

«Las Metamorfosis» y el «Ninfale fiesolano»

María HERNÁNDEZ ESTEBAN
Universidad Complutense de Madrid

1. EL MODELO DE LAS METAMORFOSIS

En un tono mucho más modesto y con un alcance, desde luego, menor, el *Ninfale fiesolano*, como las *Metamorfosis*, se propone relatar la historia de un lugar desde sus orígenes remotos a la actualidad del escritor; Ovidio acude a un planteamiento grandioso, partiendo del caos hasta llegar al orden, describiendo el diluvio que trastorna el universo, la restauración que luego lo renueva, el incendio de la tierra que Júpiter restablecerá, o la tormenta que mezcla cielo y mar en un todo difícil de distinguir. Al final la explicación de Pitágoras, que marca, en efecto, la «apoteosis de la metamorfosis», confirma que todo fluye en perpetuo movimiento, en constante transformación¹.

Insertada en este marco sobrecogedor está también la espectacular descripción de tantas y tantas metamorfosis de seres humanos en animales, o en plantas, o en minerales, o en islas, o en astros, o de animales en hombres, o de doncella en muchacho, o las sucesivas transformaciones de Tetis en ave, árbol, tigre (XI, 240 ss.), o el caso excepcional de Mnestra, que adquiere un cuerpo transformable en yegua, ave, vaca o ciervo (VIII, 870 ss.), entre múltiples ejemplos que van fijando esa sugestiva sensación de constante intercambio y de perenne fluir.

¹ Citaré por la ed. bilingüe de Ovidio Nasón, P., *Metamorfosis*, en trad. de Ruiz De Elvira, A. (1992: 173, vol. III). Remito también a la precisa Introducción de Álvarez, C. e Iglesias, R. M., en Ovidio, *Metamorfosis* (1997), pp. 74-5 en especial para las conexiones con los principios filosóficos que fundamentan el libro. A las relaciones entre las *Metamorfosis* y el *Ninfale fiesolano* alude Porcelli, B. (1987), señalando la conexión del plan global entre ambos textos.

Este tan transgresivo tratamiento de la materia en el espacio requiere a su vez una especial dimensión temporal, desde el origen de los tiempos pues, desde la época más lejana, a la más cercana actualidad; la materialidad de tiempo y espacio se plantea de tal modo que en pocos libros como en éste el texto funciona de un modo tan claro como «modelo finito de la realidad infinita»², por la sensación de infinitud que el propio texto sugiere con una energía realmente excepcional.

Y en el centro de todo está la reiteración del mito proyectado al infinito, con la fuerte sensación de atemporalidad que comporta, ya que esa dimensión atemporal está en la base de su misma concepción como uno de sus mayores resortes líricos. Porque el mito, además de una gran resistencia narrativa, que lo hace siempre imitable, concentra en sí una intensa carga lírica que aumenta su atractivo y su capacidad de proyección, como lo demuestra una larga tradición posterior, y el Renacimiento muy en especial.

Boccaccio se anticipó al Renacimiento, entre otros aspectos, por ese gran entusiasmo suyo hacia el mito, que manejó de un modo tan personal. En el *Ninfale fiesolano*, en una dimensión, como digo, mucho menor respecto a las *Metamorfosis*, se superponen diversos procedimientos para darle al poema un especial tratamiento del tiempo, del espacio, y la necesaria sugestión al argumento relatado, donde se pretende añadir al catálogo de mitos tradicionales uno más, con esa sensación de proyección al infinito que su construcción transmite y que es también uno de los aspectos más atractivos del poema. Al hilo de este recorrido concreto que ahora me propongo, espero afianzar, además, la hipótesis que sitúa el libro en la etapa de madurez del escritor, por la enorme soltura en el manejo de material propio y ajeno y, sobre todo, por la gran capacidad que demuestra para organizar el relato y la maestría con que aplica sus técnicas de composición.

2. EL MANEJO DE LAS FUENTES

Los estudios de las fuentes del poema³ han destacado ya cómo Boccaccio mezcla los textos más diversos con absoluta libertad, de forma desordenada y caprichosa, con un sistema tan habitual que le lleva a emplearlas con indiferencia incluso hacia el contexto originario de donde las toma⁴. Se ha señalado

² Lotman, Y. (1978). Para el tiempo cíclico del mito, cfr. Lotman, Y. (1985: 204 ss.).

³ He resumido la bibliografía sobre las fuentes del poema en Boccaccio, G., *Ninfale fiesolano*, en trad. de Hernández Esteban, M. (1997: 21-24).

⁴ Delcorno, C. (1993) habla de indiferencia por el contexto originario en relación con las fuentes de la *Elegia di madonna Fiammetta*; Bruni, F. (1990: 228) de «prontezza ad alterare le fonti o a passare da una fonte all' altra», etc.

además, con acierto, que los orígenes de su escritura, sus primeras obras, son casi siempre la «metamorfosis» de una determinada parcela de realidad histórica que en cada caso reflejan⁵: desde el espacio y damas de la corte napolitana que transforma en la *Caccia di Diana*, a las historias escandalosas de malmaridadas florentinas que disfraza en la *Comedia delle ninfe*, a la historia del amor truncado de una joven (o monja) que se contaba por Fiesole y que él traslada al *Ninfale fiesolano*, con una admirable capacidad para transformar.

A esta tendencia suya al manejo libre de la «metamorfosis» debió contribuir tanto su familiaridad con el texto ovidiano, cuyos dos primeros libros resumió en su juvenil *Allegoria mitologica*, como la larga práctica de la alegorización de los mitos que se había ido haciendo durante toda la Edad Media, desde el Ovidio moralizado a los *Mythologiarum libri* del gramático del siglo VI Fabio Planciades Fulgencio, interpretaciones alegóricas de los mitos de las que Boccaccio conservó un ejemplar en su biblioteca⁶. Además, las diversas versiones que pudo manejar de los distintos mitos, su diferente procedencia, la frecuente repetición que de un texto a otro se hacía, le animarían también a ese empleo tan libre ya practicado por la propia tradición.

Resumir e interpretar libremente son pues los sistemas con los que el escritor comienza a trabajar, y ya es sabido que su interés por el mito, proyectado después a su densísima *Genealogia deorum gentilium*, le acompañará durante varias décadas hasta su última revisión en 1374, y será su más importante legado de ese inmenso y fascinante mundo mitológico que descubrió en los años napolitanos⁷.

Ya sean fuentes griegas (Partenio de Nicea, Pausanias, Aquiles Tacio) leídas en recreaciones⁸, ya sean latinas, ya sean obras medievales alegorizadas y moralizadas, el escritor las emplea siempre con toda familiaridad como material de uso diverso y libre apropiación, en un sistema de *imitatio* muy personal. De ahí la inútil pretensión de fijar de forma rotunda, en cada caso, el origen de los temas y motivos empleados.

Pese a estas consideraciones de carácter global, me propongo ahora enfocar los rasgos concretos del poema que con mayor evidencia proceden de las *Metamorfosis*, texto que en este caso en absoluto constituye un modelo ni esporádico, ni marginal, ni un mero apoyo argumental.

⁵ Orvieto, P. (1979: 28) proyecta el estudio de este hábito inaugurado por Boccaccio al prerenacimiento posterior.

⁶ Branca, V. (1977: 41) informa de forma puntual sobre estas dos primeras obras; Mazza, A. (1966: 22) documenta en el inventario de la biblioteca de Santo Spirito un ejemplar del texto de Planciades, a quien Boccaccio cita a menudo en sus *Genealogiae*.

⁷ Hernández Esteban, M. (1997).

⁸ Zumbini, B. (1884), y Maggini, F. (1913).

3. MATERIALES Y TÉCNICAS UTILIZADAS

Lo que pretendo subrayar a continuación es cómo Boccaccio, junto a aspectos básicos de la ideología del gran poema que están latentes en la idea global de su libro, incorpora en él no sólo algunos motivos (aun esenciales) tomados del modelo ovidiano (la huida de la ninfa, su transformación en agua, etc.) sino también situaciones combinadas de algún modo entre sí, además de imágenes, y descripciones, y comparaciones, junto a algunas fórmulas sintácticas que las acompañan, que comportan una entonación análoga, una andadura semejante, y funcionan como técnicas compositivas de refuerzo. Y llama la atención, pese al desorden con que se va utilizando, el control y dominio en manejar el material ovidiano. También hay que decir que la evocación del mundo de las *Metamorfosis* que aquí se hace se diluye luego en un espacio más amplio del resto de la obra, alimentado ya por otras fuentes, otros estímulos, y adoptando además la tonalidad de los *cantari*, que tanto pesa en el poema y que le dará esa sencillez y naturalidad que le caracteriza.

En el relato central del *Ninfale fiesolano* es posible delimitar una secuencia de motivos encadenados, «búsqueda-hallazgo-huida-persecución-ruego-lamento», que ocupa el centro de la historia amorosa, que se repite varias veces, y que adquiere una especial consistencia; en su tratamiento narrativo hay constantes ecos, de diferente alcance, del modelo ovidiano.

No todos estos motivos estaban en las obras precedentes del autor de tema más afín; en la *Caccia di Diana*, que comparte con el *Ninfale fiesolano* el enfrentamiento vertebral Diana/Venus, las ninfas nunca son molestadas mientras cazan; en la *Comedia delle ninfe fiorentine*, donde además de enfrentarse ambas diosas, a las ninfas se las conduce también a la vida ciudadana y familiar, el pastor Ameto no las persigue, sólo las contempla, las busca o las llama, y escucha sus relatos con admiración.

En el *Ninfale fiesolano* casi toda la secuencia indicada se repite más de una vez, con un eficaz sistema estructural de anticipación-regresión⁹ que consiste en anticipar primero, realizar luego, repetir y recapitular después, para insistir de forma gradual y organizada en la valoración que se le quiere dar al episodio. Ligados a esos motivos vertebrales de la secuencia hay una serie de elementos que adquieren un interés capital, que se repiten en más de una ocasión y que se apoyan y refuerzan mutuamente como parte integrante de una atmósfera, de una ideología común que Boccaccio debió percibir, sobre todo, en el modelo ovidiano. Veamos los más relevantes.

⁹ Lotman, Y. (1978) se ocupa del mecanismo de la repetición dentro de una estructura, que en parte sigo aquí; para la dinámica previsible/imprevisible cfr. Lotman, Y. (1985).

3.1. *El agua*. En los motivos básicos del argumento que he señalado, resulta siempre esencial la presencia del agua que, desprovista ahora del valor alegórico con que el autor la suele utilizar¹⁰ se carga de connotaciones profanas y canaliza la sensualidad que Boccaccio, como Ovidio, quiere comunicar; el agua, en el poema, invita al placer de los sentidos, justifica el desnudo de las ninfas, lo valora y resalta, y está siempre presente en los momentos de mayor sensualidad, tras los que late el recuerdo de tantos y tantos pasajes de las *Metamorfosis* de connotación análoga. Los episodios más claros del texto ovidiano, que Boccaccio emplea en otros textos y en el *Ninfale* en distintos momentos, son sobre todo el de Calisto (II, 455 ss.) y el tan repetido de Acteón (III, 155), entre otros muchos donde el agua cumple una función capital en el desarrollo de los hechos.

El agua aparece ya en 51 ss., donde Africo busca a Mensola en la fuente Aquelli y encuentra más allá a un grupo de tres ninfas que se lavan los pies y dejan ver no ya su cuerpo desnudo, sino sus piernas:

vide tre ninfe, ch'ognuna cantava;
l' una era ritta, e l' altre duo in un canto
a un acquitrin, che 'l fossato menava,
sedeano, e le lor gambe vide alquanto,
ché si lavavan i piè bianchi e belli,
con loro cantando dimolti augelli (58, 3-8)¹¹.

Respecto al episodio de la *Caccia di Diana*, II, 25 ss., se abandona ya el baño purificador ordenado por Diana (allí no descrito, sólo mencionado), y del episodio de la *Comedia delle ninfe fiorentine*, III, 13 ss. se olvidan las menciones explícitas que allí se hacían a Acteón y se recupera la visión de los pies desnudos de las ninfas y la sensualidad que comporta. Se añade además el rasgo stilnovista de la guirnalda de flores, y todo ello, junto a la presencia femenina, delinea como *locus amoenus* un espacio idílico en el que el recuerdo ovidiano está latente con su esencial belleza y sensualidad¹², pero lejano, tras su manejo en textos precedentes del autor, y utilizado con libertad, de forma selectiva y a veces diferenciada, para amoldar los rasgos al nuevo contexto.

También en el relato que hace Girafone, el padre de Africo, de la historia de Mugnone en 86 ss., éste encuentra a la ninfa junto a una fuente, y ella huye

¹⁰ Me refiero al valor alegórico que el agua asume en textos como la *Comedia delle ninfe fiorentine* o en el *Decameron*, Conclusión a VI. Algo en relación con el significado profano que el agua tiene en el *Ninfale fiesolano* lo señala ya Porcelli, B. (1987: 169).

¹¹ Citaré por la ed. de Boccaccio, G. (1991). Los subrayados son siempre míos.

¹² No conviene olvidar el modelo del *De amore* de Andrés el Capellán que Boccaccio tuvo siempre tan presente también para estos aspectos.

hacia el río, donde Mugnone la alcanza. El agua aquí, tanto el río como la fuente, propician la tentación carnal. Y aunque el agua falta en el episodio de 99 ss., estará también presente las numerosas veces que las ninfas se bañan y refrescan por los ríos, como lo estaba en el episodio de Calisto, en el que las ninfas deciden desnudarse para refrescarse («nuda superfusis tingamus corpora lymphys!», 459, y en el *Ninfale fiesolano*, «Che faren noi? Voglianci noi spogliare?», 235, 8) donde además al desnudarse Calisto se descubrirá su futura maternidad, y ella afirma que no va ya junto a la diosa, como solía, como dirá Mensola en 280, con palabras y entonación idéntica; o en el tan recordado episodio de Acteón en el que éste ve a Diana bañándose desnuda, y ella pronuncia además unas palabras (190), análogas a las que dice al castigar a Mensola en 412, 6-8.

Estos pasajes tensan la expectativa de la violación que se produce ya en 234 ss. El agua está presente con una función decisiva en el episodio de la violación, una situación que tantas veces se repite en el texto ovidiano, por la innumerable frecuencia con que Júpiter sobre todo y Neptuno acosan a las ninfas, o por el realismo con que Tereo violenta a Filomela, o la pasión con que Sálmacis acusa a Hermafrodito en el agua (IV, 352). Pero ya es sabido que, una vez fijada esta situación inicial siguiendo el estímulo ovidiano, Boccaccio acude a otras fuentes, a otros registros, a otros medios de expresión para describir el episodio.

En el bellísimo pasaje de Narciso (*Metamorfosis* III, 405 ss.), donde el agua funciona de espejo, el joven protagonista descubre y contempla en ella los rasgos de su belleza, en unos versos concebidos con un espléndido manejo de la especularidad, pocas veces expresada con tanta precisión y claridad (Narciso «dumque peti, petitur pariterque accendit et ardet», 426). Boccaccio hace casi una réplica del pasaje en 169 ss. al describir cómo Africo se contempla en el agua de la fuente y descubre no su belleza, sino los rasgos de su deterioro físico, animado además por cómo Io había descubierto en el agua, horrorizada, sus cuernos de ternera (*Metamorfosis*, I, 640 ss.) o por cómo Acteón ve los suyos de ciervo (III, 173 ss.).

Por último el agua, además de ser espacio habitual del fortuito encuentro con las ninfas, como señalaré en 3.4. será también el escenario de la muerte de los protagonistas, y de su transformación, siguiendo pautas ovidianas una vez más.

3.2. *La carrera de la ninfa*. El motivo de la huida de la ninfa perseguida asume en el *Ninfale fiesolano* por vez primera en la trayectoria del escritor una función esencial y una fuerte expresividad. Necesariamente tuvo que contar para Boccaccio la frecuencia con que el motivo aparece en las *Metamorfosis* y la rotunda belleza, la agilidad, el erotismo y sensualidad, la plasticidad y el dramatismo de su tratamiento: Dafne (I, 503 ss.), Siringe (I, 710), también Atalanta que corre desnuda en una competición absolutamente espectacular (X, 570), Aretusa (V, 577 ss.), Galatea (XIII, 789 ss.) protagonizan huidas vertiginosas

que acrecientan el deseo del enamorado, donde las ninfas vuelan más que corren, donde el aire, la brisa, la escasa ropa o la desnudez cumplen una función capital, donde el amor se aviva con la huida, como el fuego se aviva con el aire; son momentos que dejan impresas en la mente del lector imágenes inolvidables por su lirismo, eficacia y sugestión, y donde nunca falta la connotación erótica, porque las ninfas, en ese trance, suelen arriesgar su virginidad, como tantas veces Ovidio había demostrado ya.

La primera huida, casi una desbandada, se produce en 58 ss., como un pretexto más para mostrar las piernas de las ninfas:

tal fêr le ninfe belle e paurose:
quando vidon costui, —Omè— gridaro;
alzando i panni, le gambe vezzose,
per correr meglio, tutte le mostraro (64, 1-4)

un episodio que se ha conectado con el de Acteón (III, 173 ss.), por el desconcierto ante la presencia masculina, y en el que destaca, sobre todo, la personal valoración (*vezzose*) que hace el escritor y que repite en 190,7.

En el episodio de Mugnone, la ninfa Cialla huye rápida tras haber sido descubierta junto a la fuente (87) y será alcanzada en el agua, junto al río, desnuda y agotada:

Ella non era *al fiume* giunta appena,
che la raccolta e sottil sua guarnacca
tra le gambe le cadde, e già la lena
perdea, di correr e di dolor fiacca (89, 1-4);

el agua, la carrera, la desnudez, acrecientan la sensualidad del pasaje. A continuación será Africo quien persiga a Mensola, en 99 ss.; de manera excepcional respecto a situaciones análogas anteriores se antepone el ruego del joven, que retarda la carrera (cfr. más adelante en 3.3.), que se describe ya con la técnica, la entonación, la sensualidad, la belleza y la plasticidad del modelo ovidiano:

La ninfa *correa sì velocemente,*
che pareo che volasse, e' panni alzati
s' avea dinnanzi per più prestamente
poter fuggir, e aveasegli attaccati
alla cintura, sì ch' apertamente,
di sopra a' calzerin ch' avea calzati,
mostra le gambe e 'l ginocchio vezzoso,
ch'ognun ne diverria disideroso (109).

La crítica ha señalado la imitación descendente respecto a *Metamorfosis* I, 529, porque si allí Ovidio enfocaba el cabello de Dafne, Boccaccio se ocupa

aquí de aspectos más materiales como las sandalias y las rodillas de Mensola¹³. Yo sugiero además confrontar este episodio con el de Atalanta, la virgen que gana siempre a sus pretendientes compitiendo con ellos en la carrera, porque en la carrera en que Hipómenes la contempla por primera vez y queda fascinado por su belleza podrían estar los rasgos descriptivos básicos aquí manejados; aunque la joven corre desnuda, los cordones de sus sandalias y las rodilleras que lleva en las corvas destacan sus piernas con gran plasticidad, esas piernas que el escritor confiesa desear, frente a la mayor objetividad descriptiva de Ovidio:

Aura refert ablata citis talaria plantis
tergaque iactantur crines per eburnea, quaeque
poplitibus suberant picto *genualia limbo* (X, 591-3).

Y creo, además, que el arrepentimiento de Atalanta mientras compite con Hipómenes, porque se ha enamorado ya de él (620 ss.), se proyecta en la compasión que siente Mensola tras lanzarle un dardo a Africo en las octavas sucesivas (110 ss.), como primer síntoma de su amor por él. Aunque los hechos puntuales no coincidan, la situación psicológica es desde luego muy afín.

3.3. *Algunos símiles*. Pero es en el motivo de la petición o ruego del protagonista a la ninfa que huye donde el autor estará más cerca del modelo ovidiano, uno de los pasajes tal vez más imitado en la literatura europea posterior, por su profunda belleza, perfecta construcción y lirismo sobrecogedor.

Ovidio, en el libro XIII, vv. 779 ss., a lo largo de unos ochenta hexámetros, en una relación tan desmesurada como corresponde al desmesurado Polifemo, pone en boca de éste primero unas diez cualidades positivas de Galatea, si no le huye, luego otras tantas negativas si ella le huye, apuntalando la estructura geométrica del pasaje o bien con la rima interna que va marcando la desinencia del aumentativo (*candidior, floridior, splendidior, o durior, fallacior, lentior*, y así sucesivamente), o bien con otras fórmulas repetitivas que afianzan la poeticidad del episodio. Los veinte versos que siguen, acudiendo también al paralelismo que fijan *sunt mihi...sunt mihi...*, o *multae... multas...*, o *sunt... sunt...*, reseñan las múltiples posesiones que el cíclope le ofrece a la ninfa; los veinte siguientes enumeran los rasgos del autorretrato de Polifemo, donde decae la perfección poética a falta de procedimientos que la sustenten.

Respecto a la retahíla de elogios a la ninfa, hecha a base de equiparaciones, ya en un pasaje de la *Comedia delle ninfe fiorentine* el escritor había experimentado ese peculiar sistema de seleccionar de manera sintética algunos rasgos de la belleza y cualidades de Galatea para elogiar a Lia como harán también,

¹³ Cfr. la anotación de Forni, P. M. a la ed. de Boccaccio, G. (1991).

con técnica análoga Barahona de Soto, Góngora y varios ilustres imitadores más¹⁴. Boccaccio recupera para Lia algunas de las equiparaciones referidas allí a Galatea (*splendidior vitro*, 791, *matura dulcior uua*, 795, *saeuior indomitis iuuencis*, 798) respetando también el orden de aparición que tenían en el modelo:

Le tue bellezze, degne d' ogni canto,
non possono esser tocche col mio metro
non degno a ciò; ma pur diròne alquanto.

*Tu se' lucente e chiara più che il vetro,
e assa' dolce più ch' uva matura,
nel cor ti sento, ov' io sempre t' impetro;
e sì come la palma inver l' altura
si stende, così tu, vie più vezzosa
che il giovinetto agnel alla pastura;*

(VIII,58-69)¹⁵

En estos tres primeros versos podría vislumbrarse una referencia implícita al texto ovidiano del que se parte, y la expresión *ma pur diròne alquanto* podría denunciar la síntesis que de él se hace; las coincidencias en las imágenes, que además son varias, no pueden deberse a la casualidad, aunque falta aún aquí por aplicar un sistema compositivo que refuerce su expresividad.

En el *Ninfale fiesolano* (104) el escritor vuelve a recrear el episodio eligiendo esta vez otros símiles y sacándole un partido diferente; antes, en 100-101, recupera la idea ya expresada por Ovidio cuando Apolo le suplica a Dafne:

nynpha, precor, Peneí, mane! *non insequor hostis;*
nynpha, mane! *Sic agna lupum, sic cerua leonem,*
sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae,
hostes quaeque suo; amor est mihi causa sequendi!

(I, 504-7)

con claras coincidencias respecto al modelo, con afirmaciones y símiles que Boccaccio repite en un registro más extendido, pero, lo que es más importante, aplicando ya un análogo sistema de repeticiones a la recuperación de imágenes (*sic... sic...sic*, y *io non ti seguo...io non ti seguo*) en paralela y hábil disposición:

Dch! o bella fanciulla, *non fuggire*
colui *che t' ama* sopra ogni altra cosa;
(...)

¹⁴ Cfr. mi anotación a Boccaccio, G. (1997) para lo relativo a los imitadores españoles. También cfr. Castillejo, C. (1999). De algunos de estos símiles se ocupó Maggini, F. (1919: 2-8).

¹⁵ Cito por Boccaccio, G. (1963).

*io non ti seguo per farti morire,
 nè per far cosa che ti sia gravosa:
 ma sol Amor mi ti fa seguitare,
 non nimistà, nè mal ch' i' voglia fare.*

*Io non ti seguo come falcon face
 la volante pernice cattivella,
 né ancor come fa lupo rapace
 la misera e dolente pecorella (100-101)*

donde además del empleo de los mismos símiles ovidianos hay que resaltar, frente a lo visto en la *Comedia delle ninfe fiorentine*, la aplicación ya de un procedimiento compositivo que asegura la eficacia del pasaje; ya es sabido que el contenido requiere una forma adecuada que le dé consistencia y perfección.

Boccaccio recupera de *Metamorfosis* I, 504 la distinción amigo/enemigo («non insequor hostis» explicaba Apolo en 504); las comparaciones son también de procedencia ovidiana; y la enumeración de cualidades que Galatea le presta ahora a Mensola se hace aquí alterando la disposición del modelo y eligiendo otras equiparaciones de las empleadas para Lia. El orden en Ovidio era el siguiente: «*matura dulciur uua (...) et, si non fugias (...) durior annosa quercu (...) feta truculentior ursae*», etc. (XIII, 795-844). Boccaccio añade además refuerzos opositivos (dulce/amargo) que no están en Ovidio, para ajustar la comparación:

*Se tu pur fuggi, tu se' più crudele
 che non è l' orsa quand' ha gli orsacchini,
 e se' più amara che non è il fiele,
 e dura più che i sassi marmorini;
 se tu m' aspetti, più dolce che 'l mèle
 sei, o che l' uva ond' esce i dolci vini (104);*

donde la distinción *se tu pur fuggi/se tu m' aspetti* está también tomada del personal razonamiento del cíclope, y a continuación se recupera una idea del pasaje dafneano de I, 508-509:

*Me miserum! Ne prona cadas indignaue laedi
 crura notent sentes, et sim tibi causa doloris*

que Africo expresa en otros términos pero con análoga finalidad:

*così ten vai per questi folchi boschi,
 e non ti curi di pruni o di sassi,
 che graffian le tue gambe, o di gran massi (105).*

Y ya en las octavas 106 y 107, Africo pide tanto a Júpiter como a los dioses que transformen la naturaleza para proteger a la ninfa que huye, como señalaré en 3.4.

Se mezclan pues elementos tomados de aquí y de allá, tanto motivos, como imágenes, como situaciones y razonamientos, como espacios connotativos, y junto a todo ello se aplican además algunos procedimientos del modelo, sus técnicas precisas, y su función.

3.4. *La metamorfosis.* El motivo de la transformación en agua es sin duda el más cercano a la ideología global del modelo y el núcleo argumental más sugestivo: los episodios ovidianos de Cíane (V, 425 ss.), Aretusa, Biblis (IX, 654 ss.), Acis (XII, 895 ss.), Egeria (XV, 549) y varios más ofrecen un amplio muestrario de formas expresivas y sugerencias para comunicar el prodigio de la metamorfosis que eterniza. El propio Pitágoras, ya casi al final del libro en XV, 177 ss., explica con precisión la analogía entre el eterno fluir del río y el eterno pasar del tiempo:

Ipsa quoque adsiduo labuntur tempora motu,
non secus ac flumen. Neque enim consistere flumen
nec leuis hora potest, sed ut unda inpellitur unda
urgeturque eadem ueniens urgetque priorem,
tempora sic fugiunt pariter pariterque sequunt
et noua sunt semper (...)

Para ir preparando en el poema la transformación de los protagonistas y tensar las expectativas del lector Boccaccio acude a todo un abanico de menciones que activan de manera constante el recuerdo de la metamorfosis, bien como realidad que se ha venido repitiendo en el pasado, bien como peligro siempre latente, bien como desenlace trágico al que se encaminan los dos protagonistas. La insistencia y naturalidad de todo ello nos transmite a veces la sensación de estar ante una prolongación de ese mundo mítico ovidiano tan lejano y tan cercano a la vez, tan irreal y no obstante tan tangible, porque el arte, la poesía, siempre lo pueden volver a recrear.

En el poema el motivo aparece mencionado varias veces, según el plan de anticipación-resolución-repetición ya señalado; y además, como voy a precisar, el autor describe toda una serie de situaciones que pueden catalogarse como otras modalidades más de metamorfosis que refuerzan, en la estructura global del poema, la ideología de la transformación. Trataré de ir señalando las distintas realizaciones en su orden de aparición.

Como Diana es casi siempre la ejecutora real o posible de la transformación aplicada aquí como castigo represor, Africo precisa al comienzo la ya vieja enemistad de ésta con su stirpe, para darle al hecho dramatismo y perspectiva temporal, fijando la metamorfosis como castigo habitual:

come *nimica* della sua *semenza*
sempre mai stata, e da lei fosse suto
morto, o fattolo, per più penitenza,
diventar *pietra o albero fronzuto* (72, 4-6).

Más adelante Girafone, el padre de Africo, recordando el trágico final de su padre Mugnone, expresa el deseo de que la ninfa hubiese sido transformada antes de haber sido violada:

gl' iddii volesson che, quando correvi
dietro alla ninfa sì veloce e forte,
Diana l' avesse *in uccel trasmutata*,
o 'n *pietra*, o 'n *alber l' avesse piantata!* (88,5-8)

y, tras contar la trágica muerte de su padre, precisa Girafone:

Così di mille te ne *potre' dire*
che 'n questi monti son *fonti ed uccelli*,
e *qua' in alber ha fatto convertire* (95, 1-3).

donde el número simbólico, *mille*, totalizador, y el preciso catálogo de posibles metamorfosis, activan el recuerdo del modelo ovidiano, latente aquí como un mundo tan presente, tan familiar, que en algunos aspectos los versos del *Ninfale* parecen reanudar su ideología más profunda con toda naturalidad.

Es también interesante, porque incide en la misma función de ir perfilando el mecanismo de la transformación, el ruego de Áfrico esta vez a Júpiter de que allane lo abrupto del terreno para facilitarle a Mensola la huida:

i' priego Giove che 'l *monte e la costa*
ispiani tutta, e questa *grazia* cheggio,
e *pianura diventi umile e piana* (106, 5-7)

... e che voi *convertiate*
alberi e pruni e pietre ed altre cose,
che noia fanno a' piè *morbidi e belli*,
in erba minutella e 'n praticelli (107, 5-8)

apuntando a una virtual transformación de la naturaleza que ya estaba en el catálogo ovidiano, donde todo el universo sufría constantemente los efectos de la transformación.

Junto a estos ejemplos concretos que activan el mecanismo y lo multiplican al infinito, hay episodios más amplios donde se describe, más que una transformación, un proceso evolutivo de índole diversa en un espacio de tiempo algo más extenso; me refiero al cambio de vida y actitud de Africo enamorado que

se describe de 160 en adelante, apuntalado además con la fórmula «*e già...e già...*» que recupera la análoga «*iam...iam...*» del modelo para transmitir con eficacia esa dimensión del devenir en el tiempo, de la evolución, de la transformación, y para comunicar a la vez la inmediatez de la acción, su fulminante rapidez. Con esta fórmula Ocírroe (libro II, 661-2) se anticipa a sí misma, como posibilidad que acecha, su propia transformación:

*Iam mihi subduci facies humana uidetur,
iam cibus erba placet, iam latis currere campis*

y también en IV, 350-1:

*Vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt,
iam cupit amplecti, iam se male continet amens.*

Boccaccio emplea esta fórmula, y su correspondiente entonación, a lo largo de cinco octavas, alternando *già* y *e già*, colocándola también al inicio de verso, y alargando la cadena con varias menciones para precisar bien en el tiempo los pasos de la transformación:

e già, ogni diletto abbandonato (160, 5)

*Già padre e madre e tutt'altre faccende
gli uscian di mente sanz' averne cura (161, 1-2)*

e già sì stanco l'aveva il tormento (163, 3)

e già sì stretto l'avea la catena (163, 6)

Già fuggito era il vermiglio colore (164, 1).

También variante de la metamorfosis se puede considerar el cambio temporal de personalidad mediante el disfraz con que Africo engaña a Mensola; primero lo sugiere la diosa:

*Fatti una vesta fatta in tale stile
ch' ella sia larga e lunga insino a' piedi,
tutta ritratta ad atto femminile;
(...)
Tu parrai, come lor, ninfa per certo (200, 1-7)*

luego con él el joven se hace pasar por una ninfa:

*e poi ch' alquanto sé ebbe mirato,
gli parve essere quel ched e' non era,
e femina di maschio trasmutato (212, 4-6).*

y creo que no habría que descartar el recuerdo de tantas veces como en las *Metamorfosis* Júpiter, Neptuno u otros dioses y hombres se disfrazan para poseer a la ninfa deseada.

En paralelismo con la mención virtual que hace Africo en 72, 4-6, es luego Mensola quien al lamentar su pérdida virginidad recuerda otras anteriores metamorfosis sufridas por antecesoras suyas, unas lejanas, como Calisto, otras cercanas, como Cialla:

I' posso esser annoverata omai,
o *Caliston*, con teco, che com' io
(...)
ed *in orsa*, crudel, *ti convertio* (334, 1-6)

O Cialla ninfa, di Diana compagna,
(...)
ed or *se' fatta fonte* (...) (335, 1-5)

donde, anteponiendo el mito de Calisto a la historia de Cialla, explicitando «la vostra schiera», la cadena Calisto-Cialla-Mensola desvela la analogía que se quiere fijar con el modelo ovidiano y se proyecta al personaje hacia la tradición que lo acogerá¹⁶. En estos términos Mensola anticipa ya como hipótesis su transformación:

E' mi par già che Diana *trasmuti*
le membra mie in un corrente fiume,
ovvero *in fiera co' dossi velluti*,
o *com' uccel* mi par già *aver le piume*,
o *alber fatta co' rami fronzuti*,
e di *persona perduto 'l costume* (336, 1-6)

precisando un muy expresivo catálogo de posibilidades que recupera los ejemplos anteriormente diseminados, incluido el empleo del *già*, para transmitir con eficaz síntesis las variantes esenciales de la transformación y la crueldad que supone la pérdida de la humanidad, que fundamenta el lirismo ovidiano.

También el deterioro físico de Africo por el sufrimiento puede leerse como una nueva modalidad de la transformación:

ch' *un animal parea già diventato*
nel viso e nel parlar e nel tacere,
e 'l capo biondo smorto *era venuto*
e sanza parlar quasi stava muto (354, 5-8)

donde *diventato* es el verbo clave de la transformación.

¹⁶ Sobre las dudas que la crítica se ha planteado en relación con la procedencia del mito de Calisto cfr. la anotación de Forni, P. M., en Boccaccio, G. (1991: 158).

Muy cerca de la metamorfosis está también el proceso de gestación de Mensola relatado gradualmente en sus síntomas físicos esenciales y subrayando el asombro (de tono ovidiano, una vez más) de la joven ante los cambios que percibe en su cuerpo:

*Mensola forte si maraviglioe,
veggendosi ingrossare il corpo e' fianchi,
e di gravezza pieni e fatti stanchi (380, 6-7)*

*Di questo si facea gran maraviglia
Mensola, la cagion non conoscendo (381, 1-2).*

Aunque es un proceso fisiológico y natural, en el mecanismo ya activado de transformaciones que vengo señalando funciona como un elemento redundante más¹⁷. Y no renuncio a añadir a éste, por las mismas razones, la transformación psicológica de los dos protagonistas por amor, su ir madurando al ritmo que los sentimientos del amor les provoca¹⁸. Un claro ejemplo puede verse en la octava 397, donde la inminente maternidad cambia por completo los sentimientos de Mensola.

Todo este sistema culmina con la metamorfosis de la joven:

*La sventurata era già a mezzo l'acque,
quand' ella i piè venir men si sentia,
e quivi, sì come a Diana piacque,
Mensola in acqua allor si convertia;
e sempre poi in quel fiume si giacque
il nome suo, ed ancor tuttavia
per lei quel fiume è Mensola chiamato (413, 4-6).*

El escritor sintetiza aquí con magistral eficacia la técnica descriptiva ovidiana de la metamorfosis, apoyándose en elementos físicos concretos de ambas realidades (las aguas del río y los pies de la ninfa) para hacer verosímil la conversión de la joven en agua¹⁹; además coloca en el lugar adecuado las marcas

¹⁷ La descripción del embarazo se inscribe además dentro del proceso de humanización que el autor despliega en la segunda parte, sobre todo, del poema, para fijar la ambientación humana y familiar que necesita construir.

¹⁸ Muscetta, C. (1972: 155) habla en efecto de metamorfosis psicológicas en el caso de ambos protagonistas.

¹⁹ Shcheglov, U.K. (1966). Al magnífico análisis estructural del crítico se han añadido otros múltiples estudios en estos años. Álvarez, C. e Iglesias, R.M.^a, en Ovidio (1997), recuerdan una buena parte de ellos, incluida la sugestiva conexión de la técnica ovidiana con la de los dibujos animados.

temporales fundamentales para dar idea de la evolución en el breve lapso de tiempo que dura la transformación: *già* que es esencial, y *quando*, *allor*, *sempre*, *poi*, *ancor*, *tuttavia*; y no faltan menciones al espacio: *a mezzo*, *quivi*, *in quel fiume* necesarias para fijar materialmente el proceso de transformación; y el verbo *si sentia* expresa la percepción, porque siempre la metamorfosis, en Ovidio, es un proceso que la víctima percibe, y *si convertia* es el verbo clave, como he señalado ya.

La metamorfosis de Mensola se recordará como suceso más adelante, en 433, como noticia difundida por todas partes, y como hecho aleccionador para todas las demás ninfas; así el suceso se amplifica con un alcance que trasciende al de la mera repetición, convirtiendo en cíclico lo lineal.

El último ejemplo redundante en este sistema es el episodio en el que Pruneo, ya adolescente, habla con el espíritu de sus padres encerrados en las aguas de los respectivos ríos:

dicesi che sovente i fiumi andava
del padre e della madre sua a vedere
e che cogli spiriti lor parlava
dell' acque uscendo boci chiare e vere (450, 3-6)

como confirmación material del proceso narrado que hace realmente presentes a los protagonistas en los ríos, y donde la permanencia de la voz es ya una clara réplica al modelo, en el que los humanos, con la transformación, perdían cruelmente su capacidad de expresión.

3.5. *El nombre eternizador.* En el personal tratamiento que Boccaccio hace de la metamorfosis, el otro elemento que permanece perfectamente fijado, de mucho mayor alcance, es el nombre de los ríos, que testimonia la historia de amor y culmina el proceso de humanización que aquí se hace en el uso del mito. Activando los mecanismos de anticipación-repetición y previsible/imprevisible ya señalados para otros elementos esenciales, también aquí el autor fija la idea varias veces, para destacarla; primero la expresa en la historia de Mugnone y Cialla, microcosmos del relato principal:

'n una piaggia sopra un fiume arrivoe
il qual Mugnon poi per lui si chiamoe (86, 7-8)
salvo che 'l fiume ritenne il suo nome (93, 8)
e 'l corpo, insieme con quel, trasmutoe
in una bella fonte dall' un canto
allato al fiume... (94, 3-5),

luego lo hace en el caso de Africo, que antes de darse muerte preconiza que el río tomará su nombre para ser siempre recordado:

e tu, fiume, *riterrai* 'l nome mio,
e *manifestera*i il doloroso
caso... (360, 3-4)

como premonición que se cumple después:

acciò che 'l *nome suo* non si spegnesse,
ma *sempre mai* quel fiume il ritenesse.

Da poi in qua quel fiume dalla gente
Africo fu chiamato, e *ancor si chiama* (371-2).

Es muy expresiva la función testimonial que se les da a los ríos, el deseo de poner tras la geografía real una historia de amor fascinante, mediante la metamorfosis. Siguiendo la creencia medieval de que la poesía oculta siempre verdades, esgrimida como justificación para leer a los autores del pasado, ahora Boccaccio ha encontrado una sólida vía para conectar su poesía con la más tangible realidad. La geografía, el espacio fiesolano, apuntala ese interesante manejo de la profundidad temporal, como colofón a la función de proyección al infinito que todo mito comporta. A ello se une la dimensión realmente histórica que se destacará en la parte final del libro para apoyar su finalidad etiológica; las cuatro generaciones de la familia que Mugnone, Girafone, Africo y Pruneo representan, la historia desde los remotos orígenes a su actualidad, son algunos de los elementos que inciden en la proyección temporal que el texto consigue transmitir con una fuerza muy especial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOCCACCIO, G. (1963): *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, ed. crit. per cura di QUAGLIO, A. E., Firenze, Sansoni.
- BOCCACCIO, G. (1991): *Ninfale fiesolano*, a cura di FORNI, P. M., Milano, Mursia.
- BOCCACCIO, G. (1993): *Elegia di Madonna Fiammetta. Corbaccio. Buccolicum carmen. Consolatoria a Pino de' Rossi. Allegoria mitologica*, en *Tutte le opere di G. Boccaccio*, vol. V, II, Milano, Mondadori.
- BOCCACCIO, G. (1997): *Las ninfas de Fiésole*, traducción de HERNÁNDEZ ESTEBAN, M., Madrid, Gredos.
- BRANCA, V. (1977): *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni.
- BRUNI, F. (1990): *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna, IL Mulino.
- CASTILLEJO, C. (1999): *Fábulas mitológicas*. Texto crítico, introducción y notas de Perinián, B., Viareggio-Lucca, M. Baroni ed.
- DELCORNO, C., cfr. BOCCACCIO, G. (1993).

- HERNÁNDEZ ESTEBAN, M. (1997): «Boccaccio y el mundo clásico», *Analecta Malacitana* XX,1, pp. 73-94.
- LOTMAN, Y. (1978): *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- LOTMAN, Y. (1985): *La semiosfera*, Venezia, Marsilio.
- MAGGINI, F. (1919): «Le similitudini del 'Ninfale fiesolano'», *Miscellanea storica della Valdesa*, XXVII, pp. 2-8.
- MAZZA, A. (1996): «L'inventario della 'Parva libraria' di Santo Spirito e la biblioteca del Boccaccio», en *Italia Medioevale e Umanistica*, IX, pp. 1-74.
- MUSCETTA, C.,(1972): «Giovanni Boccaccio», en *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, II, 2.º, Bari, Laterza.
- ORVIETO, P. (1979): «Boccaccio mediatore di generi o dell' allegoria d' amore», *Interpres*, II, pp. 7-104.
- OVIDIO NASÓN, P. (1992-4): *Metamorfosis*, texto y traducción por RUIZ DE ELVIRA, A., Madrid, Gredos, 3 vols.
- OVIDIO (1997): *Metamorfosis*, edición y traducción de ÁLVAREZ, C. e IGLESIAS, R. M.ª, Madrid, Cátedra, 1997, 2.ª ed.
- PORCELLI, B. (1987): *Dante maggiore e Boccaccio minore. Strutture e modelli*, Pisa, Giardini.
- SCHCHEGLOV, U. K. (1966): «Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio», en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, Milano, Bompiani.
- ZUMBINI, B. (1884): «Una storia d'amore e morte», *Nuova Antologia*, 44, pp. 5-27.