

EL HUMANISMO ITALIANO Y LA CULTURA CASTELLANA DEL SIGLO XV. PUNTOS DE CONTACTO ENTRE EL *SECRETUM* DE PETRARCA Y EL *SIERVO LIBRE* DE RODRÍGUEZ DEL PADRÓN

MANUEL ABELEDO
Universidad de Buenos Aires

Anima este trabajo¹ la suposición de que se pueden extraer algunas conclusiones interesantes sobre la forma en que se desarrolla la ficción sentimental, sus configuraciones ideológicas y las tradiciones de la que se nutre de un relevo de las coincidencias entre su primer texto, el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, y un texto fundamental del *trecento* italiano: el *Secretum* de Petrarca.

Es pertinente aclarar que esto no significa, de ninguna manera, sostener que el texto del italiano sea fuente de la ficción del padronés. Muchos elementos advierten que no es posible, o que es al menos excesivamente aventurado, partir de tal hipótesis. En primer lugar, el mismo *Siervo* propone fuentes muy diversas. En la epístola inicial al juez de Mondoñedo, Juan Rodríguez declara:

Mas como tú seas otro Virgilio e segundo Tulio Çiçero, príncipes de la eloquẽça, non confiando de mi

symple ingenio, seguiré el estylo, a ty agradable, de los antiguos Omero, Publio Maro, Perseo, Seneca, Ovidio, Platón, Lucano, Salustrio, Estaçio, Terençio, Juuenal, Oraçio, Dante, Marco Tuñio Ciceryo, Valerio, Lucio, Eneo, Rycardo, Prinio, Quinitiliano (67).²

No solamente no existe aquí una sola mención a Petrarca, sino que se muestra ausente, de hecho, todo el Humanismo italiano. La sinceridad de esta afirmación es, por supuesto, discutible, tanto en la influencia real que puede haber tenido efectivamente semejante panteón de literatos (cuyo estilo, en general, se ve muy escasamente reflejado en las páginas del *Siervo*) como en la negación completa de la marca italiana. Pero con claridad pone sobre aviso que no

² Las citas del *Siervo libre de amor* se darán siempre por la edición de Antonio Prieto referida en la bibliografía. Las del *Secretum* se tomarán de la edición de Antonietta Bufano, y se ofrece al pie la traducción de Francisco Rico. Se indica a continuación entre paréntesis el número de página, sin considerar necesario dar más referencia, salvo en el caso de la versión latina del texto de Petrarca que, al carecer de paginación por ser una edición virtual, no llevará indicaciones.

¹ Una versión preliminar y reducida de este trabajo ha sido presentada en el IX Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas.

es en la línea de la tradición humanista que quiere posicionar su texto.

Por otra parte, hay una cantidad importante de fuentes estudiadas para el género y para Juan Rodríguez que fundamentan razonablemente sus orígenes y no incluyen la obra de Petrarca. Deyermond resalta cuatro tradiciones básicas que se insertan en este entramado:

La ficción sentimental castellana combina las tradiciones de los libros de caballerías (especialmente los artúricos) y de la ficción italiana (especialmente *Fiammetta*) [...]. Estudios más recientes completan la visión de la ascendencia de la ficción sentimental, señalando la importancia de la poesía cancioneril y de las *Heroidas* de Ovidio en la formación del género". (*Tradiciones*, 49)

La influencia de Boccaccio es también resaltada por Canet, quien suma a lo dicho la presencia del *Corbaccio*, texto al que "se le debe colocar a la misma altura que la *Fiammetta* como fuente de la ficción sentimental" ("El proceso", 231). En el mismo sentido apunta el estudio sobre el *Triunfo de las donas* de Impey, en el que el autor afirma categóricamente que "incluso una lectura superficial de las dos obras no deja lugar a duda que Rodríguez del Padrón concibe el *Triunfo* como una réplica del *Corbaccio*". ("Boccaccio", 136)

Cortijo Ocaña, señalando lo enunciado por Gerli ("The Old French"), y agregando una nueva fuente, indica que:

[...] no podemos seguir manteniendo su falta de relación con la literatura peninsular sentimental de finales del siglo xiv y principios del siglo xv. Igualmente, la obra de Rodríguez del Padrón queda mejor explicada con los precedentes del *Romant de Trois Pèlerinages* de Deguileville y la *Confessio Amantis* de John Gower. (*La evolución*, 87)

La intención de matizar la influencia del Humanismo italiano es clara, en una tendencia en este

sentido que había sido instaurada por María Rosa Lida, quien ya había sostenido que "muy reducida es la deuda de Juan Rodríguez del Padrón para con las letras italianas, pese al prestigio de éstas y pese a su prolongada estancia en Italia". ("Juan Rodríguez del Padrón", 72)

Esta problemática es también desarrollada por Serés, quien analiza la *Sátira de infelice e felice vida* del Condestable don Pedro de Portugal y encuentra que los elementos humanistas aparecen mediados por las letras españolas del Tostado. ("La llamada ficción sentimental")

En cualquier caso, si la influencia italiana es, aunque terreno de disputa, en la base indiscutible, la de Petrarca se manifiesta notoriamente más dudosa. Cortijo Ocaña encuentra algún puente de contacto entre la ficción española y la obra de Petrarca al afirmar que:

[...] entra en la novela sentimental el debate-disputación como modo retórico discursivo [...]. Es necesario inscribir la práctica de la disputa dentro del concepto de *amicitia* y *familiaritas* aristotélico-ciceroniano (con su recuperación por el humanismo italiano desde Petrarca). (*La evolución*, 296)

En otro artículo ("El *Siervo libre de amor*") rescata lo productivo de analizar el pasaje final del *Siervo* a la luz de algunos poemas del *Canzoniere*, pero sin suponer en ningún momento una influencia o lectura directa del texto de Petrarca para el trabajo de Juan Rodríguez.

Recio señala los puntos de contacto (y de divorcio) de los *Trionfi* en el desfile en el paraíso de la *Triste deleytación*, argumentando que "esta obra de Petrarca es la que pasa a la península ibérica y es la que junto con las obras de Dante y Boccaccio determinará gran parte de la lírica amorosa. Forma parte de un fondo lírico común". ("Una cuestión de título", 22) Pero es necesario tener en cuenta en este sentido que la influencia de Petrarca en el ámbito catalán es mucho más acusada que en el castellano (Deyermond, *The*

Petrarchan Sources, 19), por lo que podría tratarse en este caso de una particularidad del espacio de producción más que del género.

Si las muestras de la influencia de Petrarca en la ficción sentimental son escasas, mucho más problemático resultaría argumentar la presencia del *Secretum* en el género. Deyermond, incluso propone otra fuente para uno de los puntos de contacto entre el texto de Petrarca y la ficción sentimental que va a resultar más relevante en este trabajo:

La gran importancia de las *Confessiones* de San Agustín en el contexto que ahora nos ocupa, estriba en su técnica autobiográfica, de autoanálisis emocional y psicológico, y en el reconocimiento (tal vez exagerado) de la tensión entre impulsos sexuales y aspiraciones espirituales en la vida del autor. El heredero más directo de las *Confessiones* es el *Secretum* de Petrarca, pero algunos aspectos se reflejan con más claridad e intensidad en la *Historia calamitatum* y las cartas que la acompañan. (*Tradiciones*, 57-59)

De hecho, si la presencia de la obra de Petrarca en la península es abundante e indiscutible, el escrutinio de los testimonios conservados revela que el *Secretum* no es, claramente, el texto más popular:

There are 74 Petrarchan or pseudo-Petrarchan works, since occasionally one manuscript contains more than one work. Of this number, *De Remediis* accounts for 17, and *De Vita solitaria* and *De Viris illustribus* for 12 each. *Africa* has 7, *Psalmi poenitentialis* 4, the *Secretum*, *Griseldis*, and *De Institutione Regia* (the Acciaiuoli letter) 3 each. There are 2 unidentified collections of letters, 2 manuscripts of *Rerum senilium*, and 1 each of *De Rebus familiaribus*, *Bucolicum Carmen*, *De Rebus memorandis*, *De Ignorantia*, *De Ocio religiosorum*, *Contra medicum*, the *Itinierarium*, *Augustalis*, and the *Oratio ad Christum*. (Deyermond, *The Petrarchan Sources*, 33)

Los textos más difundidos parecen ser el *De Remediis*, el *De Vita solitaria* y el *De Viris illustribus*.

Las referencias a Petrarca y las influencias de éste en Castilla confirmarían esta tendencia, y en el caso de Rodríguez en particular las únicas dos menciones del padronés a Petrarca aparecen en la *Cadira del honor*, y una refiere al autor sin mencionar ninguna de sus obras, y la otra al *De remediis*. (Deyermond, *The Petrarchan Sources*, 24-25). No solo los testimonios del *Secretum* son escasos, sino que además ninguno es claramente anterior al *Siervo*: uno aparecía en la biblioteca de Carlos, príncipe de Viana hacia 1461. El mallorquino Miquel Abeyar tenía otro a fines de siglo (Deyermond, *The Petrarchan Sources*, 15-16) y se conserva el ms. 54 de la BNM que Deyermond data laxamente en el siglo xv (*The Petrarchan Sources*, 135), aunque la Biblioteca lo fecha en el siglo xiv. (*Inventario*, 48-50)

Hechas todas estas advertencias, y dejando en claro que no se pretende aquí proponer, entonces, al *Secretum* como fuente directa del *Siervo libre de amor*, es que se releva entonces a continuación una serie de coincidencias llamativas entre ambas obras:

1. En ambos textos el componente autobiográfico es fundamental. En el de Petrarca esta afirmación es autoevidente: el personaje comparte su nombre, y muchos de sus datos biográficos coinciden con los suyos, en especial sus obras. La identidad entre Francesco y Petrarca no es, entonces, cuestión de duda, y el juego con la propia vida es un elemento constitutivo del texto, como estudia Rico ampliamente (*Vida u obra*). Tampoco es necesario fundamentar en exceso la función autobiográfica del *Siervo* si se tiene en cuenta que es uno de los rasgos genéricos más notorios de la ficción sentimental, género del cual el texto de Juan Rodríguez es el primer ejemplo, además de uno de los que muestran este rasgo con más claridad. Así, el nombre del padronés encabeza el texto dirigido a Gonzalo de Medina en la primera persona que se instaura ya como narrador del texto. A partir de ahí las referencias autobiográficas son notorias; baste citar su carácter de fraile menor franciscano, coincidente con la intención final de seguir el cami-

no de Syndéresis y abandonar el amor terrenal por el divino, la epístola al juez de Mondoñedo, personaje real y amigo de Juan Rodríguez, y la “presentación de su obra como historia verdadera”. (Lacarra, “Sobre la cuestión”, 359) Es necesario resaltar esta coincidencia autobiográfica: si bien la primera persona y el tono confesional y amatorio del texto podrían venir de la *Fiammetta* o de las *Heroidas*, la función autobiográfica en tales casos no está presente por motivos evidentes, como señala Deyermond (*Tradiciones*, 63), aunque sí es un punto de contacto con el *Corbaccio*.

2. Si la ficción sentimental hace uso de la primera persona y de la forma autobiográfica es porque se propone hacer, como el mismo género lo indica, una autobiografía sentimental. En este sentido, la preeminencia de la subjetividad y de la emocionalidad del personaje son visibles y fundamentales para sus textos, y para el *Siervo* en particular: “son historias amorosas que concentran su atención sobre los estados emocionales y la psicología interna de los personajes”. (Canet Vallés, “El proceso”, 227) En el *Siervo* la experiencia subjetiva aparece de manera clara: el texto se propone como el relato del paso por tres caminos por parte del narrador, el del “tiempo que bien amó y fue amado” (65), el del “tiempo que bien amó y fue desamado” (66) y el del “tiempo que no amó ni fue amado” (66). Es decir, trata de los vaivenes puramente emocionales seguidos por el narrador en su fuero interno narrados como experiencia exclusivamente subjetiva. Pero además se puede observar que los movimientos narrativos están reflejados por experiencias emotivas. Al ver a la dama “en solo pensar ella me fue mirar, por symple me condenava, e quanto más me mirava, mi sympleza más y más confyrmava” (68). El efecto de la vista de la dama reside en un cambio de la percepción del narrador, que modifica su visión de sí mismo. La independencia de ese mundo subjetivo se expone más claramente en el divorcio radical con los datos de la realidad: “quanto más della me veýa acatado, tanto más me tenía por despreçiado” (69), y de nueva cuenta, por no poder encontrar

con quien compartir sus sentimientos, “en el mayor solaz, mayor tristor prendía; e quanto más fauor sentía, mayor dolor me quexava” (73). Es la voluntad suicida del narrador la que justifica la inclusión de la “Estoria de dos amadores”, y si finalmente encuentra a Syndéresis es porque se acerca al mar “errado por las malezas, mudado en las más altas árboles de mi oscura maginança, por devisar algún poblado” (111), en una alegoría de la pérdida de rumbo interna a la que se siente sometido el personaje.

Lacarra enuncia este fenómeno de manera muy interesante: “Lo que parece más importante es que por primera vez las experiencias o pseudoexperiencias personales amorosas se consideren materia para la narrativa en la literatura castellana”. (“Sobre la cuestión”, 361) Éste es el asunto central: la experiencia subjetiva e individual del ser humano cobra relevancia como portadora de un valor de verdad que antes estaba reservado a las máximas universales, exteriores al sujeto. No es distinta la premisa que rige el *Secretum* de Petrarca. El debate filosófico y el enunciado de verdades aparece como respuesta al sufrimiento de Francesco, muy en particular a partir de su caída en la acidia, como se desarrolla ampliamente al final del “Libro segundo”: “AUG. Habet te funesta quedam pestis animi, quam accidiam moderni, veteres egritudinem dixerunt”.³ El comienzo de la obra es claro en este sentido: “Attonito michi quidem et sepiissime cogitanti qualiter in hanc vitam intrassem, qualiter ve forem egressurus”,⁴ el poeta se encuentra “anxium atque pervigilem”⁵ y se topa con la Verdad, que le anuncia: “de longinquo tempestivum tibi auxilium latura descendi”.⁶ Apelaciones de este tipo a la experiencia emocional del narrador abundan a lo largo de la obra, y el escenario en el que

³ “AG. Te domina una funesta enfermedad del espíritu: los modernos la han llamado *acidia*, los antiguos *aegritudo*” (85).

⁴ “En tanto, absorto, consideraba —cual suelo— cómo entré en esta vida y cómo tendré que abandonarla” (41).

⁵ “Desazonado y en vela” (41).

⁶ “He bajado desde muy lejos a traerte el auxilio oportuno” (41).

discurre el *Secretum* es el interior mismo de Francesco, si se atiende a su valor alegórico, y no sobre otra cosa versará el debate que se mantendrá durante las tres jornadas siguientes. Al igual que en el *Siervo*, la apelación a las emociones y al efecto dramático que las palabras y los hechos tienen en el personaje (en particular la omnipresencia del sufrimiento) será un hilo conductor protagonista en el desarrollo del *Secretum*. Los ejemplos ya citados sirven de muestra de la importancia del universo emotivo del personaje. Agréguese el carácter particularmente emocional de Francesco, que muestra una acusada tendencia a defender rápido y con pasión sus conductas antes que a meditar razonablemente los asertos de Agustín. Leamos como ejemplo: “Fr. Pape, quid ego audio! Pauci admodum sunt”;⁷ “Fr. Proh Superi, quid audio! Has ne tu catenas vocas, hasque, si patiar, excuties?”⁸ Esta posición del narrador es esclarecida por Rico: “por boca de Agustín habla el estoicismo, [...] Francesco es vocero de la moral peripatética. [...] El Santo es —además— la razón; y Petrarca, el sentido y el sentimiento”. (*Vida u obra*, 49) También se refiere a la acidia del personaje en términos de “la universal emoción estética del llanto” (205), tan propia de la ficción sentimental.

3. El *Siervo libre* se plantea, en lo estructural, como el paso del narrador por los tres senderos que enuncia en un principio, que ya fueron citados más arriba. Los tres tiempos pueden, a la luz del final de la obra, resumirse en dos, en virtud del verdadero quid pro quo del sufrimiento del narrador, revelado en ese final: el camino del amador (si es o no correspondido termina resultando superfluo) y el camino casto del que ya no ama, sugerido por Syndéresis. Este segundo camino, más que una segunda parte narrativa, es la resolución de la primera, en la que el conflicto central del personaje queda dirimido. Es la primera parte, entonces, donde el centro de la escena lo ocu-

pa la devoción amorosa a la dama, la que marca el ritmo de la trama. El *Siervo*, entonces, trata sobre un hombre que ama furiosamente (habla del “intrínseco fuego que ardía entre mí”, 72), y termina en la pía renuncia a ese sentimiento por la intervención de la razón y la prudencia. El camino es notoriamente similar al que sigue Francesco al principio del libro tercero del *Secretum*. Esa transición del personaje enamorado hacia la renuncia al amor terreno, influido por el encuentro con la razón estoica de san Agustín, también aparece presente en Petrarca. El tejido de la trama estructurado sobre la interioridad del narrador también configura este pasaje del *Secretum* en el debate entre los personajes que, como en el resto de la obra, tiene como campo de batalla el fuero interno de Francesco. La exposición que éste hace de sus sentimientos por la dama, y su defensa de los mismos redundan también en una exposición del sentimiento amoroso. Verbigracia:

Fr. Memini certe, sed dolui, et adhuc recolens contremisco; indignabarque me nobiliori velut anime mee parte truncatum, illi esse superstitem que dulcem michi vitam sola sui presentia faciebat. Hoc enim carmen illud deflet, quod tunc multo lacrimarum imbre respersum excidit michi.⁹

Si bien es cierto que ese sentimiento tiene menos protagonismo que el intercambio de argumentos que tiene en el *Siervo*, también es preciso tener en cuenta que había ya ocupado plenamente la escena en el *Canzoniere*, que quizá funcionara como punto de partida de este fragmento del *Secretum* y fuera bien conocido por cualquier lector. (Rico, *Vida u obra*, 267) Al menos, en este sentido apunta la única referencia al nombre de Laura, juego oblicuo que presume la

⁷ “Fr. ¡Qué oigo! precisamente hay bien pocos...” (46).

⁸ “Fr. ¡Dios del Cielo, qué oigo! ¡A esas llamas tú cadenas, esas me arrancarás si me dejas?” (99).

⁹ “Fr. Sí me acuerdo: ¡cuánto sufrí, aún hoy me echo a temblar al recordarlo! Me exasperaba sobrevivir, como amputado de las más nobles partes de mi alma, a la que endulzaba mi vida con su sola presencia; ello lamentaba en el poema, por ello me salió entonces empapado en torrentes de lágrimas” (102).

previa lectura de los poemas en lengua vulgar: “AUG. [...] Quam ob causam tanto opere sive cesaream sive poeticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti; ex eoque tempore sine lauri mentione vix ullum tibi carmen effluxit”.¹⁰

Curiosamente, en el *Secretum* la dicotomía entre amar y no amar, entre la vida de sufrimiento o de virtud, también aparece representada por la elección entre dos senderos: “FR. [...] Cum enim recto tramite ascendens ad bivium pervenissem modestus et sobrius, et dextram iuberer arripere, ad levam —incautus dicam an contumax?— deflexi”.¹¹ Cuando Agustín le pregunta el porqué de esa elección, Francesco responde “puto quia proclivior videbatur et latior; dextera enim et ardua et angusta est”.¹² La senda de la virtud es árida y ceñida, y por lo tanto más dificultosa y menos tentadora, tal cual se describe la tercera vía en el *Siervo libre*: “agra y angosta” (66).

4. Si Francesco termina cediendo y arrojando su amor por la borda, no es sin dar batalla.¹³ Todas las acusaciones de Agustín en el *Secretum* son recono-

cidas por Petrarca como pecados, y si las discute es porque no considera haber incurrido en ellos. Sólo en este caso, en el del amor, defiende como virtud lo que el santo denuncia como pecado y pretende persistir en su actitud: “FR. Perdis operam; nulli crediturus sum; succurritque tullianum illud: ‘Si in hoc erro, libenter erro, neque hunc errorem auferri michi volo, dum vivo’”.¹⁴ El amor es defendido, entonces, como una virtud de la que el personaje se enorgullece. En el caso particular de Francesco, su condición de amante virtuoso legitima el sentimiento, ya que “nequid veritati subtraham, pro diversitate subiecti amorem vel teterrimam animi passionem vel nobilissimam actionem dici posse censeo”.¹⁵

Esa defensa de lo virtuoso de su amor transcurre en un notorio apasionamiento:

AUG. Hoc quoque quod sequitur fatearis oportet: neutrum te satis sobrie, neutrum amasse qua decuit.

FR. Torquendus tibi sum, antequam fatear.

AUG. Aliud quoque: te propter hunc amorem in magnas concidisse misérias.

FR. Hoc, quamvis in eculeum sustuleris, non fatebor.¹⁶

Es la exaltación del *pathos* amoroso, de la nobleza del puro sentimiento, lo que invoca Petrarca en su defensa, y si resiste notoriamente a los argumentos de Agustín no es en virtud de los suyos propios (que van cayendo de uno en uno con notoria rapidez), sino a causa de la fuerza tempestuosa del sentimiento. Si algún razonamiento arguye en su favor es la virtud de la amada:

¹⁴ “FR. Malgastas tus esfuerzos: nadie me convencerá; recuerdo ahora lo de Tulio: ‘si en esto yerro, yerro de buena gana, y mientras viva no deseo verme apartado de mi error’” (100).

¹⁵ “Al amor puede llamársele o la más repugnante pasión del espíritu o su más excelente actividad: depende de los distintos sujetos” (100).

¹⁶ “AG. Esto otro deberás confesar también: a ninguno de los dos has amado con bastante medida, a ninguno de los dos como era justo. / FR. Tendrás que torturarme antes de que lo admita. / AG. Hay más: por culpa de tal amor has caído en grandes miserias. / FR. No lo confesaré aunque me pongas en el potro” (108).

¹⁰ “AG. [...] Tomaste tanto afecto al laurel —fuera imperial, fuera poético— porque ella llevaba su nombre; y desde entonces apenas has sacado a la luz un poema sin mención del lauro” (112).

¹¹ “FR. [...] Si, cuando subiendo, mesurado y sobrio, por el atajo recto hube llegado a la encrucijada y se me mandó echar por la derecha, yo, no sé si ignorante o rebelde, torcí a la izquierda” (109).

¹² “Supongo que por parecerme más amplia y cuesta abajo, mientras la derecha es empinada y estrecha” (110).

¹³ De hecho, al final de la obra, la aceptación de Francesco de los consejos de Agustín es, al menos, dudosa. Una vez acordada la necesidad de abandonar los intereses terrenales en virtud de los divinos, finalizado el debate, Francesco dice: “Con todo, ahora, en tanto hablamos, ya me esperan muchos e importantes asuntos —pero terrenos todavía...” (142). Agustín vuelve a amonestarlo en este sentido, pero Petrarca responde que lo entiende, “pero no soy capaz de frenar mi deseo” (142). El escepticismo de Agustín es claro: “volvemos a caer en la antigua disputa” (142). Si bien Rico desmerece la importancia que se le debe conceder a este pasaje (*Vida u obra*, 447-449), se considera aquí como testimonio de una fuerza del deseo y la voluntad humanas que se contraponen a las enseñanzas estoicas del santo.

FR. [...] Ceterum scis ne de ea muliere mentionem tibi exortam, cuius mens terrenarum nescia curarum celestibus desideriis ardet; in cuius aspectu, siquid usquam veri est, divini specimen decoris effulget; cuius mores consummate honestatis exemplar sunt; cuius nec vox nec oculorum vigor mortale aliquid nec incessus hominem representat.¹⁷

Francesco nunca cede en este sentido; al contrario, es el santo quien debe reconocerlo, o al menos concederle:

Mulierculam tuam quantalibet laude cumules licebit; nichil enim adversabor: sit regina, sit sancta, sit *dea certe / an Phebi soror, an nimpharum sanguinis una*. Ingens tamen eius virtus minimum tibi ad excusationem erroris conferet.¹⁸

No puede decirse que en el *Siervo* aparezca una resistencia similar a la de Francesco a la luz aportada por Syndéresis. De hecho, su mera aparición, sin necesidad siquiera de que hable, marca el desvío del narrador hacia el abandono del sentimiento amoroso y la senda de la virtud. Pero el narrador sí sostiene un debate con la Discreción, en el que se resiste a aceptar sus consejos y amonestaciones (“devrías te avergonçar de no me querer seguir”, 70) y en cambio declara que su corazón le dicta en verso: “Por ende, gentil señor, / sy vos plaze aver contienda, / yd buscar quien vos defienda, / que no so contra el amor” (72). Frente al dolor por el rechazo de la amada, aparece ahora el Entendimiento, que le dice: “No es mi voluntat de pasar, ni seguir tu dañada compañía; e solo más

quiere prender la angosta vía, que demuestra la verde oliua, avnque muy áspera sea, que mal acompañado yr contigo a la perdición” (81). Una vez más la razón le indica las conveniencias de la tercera vía, y una vez más el corazón conduce al personaje por otro lado:

No contento mi libre albedrýo de la sabia respuesta dada por el entendimiento, boluió la grida contra el corazón [...] por lo qual, syn más despido, boluió con grand quexo en desplazer de mí, solo de todos bienes desierto, desierto del libre aluedrýo, apartado del entendimiento, desapoderado del corazón (81).

Igual a como se manifestaba en el *Secretum*, la defensa del amor enarbolada por el personaje tiene su principal asiento en las virtudes de la dama, “la que por sóla beldat, discreción, loor y alteza, amor me mandó seguir” (67).

Esa resistencia se da en el nivel narrativo, en particular en la forma en que se desarrollan los pactos de lectura. La exaltación del *pathos* amoroso es marca constituyente del *Siervo* en la mayor parte del trajín de su recorrido. Si bien el prólogo, con su exposición de los tres senderos, da la pauta de la elección final y de la preferencia por la senda virtuosa, la epístola a Gonzalo de Medina posiciona al texto en una coyuntura muy diversa: Juan Rodríguez se define como “el menor de los dos amigos eguales en bien amar” (67), su carta está motivada por “la fe prometida al íntimo y claro amor” (67), se encuentra “syrviendo la excelencia del estado y grandeza del amor” (67) y le aconseja: “te amonesto que devas amar, o sy amas, perseverar” (68). La misma presencia de la “Estoria de dos amadores”, clara manifestación del *furore amoris*, que aparece en principio como justificación del suicidio como solución al sufrimiento amoroso (opción claramente alejada de la razón y la virtud), conduce la lectura por el camino de la exaltación del sentimiento exacerbado.¹⁹

¹⁷ “FR. [...] Por lo demás, ¿te das cuenta de haberte referido a una mujer cuya alma se desentende de toda preocupación a ras de tierra y se enciende en deseos celestiales? ¿Te das cuenta de que en su aspecto, a hacer justicia, brillan señales de la belleza divina; de que su voz y la luz de sus ojos nada tienen de mortal y su andar no es humano?” (102).

¹⁸ “Te dejo colmar a tu querida mujercita de cuantas alabanzas te apatezca, no me opondré en lo más mínimo; en buena hora sea reina, sea santa, sea *diosa cierta o de Febo acaso hermana / o aun una de la sangre de las ninfas*. Sin embargo, su inmensa virtud en mínimo grado disculpará tu yerro” (104).

¹⁹ Esta tensión entre las dos interpretaciones opuestas del *Siervo* ha sido escenario de disputa para la crítica. Por la lectura virtuosa

Si el *Siervo* propone el abandono del amor, la lectura que propone lo exalta. No sucede lo mismo en el texto del *Secretum*, en donde los exabruptos amorosos de Francesco aparecen más bien ridiculizados. Pero su lectura sí debía generar un contraste similar, y una contradicción de este tipo, si se supone que el lector se enfrenta a él con la previa lectura del *Canzoniere*, donde el amor por Laura es altamente dignificado y su efecto base es la identificación emotiva del lector con los sentimientos amorosos del yo enunciador. En ambos textos, entonces, se pone de manifiesto una tensión entre la atractiva altura y dignidad del amor cortés y sus herederos, y la vía prudente, sabia, racional y virtuosa de la *reprobatio amoris*.

5. Esta confrontación se da en el *Secretum* bajo la forma dialógica: mientras Francesco pretende defender su sentimiento amoroso, Agustín lo amonesta en contra. Todo el texto está estructurado sobre el diálogo, y la forma básica que asume es la de una oposición en la que el santo contradice las creencias de Francesco para encausarlo en el buen camino. Pero el autor de las *Confessiones* no es el único interlocutor de Petrarca: también se encuentra presente en todo momento, como testigo de la escena, la Verdad, que es quien se le aparece a Francesco y le presenta a Agustín para que lo ayude. El *Secretum* se presenta así como un coloquio con dos figuras de autoridad que funcionarán como guía para el personaje: una alegórica, la Verdad, y otra humana, Agustín. Como

se inclinan Lacarra ("Sobre la cuestión" y "*Siervo libre*"), Gerli ("*Siervo libre*") y Blay Manzanera ("La convergencia"), entre otros. El carácter ambiguo del texto es señalado por Deyermund (*Tradiciones*, 83) y Cortijo Ocaña (*La evolución*, 86), y Castro Lingl ("The Constable", 78) argumenta con solidez que esa ambigüedad era percibida como tal, con molestia, por don Pedro de Portugal. El texto propone sin lugar a dudas el camino de la virtud en varios pasajes, y el final del relato es claro en este sentido. Sin embargo, insoslayablemente, el *Siervo* se sostiene sobre una estructura basada en la identificación con la pasión amorosa expuesta por el narrador. Esta contradicción se explica si se entiende que el sustrato retórico sobre el que se construye un texto es con frecuencia contradictorio con la premisa que sostiene, como argumenta Jonathan Culler (*Sobre la deconstrucción*, 80).

se comentó antes, por momentos el *Siervo* también se constituye en un diálogo con cierto nivel de oposición con diferentes figuras alegóricas, que serán en realidad diferentes formas de la misma Syndéresis que aparece al final, ya que, como se deduce de las últimas palabras de la obra, el texto del padronés es en realidad una exposición de sus penas ante aquella: "muy rezio bogando, deçendió a la rrybera enverso de mí; e luego, después de la salua, vyno en demanda de mis aventuras; e yo esso mesmo en recuento de aquéllas" (112). Como la Verdad de Petrarca, la Syndéresis de Juan Rodríguez es la figura alegórica que preside la escena del relato de las tribulaciones del narrador. Pero el *Siervo* también está dirigido a dos destinatarios, ya que además del alegórico, existe un receptor humano de sus penas, dado que el texto se propone asimismo como una epístola a Gonzalo de Medina, juez de Mondoñedo, quien a su vez, al igual que Petrarca, representa una figura de autoridad, ya que es el mayor de los dos amigos iguales en bien amar (67).

La Verdad justifica en el *Secretum* la necesidad de esta doble presencia: "Aurem mortalis hominis humana vox feriat; hanc iste feret equanimius. Ut tamen quicquid ex te audiet ex me dictum putet, presens adero".²⁰ La luz de la Verdad es demasiado abrumadora para que Petrarca pueda apreciarla: "lumen ethereum acies humana non pertulit".²¹ Francesco no podría polemizar como lo hace con Agustín con una autoridad tan indiscutible, con una luz tan eneguecedora. La razón necesita de los argumentos, y éstos sólo pueden ser realmente escuchados y considerados en una voz humana como la del santo. "Entre los dos planos extremos se da una tensión que incide, para dilucidarse, en el intermedio: la presencia de la Verdad sobrenatural exige referir a ella palabras del Francesco demasiado terreno". (Rico, *Vida*

²⁰ "Hiera una voz humana los mortales oídos humanos: él la soportará más fácilmente; pero para que advierta que cuanto va a oírte lo oigo yo misma, me quedaré aquí" (43).

²¹ "Mi agudeza humana no pudo soportar aquella luz etérea" (42).

u obra, 29) Esta tensión se repite, de alguna manera, en el *Siervo*: es el juez de Mondoñedo el receptor de las reflexiones más claramente terrenas del narrador, es a quien se dirige para exaltar el sentimiento amoroso en términos, ya reproducidos aquí, claros y concretos, con los que nunca se atreverá a dirigirse a la figura alegórica. Debe resaltarse en este sentido que Syndéresis se revela interlocutora del texto recién al final de la obra; quizá si se planteara de este modo desde un principio, la forma pasional con la que se redacta buena parte del *Siervo* resultaría no solo inadecuada para tal receptor, sino incluso violenta.

6. El punto de partida en ambos textos es el sufrimiento del narrador. La acidia (manifestada en el *Siervo* por su voluntad suicida) en la que se encuentran debe ser remediada, y en ambos casos una figura de autoridad aparece en su ayuda con una serie de amonestaciones. En ambos casos la solución es la misma: dejar de amar; el camino es el mismo: la virtud; las herramientas son las mismas: la razón, la meditación, la reflexión; la conclusión es la misma: la aceptación de un camino árido y angosto. En ambos casos, entonces, la solución se encuentra en la renuncia a los afanes terrenales y en la aceptación de una vida austera y de recogimiento. En ambos casos lo que están esgrimiendo las guías espirituales de los protagonistas es la moral estoica. La confrontación de la que los dos textos son escenario es la de la austeridad contra el exceso, representado muy especialmente por la pasión amorosa. Si el exceso en el *Siervo* es siempre la forma del amor (testimoniado con claridad en la voluntad suicida y en el tópico de la cautividad del enamorado, además de reflejado en varios de los pasajes expuestos), en el *Secretum* aparece referido de manera contundente: “in amore meo nichil unquam turpe, nichil obscenum fuerit, nichil denique, preter magnitudinem, culpabile. Adice modum; nichil pulcrius excogitari queat”.²² La razón estoica se

opone al amor sublime pregonado por el amor cortés. Y pregonado, es preciso recordar, por sus mismos autores: por Petrarca en el *Canzoniere*, por Rodríguez del Padrón en buena parte del texto, y especialmente en la “Estoria de dos amadores”.

Con toda seguridad, el *Secretum* no fue fuente del *Siervo libre de amor*. Quizá ningún texto de Petrarca haya influido en su composición. Y es posible que la influencia de textos del Humanismo italiano sea más moderada de lo que se cree. Pero eso no quiere decir que la entrada de las letras itálicas no sea una marca fundante del *zeitgeist* en la península que impregne visiblemente su literatura. La ideología, incluso las pautas estéticas o formales, vinculan dos textos pertenecientes a distintos ámbitos literarios siguiendo una lógica no estrictamente intertextual, sino que, como fenómenos culturales, no circulan en la mayoría de los casos a lo largo de la cita directa, sino por el reconocimiento osmótico de las formaciones discursivas, tal como las describe Michel Pêcheux: “every discourse formation, by the transparency of the meaning constituted in it, conceals its dependence on the ‘complex whole in dominance’ of discursive formations, itself imbricated with the complex of ideological formations”. (*Language*, 113) La relación, entonces, no es de texto a texto sino de un texto particular, individual, con la generalidad de la formación discursiva, mediante la cual puede, a su vez, remitir a otros textos individuales bajo la lógica interdiscursiva:

[...] any instance of enunciated discourse has its intelligibility ensured, at least in part, by the operation of rules of inclusion and exclusion or *interdiscourse*. That is, the means by which a specific arrangement of discursive formations, itself the localized expression or product of ideological hegemony, is mediated with a text is via these rules. (Allan y Montgomery, “Ideology”)

A lo largo del proceso de la interdiscursividad, entonces, se hacen efectivos los cruces entre diferentes

²² “En ningún momento ha habido en mi amor nada torpe ni impuro, nada culpable —excepto la desmesura; ponle un límite y no cabrá imaginar cosa más bella” (104).

formaciones discursivas en contacto. Las coincidencias aquí relevadas entre ambas obras son suficientes para mostrar, se cree aquí, que la literatura italiana humanista en lengua latina del *trecento*, en la que los textos de Petrarca constituyen una fuente fundamental, es una formación discursiva cuya ideología y pautas formales y estilísticas están en plena circulación y funcionamiento en el siglo xv castellano. Es posible analizar, a partir de aquí, cuáles son las pautas ideológicas que están circulando en común en ambos espacios culturales.

Dos elementos claros que los textos comparten, que funcionan como principios rectores que explican el resto de las coincidencias y marcan a fuego la identidad de las obras, es el peso depositado en la subjetividad de los personajes, así como la relevancia y protagonismo que se da al mundo emocional y psicológico de las figuras autorales (autobiográficas) que los textos configuran. Es oportuno repetirlo una vez más: el espacio interno de los caracteres humanos es el terreno de juego en el que se mueven las dos obras. Si una doctrina puede ser expuesta es porque afecta, modifica el sentir y el pensar de los personajes, y su presencia está motivada por el sufrimiento, por la turbación emocional de los mismos. Este modo de encarar la narración difiere en forma radical de las formas en que problemáticas similares se configuraban literariamente en la península un siglo antes. Compárese con un texto cuyo planteamiento inicial —un diálogo entre dos personajes en el que uno se enfrenta a un dilema y el otro se constituye en figura de autoridad que lo aconseja— es similar: *El conde Lucanor*. El conflicto planteado por Lucanor está siempre despojado de todo valor subjetivo; el enunciado se da bajo la forma de un problema-tipo, generalizable y abstracto (se toma como muestra el exemplo II): “estava en grant coydado et en grand quexa de un fecho que quería fazer, ca si por aventura lo fiziese, sabía que muchas gentes le travarían en ello; et otrosí, si non lo fiziese, que él mismo entendíe quel podrían travar en ello con razón”. (Juan

Manuel, *El conde Lucanor*, 26-27) Tal es el nivel de generalidad con el que aparece planteado el ejemplo que el “fecho” ni siquiera aparece desarrollado. Y la respuesta de Patronio está dada, como es habitual en la colección, por un relato que cuenta sucesos que en nada tocan a Lucanor. Las verdades son universales, y su enunciado y aplicación no tienen ninguna necesidad de considerar cuestiones particulares, sino que entre dos contingencias siempre se podrá encontrar la síntesis (transformada finalmente en consejo y sentencia) que revele la verdad trascendente. Modo de entender la forma en que se debe medir la existencia moral de los seres humanos que está notoriamente alejado de lo analizado aquí en las obras de Petrarca y el padronés. Es una marca de época:

La respuesta a la pregunta de cómo vivir y engrandecerse dentro del movimiento dado de la sociedad se iba convirtiendo poco a poco en cuestión *individual*, la convención no podía servir de base al examen de la tendencia del movimiento social, ya que este análisis en sí mismo se oponía a la convención. (Heller, *El hombre*, 15)

Se derriba, entonces, una certeza que la literatura ejemplar comparte con el sentimiento amoroso sublime, tal como aparece en el amor cortés. Porque el amor cortés resulta ser una doctrina que reduce igualmente a universales el comportamiento humano, al punto que es posible tipificar el comportamiento del enamorado en un código rígido, como se manifiesta en particular en el *De amore* de Andreas Capellanus., pero no sólo en él. El capítulo VII del libro segundo narra una serie de juicios de amor cuya estructura es de nueva cuenta similar a las que se vieron hasta aquí: alguien plantea un problema de orden moral que una figura de autoridad resuelve mediante su sabiduría. Nótese que el planteamiento se da en los mismos cánones de generalidad absoluta:

Ad hoc quidam alius quum optimi amoris frueretur amplexu, a suo petiit amore licentiam ut alterius mu-

lieris sibi liceat potiri amplexibus. Qui tali accepta licentia recessit et diutius quam consueverat a prioris dominae cessavit solatiis. Post mensem vero elapsum ad priorem dominam redit amator, dicens se nulla cum alia domina solatia praesumpsisse nec sumere voluisse, sed suae coamantis voluisse probare constantiam. Mulier autem eum quasi indignum repellit a suo amore, dicens ad amoris sufficere privationem tali[s] postulata et impetrata licentia. (Capellanus, *De amore*, 326)²³

Una vez más, los personajes se constituyen en un esqueleto vacío que permite la tipificación absoluta de la escena: ni un rasgo particular, ni una individualidad, ni un calificativo fuera del “óptimo”, indicador a su vez de la aplicación de un esquema tipo. La respuesta de Leonor de Aquitania responde por completo al discurso de la ley general, en presente genérico, con una tercera persona indefinida: “Ipsius ergo naturam offendit amoris, qui suo coamanti propter hoc retardat amplexus vel eum recusat amare”. (Capellanus, *De amore*, 326)²⁴

Si la moral estoica termina reprimiendo en ambos textos trabajados la pasión amorosa, de todas formas su recorrido da la pauta a una nueva forma de concebir el sublime amoroso que se va a manifestar en adelante en diversas formas (entre las que se encuentra la ficción sentimental, género fundado por el *Siervo libre de amor*), ya que se legitima en ellos la experiencia emocional y psicológica como material literario, allanando así un amplio terreno para el desarrollo de

la diatriba amorosa. Es probable, entonces, que el *Secretum* (en los fragmentos en que le corresponde) y el *Siervo* hayan sido escritos como formas de la *reprobatio amoris*, pero se hace evidente a su vez cuáles son los motivos por los que su resultado final, su herencia literaria, entiende el amor en términos opuestos.

Porque lo que aparece en primer plano en estos textos es, además, la experiencia. No es una satisfacción masoquista por la autoflagelación lo que lleva a estos autores a exponer sus errores, vicios y pecados, por el contrario, lo que se pone en evidencia es la autoridad que les confiere la experiencia para erigirse en paradigmas de virtud. El modelo estaba a la mano, y Petrarca se sirvió de él hasta el punto de hacerlo personaje de su obra: el san Agustín de las *Confessiones*. Se lo dice al santo la Verdad misma en el Proemio del *Secretum*: “multa tu, dum corporeo carcere claudebaris, huic similia pertulisti”,²⁵ y por eso lo llama “passionum expertarum curator optime”.²⁶

Este relieve otorgado a la subjetividad, esta “reivindicación de la centralidad de la experiencia humana” (Garin, *La revolución*, 58), es una marca visible del paso a la modernidad,²⁷ y en el *Siervo* aparece esbozado, aunque todavía en conflicto, dando un paso fundamental hacia las literaturas de exaltación del individuo y sus pasiones. Tal sendero, al menos, se ha intentado poner de manifiesto en el presente trabajo mediante la exposición de ciertas coincidencias relevantes con el *Secretum*, texto petrarquesco difícil de asimilar para el mundo medieval, como anota Deyermond:

The general impression left by a reading of *De Remediis*, *De Rebus momorandis*, or the *Trionfi* differs considerably from that left by a reading of the *Secretum*, *De Rebus familiaribus*, or the *Canzoniere*.

²³ “Otro juicio: Cierta caballero que gozaba de los abrazos de una dama perfecta, le pidió permiso para probar los de otra mujer. Acordado el permiso, partió y prescindió por más tiempo del acostumbrado de los placeres amorosos que le brindaba la primera mujer. Pero un mes más tarde regresó junto a ella y le dijo que no había sentido ningún placer con la otra y que ni siquiera lo había deseado, sino que había querido probar su fidelidad. Pero la dama lo rechazó como indigno de su amor diciendo que sólo el hecho de haber pedido y obtenido tal permiso era suficiente para privarle del amor” (Capellanus, *De amore*, 327).

²⁴ “Por lo tanto, la que por este motivo deja de abrazar a su amante o se niega a amarlo ofende a la misma naturaleza del amor” (Capellanus, *De amore*, 327).

²⁵ “Tú mismo [...] soportaste penalidades parejas mientras te tuvo preso la cárcel corporal” (43).

²⁶ “Óptimo médico de las pasiones que viviste” (43).

²⁷ Para un cuestionamiento de la existencia de un individualismo moderno, véase Burke, *El Renacimiento*, 98.

Such an impression is subjective and perhaps unreliable, but it does seem that medieval readers would feel more at home with the first group (this is largely substantiated by the order in which the works reached their greatest popularity), and that modern readers are more in sympathy with the second. (Deyrmond, *The Petrarchan Sources*, 8-9)

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAN, STUART y MARTIN MONTGOMERY, "Ideology, Discourse, and Cultural Studies: The Contribution of Michel Pêcheux", en *Canadian Journal of Communication*, 17:2, 1992 [revista electrónica en <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/661/567>, 14 de mayo de 2010].
- BLAY MANZANERA, VICENTA, "La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos xv y xvi", en Rafael Beltrán (ed.), *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, Valencia: Universidad de Valencia, 1998, pp. 259-287.
- BURKE, PETER, *El Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1987.
- CANET VALLÉS, JOSÉ LUIS, "El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la Ficción sentimental", en Rafael Beltrán, José Luis Canet y Josep LLuís Sirera (eds.), *Historias y ficciones: Coloquios sobre la literatura del siglo xv*, Valencia: Universidad de Valencia, 1992, pp. 227-239.
- CAPELLANUS, ANDREAS, *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El festín de Esopo, 1985.
- CASTRO LINGL, VERA, "The Constable of Portugal's *Sátira de infelice e felice vida*: A Reworking of Rodríguez del Padrón's *Siervo libre de amor*", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 32, 1997, pp. 75-100.
- CORTIJO OCAÑA, ANTONIO, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos xv y xvi*, Londres: Tamesis, 2001.
- CORTIJO OCAÑA, ANTONIO, "El *Siervo libre de amor* y Petrarca: a propósito del motivo de la nave", *Revista de poética medieval*, 18, 2007, pp. 133-154.
- CULLER, JONATHAN, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid: Cátedra, 1982.
- DEYERMOND, ALAN, *The Petrarchan Sources of "Celestina"*, Oxford: Oxford University Press, 1961.
- , *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- GARIN, EUGENIO, *La revolución cultural del Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1981.
- GERLI, MICHAEL E., "The Old French Source of *Siervo libre de amor*: Deguileville's *Le Rommant de Trois Pèlerinages*", en Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli (eds.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550): Redefining a Genre*, Londres: Tamesis, 1997, pp. 3-19.
- , "*Siervo libre de amor* and the Penitential Tradition", en *Journal of Hispanic Philology*, 12: 2, 1988, pp. 93-102.
- HELLER, AGNES, *El hombre del Renacimiento*, Barcelona: Península, 1985.
- IMPEY, OLGA TUDORICA, "Boccaccio y Rodríguez del Padrón: la espuela de la emulación en el *Triunfo de las donas*", en John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyrmond*, Madison: Hispanic Society of Medieval Studies, 1986, pp. 135-150.
- Inventario general de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1953.
- LACARRA LANZ, EUKENE, "Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental", en Rafael Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: PPU, 1988, pp. 359-368.
- , "*Siervo libre de amor*, ¿autobiografía espiritual?", en *La Corónica*, 29:1, 2000, pp. 147-170.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, "Juan Rodríguez del Padrón", en su *Estudios de literatura española del*

- siglo xv*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 21-144.
- MANUEL, DON JUAN, *El conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, Barcelona: Crítica, 2001.
- PÊCHEUX, MICHEL, *Language, semantics and ideology*, Nueva York: St. Martin's Press, 1982.
- PETRARCA, FRANCESCO, "Secreto mío", en *Obras I. Prosa*, ed. de Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 1978, pp. 41-150.
- , *Secretum*, ed. de Antonietta Bufano, Torino: UTET, 1975 [edición electrónica en http://www.classicitaliani.it/petrarca/prosa/petrarca_secretum.htm, 14 de mayo de 2010].
- RECIO, ROXANA, "Una cuestión de título: el desfile en el paraíso de la *Triste delectación*", en *Medievalia*, 11, 1992, pp. 19-26.
- RICO, FRANCISCO, *Vida u obra de Petrarca*, I. *Lectura del "Secretum"*, Padua: Antenore, 1974.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, JUAN, *Siervo libre de amor*, ed. de Antonio Prieto, Madrid: Castalia, 1986.
- SERÉS, GUILLERMO, "La llamada ficción sentimental y el humanismo del siglo xv: un ejemplo", en *Ínsula*, 651, 2001, pp. 12-14.