

Dante en la ficción sentimental

Irene ZADERENKO

RESUMEN

El artículo examina la posible influencia de Dante en la ficción sentimental, en particular en el *Siervo libre de amor*, obra en la que el nombre del autor italiano aparece mencionado. Se analizan distintos aspectos del *Siervo* en los que la crítica ha visto reminiscencias dantescas. Estas reminiscencias son en muchos casos dudosas y no prueban que el poeta italiano haya dejado una huella profunda en el *Siervo*. En cambio, en la ficción sentimental hay un eco de modelos de elocuencia sentimental que ya estaban presentes en la literatura castellana, por ejemplo, en la *Historia troyana polimétrica*. En esta obra se encuentran muchos de los temas y formas métricas que desarrolló Rodríguez del Padrón en el *Siervo*.

Palabras claves: Alegoría, Dante, ficción sentimental, *Historia troyana*, *Siervo libre de amor*.

ABSTRACT

The article examines the possible influence of Dante on the sentimental romance, particularly on the *Siervo libre de amor* where the name of the Italian poet appears. Different aspects of Rodríguez del Padrón's work, in which critics have seen the influence of Dante, are analyzed. The conclusion is that it is improbable that the Italian author had any considerable bearing on the *Siervo*. Instead, the sentimental romance shows the influence of other models present at that time in Castilian literature. Many of the themes and metrical forms of the *Historia troyana polimétrica*, for example, are found in Rodríguez del Padrón's *Siervo*.

Key words: Allegory, Dante, *Historia troyana*, sentimental romance, *Siervo libre de amor*.

La influencia de Dante en la obra de autores españoles de la Edad Media sigue siendo discutida. A pesar de que en España se realizaron las primeras traducciones de la *Divina comedia*¹ y de que su autor despertaba admiración en importantes poetas del siglo xv —Francisco Imperial, Santillana, Juan de Mena— la crítica no ha podido llegar a un acuerdo respecto a la extensión y profundidad de la influencia de Dante en la España medieval.

El primero en afirmar que Dante ejerció una influencia decisiva en los poetas españoles del siglo xv fue José Amador de los Ríos, quien dedicó un capítulo de su *Historia crítica de la literatura española* a la introducción de la alegoría dantesca en España, donde habría constituido «una verdadera escuela literaria, ilustrada por los más esclarecidos varones de nuestro suelo»². Sin embargo, el maestro no olvidaba señalar que la alegoría no era «nueva ni peregrina» en suelo español y que había sido acogida por los trovadores provenzales «desde su cuna». Desde entonces, como observa Margherita Morreale, al haberse incluido la ficción sentimental en la estela de la influencia dantesca, sin más argumento que el del motivo alegórico o de la visión onírica, los estudiosos de dicho género literario se ven casi obligados a mencionar a Dante³.

En los últimos años se ha investigado especialmente la influencia de Dante en el *Siervo libre de amor*, cuyo autor, Juan Rodríguez del Padrón, menciona al poeta florentino en las primeras páginas de su obra. En efecto, en la carta-dedicatoria a Gonzalo de Medina, declara:

... seguiré el estilo, a ty agradable, de los antiguos Omero, Publio Maro, Perseo, Seneca, Ovidio, Platon, Lucano, Salustrio, Estaçio, Terençio, Juuenal, Oraçio, Dante, Marco Tulio Ciceryo, Valerio, Lucio, Eneo, Rycardo, Prinio, Quintiliano, trayendo fiçiones, según los gentiles nobles, de dioses dañados e deesas, no porque yo sea honrrador de aquellos, mas pregonero del su grand error, y syervo yndigno del alto Jhesús⁴.

Como indica María Rosa Lida de Malkiel, en esta «ecléctica retahíla» sin miramientos por la cronología Dante figura entre los antiguos y Platón se codea con Ovidio y Lucano. No hay asomo, tampoco, de criterio estético, según prueba la contigüidad de Séneca con Ovidio, de Ovidio con Platón, de Platón

¹ En 1428 apareció la versión catalana en tercetos de Andreu Febrer y una versión castellana de Enrique de Villena es de la misma época.

² José Amador de los Ríos: *Historia crítica de la literatura española* (Madrid: Imprenta de J. Rodríguez, 1864), V, p. 169.

³ Margherita Morreale: «Apuntes bibliográficos para el estudio del tema “Dante en España hasta el s. xvii”», en *Annali del corso di lingue e letterature straniere dell' Università di Bari*, 8 (1967); p. 93, nota 2.

⁴ Juan Rodríguez del Padrón: *Siervo libre de amor*, ed. Antonio Prieto (Madrid: Castalia, 1986), pp. 67-68 (la cursiva es mía). Todas las citas del texto son de esta edición. Sobre las listas de *auctores* en la Edad Media, véase Ernst R. Curtius: «Curriculum Authors», en *European Literature and the Latin Middle Ages* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979), pp. 48-54.

con Lucano⁵. Además, se omite a Aristóteles, citado en el *Siervo*, y se incluye a Platón, de quien no hay ningún indicio en la obra. La mayor parte de los autores de esta larga lista son olvidados inmediatamente. Rodríguez del Padrón sólo cita, dando el nombre del autor y a veces de la obra, a Ovidio (p. 78), Virgilio (p. 79), Séneca (p. 78) y al «philosopho» (p. 74). Aún más curioso resulta que Dante sea incluido entre los «gentiles nobles» que escribieron ficciones sobre «dioses dañados e deesas», lo cual parece indicar un conocimiento deficiente de su obra.

Por otra parte, se han señalado reminiscencias de la *Divina comedia* en la alegoría de la segunda parte del *Siervo*, que comienza:

Como yo el syn ventura padeçiente por amar, errase por la *escura selva* de mis pensamientos al punto que los montes Crimios, consagrados al alto Apolo, que es el sol, atiende[n] su resplandor, vagando por la desierta e solitaria contemplación, arribé con grand fortuna a los tres caminos... (p. 76; la cursiva es mía).

Javier Herrero observa que este paisaje alegórico es muy similar a la «selva selvaggia e aspra e forte» de Dante⁶. Pero algunas de las correspondencias que señala son dudosas y, por otra parte, paisajes similares se encuentran en varias obras, por ejemplo, en el *Corbaccio*⁷. Herrero opina que hay también un paralelo entre los tres animales simbólicos que encuentra Dante y los tres árboles simbólicos de Rodríguez del Padrón. Pero el único eco decididamente dantesco de este pasaje del *Siervo* es la «escura selva» en un contexto alegórico, que ya había sido señalado por César Hernández Alonso⁸. Hay que tener presente, sin embargo, que la «escura selva» aparece en otras dos ocasiones en el *Siervo* (pp. 90 y 105) en un contexto no alegórico y, según parece, como tópico repetido. No se han aducido hasta el momento más correspondencias textuales con la obra de Dante. Gregory Andrachuk, quien opina que la influencia de Dante en el *Siervo* es «organic and determining», no ha podido indicar ninguna otra⁹.

⁵ María Rosa Lida de Malkiel: «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 (1952): pp. 342-343.

⁶ Javier Herrero: «The Allegorical Structure of the *Siervo libre de amor*», en *Speculum*, 55 (1980), p. 754, nota 6.

⁷ «...come che'l cielo per la sopravvenuta notte oscuro fosse, conobbi me dal mio volato essere stato lasciato in una solitudine diserta, aspra e fiera, piena di salvatiche piante, di pruni e di bronchi, senza sentieri o via alcuna, e intornata di montagne...» (Giovanni Boccaccio: *Corbaccio*, ed. Pier Giorgio Ricci [Turín: Einaudi, 1977], p. 9).

⁸ César Hernández Alonso: «*Siervo libre de amor*» de Juan Rodríguez del Padrón (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1970), p. 15.

⁹ Gregory P. Andrachuk: «A Further Look at Italian Influence in the *Siervo libre de amor*», en *Journal of Hispanic Philology*, 6 (1981), pp. 45-56. Andrachuk remite al estudio de las similitudes entre la *Divina comedia* y el *Siervo* realizado por Hernández Alonso. Pero este crítico no encuentra más similitud textual que la indicada anteriormente y señala, además, diferencias entre los nueve

Según Andrachuk, Rodríguez del Padrón pretende que el lector compare el *Siervo* con la *Comedia* y que comprenda que su autor es también un peregrino, siervo no del amor mundano sino del «alto Jhesus». El lector de «sano entender» debe comprender que el sistema ético del *Siervo* es religioso. Sin embargo, no hay ninguna indicación en el texto en este sentido, pese a que el marcado didactismo de Rodríguez del Padrón —señalado casi unánimemente por la crítica— le obliga a glosar sus alusiones mitológicas y a explicar el significado de las alegorías (indica, por ejemplo, que la «escura selva» son sus pensamientos, Apolo es el sol, las tres cabezas de Cerbero son los tres tiempos «presente, pasado e por venir»). Andrachuk cree ver una clave de cómo debe interpretarse el *Siervo* en la mención de Dante en el comienzo de la obra. Arguye que todos los otros nombres, excepto Ricardo, son de autores clásicos, lo que hace especialmente significativa la presencia de Dante. Pero como señalé anteriormente, Rodríguez del Padrón incluye a Dante en la lista de «gentiles nobles» que escribieron «de dioses dañados e deesas», por lo cual se siente obligado a aclarar que él no es «honrrador de aquellos [dioses e deesas], mas pregonero del su grand error, y syervo yndigno del alto Jhesús», dejando sentada su condena de la ciega gentilidad y la dicotomía entre sus creencias religiosas y la ficción alegórica¹⁰. Ésta es, por otra parte, la única expresión de claro contenido cristiano de la obra.

Para justificar su interpretación del *Siervo* como una alegoría religiosa, Andrachuk se ve obligado a postular que falta una parte del texto, en la que el autor habría puesto de manifiesto su deseo de elevarse, como Dante en la *Comedia*, desde las vanidades de este mundo a las verdades celestiales. Ya el primer editor del *Siervo*, Antonio Paz y Meliá, había opinado que la obra estaba incompleta. Le siguieron Marcelino Menéndez Pelayo, Chandler R. Post y, más recientemente, M. R. Lida de Malkiel, Carmelo Samonà y Javier Herrero. Andrachuk, por su parte, cree que de las tres partes en que, según Rodríguez del Padrón, está dividido el tratado, falta la tercera, en la cual el autor «trata del tiempo que no amó ni fue amado».

Rodríguez del Padrón declara en la introducción al *Siervo* que la obra se divide en tres partes, a las que corresponden tres diversos tiempos representados por tres caminos, tres árboles, tres partes del hombre y tres dioses (o semidioses) mitológicos. En el texto se indica el comienzo de la primera parte («de bien amar y ser amado») y de la segunda («solitaria e dolorosa contemplación»). También se indica el comienzo de la «Estoria de dos amadores», no mencionada en la introducción pese a que constituye más del cincuenta por ciento del

cercos de la *Comedia* y los del *Siervo*. Finalmente, concluye que no le parece dantesco el tipo de alegoría que encontramos en esta obra. M. R. Lida de Malkiel, por su parte, afirma que es muy reducida la deuda de Rodríguez del Padrón con las letras italianas y cree que de los tres primeros clásicos italianos sólo conoció a Boccaccio directamente (pp. 348-350).

¹⁰ C. Hernández Alonso, p. 66. Sobre el significado de las referencias mitológicas en las obras de Rodríguez del Padrón, véase M. R. Lida de Malkiel, pp. 338-340.

texto, y el final de ésta («Aquí acaba la novella»)¹¹. No hay ninguna indicación, en cambio, del comienzo de la tercera parte, que debería corresponder al tiempo de no amar ni ser amado representado por la «verde oliva» (símbolo de la paz), Minerva y la «agra y angosta senda» que el Entendimiento quisiera seguir. Pero, como veremos a continuación, ésta no es la única desviación de la estructura propuesta por el autor en las primeras páginas de la obra.

La primera parte del *Servo* comienza a manera de carta-dedicatoria a Gonzalo de Medina. En ésta el autor-protagonista empieza a contar, como Lázaro de Tormes, el «caso» que su amigo demanda saber. El autor siente al principio, ante la hermosura y dignidad de la dama que ama, «grand despreçio y menoscabo» de sí, por lo que se entrega a la soledad y a la tristeza. A un breve período de correspondencia amorosa y felicidad sucede, por deslealtad de un amigo e indiscreción del amante, la gran vergüenza y temor que llevan al autor a sumirse, nuevamente, en la soledad y la tristeza. Como puede verse, no hay una correspondencia estricta con el tiempo «de bien amar y ser amado» y no se alude a los elementos que simbolizan este camino (Venus, el verde arrayán).

La segunda parte es alegórica desde un comienzo. El autor, errando por la «escura selva» de sus pensamientos, arriba a los tres caminos. No puede seguir el camino de la diosa Venus ni el de Minerva (las hojas se secan a su paso, las aves mudan sus dulces cantos en gritos). Su Libre Albedrío sigue la descendiente vía, que es la vía de la desesperación. En esta segunda parte se desarrolla en su totalidad la alegoría de los tres caminos anunciada en la introducción y se intercala la historia de los dos amantes Ardanlier y Liessa. Terminada la «novella» el autor despierta como de un sueño y reacciona decidiendo no seguir la «deçiente vía de perdiçión» sino «la muy agra senda donde era la verde oliva, consagrada a Minerua» (p. 107). Siguen dos canciones. En la primera el amante se lamenta y declara que cuanto menos es correspondido más ama («Quanto menos soy amado, / d'amor soy más aquexado», p. 109). En la segunda se pregunta cuál será su destino. A continuación, se vuelve al plano alegórico. El autor contempla la aparición de una nave en la que viene Synderesis. Ésta le pregunta por sus aventuras y así termina el texto que ha llegado a nosotros.

Sin entrar a discutir dónde comienza la tercera parte (o si se ha conservado o no), es evidente que el autor utilizó con gran flexibilidad la estructura y los elementos constitutivos de ésta propuestos en la introducción. Éste no puede ser, por tanto, el criterio para determinar que falta «algo» en la obra, y numerosos críticos —César Hernández Alonso, Antonio Prieto, Pedro Cátedra, Dinko Cvitanovic, Edward Dudley, Marina Scordilis Brownlee— opinan que el texto ha llegado a nosotros completo.

¹¹ A. Prieto cree, en cambio, que esta inscripción anuncia el comienzo de la última parte del *Servo* (la parte D de su división cuatripartita) (p. 35).

En cuanto a las varias reminiscencias de la *Comedia* que Andrachuk encuentra en el *Servo*¹², me parece arbitrario equiparar al Entendimiento, que advierte al autor de los peligros con los que se va a encontrar en los Campos Elíseos, con un guía similar a Virgilio. La descripción del mundo ultraterreno fue tomada del libro VI de la *Eneida* con algunas adiciones de Séneca y Ovidio, como indica el propio Rodríguez del Padrón, no de Dante. Y el tono de desesperación y confusión del enamorado es un lugar común de la literatura cortés, por lo que sería imposible indicar una fuente precisa. Por tanto, ni siquiera bajo el rótulo de «admittedly superficial similarities» pueden ser consideradas reminiscencias dantescas. Tampoco encuentro apoyo textual para identificar la nave «cuyas velas, aymanes, bouetas, escalas, guardanleras e cuerdas, eran oscuras de esquivo negror» con la Iglesia; a la «señora mastresa», una dueña anciana vestida de negro, con un sacerdote que pide al autor que se confiese contándole sus «aventuras»; y a las siete doncellas, también vestidas de negro, con las siete virtudes morales y teologales. La aparición es un poco misteriosa, pero parece ser símbolo de una fuerza defensiva pues la nave es «vna grand vrca de armada», las doncellas aparecen formadas en riguroso orden y la única que baja a tierra firme es Synderesis «en ardit y deffensa de sus enemigos»¹³. Quizá el «duelo» de que está recubierta toda la aparición sea una muestra de compasión hacia los sufrimientos del autor, que acaba de preguntarse si su vida terminará como la del «gentil Mañas». Hay, además, un paralelismo entre esta aparición y la llegada de Yrena al puerto de Margadán acompañada de «dueñas y donzellas vestidas de su oscura librea» en la «Estoria de dos amadores» (p. 101). Con la llegada de Yrena se inicia el culto al sepulcro de los enamorados Ardanlier y Liessa. Con el tiempo, el sepulcro se convierte en lugar de peregrinaje para gentes de Asia, África y Europa que mantienen viva la memoria de los nobles amantes «[p]assados de la trabajosa vida a la perpetua gloria que poseen en los leales amadores» (p. 95). Synderesis, que demanda conocer las aventuras del autor, representa la posibilidad de transformar en leyenda esta otra historia de amor al recuperar el pasado por medio de la palabra. Cuando al final el autor le cuenta sus aventuras a Synderesis parece haber, además, una vuelta al comienzo de la obra, cuando Rodríguez del Padrón le empieza a narrar el «caso» a Gonzalo de Medina. Por tanto, creo que es posible identificar a la «muy avisada» Synderesis con Gonzalo de Medina, como sugiere Hernández Alonso¹⁴.

¹² G. P. Andrachuk, pp. 47-48.

¹³ Sobre Synderesis y las distintas interpretaciones que se han hecho de su presencia en el *Servo*, véase el capítulo sexto del estudio de Pedro Cátedra: *Amor y pedagogía en la Edad Media* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989). Según Cátedra, Synderesis en el *Servo* «parece simbolizar la recuperación por parte del enamorado literario de una fuerza perdida, que a su vez le abre otros caminos de reforma» (p. 148), y más adelante señala: «[p]arece claro que, esencialmente, nuestro enamorado inicia al final de su narración un proceso de recuperación de la razón, perdida en el curso del amor, tal como mandan los cánones cortesés» (p. 150).

¹⁴ C. Hernández Alonso, p. 18.

En la última canción del tratado, «Cerca el alua», un coro de pájaros canta: «Servid al Señor, / pobres de andança». Andrachuk interpreta que los pájaros suplican al autor que entre al servicio de Dios —como efectivamente hizo Rodríguez del Padrón en 1442— introduciendo el tema de la tercera vía que es, en su opinión, la de la vida contemplativa consagrada a Dios. Pero en la canción el autor no sigue esta vía, según indica en los versos que siguen inmediatamente: «Y yo por locura / canté por amores» (p. 110). Por tanto, resulta poco creíble que haya aquí una referencia a los votos religiosos de Rodríguez del Padrón. El protagonista se identifica, como al principio y al final del tratado, como un poeta-autor que canta-narra «por amores».

Por otra parte, no encontramos en el *Siervo* ninguno de los grandes conceptos dantescos: ni la «donna salutifera» de una perfección absoluta que conduce al poeta a Dios, ni la selva como símbolo de la vida en el pecado, ni el viaje de un alma hacia su salvación que es el fundamento de los tres cantos de la *Comedia* en un itinerario que lleva al poeta desde el conocimiento del mal (Infierno) a una gradual regeneración (Purgatorio) y, finalmente, al auténtico rescate (Paraíso). Tampoco encontramos la síntesis de elementos cristianos y clásicos de la *Comedia* ni el deseo de rescatar a los «*spiriti magni*» de la antigüedad.

El protagonista del *Siervo* se identifica a lo largo de todo el tratado como amante cortés y poeta, y los tres tiempos de la obra tienen como eje el amor, ya sea como presencia o como ausencia. Además, Rodríguez del Padrón declara en la carta-dedicatoria a Gonzalo de Medina que la obra trata de amores, y le indica a su amigo cómo debe interpretarla:

...ni porque mi tratado a mí se enderece en *obras mundanas* o en *fechos de amores*, por el te amonesto que devas amar, o sy amas, perseverar; que en señal de amistad te *escribo de amor* por mi que sientas la *gran fallía de los amadores* y *poca fiança de los amigos* (p. 68; la cursiva es mía)¹⁵.

Creo, por tanto, que la interpretación alegórico-religiosa carece de base textual y no puede ser aducida como prueba de la influencia de Dante.

Partiendo de los argumentos de Andrachuk, Marina Scordilis Brownlee llega a una conclusión diferente¹⁶. Brownlee cree que el tratado está completo y que Rodríguez del Padrón utiliza la *Comedia* como subtexto, pero para subvertir las ideas de Dante. Señala que en ambas obras el protagonista emprende

¹⁵ Esta carta-dedicatoria tiene varios puntos en común con la carta de «El autor a un su amigo» que sirve como prólogo a *La Celestina*, aunque Fernando de Rojas no revela la identidad del amigo «cuya juventud de amor ser presa se me representa aver visto, y de él cruelmente lastimada, a causa de le faltar defensivas armas para resistir sus fuegos» (Fernando de Rojas: *La Celestina*, ed. Peter Russell [Madrid: Castalia, 1993], p. 184).

¹⁶ Marina Scordilis Brownlee: «The Generic Status of the *Siervo libre de amor*: Rodríguez del Padrón's Reworking of Dante», en *Poetics Today*, 5 (1984), pp. 629-643.

un viaje para lograr dominar sus pasiones, que los viajes comienzan con una visita a los Campos Elíseos donde el protagonista funciona como un «nuevo Eneas», y que en ambas obras hay un peregrinaje tripartito, una progresión de la pasión al libre albedrío y finalmente al intelecto. Pero ésta no es la trayectoria del protagonista del *Siervo* quien, disuadido por el Entendimiento, no desciende a los Campos Elíseos y por tanto no puede comportarse como un «nuevo Eneas». Además, en el *Siervo* no hay una progresión de la pasión al libre albedrío, pues éste lleva al protagonista a la descendiente vía de la desesperación. Y es difícil acordar con Brownlee en que la *Comedia* es una autobiografía literaria. También es dudoso el contraste entre las figuras de Synderesis y Beatriz¹⁷. En cambio, me parece acertada su observación de que a diferencia de Dante, que valoriza en su poema a los paganos virtuosos, Rodríguez del Padrón se distancia, en cierta medida, de los autores de la antigüedad (incluido Dante) en el comienzo del tratado. Pero esto no es suficiente para concluir que Rodríguez del Padrón refuta una a una las ideas de Dante. Las diferencias que Brownlee observa (y la lista podría ser más extensa) son las lógicas entre un autor inserto en el mundo *courtois* (Rodríguez del Padrón) y otro (Dante) que superó los tópicos del amor cortés y redefinió sus términos en la que muchos consideran la obra maestra de la literatura medieval europea.

Brownlee afirma, además, que en la canción final del tratado el autor se distancia de la figura del poeta Macías. Sin embargo, en las estrofas de «la antyguia canción» aparecen citados dos poemas del «gentil Maçías»: «Catyvo de mi tristura», que se repite como verso final de todas las estrofas de la canción, y «Ya, señora, en quien fiança»¹⁸. Tampoco me parece que el autor se distancie de sus penas de amor en una canción que repite una y otra vez: «cantaré con amargura: /.../ catyvo de mi trystura» (pp. 110-111).

Tanto Andrachuk como Brownlee sugieren que Rodríguez del Padrón posiblemente se haya inspirado no sólo en la *Comedia* sino también en la *Vita nuova*¹⁹. Sin embargo, es muy improbable que el autor del *Siervo* haya tenido acceso a esta obra, que fue poco publicada y traducida hasta el siglo diecinue-

¹⁷ La identificación de Synderesis con la «señora mastresa» no me parece correcta. En mi opinión, son dos personajes diferentes, pues mientras la «antigua dueña» está en la popa la «muy avisada» Synderesis va sola en un «esquifíe» a cercar tierra firme (pp. 111-112), y si son dos personajes distintos no hay contraste con Beatriz.

¹⁸ C. Hernández Alonso cree que la canción «no tiene otra finalidad que la evocación de la figura y poesía de Macías, para presentarnos a éste como prototipo paralelo a la figura de Juan Rodríguez» (pp. 55-56). M. R. Lida de Malkiel señala que «el modelo predilecto entre todos, a quien Juan Rodríguez declara ferviente admiración e imita de hecho, es Macías»; prueba de esto son los últimos versos de los «Siete gozos de amor», en los que el autor pide compartir el sepulcro no con su amada, sino con el poeta (p. 324). A. Prieto, en la «Introducción» a su edición del *Siervo*, destaca «la fusión con Macías que se da en Rodríguez del Padrón, su perseguir en él la atemporalidad mítica» (p. 54).

¹⁹ Bernardo Sanvisenti ya había hablado, refiriéndose al *Siervo*, de «rapporti fra l'opera spagnola e la *Vita Nuova*» (*I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnola del Quattrocento* [Milán: Hoepli, 1902]). Arturo Farinelli también ve «rapporti» entre las dos obras (*Italia e Spagna* [Turín: Fratelli Bocca, 1929], I).

ve²⁰. La combinación de prosa y verso ya había sido utilizada por varios autores en la Edad Media, entre ellos Boecio en *De consolazione philosophiae*, obra bien conocida tanto por Dante como por Rodríguez del Padrón²¹. Pero una composición mucho más próxima al *Siervo*, la *Historia troyana polimétrica*, utiliza la misma combinación.

Carmelo Samonà señaló que en la ficción sentimental hay un eco de modelos de elocuencia sentimental que ya estaban de moda en la literatura castellana —por ejemplo los «sermones» de la *Historia troyana*— que la crítica no ha estudiado suficientemente²². Creo que este «eco» se hace sentir especialmente en el *Siervo*, la primera de las obras de este género.

La *Historia troyana* es una traducción, con algunas ampliaciones, de los versos 5703-15567 del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure. Menéndez Pidal cree que se escribió hacia 1270. Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo la fechan, en cambio, a fines del siglo XIV, y Solalinde hacia 1350. El traductor parece interesarse especialmente en los casos amorosos. Buena parte del texto (fragmentario) que ha llegado a nosotros narra los amores de Troilo y Briseida, que son invención de Benoît de Sainte-Maure. La traducción comienza con la traición de Colcas, padre de Briseida, quien decide unirse a los griegos. Ésta será la causa, más tarde, de la separación de los amantes. Se narran numerosas batallas (a las que se refiere muchas veces como «justas» y «torneos», al igual que en el *Siervo*); la muerte de Patroclo, a quien se le erige un monumento funerario; el descanso y recuperación de Héctor en una cámara maravillosa; la separación de Troilo y Briseida y el dolor de los dos amantes. Este episodio termina con la conquista de Briseida por el griego Diomedes, lo que da lugar a varias digresiones sobre la mudable condición de las mujeres en las que se cita a Ovidio y Salomón. La traducción no se extiende mucho más allá. Menéndez Pidal indica que las escenas en que se narra el dolor de Troilo y Briseida por su separación son el «primer ensayo de poema sentimental» de la literatura española²³.

Los amores de Troilo y Briseida gozaron de gran popularidad. Hay una versión de Chaucer, *Boke of Troilus and Cryseyde*, y otra de Boccaccio, el *Filòstrato*. Santillana menciona a Briseida en su *Triunfete de Amor* (la llama «la discreta troyana») y Juan de Flores la eligió como defensora de todas las mujeres en *Grisel y Mirabella*. Rodríguez del Padrón también se interesó por ella. En el *Bursario*, su versión de las *Heroidas* de Ovidio, incluyó dos cartas de Troilo y

²⁰ Dino Cervigni y Edward Vasta, eds.: «Introducción» a la *Vita nuova* de Dante Alighieri (Notre Dame, Londres: Univ. of Notre Dame Press, 1995), p. 17.

²¹ M. R. Lida de Malkiel encuentra cuatro citas de Boecio en la *Cadira de onor* y comenta que Juan Rodríguez muestra conocerlo puntualmente (p. 349, nota 34). Sobre otros autores medievales que utilizaron el *prosimetrum*, véase el estudio de E. R. Curtius, pp. 109, 118, 151.

²² Carmelo Samonà: «Il romanzo sentimentale», en *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Cattolici* (Milán: Sansoni, 1972), p. 186.

²³ Ramón Menéndez Pidal, ed.: *Historia troyana en prosa y verso*, en *Textos medievales españoles* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), p. 186.

Briseida de su invención. Rodríguez del Padrón introduce las cartas contando la historia de Briseida, que coincide en lo esencial con el texto de la *Historia troyana*.

En la *Historia troyana* Rodríguez del Padrón encontró el relato de unos amores (consumados, como los de Ardanlier y Liessa) que tienen lugar, como tantos otros, en un mundo caballeresco y cortés. Pero también encontró dioses paganos, muertes cruentas, una cámara encantada hecha de alabastro y oro donde se reúnen caballeros y dueñas, monumentos funerarios y vestidos suntuosos descritos en detalle. A esto se suma la combinación de prosa y verso, diálogos que toman la forma de largos discursos y la disputa acerca de las mujeres que tanto interesó a Rodríguez del Padrón. Todos estos elementos aparecen en el *Siervo*. Además, en los versos de la *Historia troyana* se encuentran por primera vez varias de las formas métricas que utilizó Rodríguez del Padrón: la cuarteta, la combinación de versos tetra y octosílabos, los pareados octosílabos²⁴. Por tanto, creo que podemos concluir que la influencia de la *Historia troyana* en el *Siervo* es mucho más importante que la poco probable influencia de Dante.

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante: *Vita nuova*, eds. Dino Cervigni y Edward Vasta (Notre Dame, Londres: Univ. of Notre Dame Press, 1995).
- AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Historia crítica de la literatura española* (Madrid: Imprenta de J. Rodríguez, 1864), V.
- ANDRACHUK, Gregory P.: «On the Missing Third Part of the *Siervo libre de amor*», en *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 171-180.
- «A Further Look at Italian Influence in the *Siervo libre de amor*», en *Journal of Hispanic Philology*, 6 (1981), pp. 45-56.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Corbaccio*, ed. Pier G. Ricci (Turín: Einaudi, 1977).
- CÁTEDRA, Pedro: *Amor y pedagogía en la Edad Media* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989).
- CURTIUS, Ernst R.: *European Literature and the Latin Middle Ages* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1979).
- FARINELLI, Arturo: *Italia e Spagna* (Turín: Fratelli Bocca, 1929), I.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César: «*Siervo libre de amor*» de Juan Rodríguez del Padrón (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1970).
- HERRERO, Javier: «The Allegorical Structure of the *Siervo libre de amor*», en *Speculum*, 55 (1980), pp. 751-764.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa: «Juan Rodríguez del Padrón: vida y obras», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 6 (1952), pp. 313-351.
- «Juan Rodríguez del Padrón: influencia», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*; 8 (1954), pp. 1-38.

²⁴ En el *prosimetrum* los versos insertados debían ser polimétricos (E. R. Curtius, p. 151).

- MATULKA, Barbara, ed.: *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion* (Nueva York: Institute of French Studies, 1931).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Orígenes de la novela* (Madrid: Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 1905), I.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, ed.: *Textos medievales españoles* (Madrid: Espasa-Calpe, 1976).
- MORREALE, Margherita: «Apuntes bibliográficos para el estudio del tema “Dante en España hasta el s. XVII”», en *Annali del corso di lingue e letterature straniere dell' Università di Bari*, 8 (1967), pp. 91-134.
- «Dante in Spain», en *Annali del corso di lingue e letterature straniere dell' Università di Bari*, 8 (1967), pp. 3-21.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio, ed.: *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón* (Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1884).
- POST, Chandler R.: *Medieval Spanish Allegory* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1915).
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, Juan: *Siervo libre de amor*, ed. Antonio Prieto (Madrid: Castalia, 1986).
- ROJAS, Fernando de: *La Celestina*, ed. Peter Russell (Madrid: Castalia, 1993).
- SAMONÀ, Carmelo: «Per una interpretazione del *Siervo libre de amor*», en *Studi Ispanici*, 1 (1962), pp. 187-203.
- «Il romanzo sentimentale», en *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Cattolici* (Milán: Sansoni, 1972).
- SANVISENTI, Bernardo: *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio sulla letteratura spagnola del Quattrocento* (Milán: Hoepli, 1902).
- SCORDILIS BROWNLEE, Marina: «The Generic Status of the *Siervo libre de amor*: Rodríguez del Padrón's Reworking of Dante», en *Poetics Today*, 5 (1984), pp. 629-643.

Boston University