

Actas del  
IX Congreso Internacional  
de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval

*(A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*

*II*

Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica  
de Literatura Medieval, 2005.

© Carmen Parrilla  
© Mercedes Pampín  
© Toxosoutos, S.L.

Primera edición, agosto 2005

© Toxosoutos, S.L.  
Chan de Maroñas, 2  
Obre - 15217 Noia (A Coruña)  
Tfno.: 981 823855  
Fax.: 981 821690  
Correo electrónico: [editorial@toxosoutos.com](mailto:editorial@toxosoutos.com)  
Local en la red: [www.toxosoutos.com](http://www.toxosoutos.com)

I.S.B.N. obra conjunta: 84-96259-72-2  
I.S.B.N. volumen: 84-96259-74-9  
Depósito legal: C-2072-2005

Impreso por Gráficas Sementeira, S.A. - Noia  
Reservados todos los derechos

## La influencia de Boccaccio en los primeros textos sentimentales castellanos

Eukene Lacarra Lanz

Universidad del País Vasco<sup>1</sup>

Menéndez y Pelayo fue el primer crítico que señaló la influencia de la *Elegia de madonna Fiammetta* de Boccaccio en la prosa sentimental.<sup>2</sup> Los críticos posteriores le han dado la razón y paulatinamente se han ido señalando otros textos de Boccaccio que parecen haber utilizado los autores de los siglos XV y XVI en la confección de sus narraciones sentimentales. Las ediciones de los años setenta *Grimalte y Gradisa*,<sup>3</sup> *Cárcel de amor*,<sup>4</sup> *Arnalte y Lucenda*<sup>5</sup> y *Sátira de infelice y felice vida*,<sup>6</sup> continuadas en los ochenta con las dos ediciones de *Siervo libre de amor*,<sup>7</sup> las dos ediciones de *Triste deleytación*,<sup>8</sup> *Grisel y Mirabella*<sup>9</sup> y las excelentes

<sup>1</sup> Este estudio forma parte del Proyecto de Investigación de la Universidad del País Vasco I/UPV 00027.130-HA 7894/2000.

<sup>2</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Los orígenes de la novela. Novelas de los siglos XV y XVI*, II, Bayly-Baillièrre, Madrid, 1905-1915; Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1946, p. 489.

<sup>3</sup> Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ed. de Pamela Waley, Tamesis, London, 1971.

<sup>4</sup> Diego de San Pedro, *Cárcel de amor*, en *Obras completas*, II, ed. de Keith Whinnom, Castalia (Clásicos Castalia, 39), Madrid, 1971.

<sup>5</sup> Diego de San Pedro, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, en *Obras completas*, I, ed. de Keith Whinnom, Castalia (Clásicos Castalia, 54), Madrid, 1979.

<sup>6</sup> *Obras completas do Condestável dom Pedro de Portugal*, ed. de Luis Adão da Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1975, pp. 1-75.

<sup>7</sup> Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor*, ed. de Francisco Serrano Puente y Antonio Prieto, Castalia (Colección Castalia, 66), 1980 y Juan Rodríguez del Padrón, *Siervo libre de amor* en *Obras completas*, ed. de César Hernández Alonso, Editora Nacional (Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Hispánicos, 48), Madrid, 1982.

<sup>8</sup> *Triste deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, ed. de E. Michael Gerli, Georgetown University Press, Washington, 1982 y *Triste Deleytación, novela de F.A.d.C., autor anónimo del siglo XV*, ed. de Regula Rohland de Langbehn, Universidad de Morón, Morón, 1983.

<sup>9</sup> Juan de Flores, *La historia de Grisel y Mirabella, Edición facsímil sobre la de Juan de Cromberger de 1529*, ed. de Pablo Alcázar López y José A. González Núñez, Editorial Don Quijote, Granada, 1983.

ediciones de Parrilla de *Grimalte y Gradisa* (1988) y *Cárcel de amor* (1993), complementadas con la magnífica bibliografía de Whinnom<sup>10</sup> estimularon los estudios de esta narrativa que hoy cuenta con numerosos y valiosos críticos. Los primeros editores de *Triste deleytación* dan la razón a Menéndez y Pelayo en la influencia de la *Fiammetta* sobre este texto y señalan también la influencia de las *novelle* de Boccaccio. Gerli señala concretamente, el primer relato de la Jornada cuarta, el octavo de la quinta y el décimo de la última jornada del *Decamerón*, mientras que Rohland de Langbehn apunta igualmente al relato octavo de la quinta Jornada y añade el noveno de la segunda y el séptimo de la tercera.<sup>11</sup> En 1984 Deyermond en su conferencia sobre “Las relaciones genéricas de la ficción sentimental”, recogida casi una década después en *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*,<sup>12</sup> subrayaba una amplia lista de autores, obras y géneros literarios en los que encuentra influencias directas sobre el género sentimental o sugerentes coincidencias. Entre las primeras señala las *Heroidas*, la poesía cancioneril, la literatura artúrica y la literatura italiana (la *Fiammetta* de Boccaccio) como cuatro pilares básicos; entre las segundas enumera la *Vita nuova* de Dante, el *Canzoniere* y el *Secretum* de Petrarca, éste último intermedio de las *Confesiones* de San Agustín, la *Consolación* de la *Filosofía* de Boecio y la *Historia calamitatum* de Pedro Abelardo. Se trata de autobiografías o pseudo-autobiografías eróticas, que junto con otros textos provenzales, franceses y alemanes, también de carácter autobiográfico, están, en su opinión, en el trasfondo de la narrativa sentimental. Sorprende la ausencia del *Decamerón*, que tampoco menciona en su último artículo como posible fuente de los textos sentimentales.<sup>13</sup> En 1986, Vigier apuntaba la

<sup>10</sup> K. Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance. 1440-1550. A Critical Bibliography*, Grant & Cutler (Research Bibliographies & Checklists, 41), London, 1983.

<sup>11</sup> E. M. Gerli, *op. cit.*, pp. xv-xvi y R. Rohland de Langbehn, *op. cit.*, pp. xxiv-xxv.

<sup>12</sup> Alan D. Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Nacional Autónoma de México (Publicaciones Medievalia, 5), México, 1993, pp. 43-64.

<sup>13</sup> Alan D. Deyermond, “El estudio de la ficción sentimental: balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen”, *Ínsula*, 654 (2001), p. 4.

narración de Guiscardo y Guismonda (IV, 1), que Gerli ya había señalado como fuente de *Triste deleytación*, como posible fuente de otros textos del género –*Curial e Güelfa*, *Historia de dos amadores*, *Cárcel de amor*, *Grisel y Mirabella*, *Proceso de cartas de amores*, de Segura y *Tratado notable de amor*–.<sup>14</sup> En 1988 y 1990 Brownlee analiza con detención la función de este mismo relato del *Decamerón* y de la *Fiammetta* y llega a la conclusión de que Juan de Flores usa ambos como subtextos de *Grisel y Mirabella* y de *Grimalte y Gradissa*.<sup>15</sup> Vemos, pues que numerosos estudiosos de la ficción sentimental concuerdan en que estas dos obras de Boccaccio, la *Elegía de madonna Fiammetta* y el *Decamerón* fueron fuentes importantes del género sentimental hispánico, reiterado recientemente por Rohland de Langbehn.<sup>16</sup>

En los casos arriba mencionados, la influencia de Boccaccio se circunscribe a la temática amorosa o a la acción de las *novelle*, si bien Rohland de Langbehn hace un breve apunte del impacto de las raíces boccaccianas en la narrativa sentimental que “en el camino hacia la novela moderna” se observa en la “novela sentimental”.<sup>17</sup> Mi intención en esta breve exposición es proponer que la nómina de obras de Boccaccio que influyeron sobre la prosa sentimental castellana es bastante más amplia que las dos obras contempladas y que se extiende más allá de la temática y de la acción. Abarca aspectos que tienen que ver con problemas fundamentales que el género sentimental plantea, como son la percepción de los límites del discurso y el lector como creador de significado. Sin duda, la conciencia de la duplicidad de la pala-

---

<sup>14</sup> E. Michael Gerli, “Difusión y proyección literaria de la novela IV, di del *Decamerón* de Bocacio en la España bajomedieval y renacentista”, en *Formas breves del relato (Coloquio de 1985)*, coord. por Yves-René Fonquerne y Aurora Egido, Universidad de Zaragoza-Cása de Velázquez, Madrid, 1986, pp. 95-103.

<sup>15</sup> Marina S. Brownlee, “Language and Incest in *Grisel and Mirabella*”, *Romanic Review*, 79 (1988), pp. 107-128; de la misma, *The Severed Word. Ovid’s “Heroides” and the “Novela Sentimental”*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1990, pp. 176-190.

<sup>16</sup> Regula Rohland de Langbehn, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Department of Hispanic Studies, QMWC (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 17), London, 1999, pp. 10, 16, 17, 28, 51, 53.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 73.

bra y el dilema de representar la verdad a través de la narración, que señala Gerli<sup>18</sup> como elemento clave en el género sentimental debe mucho, en mi opinión, a ésas y a otras obras de Boccaccio.<sup>19</sup> En el autor de Certaldo la valoración crítica de la lengua subvierte la sintaxis del relato medieval y cuestiona la verdad textual, tanto a través de sus narradores, como a través de los varios lectores internos y externos al texto. De ahí que sus obras produzcan una confrontación subversiva y a veces irónica con sus modelos y cuestionen el valor mismo de narrar.<sup>20</sup> La lengua se percibe como una máscara de la verdad porque sus signos son ambiguos y engañosos. Las palabras se mantienen alejadas de lo que pretenden representar porque todas las formas de expresión están mediatizadas y denotan la poca fiabilidad de la realidad externa que se presenta.

Con objeto de avanzar mi propósito quiero mostrar estos aspectos en tres obras de Boccaccio que hasta ahora no han sido contempladas por los críticos: el *Filostrato*, el *Filocolo* y el *Corbaccio*. Por razón de tiempo, limito mis observaciones a su influjo en la primera narrativa sentimental castellana del siglo XV.

Lo primero que quiero subrayar es que Boccaccio en estas obras, salvo en el *Corbaccio*, adopta la postura de narrador-amador libidinoso, cuya escritura hecha como servicio de amor va dirigida en primer término a seducir a su amada, que debe ser vencida y llevada a la piedad y al amor por su lectura. La presen-

---

<sup>18</sup> E. Michael Gerli, "Introduction", en *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, ed. de Joseph J. Gwara and E. Michael Gerli, Tamesis (Serie A, Monographies, 168), London, 1997, pp. xiii-xvii y Eukene Lacarra Lanz, Artículo-resena, "Studies on the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550. Redefining a Genre", *La Corónica*, 28, 2 (2000), pp. 211-216.

<sup>19</sup> Eukene Lacarra Lanz, "Siervo libre de amor, ¿autobiografía espiritual?", *La Corónica*, 29, 1 (2000), p. 154, n. 7; de la misma, "Los discursos científico y amoroso en la *Sátira de felice e infelice vida* del Condestable D. Pedro de Portugal", en "Never-ending Adventure": *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2002, pp. 123-124.

<sup>20</sup> Véase el interesante artículo de Susana Barsella, "Boccaccio e Cino da Pistoia: critica alla poetica dell'amore nella parodia di *Filostrato V* e *Decameron III 5, X 7*", *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 29 (2000), pp. 55-73.

tación del poeta como amador y su escritura como servicio amoroso tiene una larga tradición.<sup>21</sup> Boccaccio, como Ovidio en *Amores* (II,1),<sup>22</sup> se muestra dispuesto a seducir y a conquistar a su amada, aunque carezca de la confianza en su escritura que tiene Nasón. Mientras el poeta latino asegura que su amada “por obra de los versos al fin cedió la puerta” (II,1, 28), el certaldés se contenta con poco. En el *Filostrato* solo pide a su amada Filomena que lea su obra con compasión –“leggendole voi con alcuna compassione”–,<sup>23</sup> porque teme que “per avventura assai male accettata” (p. 272), mientras que en el *Filocolo* ruega a dama que bese su libro ó “e force con la dolce bocca ti porgerà alcun bacio” ó pero se contenta con una mirada como único galardón.<sup>24</sup>

La pretensión autobiográfica de Boccaccio en su papel de autor-narrador-enamorado es literaria y no real, pese a la insistencia de la crítica tradicional, que como señala Branca: “non volevamo incrinare il *mito* del grande amore”.<sup>25</sup> El narrador es, pues, un personaje literario a quien se le puede analizar a través de los comentarios que hace sobre sí mismo en relación con la ficción que enmarca y con su papel de *autor* –diferenciado de Boccaccio– en el proceso actual de escribir el texto. La complejidad narrativa de sus obras es evidente porque en ellas introduce dos narradores-autores diferentes, cuya presencia sugiere dos interpretaciones o significados posibles, o incluso tres en el caso de que ninguno de los dos narradores se identifique con Boccaccio. También nos encontramos con un mismo narrador que actúa con dos voces, como sabio y como loco, interpretando de distinto modo los acontecimientos en que está inmerso.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>22</sup> P. Ovidio Nasón, *Amores. Arte de amar*, ed. de Juan Antonio González Iglesias, Cátedra (Letras Universales, 185), Madrid, 1997.

<sup>23</sup> Cito de aquí en adelante por la edición de V. Branca, *Caccia de Diana. Filostrato*, Mondadori, Milán, 1990, p. 67.

<sup>24</sup> Cito de aquí en adelante por la edición de A. Enzo Quaglio, *Tutte le opere, I: Il Filocolo*, Mondadori, Verona, 1967, p. 674.

<sup>25</sup> “Introduzione” al *Filostrato*, p. 48.

En el *Filocolo* el narrador escribe para aliviar su dolor y seducir a Filomena que está ausente. Ante el temor de ser olvidado durante su ausencia le relata la historia de Troilo y Criseyda. El narrador se identifica con Troilo, a quien alaba por la lealtad de su amor, por su nobleza y porque como él se ha enamorado siguiendo las reglas cortesananas. Sin embargo, el relato mismo cuestiona la naturaleza de tal amor, que está lejos de ser ennoblecedor como pretende el narrador. Los protagonistas lo consideran ilícito e inmoral, y continuamente aluden al código moral que infringen con sus actos. Troilo dice estar dispuesto a pasar una noche con su amada, aunque le cueste pasar ciento cincuenta en el infierno (II, 8); Criseyda protesta de que el amor de Troilo atenta contra su honor; Pándaro, finalmente, ofrece su mediación a Troilo, pero equipara sus servicios a los de un alcahuete. El narrador enamorado, y como tal loco, ignora lo que revelan los personajes. Sin embargo, al final se produce un curioso desdoblamiento. El narrador se aleja de la historia que relata y adopta el papel de consejero sabio que califica el amor de Troilo como mal concebido y loco (VIII, 26) y advierte a los jóvenes lectores la necesidad de refrenar sus apetitos, por lo que les insta a huir de amores como los de Troilo y a desconfiar de las mujeres porque todas son como Criseyda, bellas, pero volubles (VIII, 28-31). Termina con una petición a Amor para que conceda al lector la sabiduría y no muera por una mujer vil, como le ocurrió a Troilo (VIII, 33).

El narrador-amador loco no ha aprendido, sin embargo, la lección del narrador sabio. De ahí que la obra, que para el lector externo cuerdo debe ser *remedia amoris*, para él y para otros enamorados sea un *ars amandi* con el que seducir a sus amadas. Por ello, en contra de lo que ocurre en la historia que narra, él tiene esperanzas de alcanzar el amor de Filomena, y merecer su piedad, presentando el amor de Troilo como un paradigma del amador, leal hasta la muerte.

En *La historia de Griselda y Mirabella con la disputa de Torrellas y Brazaida. La cual compuso Juan de Flores a su amiga* encontramos

elementos en común con el *Filostrato*. Como reza el título, el narrador se presenta desde el inicio del texto como un enamorado para quien la escritura es el servicio amoroso: “Como es en fin de mis pensamientos concluir en qué mejor servir vos pueda mi voluntad, busqué en qué trabajo con deseo de más hacerme vuestro”.<sup>26</sup> Como ocurre en el *Filostrato*, el amor de los protagonistas es un amor que busca y encuentra el placer mutuo de los amantes, aunque se revista del ropaje cortesano. La defensa que hace Griselda de su amor a Mirabella en su disputa con el caballero que también la pretende se fundamenta en los dos baluartes del amor *hereos*: la alienación del enamorado –“Porque, puesto que me cupiese el apartarme de amar, no sería en mi mano, porque ya en mi voluntad di lugar a mi libertad que ajeno señorío la posea” (p. 56)–, y la lealtad hasta la muerte –“Mas los que verdaderamente mueren amando, el padecer dello por vida llevan y por galardón (pp. 56-57)–. De ahí que Griselda afirme “bien amar” y estar dispuesto a ser “buen mártir de amor” (p. 57).

Mirabella no necesita de una larga conquista para corresponder a Griselda. Nos dice el narrador que apenas por las muertes de tantos caballeros y “veyendo la gran recuesta deste, de su amor fue presa y [...] ella por sí sola buscó manera a la no más placiente que peligrosa batalla, donde los deseos de Griselda y suyos viniesen a efecto” (p. 58). Así que “algunos días, muy ocultos, en gran placeres conservaron sus amores”, hasta que fueron delatados y “estando Griselda en la cama con Mirabella” (p. 58) fueron sorprendidos *in fraganti* por los vasallos del rey. La facilidad de la empresa parece chocar y parodiar la idealización cortesana y el gran sufrimiento de los amadores que preconizaba Griselda.

Llevados delante de los pesquisadores, los protagonistas de Flores no dudan en calificar su amor de ilícito y deshonesto, como hacían Troilo y Criseyda. En tal calificación toda la sociedad concuerda, desde el rey hasta los amantes. Griselda confiesa ante los jueces haber seducido a Mirabella con “tales y tantas artes que casti-

<sup>26</sup> Véase n. 9. De aquí en adelante cito por esta edición, p. 53.

dad y vergüenza no queriendo [Mirabella], venci” (p. 59). Califica su amor de “crimen” llevado a cabo por “mi maldad y porfiosos engaños [que] sabrían vencer toda virtud”, y concluye que él es el único culpable, al eximir a Mirabella del “yerro” (p. 60). La princesa concurre con Grisel en su opinión sobre el amor. Aduce que ella es culpable por haber iniciado con su “desonesto mirar” y “desonestos actos” y concluye que “pues el yerro es mío”, es ella quien debe pagar “la muerte de mi pecado” (p. 60). La autoinculpación de ambos para salvar de la muerte al amado no esconde la visión negativa que tienen sobre el amor, que consideran un crimen y un pecado que atenta contra la honra y la virtud. No hay atisbo alguno de rechazo a la pena de muerte que la sociedad impone a quienes como ellos perpetren tal crimen.

Como ocurre en el *Filostrato*, en *Grisel y Mirabella* el objetivo del amor es la consecución del placer, y así lo anota el narrador al subrayar que los amantes “en grandes placeres conservaron sus amores” (p. 58). Aunque no encontramos en la obra de Flores el desdoblamiento del narrador en loco y sabio, su relato tiene una doble lectura. Ambos narradores se identifican con los amadores, Grisel y Troilo, cuya lealtad les lleva a la muerte. Ni ellos ni sus amadas son modelos que los lectores y las lectoras deban imitar, porque su amor acarrea grandes peligros y la sociedad los condena unánimemente. Ambas obras conllevan el rechazo de la mujer, calificada de lasciva, sea su amor constante, como el de Mirabella, o cambiante, como el de Criseyda. Ambos narradores pretenden con sus escritos el amor de sus damas, que son sus primeras lectoras. En el caso de Flores, no parece tampoco ser el relato más apropiado a este objetivo, porque de su lectura se colige que el amor es yerro y pecado, y las mujeres disolutas, como se califica a sí misma Mirabella (p. 61). La disputa entre Torrellas y Brazaida reafirma los graves daños que se siguen de tales amores, cuyo “triste fin” es inevitable y muestra la lección a los lectores. Ésta es la lección de Flores, que termina con una admonición contra la “malicia” de las mujeres, equiparable a la que Boccaccio

dirige explícitamente a sus lectores al advertirles de los peligros que conlleva esta conducta amorosa y la maldad de las mujeres.

En el *Filocolo*, Boccaccio introduce dos narradores ficticios con dos intenciones diferentes: el poeta enamorado que escribe los amores de Flor y Blancaflor a petición de su amada Maria-Fiammetta como servicio amoroso, y el eremita Ilario, que al final se revela como el verdadero autor del libro, pero cuyo objetivo es convertir a Flor al cristianismo. El texto parece inspirar dos amores diferentes: el humano y el divino. Esta duplicidad persiste a través del texto, porque aunque leemos la narración del enamorado, al final sabemos que Ilario, el narrador original tenía otra meta. Evidentemente, el narrador-amador no sigue los consejos del eremita porque no comprende su lección.<sup>27</sup>

Un eco de esta doble autoría se puede percibir en las dos voces que se encuentran en el *Servo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón. De una parte nos encontramos con el narrador sabio y de otra con el narrador loco. El primero se identifica con el autor y guía al lector en la tercera vía, que es la vía de la renuncia del amor mundano y la aceptación del amor a Dios. El segundo relata su enamoramiento de la dama de la corte y la desesperación que sufre al ser rechazado. Si los lectores lo escuchan serán desviados del objetivo espiritual del narrador sabio y llegarán a la conclusión de que la obra es una exaltación del amor, al malinterpretar el ejemplo de la *Historia de dos amadores*. Sin embargo, este segundo narrador, a diferencia de lo que ocurre al narrador del *Filostrato*, comprende la lección del sabio y se la aplica, razón por la cual ofrece al lector su caso, como una *reprobatio amoris*, que los lectores deben tener en cuenta para escalear en cabeza ajena.<sup>28</sup>

Boccaccio pone de manifiesto la duplicidad del discurso amoroso en las conocidas “trece cuestiones de amor” que se contienen en el *Filostrato*, que más tarde circularon como texto independiente y cuya traducción al castellano se imprimió en el siglo

<sup>27</sup> Véase Janet Levarie Snarr, *Boccaccio and Fiammetta: The Narrator as Lover*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1986, p. 36.

<sup>28</sup> Véase E. Lacarra Lanz, “*Servo libre de amor*”, pp. 151 y 165-167.

XVI con el título de *Laberinto de amor*. Caleone formula la séptima pregunta, cuya importancia se subraya por su posición central. Desea saber si los hombres deben enamorarse. La reina Fiammetta informa a los contertulios que hay tres tipos de amor, el amor por el placer, el amor útil y el amor honesto. El amor por el placer es el que ellos siguen y del cuál han disertado alegremente hasta el momento. Aunque en contra de su voluntad, la reina declara que nadie que quiera llevar una vida virtuosa deberá someterse a tal amor. Arguye que el amor quita el honor, acarrea problemas, despierta vicios, produce cuidados vanos y atenta injustamente contra la libertad de la otra persona a quien se debía amar más que a nadie. Concluye, por tanto, que hay que huir de tal señor, vivir libre de él y dejar que los sirvientes viciosos sirvan a los amos viciosos. Caleone protesta vivamente contra el discurso de la reina y le responde con una defensa del amor por placer. Trae en su apoyo los argumentos tradicionales que fundamentan el amor cortés y alega que quien quiere llegar a un fin glorioso debe amar, ya que este amor aumenta la virtud. Fiammetta, sin embargo, rechaza uno a uno sus argumentos, demostrando que proceden de la falsa opinión de los enamorados, quienes han desterrado la razón como a un enemigo porque no tienen el juicio sano. El amor del placer, asegura, es la voluntad irracional que nace de la pasión, llega al corazón a través del placer lujurioso, entra por los ojos, se alimenta por el ocio en la memoria y por pensamientos en las mentes locas.

Tras esta condena del amor sin paliativos, Fiammetta no pretende que sus oyentes sigan su lección. Es preciso que conozcan la verdad, pero una vez conocida pueden desoírla y vivir la vida engañosa de la literatura como un juego cortés, como si la realidad no fuera con ellos. Pola, que es la contertulia que debe formular la siguiente pregunta, concuerda con la lección de Fiammetta de que nadie debe seguir el amor. Sin embargo, propone, con el beneplácito de la reina, que ya que es impensable que los jóvenes no amen, todos deben fingir que la conducta reprobable es en realidad correcta. De este modo continúa la alegre conver-

sación en la que los jóvenes se rigen por las leyes del amor y no por la leyes civiles o religiosas.

Esta duplicidad la encontramos también en el *Siervo libre de amor*. La *Historia de dos amadores* tiene precisamente la función de desenmascarar la ficción y el falso juicio del discurso amoroso.<sup>29</sup> Los amores de Ardanlier y Liessa son un ejemplo evidente del amor por placer. “Las grandes furias del amor” (p. 174) que se tienen traen graves problemas al reino y causan crímenes enormes, pues hacen al rey Croes “carnicero de su propia sangre” (p. 180) y a su hijo lo llevan al suicidio. El fin glorioso que Caleone defiende, y Fiammetta rechaza, también se manifiesta como engañoso para el cuerdo, aunque los enamorados, faltos de juicio lo quieran emular. De ahí que el narrador, como enamorado desesperado guiado sólo por su voluntad quiera imitar a Ardanlier y ser un nuevo mártir de amor. Sin embargo, es capaz de rechazarlo cuando el Entendimiento viene en su auxilio. Los lectores deben hacer lo mismo y ver ese relato no como un ejemplo de *ars amandi* sino como una *reprobatio amoris*. Ellos, como la alegre compañía de la corte de Fiammetta, saben la verdad y no deben dejarse llevar por el discurso engañoso que la enmascara. Rodríguez del Padrón, sin embargo, no les insta a seguir el juego cortés, sino a regirse por las leyes de la razón y por la doctrina cristiana.

En la *Sátira de infelice y felice vida* del Condestable D. Pedro de Portugal nos encontramos también con un desdoblamiento de la voz autorial en dos narradores perfectamente identificables: el glosador y el enamorado. El discurso en tercera persona del glosador es objetivo y científico y se distancia del discurso subjetivo y alegórico del enamorado. Es el mismo glosador quien define su discurso como histórico y cristiano, mientras califica el del enamorado como poético y propio de “gentiles”.<sup>30</sup> Mientras él defiende la verdad, que es “el primero fruto de mis estudios” (p. 3), el enamorado se vale de “sola ficción e falso juicio” (p. 20).

<sup>29</sup> Todas las citas provienen de la edición de C. Hernández Alonso. Véase n. 7 *supra*.

<sup>30</sup> Todas las citas provienen de la edición de L. Adão da Fonseca. Véase n. 6 *supra*.

Sus objetivos son por tanto diferentes. Frente a la autoridad de los antiguos *auctores* que propone el narrador sabio, el objetivo del enamorado, que se ha dejado “aprisionar el corazón e los mis cinco sirvientes en cárcel de la Señora” (p. 4). La voz insegura y suplicante del narrador enamorado atraviesa la obra de principio a fin, pues es incapaz de salir de su cárcel y de discernir con claridad su propio camino. Así, “el salido de la derecha senda” (p. 141) deja su relato en suspenso, empuñando la espada, sin resolver la lucha que mantienen voluntad y corazón con discreción y seso. Ante las agendas tan diversas de los narradores, los lectores son guiados a contemplar la alienación del enamorado, fruto de sus falsos juicios, y a valorar el discurso moral de las glosas.

Finalmente, en el *Siervo libre de amor* y en la *Sátira de infelice y felice vida* observamos muchos ecos del inicio del *Corbaccio*. Los tres narradores enamorados de estas obras sufren la *aegritudo amoris* debida al rechazo de la amada y los tres se debaten entre la razón y la voluntad, deseosos de la muerte. Los tres inician el camino de la desesperación en una especie de sueño alegórico que les conduce al laberinto de amor (Laberinto al que también está abocado el amador de *Triste deleytación*). Con rabia de la muerte, todos suben al monte infernal de sus deseos que en los tres se comparan con los Alpes y que está lleno de animales salvajes y de pájaros que cambian sus suaves cantos por alaridos desacompasados. La transformación del *locus amoenus* en un *locus agrestis* es como el infierno de amor que alberga el mausoleo de Ardanlier y Liessa en la *Historia de dos amadores* al que están abocados los que mueren de amor apasionado.

En las tres obras, los enamorados encuentra guías para salir de ese lugar tenebroso que es la desesperación. Los guías no son agentes externos a ellos, sino una proyección de su voluntad. El guía en el *Corbaccio* es el *alter ego* del narrador enamorado. Es el alma en pena del marido muerto que fue engañado por su mujer como ahora lo ha sido él mismo. Sus consejos son fruto de los deseos de venganza del narrador. Manifiestan que el enamorado sigue estando bajo el control de su voluntad, ya que ha rechaza-

do los consejos que la razón le ofreció, cuando en medio de las lágrimas y la desesperación que le hacía desear la muerte le aconsejó seguir el camino opuesto:<sup>31</sup>

Ma tolto via, come la prima, e la lagrime ritornate a me, in cosi fatta battaglia dimorante, credo da celeste lume mandato, sopravvenne un pensiero, il quale così nell'afflitta mente meco cominciò assai pietosamente a ragionare:

Deh stolto! Che è quello a che il poco conoscimento della ragione, anzi più tosto il discancciamento di quella, ti conduce? [...] Tu se'ingannato: tu, non ella, ti se'della tua noia cagione. Mostrami dov'ella venisse a isforzarti che tu l'amasi. Mostrami con quali armi, con qual giurisdizione con qual forza ella t'abbia qui a piagnere e a dolerti menato, o ti ci tenga! Tu nol mi potrai mostrare, perciò che egli non è [...] E perchè appoi tu ad alcuno quello che tu medesimo t'hai fatto e ti fai?

El marido ultrajado, por el contrario, le ruega que informe al mundo de la maldad de las mujeres, pero muy particularmente que haga conocer a todos los hombres los grandes vicios y pecados de la suya, para que sea humillada públicamente y así pague las injurias que supuestamente han cometido contra ambos. La llamada a la venganza del guía es expresa: “voglio che della offesa fattati da lei tu prenda vendetta” (p. 145) y su cumplimiento por parte del narrador es el propio *Corbaccio*, donde cumple su promesa a rajatabla:

E senza fallo, se tempo mi fia conceduto, io spero si con parole gastigare colei, che vilissima cosa essendo, altrui di schernire co'suoi amanti presume, che mai lettera non mostrerà che mandata le sia, che della mia e del mio nomne con dolore e con vergogna non si ricordi. (p. 155)

En la obra de Rodríguez del Padrón, la guía del narrador es Sínderesis o su voluntad de bien que le acompaña junto con su Entendimiento y su Discreción a la libertad.<sup>32</sup> Esta libertad lleva al

<sup>31</sup> Giovanni Boccaccio, *IL Corbaccio*, ed. de Giulia Natali, Ugo Mursia Editore (Grande Universale Mursia, Nova Serie, 219), Milano, 1992, pp. 6-7. De aquí en adelante cito siempre por esta edición.

<sup>32</sup> Véase Pedro Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Universidad de Salamanca (Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212), Salamanca, 1989, pp. 145-151.

Siervo a elegir servir a Dios, de allí que sea un “siervo libre”, porque ha elegido con su libre albedrío amar a Dios y rechazar el amor mundano.<sup>33</sup> En contraposición al Siervo, el narrador de la *Sátira* no se libera porque su voluntad no es desamar, sino seguir enamorado. El relato de su “Vida apasionada”, es un auto-engañó, porque no le rige la razón sino una pasión que no puede ni quiere abandonar. Por ello, su guía, que el narrador denomina “el colegio de virtudes”, le aconseja amar a su dama sin esperar recompensa. La Prudencia que lo encabeza no puede ser prudente porque es un desdoblamiento del enamorado, que ha abandonado a Discreción y ha sometido su Entendimiento a los cinco sentidos, como confiesa en la epístola en verso que envía a su amada.<sup>34</sup>

En las palabras que preceden creo haber mostrado las concomitancias entre las tres obras de Boccaccio y los primeros textos sentimentales castellanos. El elenco se puede y debe extender, pero eso será en otro momento. Los textos sentimentales castellanos como los de Boccaccio dejan oír voces disonantes, con objetivos opuestos que cuestionan la “verdad” de la ficción. Aunque no estén necesariamente representadas por dos narradores, se oyen con nitidez dos voces en los diálogos internos de los personajes que enfrentan la verdad y sabiduría de la razón, con la pasión y locura de la voluntad, arrastrada por los apetitos, presa de los cinco sentidos. A veces, la razón parece perder terreno frente a la fuerza de la pasión, pero a la postre se hace más firme, si se escucha con el entendimiento. Los lectores que las oyen deben reconocerlas y conceder a cada una la autoridad apropiada. De ahí que la lectura dependa de cada lector, y de su situación individual frente al amor. A todos se dirigen los autores. Si los lectores leen la obra como enamorados llegarán a la conclusión del narrador enamorado que es falaz. Si la leen desde el entendimiento, podrán desvelar la duplicidad de la lengua, desconfiar de la representación de la realidad y valorarla al confrontarla con la duplicidad de las elecciones

<sup>33</sup> Véase E. Lacarra Lanz, “*Siervo libre de amor*”, p. 167.

<sup>34</sup> Véase E. Lacarra Lanz, “Los discursos científico y amoroso”, pp. 117-120.

morales. Parafrazeando a Juan Ruiz se podría decir que a todos se dirigen los autores: “al cuerdo e al non cuerdo, al que entendiere el bien e escogiere salvación e obrare bien amando a Dios, e otrosí al que quisiere el amor loco”.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, ed. de Alberto Blecuca, Cátedra, Madrid, 1992.