

De Boccaccio a Caviceo: la conexión italiana de la ficción sentimental

Fernando GÓMEZ REDONDO*

Universidad de Alcalá
fernando.gomez@uah.es

RESUMEN

Se traza aquí una línea de conexión entre los textos de Boccaccio –*Fiammetta y Corbaccio*, en especial–, Piccolomini –*Historia duobus amantibus*– y Caviceo –*Il Peregrino*– para poner de manifiesto la aportación en los dos últimos escritores a la ideología amorosa y al género de la ficción sentimental.

Palabras clave: Boccaccio, Piccolomini, Caviceo, ficción sentimental.

From Boccaccio to Caviceo: the Italian connection of sentimental fiction

ABSTRACT

Here is drawn a connection line between the texts of Boccaccio –*Fiammetta and Corbaccio*, in particular–, Piccolomini –*Historia duobus amantibus*– and Caviceo –*Il Peregrino*– to highlight the contribution of the last two writers to love ideology and sentimental fiction genre.

Key words: Boccaccio, Piccolomini, Caviceo, sentimental fiction.

SUMARIO:

Boccaccio: los esquemas narrativos y el modelo teórico de la ficción. Piccolomini: la afirmación de la «realidad» sentimental. Caviceo: la nueva orientación de la «realidad» sentimental. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

La ficción sentimental constituye el marco de géneros y de discursos literarios más rico y plural de finales de la Edad Media; de hecho, este orden letrado es el que permite comprender ese proceso difícil y sinuoso de transformación de las categorías literarias medievales en otras ya plenamente humanísticas o renacentistas, puesto que se habla de un conjunto de obras que se extiende desde el *Siervo libre de amor* (c. 1440) hasta el *Processo de cartas de amores* de Juan de Segura impreso en

* Fernando Gómez Redondo. Dirección Postal: Depto. de Filología UAH, Colegio Menor San José de Caracciolos, calle Trinidad 3 y 5, 28801 Alcalá de Henares.

1548, o incluso traspasa esta fecha si se piensa que buena parte de las tramas argumentales de los libros de pastores deriva de este meticuloso análisis de situaciones erotológicas, al que se suma el aporte del platonismo encauzado por León Hebreo en sus *Dialoghi d'amore*. Otro vínculo más para esta cadena de referencias italianizantes que pretendo recorrer, incidiendo en algunos factores que pueden ser de sobra conocidos –la misma influencia de Boccaccio sobre este tejido de discursos y de formas– mientras que otros –ese *Il Peregrino* de Jacopo Caviceo– han podido pasar inadvertidos, bien porque se considerara ajeno al canon de obras que una historia literaria debía describir y estudiar, bien por situarse en una fecha de difícil acomodo –y hay dudas sobre la primera impresión castellana del texto: c. 1515–, bien por una errada clasificación de géneros.

Boccaccio: los esquemas narrativos y el modelo teórico de la ficción

Por supuesto todo parte de Boccaccio. Piénsese que si el objetivo básico de la ficción sentimental consiste en el análisis de la pasión amorosa, en la demostración de que el amor es una fuerza negativa que aniquila a quienes sojuzga, sean hombres o mujeres, instalados en cualquier condición o estamento social, Boccaccio construye las dos piezas fundamentales para posibilitar ese desvelamiento de los efectos nocivos de cualquier relación amatoria, puesto además en boca de los propios sujetos que han sufrido ese proceso destructivo: una mujer noble, Fiammetta, proclama el modo en que el amor la ha trastornado por completo hasta el punto de no poderse librar de esa enajenación, y un varón, el protagonista del *Corbaccio*, expresa su alegría por haberse librado de la sujeción a la que ese amor le había reducido; en cierto modo, los componentes básicos de este universo literario se encuentran en ciernes en estos dos textos, porque la afirmación de la voz femenina de *Fiammetta* – una obra dirigida a damas nobles, para que pudieran escarmentar con la experiencia vivida por su heroína– comporta un grado de defensa de la mujer, aun contradictorio, mientras que el anónimo narrador del *Corbaccio*, pensando en destinatarios masculinos, articula una de las más duras soflamas misóginas, no construida por él sino aprendida de un marido burlado que lo traslada al infierno de los enamorados para revelar los engaños ya no sólo del amor, sino de las mujeres; en estas dos obras, como indiqué en el tomo III de mi *Historia de la prosa*, se perfilan los dos recorridos ideológicos esenciales de este orden literario: la «queja» o el lamento de una voz femenina, en la *Fiammetta*, y la reprobación masculina del amor, en el *Corbaccio*, por alguien que ha podido escapar a sus nefastas consecuencias (Gómez Redondo 2002: 3201-3207); ambas líneas confluyen en la producción del primer autor de la ficción sentimental, Juan Rodríguez del Padrón; por un lado, traduce las *Herodiae* de Ovidio, encerrando en el *Bursario* uno de los catálogos más complejos de quejas de heroínas afectadas por el amor, complementadas por dos cartas de su

propia inventiva (Gómez Redondo 2002: 3272-3289)¹, por otro, en la primera muestra reconocida de la ficción sentimental, el *Siervo libre de amor* describe el modo en que un amador logra liberarse de la influencia negativa que la pasión sentimental comporta (Gómez Redondo 2002: 3307-3324); por acabar de cerrar este cuadro de relaciones, también el padronés, siguiendo la estela del *De claris mulieribus* boccacciano, construye el *Triunfo de las donas*, que es uno de los tratados más importantes de defensa de la mujer, aunque lo pensara como un prólogo para el discurso nobiliario de la *Cadira de onor*, enviado a la reina doña María, la esposa de Juan II, acompasado al eco del *Filocolo* de Boccaccio, de su relato de Fileno (Gómez Redondo 2002: 3289-3300). Con todo, el aspecto más importante de la influencia del certaldense—o de su pensamiento ya asumido por otros autores— es de carácter teórico y se evidencia también en el arranque del *Siervo libre de amor*, en la defensa o justificación que Rodríguez del Padrón realiza de valerse de un «estilo» o modo literario que comporta un adentramiento —decidido pero arriesgado— en el orden de la ficción; es cierto que esto ya había ocurrido antes; en el *Libro del caballero Zifar*, el primer texto de la materia caballeresca castellana, en su proemio, se había definido el proceso de la ficción instando a sus oyentes a no quedarse en la trama de los sentidos literales, para descubrir las aplicaciones alegóricas de esas *estorias* (Gómez Redondo 1999: 1380-1393); más o menos es lo que se dirá en la primera pieza de la ficción sentimental, ya que se debe justificar el empleo del dominio de la ficción y se debe entregar a los receptores unas claves para servirse del mismo; además Rodríguez del Padrón se encuentra muy cerca de ingresar en la orden franciscana; para él resulta más perentorio, si cabe, señalar que el dominio de lo ficticio no se va a abrir al mundo de la mitología pagana, tal como se lo explica a su destinatario, el juez de Mondoñedo Gonzalo de Medina, aunque sí al conocimiento de la literatura antigua, sencillamente porque ese receptor de su obra es ducho en esas tradiciones:

Mas, como tú seas otro Virgilio e segundo Tulio Cíçero, príncipe de la elocuençia, non confiando del mi simple ingenio, seguiré el estilo, a ti agradable, de los antigos Omero, Publio Marco, Perseo, Séneca, Ovidio, Platón, Lucano, Salustio, Estaçio, Terençio, Juvenal, Oraçio, Dante, Marco Tulio Çícero, Valero, Luçio Eneo, Ricardo, Prinio, Quintiliano, trayendo fiçiones, según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrador de aquellos, mas pregone-ro del su grand error y siervo indigno del alto Jhesús (155-156)².

¹ La ed. de Tomás González Rolán y Pilar Saquero de 1984 va a ser revisada, con aporte de nuevos testimonios, para la colección de «Ficción sentimental» que publica el C.E.C.

² Se cita por la ed. de César Hernández Alonso, en *Obras Completas*, Madrid, Editora Nacional, 1982, pp. 151-208; aparecerá en la colección del C.E.C., una nueva ed. preparada por Olga Tudorica Impey.

Se precisa que el uso de las ficciones procede del ámbito de la gentilidad y se determina el modo en que ese proceso de conocimiento se ha empleado para fijar descripciones mitológicas, que aquí se condenan sin ningún paliativo, pero que remiten de modo inequívoco a las *Genealogiae deorum gentilium* de Boccaccio; recuérdese que los dos últimos libros, los XIV-XV, de esta enciclopedia mitográfica encierran uno de los más valiosos tratados de teoría literaria, esgrimida con el solo propósito de salvar la pesquisa realizada y de incardinarla en el marco de la cortesía presidido por el rey Juan de Chipre; se justifica tanto la atención que merece el orden de la gentilidad, como el valor que debe prestarse a la *fictio* en cuanto soporte de la *fabula*, estableciendo útiles mecanismos de defensa ante las supuestas mentiras que este tipo de narraciones transmite. Es extraordinaria esta trama de argumentaciones porque, a partir de ellas, la dimensión de lo ficticio en Occidente va a recibir otro tratamiento, va a lograr adquirir una tolerabilidad que, junto al desarrollo de nuevos géneros narrativos, propiciará nuevas vías de penetrar en el reducto de esos mundos fabulosos, tal y como ocurre con el caso que nos ocupa de la ficción sentimental. Procede, en consecuencia, recordar algunos de los aspectos teóricos que formula Boccaccio, en especial en el XIV de las *Genealogiae*, y que se incardinan al primer proemio de este orden genérico formulado por Rodríguez del Padrón con toda clase de prevenciones.

Con cautela, Boccaccio reconoce que hay libros que, aun con invenciones notables, pueden ser perjudicados por algunos «creadores de ficción»; admite que puede haber un tratamiento negativo de esta noción, pero lo hace para que no sea confundida con ella la verdadera actividad creadora que persigue la poesía, tal y como, al amparo del *De inventione*, I.79, la define ya, en el cap. vii:

Poesis enim, quam negligentes abiciunt et ignari, est fervor quidam exquisite inveniendi atque dicendi, seu scribendi, quod inveneris (940)³.

[La poesía, a la que los negligentes e ignorantes desprecian, es, en efecto, un cierto fervor de encontrar y decir o escribir con exquisitez lo que has encontrado (816)⁴].

Esta definición se incardina al dominio del *ars rethorica* al usar las tres primeras *partes artis* del discurso –*inventio*, *dispositio*, *elocutio*– como mecanismos de correcta valoración poética:

Huius enim fervoris sunt sublimes effectus, ut -puta- mentem in desiderium dicendi compellere, peregrinas et inauditas inventiones excogitare, meditatat ordine

³ Cito por *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, ed. de Pier Giorgio Ricci, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi, 1965. Sólo el Libro XIV que es el único que edita.

⁴ Cito por la traducción de Rosa María Iglesias y M^a Consuelo Álvarez, Madrid, Ed. Nacional, 1983, con indicación de página.

certo componere, ornare compositum inusitato quodam verborum atque sententiarum contextu, velamento fabuloso adque decenti veritatem contegere (940-942).

[Los efectos de este fervor son elevados, como por ejemplo impulsar a la mente al deseo de decir, imaginar extrañas y nunca oídas invenciones, componer las pensadas con un orden determinado, adornar lo compuesto con una inusitada textura de palabras y de pensamientos, cubrir la verdad con un velo fabuloso y bello (id.)].

Acierta Boccaccio en este planteamiento, cuando, al menos hasta la mitad del siglo XIV, la transmisión de la obra literaria, sobre todo en un entorno cortesano, dependía de esa especial «fablatura» (B. Latini) de la retórica, que ha venido en llamarse «poética recitativa» (Gómez Redondo 1998: 253-310). Por ello, se preocupa tanto de que no se confundan estos procedimientos de recitación, en especial los efectos que produce la retórica, con el verdadero contenido de la poesía:

Habet enim suas inventiones rethorica; verum apud integumenta fictionum nulle sunt rethorice partes: mera poesia es quicquid sub velamento componitur et exponitur exquisit (946).

[Pues la retórica tiene sus invenciones, pero en las envolturas de las ficciones no hay participación de la retórica; es poesía pura la que se compone y expone de manera exquisita bajo un velo (818)].

Asentados estos principios, a partir del cap. ix rebate las objeciones con que los inevitables y «envidiosos» detractores se aplicaban a demostrar que la creación poética constituía una actividad perjudicial. Es ahora cuando el certaldense se adentra en ese campo de la ficción para liberar a la poesía, desde su interior, de la acusación de que los poetas sean sólo meros creadores de fábulas. Boccaccio argumenta que la propia acción de «hablar» –del *fabulare*– es positiva y que debe siempre buscarse lo que se esconde debajo de esa «corteza», ofreciendo una definición de *fabula* conforme a la tradición isidoriana⁵:

«Fabula est exemplaris seu demonstrativa sub figmento locutio, cuius amoto cortice, patet intentio fabulantis». (958).

[Fábula es un modo de hablar con ejemplos o demostraciones bajo una ficción, quitada la corteza de la cual aparece la intención del compositor de la fábula. Y así, si bajo la cobertura de la fábula se descubre algo juicioso, no será superfluo haber contado fábulas (823)].

⁵ «Fabulas poetae quasdam delectandi causa finxerunt, quasdam ad naturam rerum, nonnullas ad mores hominum interpretati sunt» (I.XL.iii). Otra es la orientación de aquella que cerraba el libro primero de las *Etymologiae*: «Item inter historiam et argumentum et fabulam interesse. Nam historiae sunt res verae quae factae sunt; argumenta sunt quae etsi facta non sunt, fieri tamen possunt; fabulae vero sunt quae nec factae sunt nec fieri possunt, quia contra naturam sunt» (I.XLIV.v).

Se sigue insistiendo en el proceso de «fablar» que da sentido a la transmisión de estos textos, diferenciándolo del verdadero contenido que, en sí, albergan; Boccaccio sabe muy bien que su labor se ha empleado en recuperar «fábulas» mitológicas, pero no lo ha hecho para quedarse en la superficie de lo fabuloso, sino para asegurar un conocimiento de la verdad; es lo mismo que dirá luego Juan Rodríguez del Padrón para justificar el uso concreto que otorga al término de «ficción», insistiendo en que lo que a él le interesaba era la utilidad que podía derivar del sentido alegórico, encubierto bajo el *integumentum* o corteza literal de las «fablas», tal y como se lo explica a su amigo Gonzalo de Medina:

Ficçiones, digo, al poético fin de aprovechar y venir a ti en plazer con las fablas que quieren seguir lo que naturaleza no puede sufrir, aprovechar con el seso alegórico que trahe consigo la ruda letra, aunque parece del todo fallir, la cual si requieres de sano entender, armas te dizen contra el amor (156)⁶.

Boccaccio –continuando con el Libro XIV– sólo rechaza aquellas fábulas que se alejan de lo verdadero, tanto en la cobertura como en su contenido; son las que llama simples invenciones de las «extravagantes viejecillas» (824): «delirantium vetularum inventio» (960). Sólo éstas eran las que resultaban peligrosas y convenía advertir a las jóvenes incautas –o a quienes debieran vigilarlas– de los riesgos que entrañaba el contacto con estas *vetulae* que podían servir como mediadoras de amores; aquí se apunta una de las enseñanzas fundamentales de los discursos erotológicos, no sólo del siglo XV, sino de aquellos períodos en que se había considerado oportuno formular una serie de prevenciones contra el «loco amor del mundo»; dicho así, uno piensa enseguida en el *Libro de buen amor*, pero este cancionero de Juan Ruiz se inserta en el dominio más amplio del molinismo; y ahí se encuentran las piezas claves de los *Castigos de Sancho IV*, en donde se esboza una clara defensa de la dignidad femenina –fijando los principios esenciales de apartarse de los «locos deleites», de la «ocçiosidad»–, o del ya mencionado *Libro del caballero Zifar*, en donde se advierte de una manera especial contra las artimañas con que las «cobigeras» se aplicaban a doblar la voluntad de las mujeres, en especial en los monasterios⁷, en la misma

⁶ Esto es lo mismo que había afirmado Juan Ruiz en su prólogo en prosa del *Libro de buen amor*, modelo de todos estos discursos erotológicos, en cuanto arte de amores que pretende ser, de donde las referencias a descubrir los sentidos encubiertos bajo la literalidad de unas peripecias sentimentales; su doble prólogo teje las referencias de esta ambigüedad poética como puse de manifiesto en «El *Libro de buen amor*: las líneas de pensamiento poético», en «*El Libro de buen amor*» de Juan Ruiz, *Archiprêtre de Hita*, París, Ellipses, 2005, pp. 159-174.

⁷ Ello se establece en el episodio en que el «Cavallero Atrevido» desciende al Otro Mundo que está representado por el Lago Solfáreo, advirtiendo sobre la necesidad de que las mujeres aprendan unos rudimentos letrados para poder esquivar estos riesgos: «E çiertas d'estas que saben escribir e leer non han mester medianeros que les procuren vesitadores e veedores, ca lo que sus voluntades codiçian las

línea que usará Juan Ruiz. Luego, estos avisos contra los mediadores de amores serán frecuentes en la producción doctrinal que se articula en el siglo XV, ya en los opúsculos de erotología, como el del *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena, ya en los de defensa de la mujer, así el *Libro de virtuosas e claras mugeres* de don Álvaro, ya en algunas biografías caballerescas, caso del *Victorial*, y por supuesto en el orden de los textos propios de la ficción sentimental; no en el caso de las dos primeras muestras –el *Siervo* y la *Sátira* del condestable de Portugal– pero sí en el de la tercera –aun con ambigüedad: la *Triste deleytación*– y en la vertiente de las obras que acuñan una visión realista sobre el mundo que describen, con arranque en la *Historia* de Piccolomini de la que se hablará un poco más adelante; con todo, por no dejar esa extraña y paradójica *Triste deleytación*, como contrafigura de esas *vetulae* insidiosas, debe advertirse la presencia de mujeres prudentes, que saben dar «castigos» contra o sobre el amor; y ello se encuentra ya en la *Fiammetta*, en el personaje del aya que intenta librar a Fiammetta del *amor hereos* en que se consume sin lograrlo; esta figura viene a corresponderse con la Madrina que, con buen criterio, amonesta a la Señora en *Triste deleytación*, para que sepa discernir la verdad de la mentira en las relaciones amorosas. Así que cuando Boccaccio se refiere a esas «invenciones» de las viejas delirantes lo hace como consecuencia de una preocupación cierta sobre los riesgos de las terceras, habituadas a encandilar a sus jóvenes víctimas con el concurso de «fablas» o de «estorias» referidas a casos de amores; esto es lo que le mueve –en la estela del *Zifar*, del *Libro de buen amor*– a Juan Rodríguez del Padrón a insistir en cuál era la recta intención que perseguía con su obra, en ningún caso orientada al fin de procurar enseñanzas sobre el amor:

Ni porque mi tratado a mí se endereçe en obras mundanas o en fechos de amores, por él te amonesto que devas amar, o si amas, perseverar (íd.).

Todas estas «artes de amores» coinciden en entregar su enseñanza a aquellos que han sido engañados por el amor –en la línea de los *remedia amoris* ovidianos, que se formulan con claridad en muchos de los tratados de erotología– y lo hacen quienes han sabido vencer esa pasión en la que se consumían; como ocurrirá después en el *Lazarillo* –en el que un Vuestra Merced le escribe a Lázaro para que le relate «el caso muy por estenso»– aquí el orden pragmático que se articula es el mismo; esta fingida autobiografía amorosa se ha compuesto porque su autor –«Johán Rodríguez del Padrón»– había sido requerido por ese juez de Mondoñedo, su buen amigo Gonzalo de Medina, para que le contara la peripecia amorosa por la que había pasado:

sus manos lo obran, como quier que se non despagan de aquellos que les vienen con nuevas cosas. E çertas, padre señor, algunas van a los monesterios mal guardados que las devían guardar e castigar que las meten en mayor escándalo e mayor bolliçio», 248. Cito por la ed. de C. González, Madrid, Cátedra, 1984.

E así vergonçado, con la pena del temor escrívo a ti, cuyo ruego es mandamiento, e plegaria disciplina a mí no poderoso de ti fuir. La muy agria relación del caso, los passados tristes y alegres actos y esquivas contemplaciones, e innotos e varios penamientos que el tiempo contrallo non consentía poner en efecto, por escripturas demandas saber (155).

Hay un escrito de petición y una epístola –tal es el *Siervo*– de respuesta en la que se procede a referir la «agria relación» de un «caso» de amores a alguien que se encuentra ya libre de los efectos perniciosos de esa pasión que lo había sojuzgado; tales son las verdades que deben descubrirse bajo la literalidad de la «estoria» que le envía, advirtiéndole si no sobre el riesgo de las terceras, sí sobre el de los «amigos» –aquel «Ferrand García» que burlara al Arcipreste– infieles:

Que en señal de amistad te escrívo de amor por mí que sientas la grand fallía de los amadores y poca fiança de los amigos; e por mí juzgues a ti amador (156).

Tal es el efecto que debe procurar la lectura de una «estoria» de estas características y la necesidad de afirmarla en los patrones teóricos fijados por Boccaccio; no son «fablas» de que se sirven las *vetulae*, antes al contrario, son «estorias» o «casos» que pretenden ser reales y que sostienen su verosimilitud en la circunstancia de la pretendida autobiografía amorosa y en el acercamiento –*imitatio*– al mundo en que se mueven los receptores, que por ello es hechura de aquel que se perfila en el orden de la ficción; debe entenderse, así, la inserción de la *Estoria de dos amadores* que, en el interior del *Siervo*, «el dicho Joan Rodríguez reçita al su propósito»; se trata de una extraordinaria *mise en abîme*; del mismo modo que él ofrece la «relación» de su «caso» para que Gonzalo de Medina pueda juzgarse a sí mismo como «amador» sin tener que enredarse en una verdadera historia amorosa, así el fingido «Joán Rodríguez» al recitar –porque la conserva en su memoria– esa «estoria» de Ardanlier y Liessa comprenderá el modo en que el amor acarrea una destrucción segura de aquellos seres a los que oprime; por ello, quien era «siervo» del amor se considerará ya «libre» de esa pasión al final del libro. Es decir, en esta primera muestra de la ficción sentimental no sólo se dan las claves teóricas o los principios letrados –la defensa de la *fictio*, el recto uso en que se emplea, el descubrimiento de los sentidos alegóricos– con que se debe proceder a su recepción, sino que se inserta una ficción de segundo grado –traída en la memoria del protagonista– para que los receptores externos puedan aprender a desvelar la trama de los sentidos ocultos bajo el *integumentum* de la *fabula*.

Se trata de otra de las influencias de Boccaccio. Él precisa las virtudes de las fábulas con conceptos valiosos que permiten engastar ya su producción, ya su transmisión: restituir fuerzas, ofrecer consuelo, enseñar a los jóvenes; es importante este último punto porque los destinatarios de los tratados de erotología son esos «mancebos» que deben ser advertidos sobre los riesgos de la pasión amorosa

mediante la exposición de una casuística que, ahí sí, se abre de manera decidida al orden de la mitología, aunque se considere más perentoria la exposición de unos casos prácticos –que por concretos o reales– puedan resultar más efectivos para la impartición de la enseñanza requerida; esto está en el *Tratado de amor* atribuido a Mena; en un momento determinado, esa magnífica articulación teórica con que se distingue entre «amor» y «amistad» o «dilección» se concreta en una inesperada «quexa» que formula su expositor «Falle el amor mayor gracia en mi escriptura que yo he fallado en él (37)» (Cátedra 2001: 31-49)

Tal es la perspectiva en la que se descubre la intención adoctrinadora que asistía al autor, envolviéndola en una extraña ambigüedad desde la que se perfila el presente del desengaño en que se encuentra y que debe ser el que desvíe con eficacia a esos jóvenes mancebos de los riesgos del amor:

E plega a Dios que las dotrinas que daré sean nuevas a vosotros, mas mucho temo que non vos puedo dezir cosa que el uso e esperiencia ya non vos aya enseñado (id.).

El *Tratado* es anterior al *Siervo*; no hay en el mismo un uso de la ficción como soporte de la enseñanza alegórica que se pretende descubrir; sólo de una doctrina que se asienta en disquisiciones morales o filosóficas; el gran salto que se produce en el *Siervo* –y que lo convierte en punto de arranque de la ficción sentimental– es la conciencia de que se «traen» –o aducen– «ficciones» conforme «al poético fin de aprovechar», del mismo modo que el autor en el interior de esa epístola-relación va a recitar a su propósito la *Estoria de dos amadores* para extraer una enseñanza que le resulte provechosa; interesa el modo en que se cierra esta secuencia en el interior del *Siervo* porque hay un eco de clara articulación boccacciana; así, en el ms. BN Madrid 6052, en que se transmite esta obra junto a otras piezas con las que comparte una misma red de intenciones, un epígrafe marca el final de esa recitación «traída» por la memoria del autor: «AQUÍ ACABA LA NOVELLA» (202).

El término es preciso en su dimensión significativa: esa breve *Estoria* se perfila como una más de las *novellae* que al resguardo de las cien boccaccianas comenzaban a difundirse a mitad del siglo XV por la Península Ibérica; en este mismo códice se alberga –es más: lo inaugura– la que se llama *Novella* de Diego de Cañizares que es una de las versiones occidentales del *Sendebär*. Si se señala que «acaba la novella» es porque continúa la «relación del caso» acogida bajo el patrón epistolar; se ha salido de un orden de ficción y éste se figura con una imagen precisa, como si se tratara de un *somnium*:

Complida la fabla que pasado entre mí avía, con furia de amor endereçada a las cosas mudas, desperté como de un grave sueño a grand priesa (id.).

Parece que se ha despertado de un «grave sueño» porque de la ficción se accede al orden de la realidad en el que se tiene que aplicar la enseñanza descubierta bajo la corteza literal de esa «estoria» o «novella», que es –y conviene insistir en ello– lo mismo que deben hacer los receptores –seguramente oyentes– del *Siervo*.

Piccolomini: la afirmación de la «realidad» sentimental

La necesidad de adoctrinar mediante la exposición de un «caso» de amores, que ha de parecer verosímil, es la que mueve a Eneas Silvio Piccolomini, antes de recibir la tiara papal, a componer su *Historia duobus amantibus* en una fecha, 1444, que permite seguir este corredor de las conexiones italianas con que se entrama la ficción sentimental hispánica. La recepción de este texto ya traducido –*Estoria muy verdadera de dos amantes*– a través de la imprenta lo empareja con el llamado *Libro de Fiameta* de Boccaccio; en efecto, en torno a 1495-1497, se publican estas dos obras, que acompañan así en su salida a la *Repetición de amores* de Lucena, que es posiblemente el texto sentimental en el que mejor se refleje esta conjunción de tradiciones que arranca de Boccaccio y que Piccolomini orienta hacia el sentido del más crudo realismo. Se trata de un «caso», el de esta *Historia*, que se pretende real y verídico, tanto como para que el agustino Giacompo Philippo Foresti –otra referencia italiana– o Jacobus Philippus Bergomensis incluya en su *Supplementum chronicarum orbis ab initio mundi* una noticia sobre el suceso de los trágicos amores de Euríalo y de Lucrecia tal y como los refiere Piccolomini; posiblemente sea éste uno de los sumarios universalistas más importantes de fines de la Edad Media; fue traducido al castellano por Narciso Viñoles –poeta representado en el *Cancionero general*– e impreso por Jorge Costilla en 1510 y, así, se registra en un pasaje del Libro XV del que me interesa el grado de utilidad que se concede a la *Historia* con que Piccolomini registraba estos hechos y su propuesta de enseñanza moral:

Y por esto, Pío pontífice, como era singular orador y poeta, antes que fuese en ábito eclesiástico alguno, describió este caso con muy grande elegancia, porque lo supiesen los de la edad venidera. Y nós lo avemos aquí descripto por enxemplo de todos los mancebos desenfrenados amadores, sin temor de Dios, a fin que depriendan a gasto de otrie de conservarse castos con el pensamiento y con el cuerpo y quitar las ocasiones por un breve y hediondo momento, con el cual se pierde el alma y el cuerpo y la fama, y sean más cautos en la tierna mocedad (413v-414r)⁸.

Los dos conceptos más importantes que en el *Siervo* se fijaran se mantienen aquí: es un «caso» que va a demostrar cómo el amor es capaz de destruir a una mujer casada –la peripecia es muy parecida a la de la *Elegia* dedicada a Fiammetta– y se refiere para que los jóvenes o «mancebos» sepan prevenirse –aprender «a gasto

⁸ Se cita por el BN Madrid R-2968.

de otrie»— contra esas arterías o engaños; esta expectativa es la que requiere el componente realista y la que exige el cauce de la ficción para forzar a los receptores a adentrarse en la superficie de la «estoria» referida y asimilar una enseñanza que sea aplicable a su vida. Los esquemas con que se presenta la obra coinciden con los del *Siervo*; se trata de una respuesta epistolar a una demanda precisa que Piccolomini no puede obviar, pues se la había formulado un maestro suyo, Mariano Sozzini, profesor de derecho en Siena, luego buen amigo suyo; el autor alega razones diversas para escapar a este encargo, pero sospecha que el destinatario —a pesar de la edad propecta en la que se encuentra, como él mismo— precisa estas armas contra el amor por algún motivo; las ideas son muy parecidas a las que Rodríguez del Padrón ponía en juego en su proemio, desde su personal ejemplo porque él era el afectado, aunque se hubiera librado ya de aquella sujeción; aquí se supone que lo pueda ser Sozzini:

Y porque tú muchas vezes fuiste amador y aún agora de encendimiento no careces, quieres que de dos amantes sea el tratado. Luxuria es la que no te dexa ser viejo. Seré a tu codicia obediente: yo porné comezón en essas tus enfermas canas (168)⁹.

Esa condición de amador, no olvidada, del amigo es la que le insta a actuar y a registrar la que se titula —ya en vernáculo— como *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ligada a una fecha concreta —«que acaeció en el año de mil e cuatrocientos e treinta e quatro años»— y en un entorno cortesano, que importaba definir por ser propiciador —también receptor— de esos amores desordenados: «en presencia del emperador Sigismundo». Piccolomini acomete el encargo ensayando —o fingiendo que lo hace— un nuevo proceso de articular la enseñanza; renuncia a emplear el orden de la ficción o lo que es lo mismo a perfilar una historia literal, para que se descubra en su interior la conveniente trama de sentidos alegóricos:

Ya por diez vezes importunado, obedeceré tu mandado y de aquí adelante no negaré lo que con tanto hervor me pides. No empero, como lo quieres, aviendo tanta sobra de verdades para contar usaré de ficción poética. ¿Quién es tan malvado que mentir quiera, pudiendo con verdad defenderse? (id.).

No es extraño que Foresti acogiera este suceso como verídico en el sumario universalista que forma a finales de la centuria; sin embargo, se trata de una simple técnica de proponer una dimensión nueva de verosimilitud: no hace falta acceder a ese nivel alegórico, sino contemplar directamente la realidad para poder aperebirse de los engaños con que el amor domina y destruye a quienes sojuzga.

⁹ Se cita por la ed. de Ines Ravasini, incluida en *Tratados de amor en el entorno de «Celestina»*, pp. 163-217 (Cfr. P. Cátedra, ed.).

Tal es lo que va a ocurrir en la línea realista de la ficción sentimental: en la mencionada *Repetición de amores*, c. 1497, un estudiante –el autor, también afligido por una relación amorosa– para licenciarse «lee» ante un coro de señoras un *textus*, que pretende ser real, aplicado a su propia circunstancia, pero que arranca de la *Estoria* de Piccolomini, con la pretensión de analizar, con toda suerte de autoridades morales y filosóficas, sesgadas por una dura misoginia, la pasión de amar; en ningún momento se proclama la intención de mover o traer ficciones para alcanzar ese propósito, cuando de hecho no se está haciendo otra cosa; Lucena cuenta con que los receptores reales a los que se dirige –un público universitario sin duda– reconozcan el esquema narrativo de Piccolomini en el breve segmento del *textus* en el que comprime las peripecias de Eurialo y de Lucrecia, aplicadas a su «caso»¹⁰.

También, en la *Comedia de Calisto y Melibea*, c. 1499-1500, se procura que la ficción –la historia de los dos amadores– no lo parezca suprimiendo la perspectiva de mediación que el «auctor» plantea; la verdad –como afirmaba Piccolomini en su prólogo– se basta por sí misma para descubrir la red de falsedades que propicia la relación sentimental de los protagonistas; ello implica la eliminación del nivel exegético; ya no hay un «auctor» –como en el *Siervo*, como en la *Sátira*, como en la *Fiameta* misma: la propia heroína, como en la *Repetición* si se quiere, el estudiante Lucena– que se dedique a comentar o a interpretar ese orden de circunstancias negativas a que el amor arrastra a quienes destruye; el receptor se encuentra solo frente a la realidad que contempla, capacitado por sí mismo para extraer las conclusiones y las doctrinas pertinentes que aplicar a su propia vida; por ello, Rojas incluye, en la *Comedia*, un «prólogo del auctor a un su amigo», en el que pone de manifiesto el modo en que la obra debe leerse para que esos efectos se produzcan, a semejanza de lo que le había ocurrido a él con el primer «auctor», pues afirma que cuantas más veces lo leía «nuevas sentencias» sentía, valorando, además, el hecho de que aquella «historia o ficción» –ambos términos coinciden– estuviera tan bien trabada que se bastaba por sí misma para comunicar su contenido moral:

¹⁰ Éstos son los paralelismos con la *Historia* de Piccolomini: a) el súbito enamoramiento; b) la descripción de la dama; c) la elección de la *vetula* como mediadora de amores; d) la correspondencia epistolar, con la transcripción de las cartas, en las que la *petitio* va desgranando el progresivo acercamiento del enamorado a su señora; e) el rechazo de la tercera por la «noble» doncella, una situación que se complementa con la precipitada huida de la vieja y el golpe –de evidente comicidad– que se propina al caer por las escaleras de la casa; f) se justifica, de este modo, la recogida de la misiva por la doncella, a la que no le falta la curiosidad suficiente para leer el escrito; g) el engaño de la *vetula* al enamorado, al que asegura que su embajada ha sido afortunada; h) la contestación de la señora, con el consiguiente desprecio hacia el amador por la mensajera utilizada; i) la segunda carta del autor, idéntica a la de Eurialo, pues ampara el haber recurrido a la vieja por su condición de extranjero, a la par de encarecer la castidad y honestidad de la dama, afirmando que sólo deseaba hablar con ella; por último, j) la segunda carta de la señora, que reproduce los términos de Lucrecia, al revelar que ya había sido requerida antes por muchos otros enamorados.

Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras (6) (Rojas, 2000).

Ya no se traen «ficciones» como en el *Siervo* con el «poético fin de aprovechar», para lo que resultaban fundamentales los comentarios o glosas del autor, sino que directamente, como había propuesto Piccolomini, la verdad debe derivar de las acciones a que son arrastrados los seres dominados por el amor; así se había afirmado ya en la *Historia* de 1444 de Eneas Silvio:

No fengiré donde ay tanta copia de verdad. ¿Qué cosa ay más común en la redondez de la tierra que el amor? ¿Qué ciudad, qué villa, qué familia carece de enxemplos? ¿Quién llegó a treinta años que por causa del amor no hiziesse hazañas? Piedra es o bestia, el que fuego de amor nunca sintió (168-169).

No tiene el «auctor» que hablar de su propia experiencia, aunque reconozca que ésta haya sido afectada por la fuerza de esa misma pasión, pues nadie podía quedar libre de los engaños que el amor envía, como remacha Piccolomini:

Yo de mí hago congetura, a quien el amor en mil peligros embió. Dó a los Soberanos muchas gracias que las assechanças contra mí algunas vezes puestas escapé (...) Mas de otros y no de mis amores hablaré, porque las viejas cenizas rebolviendo no halle alguna centella biva que me encienda (169).

Aquí hay un cambio muy importante en el paradigma con que se está construyendo el dominio de la ficción sentimental; no participan de él ni Juan de Flores ni Diego de San Pedro, puesto que los «autores» que proponen como intermediarios entre el mundo de la ficción y el orden de la realidad en que se encuentran los receptores se hallan profundamente implicados con los sucesos de que dan cuenta, apoyando así su verosimilitud; aquí, en la *Historia* de Piccolomini, se plantea exactamente lo contrario, con una renuncia incluso al orden de la gentilidad del que había procedido la casuística con que en los tratados de erotología se había procurado construir ese socorrido conjunto de *remedia amoris*:

Escreviré un maravilloso amor, poco menos increíble, por el cual dos amantes locos el uno en el otro se encendieron. No usaré de enxemplos antiguos ni caducos por vegez, mas hachas ardientes de nuestros tiempos contaré; no de Troya ni de Babilonia, mas amores de nuestra ciudad oirás, puesto que el uno de los amantes so el cielo setentrional aya nacido (id.).

Por supuesto, este proceso de amores se refiere para que de él derive un «provecho», se convierta en un útil repertorio de enseñanzas, pensado para unos

destinatarios que son nombrados de forma explícita, porque se trata de esos mismos jóvenes a los que el amor acecha; de ahí que no importe que se adelante el trágico final a que son condenados estos amadores, como se hacía también en el caso de la *Comedia*, alargado el proceso de su vida en la *Tragicomedia*, pero para que resultara más aleccionadora la contemplación del sistemático proceso de destrucción a que los protagonistas eran arrastrados:

Algo de provecho por ventura de aquí emanará, porque la moça que en argumento viene, entre los lloros y gemidos, la indignante y triste ánima lançó; el otro, después de aquello, nunca en verdadera alegría participó (id.).

Este aspecto de la pérdida de la «alegría» cortesana es fundamental, porque implica la eliminación del soporte sobre el que se debe asentar el orden de virtudes del caballero, la comunicación del mismo en el ámbito de la cortesía¹¹; ahí es donde se perfila el público en el que piensa Piccolomini:

Oyan, pues, la moçalvillas y avisadas d'este acaescimiento, empós de los amores de los mancebos no se vayan más perder. Enseña también la estoria a los moços que en la requesta de las mugeres no anden mucho solícitos, las cuales mucho más de hiel que de miel tienen; mas dexada la lacivia, que los hombres torna locos, al exercicio de la virtud se den, que sola sus posehedores puede hazer bienaventurados. Y en el amor cuántos males se ascondan, si alguno de otra parte no lo sabe, de aquí lo podrá aprender (id.).

«Mancebos» y «doncellas» como público propio de la ficción sentimental, pocas veces unos –la *Cárcel de amor* se dirige a un destinatario masculino–, las más de las veces otras –toda la producción de Flores, el resto de la de San Pedro–, pero con esa nueva capacidad de discernir en la acción narrativa la verdad –el grado de la enseñanza– que quiere construirse. Rojas, en el prólogo de la *Comedia*, coincide con estos aspectos de la vertiente realista de la ficción sentimental que arranca de Piccolomini:

[...] me venía a la memoria no sólo la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la mucedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee, pero aun en particular vuestra misma persona, cuya juventud de amor ser presa se me representa haber visto y d'él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos, las cuales hallé esculpidas en estos papeles, no fabricadas en las grandes herrerías de Milán, mas en los claros ingenios de doctos varones castellanos formadas (5-6).

¹¹ Recuérdense los motivos por los que Roboán –en su correspondiente *estoria*– perdía la capacidad de reír, también las razones por las que Arnalte se encerraba en una oscura morada, envuelto en negro luto.

No se ha reparado en la importancia de este pasaje de Rojas, en el que se remite al mismo proceso que Lucena había ensayado en su *Repetición*, apenas un par de años antes; si éste comparecía ante el coro de damas con un *textus* en el que sintetizaba las líneas argumentales de Piccolomini —él adoptaba simplemente el papel de Eurialo—, ahora Rojas prefiere utilizar como soporte de su pesquisa moral un «caso» propuesto por una inventiva puramente castellana, no italiana; los receptores de la *Comedia*, que debían de ser los mismos que los de la *Repetición*, tenían que advertir con claridad esta desviación del modelo que había adoptado Lucena; es cierto que a finales del XV, primeros años del XVI Roma es española, no sólo por la presencia de Alejandro VI en el solio pontificio, sino por la hegemonía política que consigue el Rey Católico al vencer repetidamente a los franceses en su pretensión por adueñarse de Nápoles; sin embargo, el orden de referencias letradas manifiesta una influencia inversa: la creación literaria hispánica, la castellana, se embebe de las formas italianas, en buena medida por la formación y las embajadas que realizan estos autores: Rodrigo Sánchez de Arévalo, Juan de Lucena, su hijo Lucena, Nebrija, Juan del Encina lo demuestran de sobra; el *Arte de la poesía castellana* de Encina publicado en 1496 proclama, en su capítulo I, el triunfo de las doctrinas italianas; esto se quiebra en la *Comedia* de un modo brusco, justo en la obra que más debe al componente del verismo realista que arranca de Piccolomini; no son las razones urdidas en las herrerías milanesas, sino las enseñanzas compuestas por los «doctos varones castellanos»; esa oposición entre una dimensión letrada italianista y otra castellanizante no se ciñe sólo a las cuestiones métricas que se enfrentan a partir de la década de 1530; como se comprueba tienen un entronque anterior en el que se están ensayando modos narrativos de articular enseñanzas o de ordenar advertencias contra el amor; hay un intento de configurar un proceder castellano en Rojas que será seguido, por ejemplo, por Pedro Manuel Jiménez de Urrea; este noble segundón metrificará el arranque de la *Comedia*, buena parte del primer auto, y construirá su *Penitencia de amor* sobre el molde de Rojas, de donde la adscripción de este texto al proceso realista de la ficción sentimental; es verdad que no hay *vetulae*, pero sí criados que se debaten entre la fidelidad y la codicia, acuciados por el deseo; pero la orientación italianista del mundo sentimental no se desmorona por el éxito de la obra de Rojas; la cortesía napolitana, a través del vínculo de Valencia, cuajará en productos señeros como la *Questión de amor* o como la *Quexa* del Comendador Escrivá, también en las églogas mayores de Juan del Encina, que deben ser enmarcadas en este contexto de referencias letradas.

Caviceo: la nueva orientación de la «realidad» sentimental

Sin embargo, ahora en la primera década del siglo XVI se produce un efecto de influencia castellana en las letras italianas, movido en parte por la traducción al toscano de la obra de Rojas en 1506 y que se evidencia, aunque no haya sido notado por la crítica, en *Il Peregrino* de Jacopo Caviceo, compuesto en 1508 y dedicado a Lucrezia Borgia, duquesa de Ferrara, ámbito urbano y modelo de cortesía en que se debe inscribir la tercera pieza de estas conexiones italianas —de ida y de vuelta

como se comprueba— que intervienen en el diseño de la ficción sentimental, porque, en efecto, como ocurriera con la *Elegia di madonna Fiammetta* y con la *Historia duobus amantibus*, esta obra de Caviceo se traslada al castellano, quizá en 1515, por uno de los traductores más importantes de ese decenio, Hernando Díaz, a quien debemos una versión del comienzo de la *Comedia* de Dante, de un soneto de Petrarca y del *De vita et moribus philosophorum* de Burley; lo que ocurre con el que se llama ya en castellano el *Libro de los amores de Peregrino* es que se ha tomado, por los pocos críticos que a él se han acercado, como un antecedente inmediato de los textos bizantinos, es decir de la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras, del propio *Peregrino* de Lope o del *Persiles* de Cervantes¹², cuando es una más de las obras encaminadas a analizar los efectos que el amor —siempre pasión negativa— ejerce sobre aquellos seres —aquí Peregrino y Ginebra— a los que domina y arrastra a un sinfín de penalidades; es cierto que el primer desenlace de esta obra —los amantes logran casarse y no una sino tres veces— pudiera parecer que contradice las aleccionadoras destrucciones de vida de las anteriores parejas sentimentales, pero no así el segundo pues Ginebra, al poco de casarse, fallece al dar a luz, provocando la inmediata muerte de Peregrino; con todo, este desenlace, aunque parezca negativo, comporta el triunfo del verdadero amor sobre el apetito lujurioso. En esta pieza de Caviceo, lo que importa es que esta pasión es juzgada de forma inexorable por todo tipo de personajes, menos por el enamorado que se jactaba, en su comienzo, de no haber sido vencido por el amor, hasta que pone sus ojos en Ginebra. La articulación de la narrativa sentimental a partir de este punto despliega los motivos esperables: la joven se resiste a las asechanzas del galán; intervienen dos mediadoras de índole bien diferente, Astana —fiel— y Viante —que traiciona a la pareja—; el amador cuenta con el concurso del viejo Achates que se esfuerza por devolverle al camino de la razón y enhebra una útil ristra de *remedia amoris*, siendo después arrastrado a una dura peregrinación —es la vertiente bizantina de la obra, pero apenas ocupa unos capítulos— en la que accede al Otro Mundo —y allí descubre un curioso infierno de amor en el que conversa con enamorados que han sido vencidos por el deseo— como preámbulo de una muerte simbólica; justo cuando encuentra a Ginebra, para escapar de sus perseguidores es enterrado en verdad para renacer ya al verdadero amor, aquel que su dama le pedía que descubriera para poder unirse a ella; es decir, hay una nueva propuesta en la relación sentimental, por cuanto en esta obra los dos polos que se enfrentan son el de la torpe pasión abocada al rápido deleite, al disfrute de los sentidos, y el de la razón, que abre el camino del platonismo, puesto que es necesario aprender a contemplar el bien amado, antes de poseerlo; Peregrino es un enamorado que sólo busca dar satisfacción a sus apetitos, mientras que Ginebra se esfuerza por guiarlo

¹² Ver Javier González Rovira, «El *Libro del Peregrino* de Giacomo Caviceo y la traducción castellana de Hernando Díaz», en *Studi Ispanici*, 1994-1996, págs. 51-60, así como su monografía dedicada a *La novela bizantina en el Siglo de oro*, Madrid, Gredos, 1996.

hacia una distinta manera de amar; véanse, sólo como muestra, las condiciones que le fija cuando le entrega un simbólico cinto –una de las muchas evocaciones con la historia de Calisto y Melibea, aunque invertida en sus sentidos– adornado con las alegorías de sus nombres:

Peregrino, todas las passiones que en nuestra ánima se reservan son derivadas de aquesta essencia de amor e a quien con prudencia no destingue la una de la otra acontece que así dan trabajo las buenas como las malas, e si amor tiene sus principios deleitosos, las más de las vezes se buelven en ansias e congoxas. Por lo cual, entendimiento, prudencia e discreción así como en su verdadera posada en mí habitan y moderan mi vida que a otras cosas no es nacida ni más propiamente dispuesta, sino a servir al verdadero e casto amor (35rb)¹³.

Esto no se había dicho antes en ninguno de los tratados –teóricos o ficticios– que conforman el orden de la ficción sentimental, puesto que ni siquiera las impiadasas damas que se niegan a atender las súplicas de sus galanes –piénsese en el caso extremo de Laureola en la *Cárcel*, que obliga luego a Nicolás Núñez a componer una continuación– habían determinado estos sabios requisitos a sus amadores para ajustar una pasión negativa a una relación que pudiera ser aceptable conforme a la moral y al trato cortesano. Y eso que Ginebra se debate también contra la pasión del amor y manifiesta, en algunos momentos de la acción, síntomas de la *aegritudo amoris*. Pero logra encauzar el desordenado apetito de Peregrino con formulaciones certeras, amparadas en presupuestos platónicos¹⁴, que no le sirven de mucho al galán que se siente arrastrado hasta la muerte, hasta que su enamorada le envía otro alegórico regalo en el que le señala el fiel de la razón, para definir el amor no como fuerza pasional, sino como esencia purificadora:

Amor es una essencia para gozar, a la cual con trabajos, sospiros, paciencias e incomportables dolores llegan. E quien más pena e sufre es juzgado dino de vitoria (27ra).

Y ahí queda inscrita la trama de la obra, ese repertorio de suplicios y de sufrimientos que esta pareja ha de arrostrar para purificarse y acceder al verdadero amor. De puro que es no dura mucho, no soporta el enfrentamiento con la sórdida realidad y provoca ese trágico desenlace en el que la pareja matrimonial alcanza la muerte, también como una forma de sublimar la circunstancia de su amor verdadero.

¹³ Cito directamente por el único ejemplar conservado de la primera impresión sevillana, Palacio Real IX/7047(3); Francisco José Martínez Morán se encuentra realizando una edición de esta obra bajo mi dirección.

¹⁴ «Amor no es otra cosa salvo una contemplación de la cosa amada, de la cual se rescribe más deleite con el pensamiento que con acto corporal», 24va.

Esta tercera pieza del orden sentimental italiano trae consigo una nueva forma de explorar las relaciones sentimentales. Aquí no se produce esa victoria absoluta del amor sobre las condiciones y las circunstancias de los enamorados; ejerce su dominio sobre ellos, pero la pasión es refrenada y encauzada por las virtudes internas adquiridas en el curso de la peregrinación –tal es lo que le ocurre al amador– y afirmadas en el retiro claustral a que la dama es reducida. Esta circunstancia es la que considera oportuno subrayar Hernando Díaz en el prólogo que dirige al destinatario de su traslación, don Lorenzo Suárez de Figueroa, el conde de Feria; destaco una premisa que cambia, de raíz, el rumbo de rigor moralista con que era enfocada la ficción sentimental:

No esté tan aprisionada la juventud, no se dé tanto disfavor a los gozos, tome las vanderas a la razón alguna vez la sensualidad. Sigamos el ancho camino de la vulgar sentencia: no vamos siempre por compás, pues todo se puede efectuar no injurando el precioso medio (2v).

En efecto, aunque de la forma ambigua que estas obras requieren, se está proponiendo la necesidad de que los caballeros nobles se enfrenten y asuman la circunstancia del amor, como parte esencial de su formación cortesana, pero aprendiendo a ajustarla a los debidos límites, sometida a un «precioso medio». Puede así esgrimirse la bandera de la sensualidad porque la relación amorosa la requiere, pero para deponerla finalmente por la de la razón como en el desarrollo de esta obra se demuestra.

Este proceso va a requerir un grado de intervención más activo por parte de los receptores. Como sucediera en la *Comedia* de Rojas ya no va a haber un «auctor» que actúe de intermediario y que se preocupe por explicar y desgranar los sentidos morales del texto¹⁵; sí se señala que se trata de una «ficción» y que, por serlo, tiene que ser descifrada, pero por los receptores de la misma; así, en la versión castellana se indica:

Fecho por Hernando Díaz, residente en la muy noble universidad de Salamanca, sobre los honestos amores de Peregrino e Ginebra, fingidos por la mayor parte moralmente e dirigidos a su muy Ilustre Señoría (2r).

Al término «amores» se antepone el de «honestos» para que no haya lugar a equívocos, del mismo modo que el cauce de «fingidos» se articula desde esa obligada «moralización» –búsqueda de sentidos morales, exégesis a que las acciones deben ser sujetas– que los receptores nobles deben practicar, eso sí siguiendo la estela de las

¹⁵ Pero sí aparece la figura del «auctor» para ensamblar los tres libros de que consta la obra, al menos en la versión italiana; es Peregrino el que se le aparece en un *somnium* al «auctor» para contarle su desastrada vida y pedirle que la publicara.

actuaciones interpretativas de los personajes; no se olvide que *Il Peregrino* es un mosaico de géneros y de discursos sentimentales, muchos de los cuales arrancan de Boccaccio; hay episodios que funcionan como *novellae* y hay personajes que refieren «novelas» con lecciones aplicables a la acción principal. Tal es el proceso que deben seguir los receptores de la obra.

Conclusiones

Alcanzada esta última alusión a Boccaccio desde la perspectiva cronológica de Caviceo, se comprueba que este trazado de textos y de discursos que conforma la «conexión italiana» de la ficción sentimental se extiende a lo largo de ciento cincuenta años y que tres son los hitos principales en la configuración de los modelos narrativos y de los procesos de interpretación con que este orden letrado debe presentarse; sirven, en fin, de conclusión a este estudio:

1º. Boccaccio construye una sólida armazón teórica para defender el dominio de la ficción y permitir que las *fabulae* o «fablas» –esas «estorias» sentimentales– se conviertan en soporte de una trama alegórica de enseñanzas dirigida a descubrir los engaños que el amor comporta; él construye los dos modelos narrativos básicos –uno femenino: la *Fiammetta*, otro masculino: el *Corbaccio*– en la definición de este orden de ideas, en el análisis de los componentes negativos de la pasión amorosa. La influencia de Boccaccio sobre los primeros autores de la ficción sentimental es absoluta, en especial sobre Juan Rodríguez del Padrón.

2º. Piccolomini se aleja de este esquema y propone un acercamiento a la realidad de índole diferente; afirma renunciar a la ficción, para acercarse a la verdad coetánea de su tiempo; arrastra de esta manera la realidad de una forma más inmediata, ajustada además a los esquemas cortesanos en que se mueven los personajes que van a ser destruidos por la pasión del amor; ese «caso» verdadero abre la dimensión realista de la ficción sentimental, por la que van a seguir Lucena, Rojas o Jiménez de Urrea, aunque haya diferencias entre ellos, porque Rojas –a diferencia de Lucena– se preocupa por asentar su pesquisa sobre circunstancias puramente castellanas.

3º. Caviceo incorpora al análisis del amor la concepción del platonismo y concibe un modelo narrativo en el que la ficción debe ser sometida a exégesis por los receptores, conforme a los medios interpretativos con que los personajes recitan *novellae* en los medios cortesanos en que se mueven. Añade a este dominio sentimental una variación importante: la pasión puede ser vencida si la razón prevalece sobre la sensualidad; ello obliga a asumir un complejo itinerario de sufrimientos y de desvelos –la peregrinación amorosa– que propicia una nueva posibilidad de relación sentimental, si bien abocada –por el trágico destino que aguarda a los seres de ficción– a un funesto desenlace.

En suma, sin estos tres autores italianos –Boccaccio, Piccolomini, Caviceo– la ficción sentimental hubiera sido otra; no quiero decir que no hubiera existido, porque las artes de amores son anteriores a estas propuestas; informaban los *Castigos de Sancho IV*, articulaban el *Libro de buen amor*, se entrelazaban en algunos de los

romances de materia caballeresca; pero el sesgo final que adquiere este orden letrado de la ficción sentimental se sostiene sobre el pensamiento teórico y sobre la práctica narrativa de esta conexión italiana.

Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO (1984): *Libro del caballero Zifar*, ed. de C. González, Madrid, Cátedra.
- BOCCACCIO, Giovanni (1965) *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, ed. de Pier Giorgio Ricci, Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi.
- (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, edición y trad. de M^a Consuelo Álvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid, Editorial Nacional.
- CÁTEDRA, Pedro (sel. y coord.) (2001): *Tratados de amor en el entorno de «Celestina»*, Madrid, España Nuevo Milenio.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): «Narradores y oyentes en la literatura “exemplar”», *Tipología de las Formas Narrativas Breves Medievales Románicas (Actas del Coloquio Internacional celebrado en Granada, 18-20 de abril de 1996)*, ed. de J. Paredes y P. Gracia, Universidad de Granada, pp. 253-310.
- (1999): *Historia de la prosa castellana medieval II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra.
- (2002): *Historia de la prosa medieval castellana III. Los orígenes del humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier (1994-1996): «El *Libro del Peregrino* de Giacomo Caviceo y la traducción castellana de Hernando Díaz», en *Studi Ispanici*, pp. 51-60
- (1996): *La novela bizantina en el Siglo de oro*, Madrid, Gredos.
- HEUSCH, Carlos (coord.) (2005): *El «Libro de buen amor» de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, París, Ellipses.
- PICCOLOMINI, Eneas Silvio: *Historia duobus amantibus*, Biblioteca Nacional de Madrid, R-2968.
- (2003): *Estoria muy verdadera de dos amantes*, edición crítica, introduzione e note di Ines Ravasini, Roma, Bagatto Libri.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan (1982): *Obras Completas*, ed. de César Hernández Alonso, Madrid, Editora Nacional.
- ROJAS, Fernando de (2000): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera y Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, y Francisco Rico, Barcelona, Crítica.