «Yo soy quita de la culpa, mas non de la pena».

En el *De casibus*, efectivamente, se alude a esta frase de Lucrecia:

Sepas tú, Colatino, que al reposo de tu casa vino un infintoso amigo, enemigo en forma de huésped, del qual tu lecho hallarás pisado y ensuciado; por lo qual, de la culpa y pecado yo no me quiero absolver, mas de la pena no me quiero excusar (lib. III, cap. IV).

En el caso de Dafne (Damnes), refiere y cita la historia como partiendo de Ovidio: amada por Apolo, a cuyo loco amor no quiere consentir, es convertida en laurel, árbol de perpetuo verdor, odorífero y de placiente sombra (en lo que también puede haber recuerdo de la *Vita Dantis*), pero no quiere tratar ahora de la moralidad que de la historia hacen muchos autores, entre ellos, Boccaccio en su *Genealogie deorum*:

E la moralidad que sobr' esta razón fazen muchos abtores, así fray Tomás de Capua en los *Morales* deste mesmo libro *Metamorfoseos*, como Juan Bocaçio en la *Genología de los dioses gentiles*, e maestre Juan el Inglés, describiendo sobre este mismo libro, dexo agora della, por quanto la escriptura sería larga e difusa.

Por último, en la glosa de Virginia, que, requerida de amor ilícito por Apio Claudio, perseveró en su virginidad, cita como fuente, junto a Tito Livio, el *De casibus*:

Cómo e quán fue con gran afincamiento requerida por Apio Claudio de inlícito amor, ya por Tito Livio se recuenta en la su segunda *Década*. E asimismo Juan Bocaçio lo recuenta en el libro *De casibus virorum illustrium*, e non menos con quánta costança la continente donzella perseverase en la su virginidad.

Y es, en efecto, recuerdo del tenso relato del cap. X del lib. III de la obra del italiano, aunque toda la denuncia y clamor de Boccaccio contra el prevaricador juez Apio Claudio la reduce Santillana a apuntar tenuemente su «inlícito amor» y resaltar la castidad de la doncella.

\* \* \*

El conocimiento que tuvo Santillana de Boccaccio fue bastante amplio, aunque posiblemente no muy profundo. Poseyó muchos de sus libros, en originales italianos o en traducciones al castellano (tanto de las obras italianas como de las latinas). Lo cita como autoridad en numerosas ocasiones y hasta, con admiración, lo convierte en personaje de una de sus más cuidadas obras, la *Comedieta de Ponça*. Boccaccio le inspira seguramente su actitud y concepción de la poesía; algunos de sus poemas, como la *Coronación de Jordi de Sant Jordi* o *El sueño*, están contruidos con acumulación de lugares boccaccianos; y las glosas de los *Proverbios* abundan en referencias a las obras latinas.

Pero es obligado reconocer que la imitación no fue profunda. Boccaccio es, para Santillana, un repertorio, una fuente de erudición, de la que tomar algunos ejemplos históricos referidos en el *De casibus* o el *De mulieribus*. O extraer algunos otros más largamente tratados en otra obras, como el de Teseo o el de Fiammetta. Pero tampoco de estas obras manifiesta un mayor conocimiento: de *Teseida* parece conocer más bien su argumento y de *Fiammetta* hay sólo referencias al libro primero.

No hay nada decisivo de Boccaccio, ninguna de sus muchas innovaciones artísticas que fuera captada o seguida por Santillana. Claro que Santillana no poseía nuestra perspectiva de siglos y Boccaccio era, es, como lo ha visto Vitore Branca, el más poderoso renovador y fundador de tradiciones literarias entre todos los escritores de Europa<sup>11</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADOR DE LOS RÍOS, J. (1865): *Historia crítica de la literatura española*, VI, Madrid, pp. 108-130.
- ARCE, J. (1975a): «Seis cuestiones sobre el tema “Boccaccio en España”», *Filología Moderna*, 55, pp. 473-489.

<sup>11</sup> Branca, V. (1978: 473-496).



- ARCE, J. (1975b): *Boccaccio humanista y su penetración en España*, Madrid, FUE.
- ARCE, J. (1978): «Boccaccio nella letteratura castigliana: panorama generale e rassegna bibliografico-critica», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Mazzoni, F. (ed), Florencia, Leo S. Olschki, pp. 63-83.
- BRANCA, V. (1978): «Boccaccio e le tradizioni letterarie», en *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali*, Mazzoni, F. (ed), Firenze, Leo S. Olschki, 473-496.
- CAMILLO, O. Di (1976): *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres.
- FARINELLI, A. (1929): *Italia e Spagna*, Torino, 2 vols.
- GÓMEZ MORENO, Á. (1990): *El «Prohemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, Barcelona, PPU.
- KERKHOF, M. (1976): *Marqués de Santillana, Comedieta de Ponza*, Groningen.
- LAPESA, R. (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- MENÉNDEZ PELAYO, M. (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*, II, Madrid, CSIC, 77-137.
- PANOFSKY, E. (1975): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. esp., Madrid.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1983-1991): *Marqués de Santillana. Poesías completas*, Madrid, Alambra.
- POST, C. R. (1915): *Mediaeval Spanish Allegory*, Harvard University Press.
- SANVISENTI, B. (1902): *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio nella Letteratura Spagnuola*, Milán.
- WEISS, J. (1990): *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature.