

LA ESTORIA MUY VERDADERA DE DOS AMANTES Y EL LIBRO DE FIAMETA.

Mita Valvassori
Universidad de Alcalá de Henares

Enea Silvio Piccolomini compuso su *Historia de duobus amantibus* en 1444 durante el oscuro periodo pasado en Viena, el que corresponde a su obra juvenil¹; la traslación castellana anónima se sitúa en 1496² con el título de *Estoria muy verdadera de dos amantes*, tras la amplia difusión del original latino en muchos países. Giovanni Boccaccio escribió la *Elegia di Madonna Fiammetta* entre 1343 y 1344; había vuelto a Florencia desde la corte de Nápoles hacía un par de años, de modo que también en este caso se puede considerar parte de la primera

¹ Para los datos documentales y biográficos sobre Enea Silvio Piccolomini señalo el primer estudio equilibrado de la figura del autor por G. Paparelli, *Enea Silvio Piccolomini*, Bari, 1950; siguen E. Garin, «Ritratto di Enea Silvio Piccolomini», en *Bullettino senese di storia patria*, 65 (1958), pp. 5-28; C. J. Widmer, *Enea Silvio Piccolomini in der sittlichen und politischen Entscheidung*, Basel-Stuttgart, 1963; R. J. Mitchell, *The Laurels and the Tiara. Pope Pius II 1458-1464*, London, 1962; G. Bernetti, *Saggi e studi sugli scritti di Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II (1405-1464)*, Firenze, 1971; D. Maffei, *Enea Silvio Piccolomini Papa Pio II*, Actas del Convenio para el quinto centenario de la muerte y otras obras recogidas por D. Maffei, Siena, 1968; más reciente es otro volumen de actas I. Rotondi Secchi Tarugi, *Pio II e la cultura del suo tempo*, Actas del I Convenio internacional, Milano, 1989; finalmente el amplio y puntual estudio bibliográfico de V. Rossi, *Il Quattrocento* (Storia Letteraria d'Italia), Milano, 1992, pp. 125-129.

² Sobre la traducción castellana de la obra y los aspectos relacionados Enea Silvio Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. de I. Ravasini, Roma, Bagatto Libri, 2003.

producción del autor³; el éxito de la obra fue grande en toda Europa, como lo demuestran las numerosas traducciones que se conservan; sólo en España sobreviven dos manuscritos y tres ediciones impresas que van desde mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XVI y que llevan el título de *Libro de Fiameta*⁴.

Aunque las dos obras hayan sido escritas en épocas, entornos y circunstancias muy diferentes y por mano de dos autores ideológica y socialmente distantes, las traducciones castellanas llegan casi a coincidir en las fechas y se difunden prácticamente al mismo tiempo en la Península Ibérica⁵. Pero la contemporaneidad de las traducciones españolas no es el único aspecto que pone en relación estas dos obras, ya que son numerosas las analogías literarias que se pueden destacar en ellas, posiblemente favorecidas y acentuadas en las traducciones castellanas justamente por su cercanía temporal. Ya se ha destacado la similitud de la *Historia de duobus amantibus* con otras obras de Boccaccio, como el *Decameron* –por la similitud del argumento de la *Historia* con el de los cuentos que tratan de adulterios y de amores con trágico final- o el *Filostrato* –por las epístolas, la intervención de un mediador para realizar el engaño, la separación de los amantes y la muerte de uno de ellos⁶; sin embargo, la *Elegia di Madonna Fiammetta* es la obra con la que comparte más similitudes. La huella de la *Fiammetta* se hace evidente en las hondas descripciones psicológicas de los personajes, rasgo que caracteriza y distingue esta obra de Boccaccio del resto de su producción y la convierte en modelo para los otros autores, creando una larga lista de seguidores, sobre todo en el ámbito de la ficción sentimental. Este aspecto salta a la vista en el personaje de Lucrecia que, inicialmente dividida entre el deseo del corazón y la razón que

³ Para más información sobre la vida de Giovanni Boccaccio ver V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico*, Firenze, Sansoni, 1977.

⁴ Para las traducciones castellanas de la *Elegia di Madonna Fiammetta* ver Juan Bocacio, *Libro de Fiameta*, ed. de Lia Mendia Vozzo, Pisa, Giardini, 1983.

⁵ Sobre la traducción en la Edad Media ver J. Rubio Tovar, “Algunas características de las traducciones medievales”, *Revista de literatura medieval*, 9, 1997, pp. 197-243.

⁶ Para los paralelismos entre el *Filostrato* y la *Historia de duobus amantibus* ver E. S. Piccolomini (Pius II), *The tale of two lovers Eurialus and Lucrecia*, ed. de J. Morral, Amsterdam, 1988, pp. 19-20.

le recuerda su honor, intenta resistirse al amor de Euríalo, cayendo finalmente víctima del amor, al que se abandona, aceptando todas sus consecuencias hasta la muerte. Además de la relativa coincidencia entre las líneas argumentales de la *Historia de duobus amantibus* y de la *Elegia di Madonna Fiammetta*, conviene destacar otras analogías, tanto de contenido como de estructura y forma, entre las respectivas versiones castellanas de las dos obras.

En primer lugar, las dos novelas están pensadas y escritas con una función principalmente didáctica pues el objetivo de ambas es avisar al lector sobre los peligros del amor. Los narradores cuentan su aventura amorosa, una historia verdadera, para enseñar al público maneras de evitar los engaños del amor, ya que los lectores, aunque tienen que deleitarse con la narración, deben sobre todo aprender de ella a no caer en los errores que cometieron los protagonistas de la misma. Estos hechos conducen inevitablemente a la idea de ejemplaridad de la literatura, a la ficción como maestra de vida; en este sentido se entiende que, incluso cuando el argumento que trata la obra es tan licencioso e inmoral como el amor, la función didáctica confiere a la literatura esa ética y moralidad que la justifica y la ennoblece. En el caso de la *Estoria muy verdadera de dos amantes* la carta a Mariano Sozzini funciona como un marco que encierra el cuento, de modo que abre la narración introduciendo el argumento y ofreciendo una clave de lectura de la obra en la perspectiva del *exemplum*:

Será amonestación a todos que de los engaños y mentiras se guarden. Oyan, pues, las moçalvillas y avisadas d'este acaecimiento, empós de los amores de los mancebos no se vayan más perder. Enseña también la estoria a los moços que en la requèsta de las mugeres no anden solícitos, las quales mucho más de hiel que de miel tienen; mas dexada la lacia, que los hombres torna locos, al ejercicio de la virtud se den, que sola sus posehedores puede hazer bienaventurados. Y en el amor cuántos males se escondan, si alguno de otra parte no lo sabe, de aquí lo podrá aprender (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 301)⁷.

⁷ Se cita por Enea Silvio Piccolomini, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. de I. Ravasini, Roma, Bagatto Libri, 2003.

En estas pocas líneas ya aflora el concepto del amor como fuerza negativa que, con medios sucios y poco leales, se adueña de los jóvenes inocentes e ignaros del peligro que corren. En primer lugar se avisa a las doncellas, consideradas más propensas a caer en el pecado por su debilidad de principios y flaqueza moral, pero también se dirige la advertencia, y por tanto la obra, a los jóvenes caballeros que pueden ser atraídos por las mujeres pecadoras y nefandas a caer en la tentación amorosa; se introduce así, desde el principio, la fuerte vena misógina que persistirá a lo largo de toda la obra. Por otra parte, la forma epistolar elegida para la ficción favorece la reflexión moral y la función ejemplar de la narración y se aprovecha para reiterar en el cierre de la obra la advertencia al lector contra el amor:

Tienes mi Mariano muy amado, la salida del amor no fengido ni bienaventurado, el qual quien liere de los agenos peligros se avisará a no ser muy solícito en gustar el brevage de amor, que mucho menos de açúcar que de acíbar tiene (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 369).

De este modo, en el *Libro de Fiameta* se pone de manifiesto la función didáctica y ejemplar de la obra que la protagonista de la historia escribe para que sus lectores no cometan sus mismos errores enamorándose. En la parte final del prólogo Fiameta ruega a los dioses que la ayuden en la difícil tarea de recordar y escribir sus vivencias tan dolorosas, pues eso servirá no tanto como desahogo para ella, sino como admonición y ejemplo para su público, verdadera causa y finalidad del relato:

Si alguna deidad es en el cielo, la qual sanctamente sea por mi piedad tocada, que la triste memoria ayude y sostenga la tremiente mano en la presente obra que a escribir vengo y assí las haga poderosas, que [...] tales la una profiera las palabras, y la otra, más a tal oficio voluntariosa que fuerte, las escriva (*Libro de Fiameta*, p. 78)⁸.

Sin embargo, la obra boccacciana va dirigida explícitamente al público femenino, «o nobles señoras», como también lo será el *Deca-*

⁸ Se cita por Juan Bocacio, *Libro de Fiameta*, ed. de Lia Mendia Vozzo, Pisa, Giardini, 1983.

meron, el único capaz de comprender y valorar el valor didáctico de la obra puesto que el público masculino se burlaría de su desgracia, tal y como se dice con claridad en el prólogo:

No me curo porque el mi hablar a los hombres no prevenga, antes, en quanto puedo, del todo lo encubro a ellos, porque si miserablemente en mí la crueldad de uno se descubre, que en los otros semejables imaginando, más aína encarnecible risa que piadosas lágrimas vería. A vos solas [...] ruego que las leáis (*Libro de Fiameta*, p. 77).

La narradora se pone en el mismo plano de las lectoras, para advertirles que lo que le ha pasado a ella les puede pasar a todas, pues el amor actúa de esa manera engañosa y funesta con todas las mujeres. De ahí la ejemplaridad de su relato y la llamada de atención y cuidado a la audiencia femenina con ese imperativo:

Ruégovos que de haverlas no rehuséis, pensando que assí como los míos, assí poco son estables los vuestros casos, los quales, si a los míos semblantes retornassen, lo que Dios no quiera, caros vos serían tornándovoslos (*Libro de Fiameta*, p. 78).

Una cuestión relacionada con la función didáctica y ejemplar de la literatura es la figura del narrador y del destinatario de la obra, así como la relación que establecen entre sí, si bien es cierto que este aspecto depende directamente del género y del formato de cada una de las obras consideradas. *La Estoria muy verdadera de dos amantes* está escrita, como ya se ha comentado, en formato epistolar pues en la carta del autor aparece inserta la historia de Lucrecia y Euríalo; la verosimilitud se refuerza con este recurso, que permite al lector percibir como verdaderos los hechos. De esta manera se pueden identificar dos planos en el discurso literario. Por una parte aparece un narrador que escribe la carta, satisfaciendo la demanda del amigo, en la que cuenta una historia de amor en tercera persona, que debe servir de ejemplo a su destinatario directo, que es Mariano Sozzini. Pero por otra parte ese mismo narrador, el autor, que escribe la narración en forma epistolar, se dirige también a un destinatario indirecto, el público juvenil masculino y femenino, que leerá la obra y que, como Sozzi-

ni, deberá aprender ante el ejemplo del destino fatal de los enamorados del cuento. En efecto el principio de la obra dice:

Carta de Eneas Silvio, después Papa Pío II, a Mariano Sozzino que le demandó la composición d'esta estoria de dos amantes (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 299).

En el caso del *Libro de Fiameta* los dos planos mencionados aparentemente se entremezclan y superponen y justamente en ello se muestra la genialidad del autor. La obra es una autobiografía en la que el yo narrativo de Fiameta cuenta su desafortunada historia de amor con Pánfilo en primera persona a un único destinatario, que es el público femenino; como los destinatarios de la otra obra, las lectoras deberán captar el mensaje de esa introspección de la protagonista que debe servir de ejemplo, la moralidad de esa *estoria* que, con la infausta experiencia de la dama, pretende prevenirlas contra el peligro del amor, como será habitual en los tratados erotológicos posteriores y en las otras ficciones sentimentales que de aquí arrancarán⁹. En segundo lugar, se puede de todos modos identificar el plano canónico del autor que se dirige a la totalidad de su público, pero ambas figuras no forman parte integrante de la ficción literaria, sino que se sitúan al margen de la misma, mientras que en la obra de Piccolomini tanto el autor como su público gracias a la epístola se insertan en la narración:

Suele a los míseros crecer de dolerse reposo quando de sí disciernen o sienten compassión en alguno. Pues, porque a mí, más voluntariosa que otra a dolerme, de aquesto por luenga usança no me es pequeña la causa, mas sobra, me plaze, o nobles señoras, en los coraçones de las quales amor, más que en el mío, por ventura prosperadamente mora, contando los casos míos, de hazervos, si podré, piadosas (*Libro de Fiameta*, p. 78).

En la *Estoria muy verdadera de dos amantes* la figura del destinatario Sozzini, que en cierto modo encarna y representa a todo el público, aparece varias veces a lo largo de la obra como un espectador que pre-

⁹ Sobre la novela sentimental en España ver F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana III*, Madrid, Cátedra, 2002.

sencia la historia al lado del narrador; dentro de este juego literario el mismo narrador interrumpe en algunos momentos la relación de los hechos para comentar las acciones llevadas a cabo por los personajes o para ironizar sobre sus vicios y sus costumbres. Del mismo modo en el *Libro de Fiameta* el destinatario femenino aparece constantemente a lo largo de la novela gracias al empleo de una amplia lista de apelativos dirigidos a las lectoras y que sirven de pretexto para detener la narración e introducir largas reflexiones o directas amonestaciones al público.

Una de las grandes diferencias entre la obra de Boccaccio y la obra de Piccolomini la muestra entonces su estructura y su formato literario, puesto que la primera es una autobiografía en primera persona mientras que la segunda es una epístola que encierra una historia en tercera persona. Pero si se analiza detalladamente la *Estoria muy verdadera de dos amantes* la cuestión no es tan definida y tan clara como parece. En efecto, algunas reflexiones y digresiones moralizantes del narrador, como la de la conciencia de la fugacidad de los deleites del amor que dejan paso a graves dolores, son presentadas como la exposición literaria de una experiencia real, vivida en primer lugar por el mismo autor y por los amigos destinatarios de la novela, además de por los personajes de la historia:

No empero, como lo quierres, aviendo tanta sobra de verdades para contar, usaré la ficción poética. ¿Quién es tan malvado que mentir quiera, pudiendo con verdad defenderse? Y porque tú muchas vezes fuiste amador y aún agora de encendimiento no careces, quierres que de dos amantes sea el tratado. [...] Yo de mí hago congetura, a quién el amor en mil peligros embió. [...] Mas de otros y no de mis amores hablaré, porque las viejas cenizas rebolviendo no halle alguna centella biva que me encienda. Escreviré un maravilloso amor, poco menos increíble, por el qual 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 (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, pp. 300-301).

El autor ha sufrido personalmente las penas del amor pero decide no contar su historia, sino la historia de dos “amantes locos”, que también asegura ser verdadera y contemporánea, porque habiendo ejem-

plos de los estragos causados por el amor en todas partes y en todas las épocas no es necesario inventar nuevos. Para contribuir y confirmar la veracidad de la historia Piccolomini emplea como escenario de los hechos el marco de un evento histórico: la estancia en Siena de Segismundo de Austria y de su séquito, en el que se encontraba el joven Kaspar Schlick, para tratar con Eugenio IV los asuntos relacionados con la coronación que tendría lugar en Roma el 31 de mayo de 1433. De manera parecida, Boccaccio construye un ambiente histórico y verosímil en el *Libro de Fiameta* gracias al empleo de Nápoles como lugar de los hechos y a las alusiones a los mercaderes florentinos que deben abandonar el reino: Fiameta es una joven dama de la nobleza napolitana y Pánfilo es un mercader venido de Florencia a realizar sus negocios, como tantas veces había hecho el autor en su juventud. Las polémicas puestas en boca de napolitanos contra el «Comune» y la democracia florentina, junto con el recuerdo nostálgico de la paz “güelfa” garantizada antes por Roberto d’Anjou, son símbolos de la añoranza del autor por tiempos ya perdidos.

El concepto de amor que se desprende de la *Estoria muy verdadera de dos amantes* es muy semejante al que encontramos en el *Libro de Fiameta* y coincide a su vez con la idea de amor que recorre la mayoría de los tratados erotológicos y de las novelas sentimentales del siglo XV. En la carta a Sozzini, Piccolomini destaca desde el principio de la obra uno de los aspectos del amor, que es el de ser privativo de los jóvenes como lo es la discreción de los viejos:

Cosa no conveniente a mi hedad, y a la tuya repunante y muy contraria, me demandas. ¿Qué es lo que yo cercano a cuarenta años escrevir y tú de cinquenta oír nos convenga del amor? A los ánimos jóvenes las tales cosas deleitan y coraçones tiernos demandan. Los viejos tan idóneos son para tratar amores como los moços para discreción, ni ay cosa más diforme que la vegez que los autos de lujuria, sin fuerças, dessea. Hallarás, empero, algunos viejos amantes y amado ninguno, porque a las dueñas y moças aborrecible es la mucha hedad; de ningún amor se prende la hembra sino del que en hedad florece. Si otra cosa oyeres, engaño es. Yo conozco, en verdad, que tratar de amores no me conviene, porque passo ya el mediodía y me llevan a la tarde; mas assí como desconveniente a mí el escrevir, assí vergonçoso a ti es demandarlo (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 299).

La pasión arrebatadora del amor casa bien con la índole impetuosa de las doncellas y de los galanes, mientras que no resulta adecuada para las personas mayores, las cuales gracias a su experiencia y su discreción deberían haber aprendido la lección y conocer el peligro que constituye. En ese sentido el autor-narrador, ya viejo, ha conocido el amor en su juventud y sabe que no resulta conveniente para su edad, pero acepta la invitación del amigo para tratar del tema aprovechando la ocasión para aleccionar a los jóvenes lectores.

En las dos obras el amor es una fuerza negativa, una furia incontrollable, que a pocos y breves deleites hace seguir dolores y penas incalculables; es la idea de amor *hereos*, la enfermedad de amor, que conduce a la locura y a la muerte como vemos en el destino de ambas protagonistas femeninas. En la obra boccacciana es evidente el desarrollo del concepto del amor incluso en la estructura misma de la obra que se construye en tres bloques principales en los que se dividen los nueve libros, como sugiere F. Gómez Redondo¹⁰. El primer bloque narrativo muestra el triunfo de la pasión, a la que nadie puede escapar pues el amor todo lo vence; el bloque narrativo central revela el modo en que el amor destruye enteramente el ser de Fiameta: es el amor *hereos*, la furia pasional, una *aegritudo amoris* cuyo único desenlace posible es la muerte; el último plano, tras el fracaso del suicidio, eleva la vida de Fiameta a la condición de ejemplo como demostración suprema del modo en que el amor todo lo aniquila. En el caso de la *Estoria muy verdadera de dos amantes* la estructura también revela el papel central del amor, pues se pueden identificar tres partes en la obra: la parte inicial está dedicada al enamoramiento y al cortejo de los amantes; la parte central celebra el triunfo del amor en las cartas y en los encuentros de los jóvenes; la parte final representa la separación de los enamorados, la enfermedad de amor que conduce a Lucrecia a la muerte. Dentro de esta visión del amor, nadie puede escaparse de su furia, tal y como afirma claramente Piccolomini al principio de la obra:

¿Qué cosa ay más común redondez de la tierra que el amor? ¿Qué ciudad, qué villa, qué familia carece de enxemplos? ¿Quién llegó a treinta años que por

¹⁰ *Ob. cit.*, pp. 3204-3205.

causa del amor no hiziesse hazañas? Piedra es o bestia, el que fuego de amor nunca sintió (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 300).

Del mismo modo, Fiameta en el prólogo de la obra se pone en el mismo plano de las lectoras y les advierte que lo que le ha pasado a ella les puede pasar a todas, pues el amor actúa de esa manera engañosa y funesta con las mujeres. De ahí la ejemplaridad de su relato y la llamada de atención y cuidado a la audiencia femenina con ese imperativo:

Ruégovos que de haverlas no rehuséis, pensando que assí como los míos, assí poco son estables los vuestros casos, los quales, si a los míos semblantes retornassen, lo que Dios no quiera, caros vos serían tornándovoslos (*Libro de Fiameta*, p. 77).

La metáfora del amor como fuego que atraviesa los ojos de los enamorados y los quema hasta llegar al corazón aparece también en las dos obras, del mismo modo que se puede destacar la idea del amor como aspecto particular de la nobleza y de la corte. En el *Libro de Fiameta* lo afirma claramente el ama en su ataque al amor:

Él en los altos palacios assí de grado es guardado, en las pobres casas se vee raras vegadas o no jamás. Ca él es pestilencioso que sólo escoge los delicados lugares (*Libro de Fiameta*, p. 98).

La naturaleza elitista del amor cortés, fruto del ocio de los ricos, aparece también en la *Estoria muy verdadera de dos amantes* donde se describe la condición favorable de Euríalo para enamorarse:

Ninguna cosa a éste le faltava para despertar aquel blando calor de ánimo, aquella gran fuerça de voluntad que llaman amor, sino el ocio o reposo (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 306).

Y de nuevo, más adelante:

Acaece en verdad, según que a los sabios parece, que solamente en las pobres casas mora la castidad y sola la pobreza de las passiones no sanas del ánimo es libre. En las ricas posadas no se aposenta pudicia: cualquiera que con fortuna próspera se alegra, vicios y superfluidades tiene en abundancia, siempre busca las cosas delicadas a las quales contino la luxuria acompaña (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 310).

Otra similitud entre las obras la muestra la profunda relación que une al humanista con los clásicos y en este sentido ambos autores se asemejan a pesar de la distancia temporal que los separa. El amor de dos jóvenes del siglo XIV o XV puede expresarse con palabras de Virgilio, de Ovidio o de Séneca, casi indicando que entre el mundo de la antigüedad y el presente existe una analogía de ideales, una continuidad; por esta razón, los protagonistas hablan de sí y de sus sentimientos comparándose a los héroes clásicos. Lucrecia teme caer en el mismo destino infeliz de Medea y Ariadna, consideradas también culpables de haberse dejado seducir por un extranjero para después haber sido abandonadas, pero al final cuando decide ceder a la pasión y seguir su destino, cualquiera que fuese, es el recuerdo de Helena, huida por amor, el que le infunde fuerza. Del mismo modo, Fiameta es convencida por las razones de Venus a abandonarse al amor, recordándole una amplia lista de amores mitológicos; al final de la historia se inserta otra vez una galería mitológica en la que se presentan los casos de numerosos personajes femeninos de la antigüedad clásica que han sufrido penas de amor parecidas a las de Fiameta y con los cuales ella se compara. De este modo, los autores hacen alarde de sus conocimientos de los autores clásicos y consagrados, entre los cuales destaca siempre Ovidio con sus *Metamorfosis* y sus *Heroidas*, y al mismo tiempo sitúan a sus heroínas al mismo nivel que estas figuras clásicas de la literatura de modo que sus personajes y sus casos son legitimados por analogía ante los ojos del lector. Así lo afirma I. Ravasini con respecto a la obra de Piccolomini, una reflexión que se puede extender por analogía a la obra boccacciana:

L'intera vicenda è costruita su quella di precedenti dell'antichità in un processo di evasione dalla situazione contingente nel costante ricorso al modello letterario. In questo accalcarsi di echi, nel loro sovrapporsi ed intrecciarsi, i personaggi si caricano di uno spessore psicologico che gli deriva da quegli illustri "antenati" ed il loro destino si fa denso di presagi ereditati dalla tradizione (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 40).

Muchos son los aspectos que se pueden añadir con respecto a las analogías y las divergencias de las dos obras y procede señalarlas a través de un análisis más lineal y detallado de las novelas.

Ambas narraciones se abren con la presentación de la protagonista femenina. Las dos mujeres están casadas y pertenecen a la nobleza, pues en el seno de ella transcurren los hechos, y a nobles cortesanas está dirigida la obra; tanto el yo narrativo, como los personajes de la ficción, como los destinatarios del texto pertenecen al ámbito de la nobleza cortesana y esta marca elitista repetida varias veces a lo largo de las obras parece casi amonestar al hipotético lector de otra clase social. Además, tanto en el caso de Lucrecia como en el de Fiameta, se destaca la especial belleza que distingue a las damas, como si se pretendiera alegar una justificación a la desgracia de amor que por ese motivo seguirá:

Ellas, los ojos baxos en tierra, quanto más cargava la vergüença, tanto más crecían en hermosura; y derramada la bermegez por las mexillas, tal color dava a la cara como el blanco marfil teñido de púrpura o las blancas açuceñas mezcladas con coloradas rosas. Mayormente Lucrecia entre aquellas resplandecía (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 304).

Del mismo modo, Boccaccio subraya que Fiameta nace y crece bajo el símbolo y el influjo de la belleza, rasgo que según ella la condenará a sus desgracias. Por el hecho de que el personaje, presentado desde el principio por su cruel desenlace y su destino funesto, aparezca marcado en la vida anterior al “caso”¹¹ por la belleza, podría pensarse que la nobleza y la fortuna constituyan advertencias para que nadie se sienta al margen de los estragos que puede provocar el amor. En ambas obras hay que entender el mensaje último de estas caracterizaciones, es decir, que cualquier dama, por muy bella, por muy noble y por muy afortunada que sea, será vencida por el amor, pues el amor todo lo vence. Esa contraposición de fuerzas y ese contraste se acentúan en el *Libro de Fiameta* por el tono dramático que marca la presentación desde el principio y que surcará toda la obra; se ve en las repetidas maldiciones que salpican todo el primer párrafo: «¡O maldito aquel día!» «¡O mezquina yo!» etc. Tras hacer referencia a la infancia

¹¹ Término empleado en la obra para indicar los sucesos amorosos con claros ecos del *Lazarillo* en la obra que inaugura el género picaresco y que retomará también Juan Rodríguez del Padrón en el *Siervo libre de amor* como pretexto y fulcro del relato que se construye en estas tres autobiografías fingidas.

feliz de Fiameta llega el momento en el que la protagonista empieza a acercarse al misterioso y engañoso mundo del amor y en relación con esto se plantea aquí una cuestión que fijará uno de los más vivos temas de debate en las cortes del siglo XV. El objeto de la discusión es la asignación de la responsabilidad del enamoramiento al hombre o a la mujer. Si por una parte muchos tratados feministas echan la culpa de amar al hombre por dejarse arrastrar por la mujer y sus tentaciones, los tratados misóginos imputan la culpa a la dama por poseer tanta belleza. El *Libro de Fiameta* está quizás en los orígenes de esta segunda postura y la vena misógina que se presenta en la raíz del libro queda patente en este pasaje:

Conocí que la mi belleza era miserable don a quien virtuosamente bivir desea y muchos mancebillos mis iguales en hedad y otros nobles encendí de fuego enamorado (*Libro de Fiameta*, p. 80).

La actitud de Boccaccio no sorprende si se recuerda que en su madurez compondría el *Corbaccio*, obra fuertemente misógina desde este punto de vista. Sin embargo, el mismo autor fue un punto de referencia también en la otra línea de pensamiento dentro de este mismo debate, pues el *De claris mulieribus* es una obra totalmente feminista, un homenaje a las grandes mujeres de la antigüedad. Tenemos entonces en el escritor florentino el germen de la doble vertiente que será desarrollada años después en tantos tratados erotológicos y novelas sentimentales, como testimonia la novela de Piccolomini que parece seguir la vertiente misógina del *Libro de Fiameta*.

La presentación de las protagonistas muestra una importante divergencia puesto que la descripción de Lucrecia es muy extensa y detallada, concentrándose en cada detalle de su aspecto físico y elogiando cada parte de su cuerpo e incluso ofreciendo los datos precisos de su edad y del nombre de su familia; al contrario, Fiameta es descrita con pocas pinceladas, inconcretas, que requieren del uso de la imaginación por el receptor, guiado sólo por el dato de la extremada belleza y del noble linaje de la mujer. En esta misma línea, el marido de Lucrecia también es descrito, se ofrece su nombre e incluso es apostrofado como “ciervo” y merecedor de la infidelidad de su esposa, mientras

que en el caso de Fiameta se señala solamente que se trata de una mujer casada pero sin mencionar al marido en la apertura de la narración.

Tras la presentación del personaje principal se produce el enamoramiento de los jóvenes, que abandonan el mundo feliz y seguro en el que habían vivido hasta entonces para caer presos por los engaños del amor, como bien se evidencia en la obra de Boccaccio a través de los sueños y las premoniciones, elementos que pertenecen a un mundo simbólico inserto en la obra, al contrario de la novela de Piccolomini. En ambos casos, el enamoramiento de los jóvenes es una muestra clara del amor cortés: así lo demuestran los preliminares, el cortejo y la conquista de los personajes. En este proceso es fundamental el papel de los ojos y de la mirada según el canon del *amour courtois*, que remite al amor fijado por el *Dolce Stilnovo* y magistralmente representado por Petrarca en su *Cancionero*. El amor entra por los ojos y de allí va directamente al corazón de los amantes.

En el *Libro de Fiameta* en el escenario de una fiesta, advertida la disposición de la protagonista más propensa a enamorar que a enamorarse, ocurre algo inesperado, algo que marca un punto de inflexión en la historia, por cuanto el enamoramiento fija el verdadero principio de la aventura amorosa. Todo ello está representado por ese verbo colocado en el centro de la larga frase, por el «vi»:

Allende de todos, solo, arrimado a una columna de mármol a mí muy derechamente un mancebo apuesto vi (*Libro de Fiameta*, p. 85).

En ese preciso instante el amor entra por los ojos de Fiameta y, aunque intente apartar la mirada, el enamoramiento ya ha tenido lugar y su mente ya está poseída por ese fuego amoroso que domina su imaginación:

Yo hove fuerça de retraer los ojos de remirarlo algún tanto, mas la imaginación de las otras cosas ya dichas y estimadas, ningún accidente forçándome, ni yo misma me la pude quitar (*Libro de Fiameta*, p. 86).

Si los ojos establecen el primer contacto entre los dos amantes, entre ellos también se produce el primer diálogo amoroso. El joven ha

quedado prendado de la hermosura de la protagonista y responde a su mirada con otra, emprendiendo así un ritual de cortejo basado en un intenso e intrigante juego de miradas:

Contenta d'él ser remirada, alguna vegada ascondidamente si él me oteasse remirava. [...] Me pareció en ellos [los ojos de él] conocer palabras dizientes «O señora tú sola eres la bienaventurança nuestra» (*Libro de Fiameta*, p. 86).

Y ella con otra mirada le contesta «y vos la mía». El proceso de enamoramiento no ha acabado y sigue su descripción en el texto. El amor es como un fuego, comparación que ya es muy conocida y que recuperará también Piccolomini, y se representa aquí con una imagen que nos recuerda inevitablemente a las numerosas representaciones artísticas y literarias del dios Cupido que lanza flechas de amor:

Como el fuego a sí mismo en otra parte se embía o lança, que una luz por un muy delgado rayo trascorriendo, partiéndose de los suyos hirió en los ojos míos; ni en ellos contenta quedó, antes, no sé por quáles vías ocultas, súbitamente al coraçón penetrando me fue (*Libro de Fiameta*, p. 87).

El amor como una flecha atraviesa los ojos, por donde ha entrado, llega hasta el corazón y conquista enteramente la protagonista; trayendo a colación una vez más la idea de amor *hereos*, se describen las consecuencias físicas de la herida de amor:

A mí amarilla y casi muy fría toda dexó (*Libro de Fiameta*, p. 87).

Aunque enseguida el fuego del amor la caliente, le haga suspirar, señal distintiva de los enamorados, y la someta completamente:

A mí muy bermeja y calurosa hizo como fuego, y yo [...] sospiré. Y de aquella hora adelante ningún pensamiento en mí pudo sino de complazerle (*Libro de Fiameta*, p. 87).

De manera muy parecida se desarrollan los hechos en la *Estoria muy verdadera de dos amantes*. Aquí también se hace hincapié en el papel decisivo de los ojos y de la mirada para el enamoramiento:

Y como de Orfeo se dize con su melodía llevar empós de sí los árboles y piedras, assí ésta [Lucrecia] con su vista llevaba los hombres donde quería. Uno empero, más que todos los otros, fuera de toda medida ponía los ojos en ella: Euríalo franco (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 306).

El proceso es el mismo que se describe en la obra boccacciana pero difiere el punto de vista; en efecto, si en la otra obra la acción se describía desde el punto de vista de la protagonista femenina sin ninguna mención al proceso de enamoramiento vivido por Pánfilo, aquí es exactamente lo contrario pues todo el pasaje se centra en la experiencia interior de Euríalo:

Pudieron tanto las gracias y hermosura de Lucrecia que a este mancebo, que hasta entonces nunca fuera preso, súbitamente con esta primera vista lo venció y metió en su servidumbre, que no fue más poderoso de sí. Y de tal manera comenzó arder en el amor de Lucrecia que quanto más se llegava a su vista, tanto menos le parecía quedar satisfecho, antes con mayor ansia y desseo. Y no sin pena Lucrecia hizo esta prisión (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, pp. 306-307).

Del mismo modo en que Fiameta enciende el amor en Pánfilo, Lucrecia lo hace con Euríalo, resultando todos atrapados por la furia amorosa que los consume insaciable, como se describe en el pasaje anterior. El enamoramiento es mutuo e instantáneo y, aunque Piccolomini no haga una descripción tan detallada de este proceso como la que fija Boccaccio, lo que sí destaca es el desconocimiento de los amantes del amor del otro, a fin de provocar la larga correspondencia amorosa; en cambio, entre Fiameta y Pánfilo se establecía enseguida un diálogo amoroso a través de las miradas y no hacía falta ningún cortejo posterior, pues los encuentros se producían sin ningún preámbulo más:

No, empero, en aquél día ni mes Euríalo conoció el encendimiento de Lucrecia, ni Lucrecia de Euríalo, porque ambos se creían amar en balde (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 307).

Tras el enamoramiento sigue en las dos obras un monólogo interior de la protagonista femenina, en el que ambas definen la furia amorosa

y la enfermedad de amor a través de exclamaciones y preguntas muy parecidas, lo que otorga al pasaje un dramatismo muy especial. Si las coincidencias son abundantes y evidentes, hay un aspecto que diferencia a las dos mujeres y es su relación con el matrimonio. En efecto, Lucrecia se plantea enseguida el problema de la infidelidad, pues considera el matrimonio como un obstáculo para su amor, como efectivamente sucederá:

¿Qué es lo que me impide llegar a mi marido? No me contentan sus abrazados, no me deleitan sus besos, sus palabras me enfastían. La semejanza del mancebo que estaba más cerca del César tengo siempre ante mis ojos (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 308).

La figura de Menelao, marido de Lucrecia, desempeña un papel fundamental en la historia, pues constituye un obstáculo constante a su amor, tanto moralmente, por el problema del honor y de la fama, como de manera práctica porque, celoso y sospechoso, ordena vigilar a la esposa y dificulta los encuentros de los amantes, como se ve en la parte central de la narración. En el caso de Fiameta, es el ama quien le recuerda su estado de casada pero la figura del marido no constituye ningún tipo de obstáculo para los amantes; sólo aparece tras la separación intentando, ignorante del engaño sufrido, ayudar a la mujer a recuperarse de su enfermedad con cuidados y atenciones, además de un viaje que no obtendrá ningún resultado. Lo que se desprende de ambas novelas es que el amor es más importante que el matrimonio y esto implica que el matrimonio, en cuanto conveniencia social, provoca la desaparición del amor: en él la pasión pierde fuerza y no se ve como un fin natural de la relación amorosa. En general, la idea que se trasmite del amor es que se trata de una fuerza que no se puede vencer y a la que todos se deben doblegar pues sobreviene, por deseo divino, como castigo o punición.

A continuación se incluye en la *Estoria muy verdadera de dos amantes* una *altercatio* entre la protagonista y el servidor Sosia. La escena recupera un pasaje de la *Phaedra* de Séneca, procedente del diálogo similar que mantienen Fiameta y el ama, situado en el mismo lugar de la novela, en el que se recogen también fragmentos

de Ovidio y de Virgilio. En esta parte, la semejanza de las dos obras en cuestión es absoluta: Piccolomini recupera con las palabras de Sosia los avisos que el ama ofrece a la desgraciada enamorada sobre la nobleza, el honor, la fama, el respeto por el marido y la amonesta sobre los graves peligros que el amor representa como una furia incontrolable y destructiva, culminando, en ambas obras, con una galería de imperativos con que reprende a la joven cada vez con más dureza. La respuesta de Lucrecia retoma literalmente las palabras de Fiameta y evoca la determinación de morir que sentirá Fiameta en el apogeo de su locura.

Tras la *altercatio* en el *Libro de Fiameta* suceden los encuentros amorosos, brevemente comentados, y los juegos de complicidad ante los familiares; para conseguir una comunicación efectiva y profunda sin levantar sospechas, los amantes inventan unos personajes ficticios llamados Fiameta y Pánfilo con los que se identifican y expresan sus pensamientos amorosos. En la *Estoria muy verdadera de dos amantes* el proceso es más lento y se inserta un monólogo interior de Euríalo, parecido al de Lucrecia, además de un largo intercambio epistolar entre los enamorados en el que se reitera el concepto de amor como enfermedad. Destaca también la crueldad de Lucrecia, que en un principio se niega a ceder al amor presintiendo el destino fatal que la aguarda; se trata de la oposición de crueldad y piedad que caracteriza a las damas según los tratados erotológicos y todas las novelas sentimentales.

Tras los encuentros amorosos se produce la separación de los amantes; este núcleo temático ofrece nuevos puntos en común entre las dos obras. Antes de la partida, Euríalo y Lucrecia intercambian misivas en las que exponen los mismos conceptos y argumentos que aparecían en la conversación mantenida por Fiameta y Pánfilo antes de separarse. Ambas mujeres apelan a la compasión del amante porque saben que la separación les causará la muerte, si bien Lucrecia propone a Euríalo que la lleve consigo:

Te suplico d'esta malaventuranza amante ayas compasión. No que quedes demandando, mas que me llesves contigo. [...] Si no me llesvas, la muerte me le quitará (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 364).

Fiameta, por otro lado, recurre a una serie de argumentos que van desde la invectiva contra el padre del amado a la denigración del lugar en que se encuentra Pánfilo, hasta aceptar finalmente su partida.

En ambos casos, el amante promete y jura que volverá con su amada reiterando la sinceridad de su amor y su incondicional fidelidad, pero Euríalo prefiere apelar a la fama de Lucrecia mientras Pánfilo recurre a la piedad de Fiameta. Asegura Pánfilo:

Señora, yo te juro [...] que el quarto mes no salirá que, plaziendo a Dios, tú me verás aquí tornado.[...] Si yo por defecto de mí no cumplo, tal contra mí la ira de Dios se demuestre (*Libro de Fiameta*, p. 132).

Del mismo modo que promete Euríalo:

Quando de Roma vernemos, el camino por aquí es para la tierra y si por otra vía fuere el César, a mí, si bivo, cierto verás bolver (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 364).

En efecto Euríalo regresará, pues dos son los alejamientos que sufren los amantes, siendo sólo definitivo el segundo de ellos. La separación es descrita detalladamente por Boccaccio en un pasaje de intenso dramatismo, retomado por Piccolomini en la segunda partida de Euríalo. La reacción de Fiameta, al ver la determinación de su amante de abandonarla a su triste destino solitario, es de desesperación inconsolable como si la protagonista presintiera la separación definitiva y el daño irreparable que se le iba a causar. El dolor es incluso somatizado, con rasgos físicos que remiten una vez más a la idea del amor *hereos*. En este sentido la metáfora de la rosa, connotada por los rasgos de belleza y juventud de la dama enamorada, es especialmente eficaz y expresiva:

Y qual cortada rosa en los campos abiertos entre verdes hojas, sintiendo los solares rayos, cae perdiendo su color, tal medio muerta en los braços de la mi sierva caí; y dende no pequeño espacio, ayudada de la muy leal, con fríos licores o aguas revocada al triste mundo me sentí (*Libro de Fiameta*, pp. 133-134).

Pero junto a esta idea del amor *hereos* aparece la que le es indisolublemente asociada en esta obra, es decir, la del amor como furia que provoca la locura de la dama. Fiameta, a partir de este momento, empieza a perder la razón:

Y pensando aun de ser a la mi puerta con el mi señor [...] tal atordida levantándome, apenas aun veyendo, corrí, y con los braços abiertos a la mi sierva abracé cuidando tener al mi señor, y con ronca y rota boz del llanto en mil partes dixé: «O ánima mía, adiós» (*Libro de Fiameta*, p. 134).

Es extremadamente dramática y sugestiva esta última despedida de Fiameta que, abismada en la locura, confunde a la criada con Pánfilo cuando se ha marchado. La separación ha tenido lugar cuando se encontraba inconsciente y se preocupaba por la suerte de su enamorado, como relata la sierva a su ama. Pánfilo no puede esperar y abandona a Fiameta en ese momento de máxima aflicción, sin darle la oportunidad siquiera de despedirse; esta actitud puede interpretarse como la clave de lectura que anuncia el final de la novela.

En la segunda separación de Euríalo y Lucrecia se traza una descripción de los hechos que acerca notablemente la novela al pasaje boccacciano. Ellos también se despiden con dulces suspiros y palabras apasionadas, con promesas de amor eterno y de inminente reunión; sólo cuando se ha alejado Euríalo, Lucrecia se desmaya:

Esta nuestra, como vido a Euríalo partir de su vista, caída en tierra, la llevaron a la cama sus siervas hasta que tornasse cobrar el espíritu; la qual, como en sí tornó, las vestiduras de brocado, de púrpura y todos los atavíos de fiesta y alegría encerró y de su vista apartó, y de çamarros y otras vestiduras viles se vistió (*Estoria muy verdadera de dos amantes*, p. 368).

La misma actitud define a Fiameta, que se desprende de las virtudes y facultades de la alegría y de la salud, aunque conserva la esperanza durante un tiempo, en el que, con fuerza y con vida, espera a su amante, cree verlo, se alimenta de falsas noticias hasta darse cuenta de la realidad del abandono. La locura se apodera de Fiameta llevándola al gesto extremo del intento de suicidio, mientras las criadas intentan en vano que se recupere con varios *remedia amoris*. Fiameta no mori-

rá y quedará encerrada con su dolor en el “pequeño librico” tras el abandono y el olvido que le es infligido por su amado con la única finalidad de servir de ejemplo a las otras mujeres. Al contrario, Lucrecia se abandona completamente a su destino sin oponer resistencia alguna, siendo rápida y brutalmente matada por la enfermedad de amor. Por otro lado, si de Pánfilo no se sabe nada después de su partida, se dedica un breve epílogo a la suerte de Euríalo para indicar que, tras el dolor y el luto que lleva por la muerte de su amada, consigue superar la tristeza casándose con otra joven.

Conclusiones

A pesar de las diferentes épocas y circunstancias en las que se escribieron los textos originales de los que arrancan la *Estoria muy verdadera de dos amantes* y el *Libro de Fiameta*, las traducciones castellanas casi coinciden en las fechas de realización y difusión en la Península Ibérica, lo que constituye un factor decisivo para valorar las numerosas analogías que presentan las dos obras. En efecto, aunque las líneas argumentales muestren ciertas semejanzas, es en la forma y en la estructura donde se pueden detectar el mayor número de paralelismos, y el análisis de los mismos puede ofrecer un panorama más completo y detallado de la literatura castellana del siglo XV y XVI.

Las dos novelas se conciben como obras con una función principalmente didáctica, pues una y otra pretenden avisar al lector sobre los peligros del amor, lo que lleva a la idea de ejemplaridad de la literatura, a la ficción como maestra de vida; coinciden también la visión del amor como fuerza negativa, como furia incontrolable, el amor *hereos* que conduce a la locura y a la muerte como se comprueba en el destino que sufren las dos protagonistas femeninas; son ideas que se entrelazan con la misoginia y que se refuerzan con citas de autores clásicos. Estas son sólo algunas de las analogías entre la *Fiammetta* y la *Estoria muy verdadera de dos amantes*, al margen de otras divergencias que aquí no se señalan; lo importante es que una y otra comparten un

ámbito de recepción muy parecido y se mueven en el mismo ámbito literario de la ficción sentimental.

Valvassori, Mita, "La *Estoria muy verdadera de dos amantes* y el *Libro de Fiameta*", *Revista de poética medieval*, 16 (2005), pp. 179-200.

RESUMEN: Cuando Enea Silvio Piccolomini escribió *Historia de duobus amantibus*, en 1444, hacía ya un siglo que Giovanni Boccaccio había escrito la *Elegia di Madonna Fiammetta*, entre 1343 y 1344, pero las dos obras no difieren tanto como se puede pensar en un principio. Las épocas, entornos, circunstancias y autores que dieron vida a cada una de ellas fueron muy diferentes, pero las analogías literarias que se pueden encontrar gracias a un análisis más detenido son numerosas, favorecidas quizás por el hecho de que las traducciones castellanas fueron casi contemporáneas y los libros se difundieron prácticamente al mismo tiempo en España.

ABSTRACT: Enea Silvio Piccolomini wrote the *Historia de duobus amantibus* on 1444, a century later than the *Elegia di Madonna Fiammetta* of Giovanni Boccaccio, on 1343 and 1344, but the two works aren't so different as we could think at first. The age, the situation, the conditions and the writers that made each one were very different, but the literary analogies that we can find with a deep study are numerous, maybe favoured by the fact that the Spanish translations were almost contemporaries and the books spread nearly at the same time in Spain.

PALABRAS CLAVE: Enea Silvio Piccolomini. Boccaccio. Literatura comparada. Traducciones medievales. Ficción sentimental.

KEYWORDS: Enea Silvio Piccolomini. Boccaccio. Comparative literature. Translations in the Middle Ages. Sentimental fiction.