

De  
duobus amantibus  
Guiscardo  
et Segismunda

Leonardo Bruni

*Valencia, 1475*

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir parte alguna de esta publicación, cualquiera que sea el medio o formato empleado, sin permiso previo del autor o sin citar procedencia.

© De los autores

Diseño gráfico y edición: Antoni Paricio

Edita:

Societat Bibliogràfica Valenciana Jerònima Galés

[jeronimagales@gmail.com](mailto:jeronimagales@gmail.com)

[www.societatbibliograficavalenciana.es](http://www.societatbibliograficavalenciana.es)

[www.facebook.com/SBV.Jeronima.Gales](https://www.facebook.com/SBV.Jeronima.Gales)

Imprime:

Pentagraf Impresores S.L.

ISBN: Obra completa: 978-84-09-38557-7

Depósito Legal: V-586-2022

## ***Indice.***

Introducción	9
<i>Aránzazu Guerola Inza</i>	
La Segismunda de Leonardo Bruni en la Imprenta Valenciana de Lamberto Palmart	13
<i>Marco Antonio Coronel Ramos</i>	
La edición de <i>De duobus amantibus</i> en la imprenta valenciana de Lambert Palmart	99
<i>Fermín de los Reyes Gómez</i>	
El texto del incunable valenciano <i>De duobus amantibus Guiscardo et Sigismunda</i>	125
<i>José Solís de los Santos</i>	
Història dels dos enamorats, Guiscard i Sigismunda	155
<i>Antoni Biosca i Bas</i>	
Historia de los dos enamorados Guiscardo et Sigismunda	171
<i>José Solís de los Santos</i>	

*La Segismunda*  
de Leonardo Bruni  
en la Imprenta Valenciana  
de Lamberto Palmart

Marco Antonio Coronel Ramos

(UVEG)



## 1. Introducción

Leonardo Bruni —Bruno o Brunus— (1370-1444) fue uno de los intelectuales más destacados del círculo humanístico de Florencia. Había nacido en Arezzo, de donde el apelativo *aretino*, pero en 1384 ya se encontraba en la ciudad de los Medici. La invasión francesa de Arezzo fue la causa inmediata de ese desplazamiento. Una vez instalado en la urbe toscana e integrado en el círculo de Coluccio Salutati, alcanzará notoriedad como político y escritor. Allí tuvo la oportunidad de relacionarse con personalidades como Poggio Bracciolini, Nicolò Nicoli, Roberto de' Rossi o Iacopo di Angeli da Scarperia. Con todos ellos compartió posiciones ideológicas y principios estéticos y éticos.

En este contexto, Bruni sobresalió como historiador y traductor.<sup>1</sup> En la primera de estas facetas, cabe resaltar su *Historia Florentini populi*, en la que defiende, en sintonía con Salutati, la *libertas* de la ciudad;<sup>2</sup> en el segundo ámbito, el caudal de sus traducciones al latín abarca autores que van desde Basilio de Cesarea a Platón, Jenofonte, Demóstenes o Plutarco, descollando indudablemente las de Aristóteles. En concreto, su *Ethica Nicomachaea* latina tuvo una gran notoriedad gracias a su aspiración confesada de dotarla de justeza semántica y elegancia estilística frente a traslados

---

1.- James Hankins (1997): *Repertorium Brunianum. A Critical Guide to the Writings of Leonardo Bruni. Vol. 1: Handlist of Manuscripts*. Roma: Istituto Storico Italiano per il Medio Evo.

2.- Gary Ianziti (2012): *Writing History in Renaissance Italy. Leonardo Bruni and the Uses of the Past*. Cambridge Mass. - London: Harvard UP.

medievales.<sup>3</sup> Este proyecto *aristotélico* incluyó los *libri oeconomici* pseudo-aristotélicos y finalmente la *Politica*.<sup>4</sup>

Un plan tan vasto de traducciones tenía como objetivo primordial el enriquecimiento del acervo cultural de la época con traducciones fidedignas de las grandes obras legadas por Grecia.<sup>5</sup> En ellas la sociedad renacentista descubría las piezas requeridas para el debate político, social y literario coetáneo. Bruni pudo

---

3.- Este traslado le valió en un primer momento las críticas de Ugo Benzi da Siena, al que respondió con un tratado sobre el arte de traducir: Vid. Fernando Romo (2012): *De interpretatione recta. Un episodio en la historia de la traducción y la hermenéutica*. Vigo: Universidad de Vigo. Más tarde se sumó a esas críticas Alfonso García de Cartagena, obispo de Burgos, con su *Libellus contra Leonardum* de 1430, en el que apoyaba la traducción medieval pseudo-boeciana: Vid. Antonio Guzmán Guerra (1995): "Leonardo Bruni, traductor y traductólogo del humanismo", *Hieronymus Complutensis* 2: 75–80. Tomás González Rolán - Antonio Moreno Hernández - Pilar Saquero Suárez-Somonte eds. (2000): *Humanismo y teoría de la traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV. Edición y estudio de la «Controversia Alphonsiana» (Alfonso de Cartagena vs L. Bruni y P. Cándido Decembrio)*. Madrid: Ediciones Clásicas, 194-265. María Morrás (2002): "El debate entre Leonardo Bruni y Alonso de Cartagena, las razones de la polémica", *Quaderns. Revista de Traducció* 7: 33–57. Jeremy Lawrance (2018): "La polémica entre Cartagena y Bruni sobre cómo hay que traducir a Aristóteles: postulados teóricos, consecuencias prácticas", *Cahiers d'études hispaniques médiévales* 41: 185-213. <https://www.cairn.info/revue-cahiers-d-etudes-hispaniques-medievales-2018-1-page-185.htm> (consultado 21/12/2021).

4.- Sobre sus técnicas de traducción: Vid. Paul Botley (2008): *Latin Translation in the Renaissance: the Theory and Practice of Leonardo Bruni, Giannozzo Manetti and Desiderius Erasmus*. Cambridge: Cambridge UP, 5-62.

5.- Este propósito, que contribuirá al desarrollo de las literaturas vernáculas, fue objetivo común de toda aquella generación de intelectuales. Véase, a modo de ejemplo, los prólogos a las ediciones aldinas de obras griegas y latinas: Nigel Guy Wilson ed. (2016): *Aldus Manutius. The Greek Classics*. Cambridge, Mass. - London: Harvard UP. John N. Grant ed. (2017): *Aldus Manutius. Humanism and the Latin Classics*. Cambridge, Mass. - London: Harvard UP.

emprender semejante tarea por haber aprendido griego de la mano de Manuel Crisolora, asociado al *Studio* florentino en 1397 gracias al buen hacer de Salutati. Pero, además, contaba con la experiencia y el ejemplo de autoridades romanas como Cicerón, que abanderó en su época la teoría de que las traducciones del griego podían contribuir al enriquecimiento de la cultura romana<sup>6</sup> y al progreso y maduración de la literatura latina.<sup>7</sup>

Proyectos de envergadura tal no le impidieron traducir también al latín la novela 4,1 del *Decameron* en 1438.<sup>8</sup> Esta fue la obra que en torno a 1475 editó en Valencia el impresor Lamberto Palmart. Para entonces, esta misma traducción ya se había publicado en otras ciudades europeas desde la primera de la que hoy tenemos constancia, la de Maguncia c. 1470. Una difusión paneuropea tan considerable testimonia el éxito de una traducción que cooperó con la divulgación de la prosa humanística por todos los rincones de continente. En consecuencia, no resulta exagerado afirmar que la novela *De duobus amantibus Guiscardi et Sigismundae* simboliza uno de los eslabones insoslayables en la propagación de los nuevos géneros literarios surgidos en Italia desde el siglo XIV. Esas nuevas formulaciones literarias estaban llamadas a transformar el panorama de las letras continentales hasta nuestros días.

---

6.- Cic. *Leg.* 1,7.

7.- Cic. *Fin.* 1,2,6. Otros textos relevantes: Hor. *Ars* 128-35 y Plin. *Ep.* 7,9,5s.

8.- Filippo Beroaldo la traduce al latín en dísticos elegiacos y la publica en Bolonia, 1488. Hemos consultado la edición: Philippi Beroaldi Bononiensis poete: *Carmen de duobus ama[n]tibus capite iucundu[m] exitu amarissimu[m]*. [Leipzig]: [Landsberg], [ca. 1500].

Desde esta perspectiva, la traducción de Bruni coadyuvó al ensanchamiento de la literatura humanística italiana escrita en *toscano* hasta transformarla en europea por mediación de la lengua latina.<sup>9</sup> La veracidad de este proceso queda de manifiesto cuando la atención se fija en Giovanni Boccaccio, al que suele asignarse un papel protagonista en la categorización de la prosa humanística surgida, como bien subraya Ertzdorff,<sup>10</sup> de la convergencia de dos acervos diversos: la tradición clásica y la narrativa francesa contemporánea. Ambas herencias habrían confluído en Italia para dar origen a un género singular que, cultivado tanto en *toscano* como en latín, se haría europeo dando nacimiento a la novela.<sup>11</sup>

---

9.- Vittore Branca (1990): "Un *Iusus* del Bruni cancelliere: il rifacimento di una novella del Decameron (4,1) e la sua irradiazione europea". En: Paolo Viti (ed.): *Leonardo Bruni, cancelliere della repubblica Fiorentina, Atti del Convegno di Firenze, 27-29 ottobre 1987*. Firenze: Olschki, 207-26. Su difusión en Europa fue muy amplia; sirva de ejemplo para la difusión española de Bruni: David Romano (1982): "Appunti per la fortuna di Leonardo Bruni nella cultura catalana." En: Vittore Branca (ed.): *Rinascimento. Aspetti e problemi attuali*. Firenze: Olschki, 1982, 603-6. Montserrat Jiménez San Cristóbal (2011): "Del latín al vernáculo: la difusión manuscrita de la obra de Leonardo Bruni en la Castilla del siglo XV", *Revista de literatura medieval* 23: 179-93. [https://eprints.ucm.es/id/eprint/32776/1/RLM23\\_Montserrat\\_Jimenez\\_San\\_Cristobal.pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/32776/1/RLM23_Montserrat_Jimenez_San_Cristobal.pdf) (consultado 29/11/2021).

10.- Xenja von Ertzdorff (1989): *Romane und Novellen des 15. und 16. Jahrhunderts in Deutschland*. Darmstadt: WBG, 1s.

11.- La influencia de Boccaccio en toda Europa fue inmensa. Como introducción: vid. Francesco Manzonei ed. (1978): *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali. Atti del Congresso internazionale (Firenze-Certaldo, 22-25 maggio 1975)*. Firenze: Olschki. Para España resulta esclarecedor el número extra de *Cuadernos de Filología Italiana*, publicado en 2001 por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense con título *La recepción de Boccaccio en España*. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/issue/view/CFIT010122> (consultado 27/10/2021). En el volumen destacan las colaboraciones sobre las traducciones de Boccaccio en las diversas lenguas españolas.

Siendo más precisos, el *Decameron* habría generado lo que Kocher denominó una nueva *Diskurstradition* y un nuevo *Interdiskurs*.<sup>12</sup> El concepto de *tradición discursiva*, que parte, entre otros, de M. Foucault, M. Bajtin o P. Koch,<sup>13</sup> acentúa el hecho mencionado de que G. Boccaccio es el punto de partida de un nuevo paradigma literario. Esto equivale a aseverar que su obra supuso la introducción de una innovación dentro de la historia de la prosa europea. Será, pues, el verdadero fiel de la nueva prosa occidental que, desde él, se irá decantando en rasgos reconocibles a través de las generaciones y de las lenguas. Tales características no se hacen visibles sólo en lo formal, como suele ser evidente en los géneros literarios clásicos, sino en todos los ámbitos de la lengua, desde lo gramatical a lo simbólico y a lo pragmático, y de ahí que sea preferible el concepto de *tradición discursiva* al de *género*.

Pero, como no puede ser de otra forma, dicha tradición inusitada debe ser relacionada con el universo conceptual, representativo y pragmático renacentista. Es ahí precisamente donde tiene cabida la noción de *intediscorso* tal y como fue acuñada en Francia por

---

12.- Ursula Kocher (2005): *Boccaccio und die deutsche Novellistik. Formen der Transposition italienischer 'novelle' im 15. un 16. Jahrhundert*. Amsterdam - New York: Rodopi, 42.

13.- Michel Foucault (1969): *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard. Mikhail Bakhtin (1989): *El problema de los géneros discursivos*. México: Siglo XXI [original de 1986]. Peter Koch (1988): "Norm und Sprache." En: Jorn Albrecht - Jens Lüdtke - Harald Thun (eds.): *Energeia und Ergon. Studia in Honorem Eugenio Coseriu*. Tübingen: Narr, II, 327-54. Del mismo (1997): "Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik." En: Barbara Frank - Thomas Haye - Doris Tophinke (eds.): *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*. Tübingen: Narr, 43-79.

M. Pêcheux<sup>14</sup> y en Alemania por J. Link.<sup>15</sup> Desde ella se ponen de relieve los esquemas colectivos de comprensión de un texto que sólo se sostienen gracias a la existencia de un lecho simbólico que envuelve el material lingüístico y referencial que conforma lo literario. Ciertamente, esa convergencia de tradición literaria y de mundo referencial es lo que hace brotar el esqueje que nutre la novelística europea con toda su panoplia de peculiaridades formales, temáticas y lingüísticas.

Resumiendo, el *Decameron* implicó el inicio de una tradición discursiva que, al mismo tiempo, sirvió para representar el interdiscurso que da cuenta del mundo simbólico y mental del renacimiento. La traducción latina de Bruni, entre otras versiones, habría auspiciado el hecho de que las pautas discursivas y simbólicas del original italiano se trasladasen a toda la sociedad culta europea. Si se acepta este planteamiento, las preguntas subsiguientes deben formularse tanto para esclarecer el punto de viraje que origina la nueva tradición discursiva como para delimitar las singularidades de la *forma mentis* corporeizada y convencionalizada en el nuevo interdiscurso.

## 2. La novela como nueva tradición discursiva

La cronología de la aparición de la novela como nueva tradición discursiva abarca los setenta años que

---

14.- Michel Pêcheux (1978): *Hacia un análisis automático del discurso*. Barcelona: Gredos. Del mismo (2016): *Las verdades evidentes. Lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

15.- Jürgen Link (1997): *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*. Stuttgart: UTB.

separan la *Griseldis* de Francesco Petrarca y la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini.<sup>16</sup> Ese lapso de tiempo vio surgir la novela en lengua vulgar y, casi en paralelo, la traducción de alguna de ellas al latín. Como se ha dicho, gracias a esas versiones latinas, el nuevo género se fue extendiendo por toda Europa.<sup>17</sup> El primer eslabón de ese proceso es la mencionada *Griseldis* que, en realidad, es la versión latina de la novela 10,10 del *Decameron*.<sup>18</sup> Petrarca la tradujo y la insertó dentro de sus epístolas *Seniles* (17,3) intitulándola *De insigni obedientia et fide uxoria*.<sup>19</sup>

Esta traducción latina no sólo incrementó la difusión internacional de Boccaccio, sino que actuó como cimiento para la emersión de la *historia* humanística escrita en latín siguiendo el troquel de la *novella* italiana. Simultáneamente funcionó como acicate y modelo para otras traducciones, incluyendo en este ámbito la de Bruni.<sup>20</sup> No en vano el texto latino fue

---

16.- Gabriella Albanese (2000): "Da Petrarca a Piccolomini: codificazione della novella umanistica." En: Gabriella Albanese - Lucia Battaglia Ricci - Rossella Bessi (eds.): *Favole, parabole, istorie. Le forme della scrittura novellistica dal medioevo al rinascimento. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998*. Roma: Salerno Editrice, 57-308 (cita: 257).

17.- Para España: Juan Carlos Conde (2001): "Un aspecto de la recepción del Decamerón en la Península Ibérica a la sombra de Petrarca. La historia de *Griselda*", *Cuadernos de Filología Italiana* nº extraordinario: 351-71.

18.- Vid. Gabriella Albanese (1992-3): "Fortuna umanistica della *Griselda*", *Quaderni Petrarqueschi* 9-10: 571-627.

19.- Vid. Francesco Petrarca (2013): *Lettres de la vieillesse. Rerum senilium*. Édition critique d'Elvira Nota, traduction de Jean-Yves Boriaud et Pierre Laurens, introduction et commentaires de Ugo Dotti, dossier philologique d'Elvira Nota mis en français par Frank la Braska. Paris: Les Belles Lettres, tomo V, carta 17,3,6-38. Sobre el texto: Carlo Rossi (1991): *Giovanni Boccaccio e Francesco Petrarca. Griselda*. Palermo: Sellerio. María Hernández Esteban (1991): "Lecturas del relato de *Griselda*: *Decameron* X, 10 y *Seniles*, XVII, 3.", *Rivista di Letteratura Italiana* 9: 373-99.

20.- Roxana Recio (2001): "Petrarca traductor: los cambios de traducción

el original desde el que se tradujo a diversas lenguas vernáculas. Paradigma de ello es el caso de las lenguas españolas, siendo la primera la catalana de Bernat Metge de 1429.<sup>21</sup> Luego, como fue relativamente usual en la época,<sup>22</sup> el texto catalán servirá de puente para la versión castellana, datable hacia finales de la centuria en 1496.<sup>23</sup>

El otro eslabón en este proceso de decantación de la nueva tradición discursiva es, como se ha advertido, la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini de 1444.<sup>24</sup> En esta obra, además de las influencias clásicas,<sup>25</sup> es notoria la raigambre boccacciana. Su relevancia fue también inmensa para el desarrollo de la novela europea vernácula.<sup>26</sup> En cierto modo, constituye

---

peninsular en el siglo XV a través de la *Historia de Valter e Griselda*. En: Tomàs Martínez Romero - Roxana Recio (coords.): *Essays on Medieval Translation in the Iberian Peninsula*. Castellón: Universidad Jaume I: 291-308.

21.- Giuseppe Tavani (1979): "La *Griseldis* de Petrarca i la *Griselda* de Bernat Metge", *Els Marges* 16: 99-104. Júlia Butinyà i Jiménez (1993): "De Metge a Petrarca pasando por Boccaccio", *Epos* 9: 217-31. Joan Ribera (1998): "Lectura narratológica de *Valter e Griselda* de Bernat Metge." En: Juan Paredes - Paloma Gracia (eds.): *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*. Granada: Universidad de Granada, 185-208.

22.- Jaume Riera i Sants (1989): "Catàleg d'obres en català traduïdes en castellà durante els segles XIV i XV." En Antoni Ferrando (ed.): *Il congrés internacional de la llengua catalana (1986)*. Àrea 7. *Història de la llengua*. València: IFV, 699-709.

23.- Júlia Butinyà i Jiménez (2020): *El Griselda de Bernat Metge en espanyol*. Santa Barbara: Publications of eHumanista, University of California SB.

24.- Nadia Cannata Salamone (2009): "La traduzione a stampa dell'*Historia de duobus amantibus* nel Quattrocento e Cinquecento". En: Fabrizio Nevola (ed.): *Pio II Piccolomini: il Papa del Rinascimento a Siena*. Siena, Protagon, 245-68.

25.- Luisa Isabel Rodríguez Bello (1988): "De *duobus amantibus* de Eneas Sylvio Piccolomini: Influencias clásicas", *Letras* 44-45: 123-38.

26.- Mariarosa Masoero (2000): "Novella in versi e prosimetro: Riscritture volgari dell'*Historia de duobus amantibus* del Piccolomini". Gabriella Alba-

el nexos necesario para la europeización del humanismo italiano y para la construcción de una Europa entendida como *estado de ánimo*.<sup>27</sup> La lengua latina será, en consecuencia, el vehículo que haga posible la creación de una tradición literaria —y ética— más allá de las lenguas particulares. Es el latín, en cierta manera, la lengua que hace posible que pueda hablarse en conjunto de *novela europea*. Esa *europeización* surgirá de la lectura e invención que los autores renacentistas italianos hicieron de la cultura clásica, transformada por mor del latín en el lienzo sobre el que se desarrolló la literatura europea y, especialmente, el nuevo género, la novela.<sup>28</sup>

En este sentido, la obra de Piccolomini conglomerada todos los elementos prototípicos del nuevo género: intercambios epistolares, una trama con elementos de contenido altamente erótico, narraciones con profundidad psicológica, personajes de gran patetismo<sup>29</sup> o un estilo y un uso de la retórica de gran elegancia y refinamiento. La presencia de tramas amorosas incluyendo los momentos más voluptuosos y los más trágicos es lo que más ha llamado la atención en una

---

nese - Lucia Battaglia - Rosella Bessi (eds.): *Op. cit.*: 317-35.

27.- Expresión de Luisa Secchi Tarugi ed. (2001): *Rapporti e scambi tra umanesimo italiano ed umanesimo europeo. 'l'Europa é uno stato d'animo*. Milano, Nuovi Orizzonti.

28.- Un ejemplo paradigmático sería el relato de los amores de Dido y Eneas, convertido en mito paneuropeo: vid. Eberhard Leube (1969): *Fortuna in Karthago. Die Aeneas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literaturen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Heidelberg: Carl Winter - Universitätsverlag.

29.- Esta es una de las características destacadas usualmente en el personaje de Lucrecia: Stefano Pittaluga (1989): "Lucrezia fra tragedia e novella. Seneca e Boccaccio nella *Historia de duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini", *Invigilata Lucernis* 11: 459-73.

obra escrita por un personaje que acabará sentado en la cátedra de san Pedro con el nombre de Pío II. Para explicarlo, se ha convertido en doctrina común afirmar que su *historia* sobre los amores de Lucrecia y Euríalo corresponde a un primer período creativo.

Sin entrar en la cuestión de su etapas creativas, lo que sí parece claro es que el futuro papa dota al género *toscano* de un carácter más marcadamente pedagógico y moral. No se pierda de vista que, siguiendo tal vez el modelo petrarquesco, inserta su *historia* dentro de una carta. Esta epístola, dirigida el 13 de diciembre de 1443 a Segismundo de Austria desde la ciudad de Graz, sirve específicamente para establecer un marco moral que justificara la opción de escribir sobre una relación amorosa adúltera. El descargo no puede ser más tradicional, a saber, atribuir a ese tipo de tramas la capacidad de enseñar a los jóvenes la diferencia entre los amores sanos y los pecaminosos, y con ello la facultad de elegir lo adecuado y de rechazar lo inapropiado.<sup>30</sup>

De esta manera, el divertimento que las novelas proporcionan y que, en última instancia, aclararía que una obra como el *Decameron* se constituya narrativamente como una sucesión de relatos expuestos para disipar las preocupaciones, quedaría inexorablemente unido a una enseñanza moral. Este

---

30.- «Adolescentes insuper non sunt nimium cohibendi, ne languidi et inertes fiant, permittendusque his est aliquis ludus, indulgendumque est aliquantisper uoluptati eorum, ut animum et cor sumant, ut sciant malum et bonum, ut uersutias mundi noscant illasque, cum uiri facti fuerint, euitare sciant». Vid. Enea Silvio Piccolomini (1973): *Storia di due amanti e rimedio d'amore*. Traduzione e introduzione di Maria Luisa Doglio. Con un saggio di Luigi Firpo su Enea Silvio, pontefice e poeta. Torino: UTET, 16.

alegado o tal vez evasiva o incluso exculpación fue reiterado una otra vez en lo sucesivo y se transformó en excusa común que hizo posible la enorme difusión de la *historia*,<sup>31</sup> y reforzando así su ascendiente sobre lo que hemos llamado *novela europea*. Testimonio de todo ello es *e.gr* la novela sentimental española<sup>32</sup> o la *Celestina*.<sup>33</sup>

**31.-** C. Märkl afirma que fue la obra más leída en Alemania en las postrimerías del siglo XV: Vid. Claudia Märkl (2016): "Eneas Silvius Piccolomini überlieferungsgeschichtlich betrachtet". En: Horst Brunner - Freimut Löser - Dorothea Klein (eds.): *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*. Wiesbaden: Reichert, 263-81 (cita: 267). Para el caso de España *vid.* Matilde Escamilla Muñoz (2001): "La *Historia de duobus amantibus* y su traducción castellana en el Renacimiento." En María José Berrios Crespo - Emilio Crespo (eds.): *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos (21-25 de septiembre de 1999)*. Madrid: SEEC: III, 321-5. Ines Ravasini ed. (2003): *Estoria muy verdadera de dos amantes (traduzione castigliana anonima del XV secolo)*. Prologo de Emma Scoles. Roma: Bagatto.

**32.-** Vid. Jaime Leañós (2007): *Piccolomini en Iberia. Influencias italianas en la génesis de la literatura sentimental española*. Maryland: Scripta Humanistica. De la ingente bibliografía sobre la novela sentimental destacamos: Dinko Cvitanovic (1973): *La novela sentimental española*. Madrid: Prensa Española. Julio Rodríguez Puértolas (1982): "Sentimentalismo 'burgués' y amor cortés: la novela del siglo XV". En: Robert B. Tate (ed.): *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*. Oxford: Dolphin, 121-39. Keith Whinnom (1983): *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550, a Critical Bibliography*. London: Grant & Cutler. Vicenta Blay (1992): "La conciencia genérica en la ficción sentimental (planteamiento de una problemática)". En: Rafael Beltrán - José Luis Canet - Josep Lluís Sirera (eds.): *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia: PUV, 205-26. Regula Rohland de Langbehn (1999): *La unidad genérica de la novela sentimental de los siglos XV y XVI*. London, Queen Mary & Westfield College. Antonio Cortijo Ocaña (2001): *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*. London, Tamesis. Tobias Brandenberger (2012): *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*. Madrid: Verbum.

**33.-** Esta relación es evidente en muchos elementos de la obra española, pero uno de los que destaca son precisamente sus valores como remedio de amor: Bienvenido Morros (2004): "La *Celestina* como *remedium amoris*", *Hispanic Review* 72.1: 77-99. Sobre la cuestión de los *remedia amoris* sigue teniendo vigencia: François Vigier (1979): "Remèdes à l'amour en Espagne au XVe. et XVIe. siècle". En: Agustín Redondo (ed.): *Travaux*

Desde luego que este valor moral ya estaba presente en Petrarca, que argumentó de la misma manera su traducción de Boccaccio. Aludió entonces al alto valor moral de una novela a la que hasta ese momento él mismo no había prestado mucha atención.<sup>34</sup> Pero Piccolomini, para que no quedara duda alguna, escribirá más tarde, en 1446, unos *Remedia amoris* con la intención de despejar desconfianzas o reparos hacia su *Historia*. Subrayará que este tipo de obras advierten de los perjuicios ocasionados por los amores inmorales, utilizando entonces el ejemplo de lo que considera la locura de entregarse a una prostituta.<sup>35</sup> Para remediar tal *impudicia* intolerable no parecía servir a su juicio ni la medicina ni la religión.<sup>36</sup> Estos *Remedia* se han solido interpretar como una suerte de palinodia de madurez. A nuestro juicio, más que retractación, lo que Piccolomini hizo fue *refocalizar* su obra y resituar toda su genialidad literaria, orientándola hacia los valores pedagógicos que podían hacerlas digeribles para la sociedad del momento.<sup>37</sup>

---

de l'Institut d'Études Hispaniques et Portugaises de l'Université de Tours. Tours: Université de Tours, 151-84.

34.- «Inter multa sane iocosa et levia, quedam pia et gravia deprehendi». Vid. Francesco Petrarca (2013): *Op. cit.*, tomo V, carta XVII, 3, 3 (p. 163s).

35.- Vid. Sondra dall' Oco (1999): "Il *De remedio amoris* di Enea Silvio Piccolomini". En: Luisa Secchi Tarugi (ed.): *Malinconia ed allegrezza nel Rinascimento*. Milano: Nuovi Orizzonti, 119-27.

36.- Ambas composiciones se publicarán juntas repetidas veces. Así en los tres incunables siguientes: *Opuscula Enee Silvii de duobus amantibus, et de remedio amoris cum epistola retractatoria eiusdem Pii secundi ad quendam Karolum*. Antwerpiae: Leeu, 1488; Lipsiae: Kacheloffen, 1490; Coloniae: Quentell, 1495.

37.- Este es uno de los cometidos de los intercambios epistolares, usados a menudo para construir un yo de manera especular con un tu: Vid. Marco Antonio Coronel Ramos (2021): "La construcción de identidades desde la Europa del Renacimiento", *Euphrosyne* 49: 135-52.

En esta misma tradición discursiva desarrollada desde el Boccaccio de Petrarca hasta Piccolomini debe insertarse la traducción de Bruni que, de entre el amplio abanico de novelas que le proporcionaba el *Decameron*, eligió aquella que mostraba una faz intensa, memorable y sustancial del amor. Pero no solamente la eligió y la tradujo presumiblemente en 1438, sino que se inspiró en ella para escribir una novela de argumento semejante, pero con un padre que, frente al Tancredo boccacciano, sí accede a los amores de su hijo en evitación de males mayores.<sup>38</sup>

En síntesis, Bruni, como traductor y como creador, situado en medio de Petrarca y Piccolomini, emerge como un escritor fundamental tanto para la difusión de Boccaccio y de la *novella*<sup>39</sup> como para la conformación de la *historia* o novela humanístico-latina. Tal vez pudo despertar la inspiración del propio Piccolomini cuando éste tituló su relato *Historia de duobus amantibus*. Volvemos así a lo dicho más arriba: las traducciones boccaccianas de corte *oratorio* realizadas por Petrarca o Bruni<sup>40</sup> y las *historiae* latinas al estilo de Piccolomini

38.- Nicoletta Marcelli (2003): "La "Novella di Seleuco e Antioco". Introduzione, testo e commento", *Interpres: Rivista di Studi Quattrocenteschi* 22: <http://digital.casalini.it/10.1400/22260> (consultado 14/11/2021). Anna Strowe (2019): "Narrative Cohesion through Text and Material: Texts, Co-Texts and the Manuscript Tradition Surrounding Leonardo Bruni's *Seleuco*", *Italian Studies* 74.1: 10-28. Esta obra también fue traducida al castellano: Lorenzo Bartoli (1992): "Leonardo Bruni, il Marchese di Santillana e la versione castigliana della *Novella di Seleuco*", *Atalaya* 3 (1992), 177-96.

39.- Ines Ravasini ed. (2003): *Op. cit.*, 93. También las traducciones alemanas de Boccaccio realizadas por Niklas von Wyle o por Albrecht von Eyb proceden de la versión latina.

40.- Esto es, adaptar la historia a la expresión y estilo propios, pero manteniendo su altura estilística y su contenido: «historiam tuam meis verbis explicui» *Vid.* Francesco Petrarca (2013): *Op. cit.*, tomo V, carta 17,3,5. Petrarca es también consciente de que traduce al latín para superar la

dieron lugar a una nueva tradición discursiva, óptima para proporcionar un vehículo de expresión adecuado a la mentalidad de aquel momento histórico.

### 3. Patrones seculares para un género inédito

#### 3.1. La *novela* grecorromana

Esta nueva tradición discursiva se construye sustancialmente con aportes provenientes de la letra clásica y de la literatura francesa contemporánea. En lo que atañe a la tradición grecorromana, usualmente, cuando se trata de la *novela humanística*, se ha puesto el acento en su relación con las *fabulas milesias*, tenidas como el antecedente inmediato del género. Esta afirmación presenta algunos problemas porque, para empezar, los humanistas no tuvieron acceso a los textos ya por entonces perdidos del autor griego considerado padre del *género milesio*, Arístides de Mileto, y, como mucho, pudieron tener conocimiento de los escasos fragmentos conservados de la traducción latina de la obra de este que, según fuentes clásicas, habría realizado el romano Lucio Cornelio Sisena.<sup>41</sup>

En realidad, y aunque no sea infrecuente la utilización del concepto *novela*, hay muchas dudas sobre la existencia de novelas *stricto sensu* en el mundo clásico. Evidentemente, existían géneros narrativos de ficción vinculados estrechamente con relatos de carácter etnográfico, geográfico o incluso mítico insertados

---

barrera de una lengua de uso restringido como el *toscano*.

41.- Andrea Aragostini (2000): *I frammenti dai Milesiarum Libri di L. C. Sisenna*. Bologna: Pitagora. Alessandro Perutelli (2004): *Prolegomeni a Sisenna*. Pisa: Edizioni ETS.

en obras historiográficas.<sup>42</sup> Entre estos destacan las noticias sobre lugares o pueblos, las descripciones de héroes y heroínas, de naufragios y nauquaquias, de traiciones y defecciones, de amores y desamores que, independizados del marco historiográfico, sirvieron de solaz y distracción a varias generaciones de romanos. A esos textos jamás se les dio el nombre de *novela* ni ninguno de los otros vocablos vernáculos empleados para referirse esencialmente al mismo género, *roman* o *romanzo*. Si seguimos utilizándolos hoy en día es por costumbre,<sup>43</sup> aunque ya en el siglo XIX A. Chassang decía claramente que «le mot de roman n'est pas ancien. Il ne remonte pas au delà du moyen âge».<sup>44</sup>

En definitiva, será la historiografía uno de los orígenes inmediatos de determinados relatos insertados en obras como el *Satyricon* de Petronio<sup>45</sup> o el *Asno*

---

42.- Basta recorrer los densos volúmenes de la obra *Die Fragmente der griechischen Historiker* de Felix Jacoby —y de Pierre Bonnechère y Jan Radicke— que dan cuenta suficientemente de la proliferación de este tipo de relatos dentro de obras historiográficas.

43.- Sophie Trenkner (1958): *The Greek Novella in the Classical Period*. London: CUP. Quintino Cataudella (1971): *La facezia in Grecia e a Roma, saggio introduttivo e ampia antologia*. Firenze: Le Monnier. Niklas Holzberg (1995): *The Ancient Novel. An Introduction*. London - New York: Routledge. Heinz Hofmann ed. (1999): *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. London: Routledge. Luca Graverini - Wytse Keulen - Alessandro Barchesi eds. (2006): *Il romanzo antico. Forme, testi, problemi*. Roma: Carocci. Guido Bastianini - Angelo Casanova eds. (2010): *I papiri del romanzo antico. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 11-12 giugno 2009*. Firenze, Istituto Papirologico G. Vitelli.

44.- Alexis Chassang (1862): *Histoire du roman et de ses rapports avec l'histoire dans l'antiquité greque et latine*. Paris: Didier, 1. [https://play.google.com/books/reader?id=0E-\\_r9PFDrMC&pg=GBS.PR4&hl=es](https://play.google.com/books/reader?id=0E-_r9PFDrMC&pg=GBS.PR4&hl=es) (consultado 17/09/2021). Esto mismo hizo, en su antología de *novelas*, Quintino Cataudella ed. (1958): *Il romanzo classico*. Roma: Casini.

45.- Oronzo Pecere (1975): *Petronio. La novella della matrona di Efeso*. Padova: Antenore.

*de Oro* de Apuleyo,<sup>46</sup> piezas ambas que forman parte de lo que se ha dado en llamar *novela latina*.<sup>47</sup> Cabe destacar que, en el prólogo de la segunda,<sup>48</sup> se localiza la expresión *sermone milesio*, que ha originado las más diversas opiniones sobre si existe o no un *género milesio*. C. P. Fernández explica convincentemente que en el siglo II la expresión era habitual en los círculos literarios, pero no para aludir a un género, sino al título de la obra de Arístides.<sup>49</sup> A nuestro juicio, sería un caso semejante a la denominación *sátira menipea* que, en principio, se refería únicamente a una obra concreta de Varrón, pasando luego a englobar un conjunto de textos satíricos que usaban el prosímetro.

Sin embargo, no es esta la única vez que Apuleyo utiliza la expresión. Más adelante y dentro de la *novela* de Cupido y Psique, lo hace cuando el padre de ésta acude al oráculo de Apolo a consultar cómo podría proporcionarle un matrimonio. En ese contexto, escribe que Apolo, aun siendo griego, responde en latín *propter Milesiae conditorem*.<sup>50</sup> El fragmento se ha interpretado de varias maneras, desde la que hace a Apuleyo *conditor*

---

46.- Ettore Paratore (1942): *La novella in Apuleio*. Messina: D'Anna. Antonio Mazzarino (1950): *La Milesia ed Apuleio*. Torino: Chiantore.

47.- Marina Pacchiani (1978): *La novella 'milesia' in Petronio*. Lecce: Milella. Luigi Pepe ed. (1986): *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare «La novella latina». Perugia 11-13 aprile 1985*. Roma: Herder. Luigi Pepe (1991): *La novella dei Romani*. Napoli: Loffredo.

48.- Stephen J. Harrison (1990): "The Speaking Book: The Prologue to Apuleius' *Metamorphoses*", *The Classical Quarterly* 40: 507-13.

49.- Christian Pablo Fernández (2013) *El asno milesio. Estudio sobre el género literario de Las metamorfosis o El asno de oro de Apuleyo*. Tesis de Licenciatura. Universidad Católica Argentina, 29. <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/asno-milesio-estudio-genero.pdf> (Consultado 02/09/2021).

50.- «Sed Apollo, quamquam Graecus et Ionicus, propter Milesiae conditorem sic Latina sorte respondit» App. *Met.*, 4,32,6.

o padre del género *milesio*, hasta la que sostiene que el vocablo debe aplicarse al narrador del cuento, Lucio.<sup>51</sup> Tampoco han faltado los que vieron en el sintagma una manera irónica de Apolo de dirigirse despectivamente a los *ignorantes* romanos.<sup>52</sup>

No siendo este lugar para profundizar en estos detalles, lo relevante, observando el debate desde la perspectiva de los siglos XIV y XV, es subrayar que en esta época se creyó en la existencia del género *milesio*. Lo deducían de fragmentos como los citados de Apuleyo, interpretados como prueba de la existencia de un género que, creado en realidad contemporáneamente, se supuso heredero de una larga tradición. Es esta visión renacentista la que justificaría denominar a los textos clásicos *roman* o *novela*. Esto es lo que defiende Callebat que, al mismo tiempo que distingue entre el *Satyricon* y el *Asno de Oro* calificando al primero de *sátira menipea* y al segundo de *fábula milesia*, acepta la denominación *roman* para aludir a ambas obras.<sup>53</sup> A nuestro juicio la diferencia entre ellas radica en el uso del prosímpro por parte de Petronio, ya que, desde el punto de vista estructural, estilístico y de contenido, las dos parecen inspiradas en una tradición semejante.

En cierta manera, podría defenderse que son producto de la tradición menipea que, en su evolución, fue poco a poco abandonando la alternancia entre verso

---

51.- Vid. Christian Pablo Fernández (2013): *Op. cit.*, 89.

52.- Ben Edwin Perry (1926): "An interpretation of Apuleius Metamorphoses", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 57: 238-60 (cita: 254).

53.- Louis Callebat (1992): "Le *Satyricon* de Pétrone et l'Âne d'Or d'Apulée sont-ils des romans?", *Euphrosyne* 20: 149-64.

y prosa para convertirse, por influencia de los relatos historiográficos, en un género puramente *narrativo*. Lo que parece diáfano es que aceptar denominar a esos textos latinos *roman* o *novela* no deja de ser una concesión a la visión renacentista de los géneros en prosa clásicos, y de ahí que hoy en día el estudio de la novelística clásica sea un capítulo más de la historia de la literatura antigua.<sup>54</sup> Resumiendo, los humanistas, mientras creyeron recuperar un género antiguo con sus *novelas*, originaron una nueva tradición discursiva llamada a vertebrar toda la prosa narrativa occidental.<sup>55</sup>

En todo este proceso fue fundamental la obra mencionada de Apuleyo, que presenta unos rasgos narrativos detectables en toda la tradición prosística del renacimiento.<sup>56</sup> Siguiendo el modelo de sus *escenas*, la novela moderna se configura como independización y desarrollo de algunos de esos actos transformados en trama principal del relato. Así el *Lazarillo*, por poner un ejemplo, está constituido por un conjunto de secuencias vertebradas por un personaje que narra su historia como remitente de una carta. Esta estructuración o *dispositio*

---

54.- Ben Edwin Perry (1967): *The Ancient Romances. Literary-historical Account of Their Origins*. Berkeley: University of California Press. Patrick Gerard Walsh (1970): *The Roman Novel: The Satyricon of Petronius and the Metamorphoses of Apuleius*. Cambridge: Cambridge UP. Carlos García Gual (1972): *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo. Fabio Gasti ed. (2009): *Il romanzo latino: modelli e tradizione letteraria. Atti della VII Giornata Ghisleriana di Filologia Classica (Pavia, 11-12 ottobre 2007)*. Pavia: Ghislieri Como - Ibis. Renato Uglione ed. (2010): *Atti del Convegno nazionale di studi 'Lector, intende, laetaberis': il romanzo dei greci e dei romani: Torino, 27-28 aprile 2009*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

55.- Marco Fantuci *et alii* (1987): *Il romanzo: origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*. Pisa: ETS.

56.- John J. Winkler (1985): *Auctor and Actor: A Narratological Reading of Apuleius Golden Ass*. Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.

está puesta al servicio de la verosimilitud del texto, y es ahí donde entra en juego la denominación *historia* que Bruni dio a su traducción. Con este término advertía que su relato era la exposición de un acontecimiento real acontecido a un particular que, sin embargo, proporcionaba un modelo universal

Téngase en mente que Aristóteles había distinguido entre historia y *poíesis* diciendo tanto que la primera se centraba en lo particular frente a lo universal como que relataba lo realmente sucedido.<sup>57</sup> La novela humanística trata de adecuarse a esos dos condicionamientos, y de ahí que la *historia* de Segismunda aparezca como *real y particular*. En coherencia con ello, su valor moral surge por inducción, es decir, por observación de lo concreto. Este matiz singulariza la nueva tradición discursiva, que se aparta de proposiciones y hechos generales o universales para acudir a lo concreto, tangible y *verdadero*. Todo ello hace al género deudor también de un escritor como Luciano de Samosata, cuya obra es igualmente esencial para el nacimiento y evolución de la novela europea. Este escritor llegó a dedicar al tema su diálogo titulado *Cómo hay que escribir la historia*,<sup>58</sup> escrito, según confiesa, para evitar la epidemia de diletantes que jugaban a ser historiadores siguiendo el modelo de los que antes habían querido *disfrazarse* de tragediógrafos.

Luciano los espeta a todos diciendo que «la historia no debería admitir que se le cuele ninguna mentira,

---

57.- *Poet.* 1451b 5-7.

58.- Cito de: Luciano de Samosata (2007): "Cómo hay que escribir la historia." En: *Obras*. Vol. IV. Edición, traducción y notas de Francesca Mestre y Pilar Gómez. Madrid: CSIC, 210-41.

por inoportuna que sea, como tampoco, según dicen los hijos de los médicos, la traquea puede recibir en su interior ningún alimento». <sup>59</sup> Los apercibe en ese punto de que, si se cuela algún tipo de mentira, dejaría de ser *prosa* para convertirse en *poesía prosaica*, <sup>60</sup> o lo que es lo mismo, dejaría de ser una obra *historiográfica*.

De este modo la *historia* queda conceptuada como género en prosa que transmite la verdad obviando elogios excesivos o defensa de alguna de las posturas enfrentadas. <sup>61</sup> Y esto es precisamente lo que acontece en la novela de Boccaccio traducida por Bruni, en la que el narrador reduce sus juicios de valor al mínimo, mientras permite que los hechos y los personajes hablen por sí solos. Congruente con ello asevera que «una sola es la tarea del historiador: decir cómo sucedió». <sup>62</sup> Este será exactamente el ámbito de la novela: el *cómo* y el *qué* de las cosas particulares.

Este objetivo implica una serie de requisitos estilísticos y retóricos, entre los que destaca evitar el proemio si no es necesario y, si lo es, no incluir *captatio benevolentiae* alguna <sup>63</sup> y, hecho esto, tal y como acontece en las novelas, proporcionar a «los oyentes

---

59.- Luc. *H. conscr.*, 7.

60.- Luc. *H. conscr.*, 8.

61.- Luc. *H. conscr.*, 9s.

62.- Luc. *H. conscr.*, 40. Más adelante: «Así, según mi parecer, sea el historiador: no temeroso, imparcial, libre, amigo de la franqueza y de la verdad y, como dice el poeta cómico, que llame a los higos higos y al barreño barreño; que no se rija por odio ni por amistad, ni sea moderado, se apiade, se avergüence o se turbe; juez ecuánime, bien dispuesto con todos como para no conceder a uno más de lo necesario; extranjero en sus propios libros, sin patria, autosuficiente, sin rey, que no calcule qué le parecerá éste o aquél sino que diga qué ocurrió» Luc. *H. conscr.*, 41.

63.- Luc. *H. conscr.*, 52s.

atención o información de fácil comprensión, pues el público le atenderá si él muestra que hablará de hechos importantes, necesarios, familiares o útiles; y lo que sigue lo hará de fácil comprensión y claro, planteando de antemano las causas y ciñéndose a los aspectos fundamentales de los acontecimientos». <sup>64</sup> La brevedad, por tanto, se convierte en un valor esencial unido a una *dispositio* impecable que obliga a que la información se suceda a través de transiciones suaves y *aptas*. <sup>65</sup> No otro es el proceder de Boccaccio en sus *novellae* o relatos particulares, verídicos y comprensibles por sí mismos.

Consiguientemente, no resulta desmesurado afirmar que Boccaccio creó una nueva tradición discursiva a partir de aquellos pequeños relatos en prosa que en el mundo antiguo no pasaban de ser una literatura *menor*, sobre todo confrontados con la épica o la tragedia. Para hacerlo, se sirvió de la estructura de la *narratio* retórica. <sup>66</sup> Ciertamente, la retórica definía la *historia* como un tipo de *narratio* verdadera y verosímil frente a la *fabula* —ni verdadera ni verosímil— y al *argumentum* —verosímil pero no verdadero—. Ahí radica la diferencia entre dos obras del mismo Boccaccio como el *Decameron* y *Genealogia deorum gentilium*. En la primera, los relatos se presentan como verdaderos mientras que, en la segunda, se habla de *fabulas*, porque los mitos se desarrollan como una corteza o envoltura ridícula

---

64.- Luc. *H. conscr.*, 53.

65.- Luc. *H. conscr.*, 55s.

66.- Vid. Cic. *Inv.* 1,19-21; *Rhet. Her.* 1,12-16. Para estos y otros conceptos retóricos manejados en esta introducción: Heinrich Lausberg (1990): *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Gredos, I, 240-367.

—«sub ridiculo cortice fabularum»—<sup>67</sup> con la que se revela algún principio, valor o enseñanza —«sub fabularum tegmine»—. <sup>68</sup> Por contra, en el *Decameron*, el *prodesse* y el *delectare* surgen de la verosimilitud anclada en el ejemplo particular y por supuesto *real*.

Por ello, lo que interesa a Boccaccio en el *Decameron* es el material de sus relatos y la manera de presentarlos como acontecimientos verídicos. Esos componentes y su disposición deben estar diegéticamente al servicio del deleite o solaz<sup>69</sup> y, extradiegéticamente, al servicio de la pedagogía y la sabiduría. Este doble cometido vincula la novela renacentista con el *sermo* dialógico clásico en sus dos variantes, la teatral y la satírica. Así se deduce del propio prólogo de la obra, en la que, tras contar el autor que había sufrido terriblemente «per soverchio fuoco nella mente concetto da poco regolato appetito: il quale, per ciò che a niuno convenevole termine mi lasciava contento stare, più di noia che bisogno non m'era spesse volte sentir mi facea»,<sup>70</sup> comenta que «nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico e le sue laudevole consolazioni, che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto».<sup>71</sup>

---

67.- Vid. Giovanni Boccaccio (2011): *Genealogy of the Pagan Gods*. Edited and translated by Jon Solomon. Harvard Mass. - London: Harvard UP, vol I, *Prohemium* I,16.

68.- Vid. Giovanni Boccaccio (2011): Op. cit., vol I, *Prohemium* I,1.

69.- Ovidio utiliza el mismo argumento en su relato de Píramo y Tisbe: «nos quoque, quas Pallas, melior dea, detinet,' inquit / 'utile opus manuum uario sermone leuemus / perque uices aliquid, quod tempora longa uideri / non sinat, in medium uacuas referamus ad aures!». *Met.* 4,38-42.

70.- Vid. Giovanni Boccaccio (2014): *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Torino: Einaudi, 2 vols, *Proemio* 3.

71.- Vid. Giovanni Boccaccio (2014): Op. cit., *Proemio* 4.

Por ello, lo mismo que para los personajes del *Decameron* las novelas que se suceden serán motivo de sosiego y diversión, para el propio Boccaccio el poder conversar con un amigo fue motivo de *rifrigerio* o alivio.<sup>72</sup> Coinciden, por tanto, los propósitos diegético y extradiegético. Pero, además, ambos se equiparan con la intención del autor de cara a sus lectores, y especialmente a las *delicadas mujeres*: «dilicate donne veggiamo, quivi piú avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all’altre è assai l’ago e ‘l fuso e l’arcolaio».<sup>73</sup> Estas destinatarias aclaran el por qué de la utilización de la lengua vernácula, dejando expedito el paso a la hermenéutica moral evidenciada en las versiones latinas de las novelas y en la novela europea vernácula subsiguiente. Asentados estos principios, poco importa el nombre que se dé a ese nuevo género: «novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo».<sup>74</sup>

Desde luego que todas esas denominaciones tienen una razón de ser: *novelle*, como veremos seguidamente, por influencia provenzal; *favole*, por la relación supuesta con las *milesias*; *parabole*, por su valor ejemplar; o *istorie*, por la verosimilitud que se les reconoce. Las lenguas vernáculas preferirán el término *novella* tal vez por ser el más neutro, pero también porque situaba el género en su originalidad, mientras que las traducciones latinas —y Piccolomini— optarán por la denominación *historia*, ya que abría el relato a la luz de la *narratio* retórica.

---

72.- Este propósito *lúdico* está también presente en el *Asno de Oro*: «sed ego te narrationibus lepidis anilibusque fabulis protinus auocabo» (4,27,8).

73.- Vid. Giovanni Boccaccio (2014): *Op. cit.*, *Proemio* 13.

74.- Vid. Giovanni Boccaccio (2014): *Op. cit.*, *Proemio* 13.

En cualquier caso, lo relevante es que autores como Boccaccio construyeron sus obras creyendo que retomaban un género clásico. En realidad, solo rescataban personajes y situaciones propias de la comedia latina,<sup>75</sup> combinándolos con el *sermo* o *musa pedestris* satírico-moral.<sup>76</sup> Esta vinculación con lo dramático y lo dialógico dotaba a sus obras de verosimilitud y de diversidad estilística.<sup>77</sup> Además, permitía encerrar una enseñanza que, partiendo de lo particular, podía alcanzar diversos grados de universalidad. Para hacerlo, contaban con ejemplos bruñidos como el relato de la viuda o matrona de Éfeso, que también se utiliza diegéticamente para divertimento de un auditorio.<sup>78</sup>

Los humanistas italianos eran plenamente conscientes de todo lo dicho. Así de infiere *e.gr.* del capítulo dieciséis de las *Miscellanea* de Angelo Poliziano, dedicado precisamente a las *Milesíacas* del griego Arístides.<sup>79</sup> En este apartado se encuentran claramente

---

75.- Así en toda la comedia humanística: Vid. Gary R. Grund ed. (2005): *Humanist Comedies*. Cambridge Mass. - London: Harvard UP. Más información: Alessandro Perosa (1965): *Teatro umanistico*. Milano: Nuova Accademia. Antonio Stäuble (1968): *La commedia umanistica del Rinascimento*. Firenze, Istituto Nazionale dei Studi sul Rinascimento. Paolo Viti (1999): *Immagini e immaginazioni della realtà: ricerche sulla commedia umanistica*. Firenze: Le Lettere. Entre las comedias humanísticas destaca *Chrysis* de Piccolomini: Ireneo Sanesi (1965): "Chrysis". En: Vito Pandolfi - Erminia Artese (eds): *Teatro goliardico dell'Umanesimo*. Milano: Lerici, 311-419. Henry David Jocelyn (1991): "Aeneas Silvius Piccolomini's *Chrysis* and the comedies of Plautus", *Res publica litterarum* 14, 101-14.

76.- *Sat.* 2,6,17.

77.- En cierto modo este tipo de *diálogo* era tan propio de la sátira como de los relatos milesios: Hor. *Carm.* 3,21,9s; Quint. 2,15,26. Sobre el *sermo* satírico: Hor. *Epist.* 1,4,1; 2,1,250s; 2,2,59s.

78.- Petron. 111,2. Lo mismo puede decirse del relato del *muchacho de Pérgamo* (Petron. 111s).

79.- Angelo Poliziano (2020): *Miscellanies*. Edited and translated by Andrew R. Dyck and Alan Cottrell. Cambridge Mass. - London: Harvard UP, vol I, 136-40.

referenciadas las autoridades clásicas en las que los humanistas aprendieron qué era una *milesiaca*. Así, era conocido por todos ellos que Arístides fue su inventor y Sisenna su traductor latino. Eran sabedores, además, de las muchas dudas existentes sobre Arístides, así que recurren a fuentes indirectas para describir el género. De ese modo es como pueden atribuirle al género la presencia de procacidades y atrevimientos. Parten en ello de *Ovidio*, en el que también encuentran una vinculación con las *historiae*.<sup>80</sup> La chanza y la rijosidad inherente al género, sin embargo, no menoscababa a su juicio la *aretología* que unificaba ya en época clásica el propósito de géneros como la sátira, la fábula y la propia *novela*.<sup>81</sup>

Por supuesto que no se pasa por alto a Poliziano aludir a Marciano Capella, que habla de las *delicias Milesias* haciéndolas converger con los mitos y las historias,<sup>82</sup> y, sobre todo, al *Asno de oro* de Apuleyo que, como ya se dijo, se desplegaba como una *conversación milesia* — *sermone milesio* — en la que se van cosiendo *varias fabulas* — historietas variadas — con el objetivo de agradar el oído del auditorio que las escucha.

En definitiva, el género, que parecía navegar entre lo verosímil y lo inverosímil, entre lo historiográfico y lo mítico, se *latiniza* como un *sermo* o conversación contrapuesta a todo tipo de discursos engolados y a temática increíble.<sup>83</sup> Con el paso del tiempo, la fama de

---

80.- «historiae turpes (...) iocos». *Trist.* 2,443s. *Vid.* también 2,413.

81.- Tomo el vocablo de Otto Weinreich (1931): *Fabel, Aretalogie, Novelle. Beiträge zu Phädrus, Petron, Martial und Apuleius*. Heidelberg: Carl Winter.

82.- Mart. Cap. 2,100.

83.- Esta contraposición es habitual en la sátira: Hor. *Sat.* 1,4,39-49; Pers. *Prol.* 1-7, 5,14-8; Iuv. 1,1-9.

refinamiento de los milesios<sup>84</sup> y la retahíla de historias increíbles que obligó a Luciano a explicar cuál era la obligación de un historiador, hará que un autor como Jerónimo de Estridón aluda a las composiciones de los milesios como meras chanzas propias de las diversiones de personas sin cultura.<sup>85</sup> Con todo, su popularidad debió ser grande, ya que eran obras que hasta los soldados solían llevar a las campañas guardadas entre sus bagajes.<sup>86</sup> Autores como Boccaccio creyeron escribir textos que imitaban estos modelos, mientras que sus traductores latinos les impusieron la denominación de *historia* para despojarlos de ambivalencias morales y de contradicciones estilístico-retóricas.

### 3.2. La *novela* coetánea y otros afluentes medievales

Como se dijo más arriba, también el *roman* francés, que se venía cultivando desde el siglo XII, influye en la constitución de la novela humanística. El vocablo *roman* se utilizaba en principio para identificar la lengua romance propia del norte de Francia. Paulatinamente, su significado se desplazará metonímicamente para aludir a los textos escritos en dicha lengua. Por este motivo Chrétien de Troyes, el autor fundamental para

---

84.- Así en sus tejidos: Verg. *Georg.* 4,334s; Horat. *Epist.* 1,17,30s, y sus placeres como el que proporcionaban a las milesias sus consoladores de cuero —veretro corio— (*Suid.*, s.v. Kádmos).

85.- «milesiarum (...) figmenta». Vid. san Jerónimo (2009): "Contra Rufinum". En: *Obras completas. VIII: Tratados apologéticos*. Texto latino, traducción, introducción, notas e índices de Manuel-Antonio Marcos Casquero y Mónica Marcos Celestino. Madrid: BAC, 528-781 (cita: I,17,430 [p. 564]). Véase como esta alusión a las milesias las acerca a la fábula en el sentido que dio al término Boccaccio en su *Genealogia deorum gentilium*.

86.- Plut. *Crass.* 32,4. Vid. Appianus, *B. Civ.*, 2,18,65s.

la aparición de este género literario,<sup>87</sup> llama *roman* a su *Lancelot ou le Chevalier de la Charrette*. Con esta evolución la palabra *roman* entraba en competencia con *estoire*, que era la denominación más técnica del género aludiendo, como antes se dijo, a la *historia* como subtipo de *narratio* retórica. En consecuencia, si el marbete *estoire* situaba el nuevo género con relación a la retórica, *roman* lo delimitaba atendiendo a que estaba escrito en lengua vulgar.

En paralelo, en el mismo siglo XII, surge en Provenza el término *novelha* significando *novedad*. El italiano *novella* deriva él y acabará siendo el preferido para referirse a las narraciones breves en vernáculo a lo largo del siglo XIV, probablemente, como hemos dicho antes, porque era el más neutro y el que acentuaba lo que la nueva tradición discursiva tenía de insólito, empezando por el uso de la lengua vernácula. Sin embargo, como también se ha referido, cuando esos textos se traducían al latín o se escribían en esta lengua obras en prosa con características semejantes, se tendió a usar el vocablo *historia* para destacar su entronque con la retórica.

Del *roman* francés, heredero a su vez de los cantares de gesta,<sup>88</sup> las *novelle* asumieron temas y motivos que, por lo general, tenían un origen común en la comedia latina o en autores romanos como Ovidio. También comparten una concepción del *realismo* sustentada por

---

87.- Norris J. Lacy - Keith Busby et alii (1987): *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Amsterdam: Rodopi.

88.- Pierre Vinclair (2015): *De l'épopée et du roman*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.

la verosimilitud proveniente de personajes genuinos y creíbles. Pero, sobre todo, responden a un mismo espacio simbólico o interdiscurso que unifica y asocia la baja edad media con el primer renacimiento. Ese espacio mental e ideológico es también el que hizo posible el resurgimiento o la aparición de otras formas literarias que igualmente dejarán su huella en la novela italiana y europea y en las *historiae* humanísticas, entre ellas, las hagiografías,<sup>89</sup> pero, sobre todo, la literatura bizantina y la cuentística medieval.

El influjo bizantino no es ajeno a la *Historia Apolonii Regis Tyrri* escrita presumiblemente entre los siglos V-VI, pero retomada en la Constantinopla del siglo XII. En ese momento, algunos autores habrían intentado imitar la tradición *novelística* clásica retomando argumentos y rasgos formales.<sup>90</sup> Se reemprendía así la relación tradicional entre el mundo cultural latino y el bizantino.<sup>91</sup> Por otro lado, la cuentística medieval también incidió sobre la novela como se pone de manifiesto por ejemplo en la concatenación de relatos propia del *Decameron*, que ya se encuentra en *Las mil*

---

89.- Para un panorama general: Javier Pérez-Embid Wamba (2017): *Santos y milagros. La hagiografía medieval*. Madrid: Síntesis.

90.- Carolina Cupane ed. (1995): *Romanzi cavallereschi bizantini*. Torino: UTET. Gavin Betts trad. (1995): *Three Medieval Greek Romances: Velthandros and Chrysandza, Kallimachos and Chrysorroï and Livistros and Rodamni*. New York - London: Garland. Joan Burton trad. (2004): *A Byzantine Novel: Drosilla and Charikles by Niketas Eugenianos*. Wauconda Ill.: Bolchazy-Carducci. Elizabeth Jeffreys trad. (2012): *Four Byzantine Novels*. Liverpool: Liverpool UP.

91.- Cataldo Roccaro (1986): *Il Romanzo tra cultura latina e cultura bizantina. Testi della III Settimana residenziale di studi medievali, Carini, Villa Belvedere, 17-21 ottobre 1983*. Palermo: Enchiridion.

y una noches<sup>92</sup> o en el *Novellino* datable a finales del siglo XII.<sup>93</sup>

#### 4. Un nuevo interdiscurso: Boccaccio a través de Bruní

Más arriba se transcribió un fragmento del prólogo del *Decameron* en el que se declaraba a las *delicadas mujeres* como principales destinatarias de la obra.<sup>94</sup> La razón para ello era doble: primeramente, porque ellas vivían de manera más apartada que los hombres y tenían más necesidad de solaz; en segundo lugar, porque la temática de las novelas abarcaba toda la problemática proverbial de la mujer. Estas dos circunstancias las convertían también en protagonistas principales de gran parte de los relatos, en los que se escenificaba una cotidaneidad marcada por actos de violencia contra ellas. En estos se evidenciaba que solían vivir reducidas a la voluntad, los deseos y las órdenes de padres, madres, hermanos o maridos. Pero, por si esto fuera poco, pasaban sus días en los restringidos espacios domésticos, y de ahí que sus mentes tendieran

---

92.- Esta colección también fue escrita «para provecho de todo aquel que lo lea». Vid. Dolors Cinca Pinós - Margarita Castells Criballés trads. (2021): *Las mil y una noches*. Barcelona: Austral - Destino, *Dedicatoria* 13.

93.- Anon. (2013): *Novellino e Conti del Duecento*. A cura di Sebastiano lo Nigro. Torino: UTET. Esta técnica sería luego seguida por autores como Franco Sacchetti (2013): *Trecentonovelle*. A cura di Davide Puccini. Torino: UTET. Para España, como muestra de la cuentística medieval: vid. María Jesús Lacarra ed. (2016): *Cuentos medievales. De Oriente a Occidente. Calila e Dimna. Sendebár. Libro de los engaños de las mujeres. Siete sabios de Roma*. Madrid: Biblioteca Castro. La última de estas obras ejerció durante siglos una importancia capital en España: Nuria Aranda García (2021): *Los Siete sabios de Roma en España*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

94.- Nota 73.

a divagar y, sus deseos, a incendiarse con pasiones.<sup>95</sup> En consecuencia, el control ejercido sobre las mujeres y su reclusión doméstica eran la materia que solía desencadenar las tragedias amorosas reflejadas en las novelas.

Este es también el marco de la novela 4,1 del *Decameron*, traducida por Bruni y objeto de esta introducción.<sup>96</sup> El argumento es sencillo: la hija del príncipe de Salerno, Segismunda, vive *sometida* al amor sobreprotector de su padre. Mientras tanto, subsiste en soledad ardiendo en deseos de conseguir un amor. Ella misma buscará una satisfacción para esos deseos, provocando la oposición de su padre, Tancredo, que no acepta que el enamorado sea Guiscardo, un miembro de su servicio. Véase cómo el esquema sigue estrictamente los dos aspectos referidos por Boccaccio para hacer a las mujeres destinatarias de sus novelas: su subordinación social y su encierro doméstico. Esto significa que no estamos ante una novela de amor propiamente dicho, sino ante una novela en la que el amor es el lienzo sobre el que se despliega la contradicción entre un padre y una

---

95.- «Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorese fiamme nascose, le quali quanto piú di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: ed oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il piú del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano, e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. E se per quegli alguna malinconia, mossa da focoso disio, sopravviene nelle lor menti, in quelle conviene che con grave noia si dimori, se da nuovi ragionamenti non è rimossa: senza che, elle sono molto men forti che gli uomini a sostenere». Vid. Giovanni Boccaccio (2014): *Op. cit., Proemio* 10s.

96.- En español recomendamos la traducción de Esther Benítez: Giovanni Boccaccio (2020): *Decamerón*. Madrid: Alianza Editorial. [La novela 4,1: 15-25].

hija que padece el peso de las dos trabas mencionadas. Siguiendo este guion, la novela puede distribuirse en siete secuencias o unidades argumentales.

UNIDAD	ARGUMENTO
1ª	Descripción de la relación paterno-filial entre Tancredo y Segismunda
2ª	Comienzo y desarrollo del idilio amoroso entre Segismunda y Guiscardo
3ª	Tancredo se entera fortuitamente del enamoramiento protagonizado por su hija y Guiscardo
4ª	Tancredo ordena apresar a Guiscardo, lo interroga y lo deja arrestado
5ª	Tancredo interroga a Segismunda, que confiesa su amor abiertamente asumiendo las consecuencias
6ª	Tancredo manda ajusticiar a Guiscardo y remitir su corazón a Segismunda en una copa de oro
7ª	Segismunda se suicida con el corazón sobre su pecho y Tancredo se arrepiente de su cerrazón

Cada una de estas siete unidades cumple una función clara dentro del relato, que, en realidad, puede dividirse en dos partes formadas, respectivamente, por las unidades 1ª y 2ª y por las 4ª, 5ª y 6ª. La 3ª sirve de gozne a las dos partes, mientras la 7ª es el desenlace de toda la acción. Este planteamiento argumental puede sintetizarse de la siguiente manera:

UNIDAD	FUNCIÓN NARRATIVA	RELACIÓN ENTRE ESCENAS
1ª	Punto de partida: El amor de Tancredo por su hija y la sobreprotección que ejerce sobre ella	Exordio que sirve de introducción a la novela
2ª	Inicio de la trama: La soledad de Segismunda y el amor de Guiscardo	Narración para definir los amores de los dos jóvenes

UNIDAD	FUNCIÓN NARRATIVA	RELACIÓN ENTRE ESCENAS
3 <sup>a</sup>	Escena de transición entre el planteamiento y el desenlace de la trama: Tancredo conoce fortuitamente la existencia de esos amores <i>ilícitos</i>	Escena que sirve para relacionar 1/2 con 4/5/6/7
4 <sup>a</sup>	Narración para caracterizar la perspectiva amorosa de Guiscardo: Tancredo apresa, interroga y amenaza a Guiscardo	Planteamiento del problema: Tancredo contra el amor de su hija
5 <sup>a</sup>	Narración para caracterizar la perspectiva amorosa de Segismunda: Tancredo interroga a su hija y determina que Guiscardo debe morir	Se evidencia cómo es el amor de Guiscardo por Segismunda
6 <sup>a</sup>	Desenlace en lo que respecta a Guiscardo: Tancredo mata a Guiscardo y envía a su hija su corazón en una copa de oro	Escenas 5/6 forman una unidad: ahora trata del amor de Segismunda
7 <sup>a</sup>	Desenlace definitivo de la historia: Segismunda va al encuentro <i>celeste</i> de Guiscardo y Tancredo se arrepiente	Conclusión: el amor de Segismunda y Guiscardo resiste a la muerte

En consecuencia, la novela escenifica la contradicción entre dos *fides* diferentes: la paterno-filial y la de los enamorados. La primera obligaría a Segismunda a plegarse a los designios de su padre, que la quiere mantener soltera y encerrada en casa; la segunda la impulsa a vivir el deseo y, con la muerte, a experimentar el amor más sublime e imperecedero. Siete breves unidades bastaron para exponer las consecuencias nefastas de este tipo de enfrentamiento. Cada una de ellas explicita los aspectos necesarios para que la interpretación de la novela sea sencilla y directa, provocando simultáneamente disfrute literario y aprendizaje moral. La manera en que ese contenido se despliega en cada unidad puede representarse sinópticamente como sigue:

## Unidad 1

ESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
1.1.	Caracterización de Tancredo	<i>Tancredus fuit ... non fedasset</i> (128)
1.2.	La relación de Tancredo con su hija Segismunda	<i>Hic toto uite ... parentem reuersa</i> (128)
1.3.	Descripción de Segismunda	<i>Erat hec ... sibi ipsi conquirere</i> (128)
1.4.	Segismunda elige a Guiscardo como amante	<i>Erat paterna ... ingenio tardus</i> (128)

## Unidad 2

ESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
2.1.	Segismunda revela su amor a Guiscardo con una nota	<i>Deprehensa ... ignis suscitandi</i> (129)
2.2.	Guiscardo siente alborozo al leer la nota de amor	<i>Guiscardus ... proficisceretur</i> (129)
2.3.	Descripción de la gruta de acceso al palacio	<i>Erat iuxta ... descendere posset</i> (129s)
2.4.	Preparativos de Guiscardo e inicio de los amores	<i>Guiscardus igitur ... prestolabatur</i> (130s)
2.5.	Los reiterados encuentros de los jóvenes	<i>Mulier uero ... congredebatur</i> (131)

## Unidad 3

ESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
3.1.	La fortuna cambia el ciclo venturoso de encuentros	<i>Sed fortuna tam longe ... conuertit</i> (131)
3.2.	Tancredo entra en la estancia de su hija y se duerme	<i>Consueuerat enim ... cepit</i> (131s)
3.3.	Tancredo descubre la existencia de la relación	<i>Cum ita dormiret ... constitere</i> (132)

ESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
3.4.	Tancredo se contiene y medita qué hacer	<i>His excitatus ... cubiculum abiit</i> (132s)

## Unidad 4

ESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
4.1.	Tancredo ordena apresar a Guiscardo	<i>Missisque ... corio indutus</i> (133)
4.2.	Tancredo pide explicaciones a Guiscardo	<i>lacrimans Tancredus ... aut mea</i> (133)
4.3.	Tancredo decide dejar a Guiscardo en prisión	<i>Imperavit .. custodiretur</i> (133)

## Unidad 5

ESCENA	SUBESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
5.1.		Tancredo acude a hablar con su hija	<i>Sequenti... uapulantis</i> (133s)
	5.1.1.	Cuestiona su honestidad	<i>Cum uiderer ... te commisi</i> (133s)
	5.1.2.	Quejas por la inferior clase social de Guiscardo	<i>Atque utinam ... nutritum</i> (134)
	5.1.3.	Dudas sobre cómo proceder contra Guiscardo	<i>Quamobrem ... uapulantis</i> (134)
5.2.		Respuesta de Segismunda	<i>Sigismunda ... interfice</i> (134-8)
	5.3.1.	La serenidad y nobleza de Segismunda	<i>Sigismunda... loquuta est</i> (134s)
	5.3.2.	Exordio aceptando la acusación de Tancredo	<i>Tancrede ... ostendere</i> (135)
	5.3.3.	Reafirmación de su amor ante Tancredo	<i>Fateor ...negligentia tua</i> (135)

ESCENA	SUBESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
	5.3.4.	Defensa 1ª: la juventud, el amor y el deseo	<i>Cogitare ... succubui</i> (135s)
	5.3.5.	Defensa 2ª: quiso mantener su amor en secreto	<i>Adhibita ... peruenirem</i> (136)
	5.3.6.	Defensa 3ª: la verdad del amor por Guiscardo	<i>Hoc autem ... pessundat</i> (136s)
	5.3.7.	Excuso 1º: sobre la nobleza y la virtud	<i>Verum ut ... condemnat</i> (137)
	5.3.8.	Conclusión 1ª: Guiscardo es <i>noble</i>	<i>Intueare igitur ... credidi</i> (137)
	5.3.9.	Conclusión 2ª: Tancredo conoce a Guiscardo	<i>Quis ... adimpleret?</i> (137s)
	5.3.10.	Excursu 2º: sobre la nobleza de los pobres	<i>Dices ergo ... abundarunt</i> (138)
	5.3.11.	Segismunda asume la fatalidad	<i>Quod autem ... interfice</i> (138)

## Unidad 6

ESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
6.1.	Orden de matar a Guiscardo y extraerle el corazón	<i>Sensit ... ad se deferrent</i> (138s)
6.2.	El corazón de Guiscardo es entregado a Segismunda	<i>Id cum illi ... consolata es</i> (139)

## Unidad 7

ESCENA	SUBESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
7.1.		Segismunda prepara su brevaje mortal	<i>At Sigismunda ... contigisset</i> (139)

ESCENA	SUBESCENA	CONTENIDO	UBICACIÓN TEXTUAL
7.2.		Segismunda recibe el corazón de Guiscardo	<i>Ad quam ... parte illi referes</i> (139s)
7.3.		Monólogo de Segismunda ante el corazón	<i>Conuersa ... abire non uult</i> (140s)
	7.3.1.	Lamento ante la contemplación del corazón	<i>Conuersa ... praestantia</i> (140)
	7.3.2.	Decide honrar a Guiscardo y morir con él	<i>Nec quicquam ... non uult</i> (140s)
7.4.		Cumple el propósito de honrar a Guiscardo	<i>His dictis ... comitem sequar</i> (141)
7.5.		Cumple la promesa de morir con veneno	<i>Subindeque ... deplorabat</i> (141s)
7.6.		Adiós al padre pidiendo yacer con Guiscardo	<i>Cui Sigismunda ... reponas</i> (142)
7.7.		Muerte de Segismunda y pesar de Tancredo	<i>Magnitudo ... ambos fecit</i> (142)

Este desglose de contenidos de la traducción de Bruni es totalmente fiel al original de Boccaccio. No cabía esperarse otra cosa en un traductor que exigía al acto de versionar respeto absoluto al contenido y a la calidad literaria del apógrafo. El Aretino, en consecuencia, mantiene en este traslado las mismas exigencias que se impuso en sus traslaciones latinas de obras griegas. Esto no quiere decir que no existan matices o connotaciones que puedan llegar a diferenciar en algunos extremos el original y su traducción. Con todo, ninguna de esas divergencias viene generada por falta de intelección del original o por escasez de recursos del traductor. Todo lo contrario, son variaciones que liberan el original de aspectos que, a juicio de Bruni, podían resultar

superfluos o irrelevantes o que podían aportar algún tipo de oscuridad al texto latino.

En aras a la claridad expositiva, se pueden establecer cuatro patrones de intervención de Bruni en la semántica original: (1) supresiones de contenido que puede resultar irrelevante para la trama; (2) intervenciones estilísticas; (3) cambios que matizan el sentido de un término o sintagma italiano singular; y (4) alteraciones que afectan la significación original en diverso grado.

### 1. Supresiones de contenido

- «ad iuuenem quendam nomine Guiscardum» (129)

- «un giovane valletto del padre, il cui nome era Guiscardo» (4,1,6)

[Supresión del vocablo *valletto* de manera que en latín se prescinde de incidir en que Guiscardo era servidor en la casa de Tancredo]

- «Sed in eius amorem non tam cupiditas muliebris me impulit quam negligentia tua» (135)

- «ma a questo non m'indusse la mia femminile fragilità, quanto la tua poca sollecitudine del maritarmi e la virtù di lui» (4,1,32)

[Eliminación de la referencia a la virtud de Guiscardo para focalizar el texto en la relación paterno-filial, es decir, en la *negligencia* de Tancredo]

- «Equidem de Guiscardi uirtute atque prestantia nullius alterius magisque tuis assertionibus et predicationibus credidi» (137)

- «Delle virtù e del valor di Guiscardo io non credetti al giudicio d'alcuna altra persona che a quello delle tue parole e de' miei occhi» (4,1,41)

[Subraya la testarudez de Tacredo suprimiendo del latín el sintagma e de' miei occhi y duplicando el concepto juicio con tuis *assertionibus et predicationibus*]

- «peregisti cursum tuum quem tibi fortuna dedit, eo functus es[t] fine et ab inimico ipso tuo id sepulcrum habuisti quod tua merebatur prestantia» (140)

- «Tu hai il tuo corso fornito, e di tale chente la fortuna tel concedette ti se' spacciato: venuto se' alla fine alla qual ciascun corre: lasciate hai le miserie del mondo e le fatiche e dal tuo nemico medesimo quella sepoltura hai che il tuo valore ha meritata»

[Condensación del sentido de la frase con la supresión de algunas partes de la oración original. Otros ejemplos similares:

- «licet siccis oculis mori statuissem» (140)

- «come che di morire con gli occhi asciutti e con viso da niuna cosa spaventato proposto avessi (4,1,53)

- «His uero solutis ut anima mea cum tua coniungatur efficiam, quo enim comite iocundius michi esse potest iter ad illa loca aut tutius» (140)

- «e dateleti, senza alcuno indugio farò che la mia anima si congiugnerà con quella, adoperandol tu, che tu già tanto cara guardasti. E con qual compagnia ne potre' io andar piú contenta o meglio sicura a' luoghi non conosciuti che non lei?» (4,1,53s)]

- «Hunc acerbum finem habuere Guiscardi Sigismundeque amores» (142)

- «Cosí doloroso fine ebbe l'amor di Guiscardo e di Ghismunda, come udito avete» (4,1,62)

[Suprime *come udito avete* que podría resultar superfluo en una lectura personal del texto]

## 2. Intervenciones estilísticas

- «*amantium sanguine*» (128)

- «*nell' amoroso sangue*» (4,1,3)

[La supresión en latín de la sinécdoque original evidencia sin lugar a dudas que se está hablando de los dos amantes]

-«*statim haud ambigua fuit cor illud esse Guiscardi*» (139)

-«*cosí ebbe per certissimo quello essere il cuor di Guiscardo*» (4,1,49)

[Introduce la lítote *haud ambigua* para trasladar el original *certissimo*]

- «*tacita*» (141)

- «*e senza dire alcuna cosa*» (4,1,58)

[Bruni ha buscado la fórmula latina más elegante y breve]

- «*Sigismunda uero sentiens finem uite sue peruenire, stringens ad se Guiscardi cor uelatis oculis omnes ualere iubens expirauit*» (142)

- «*la giovane, al suo fine esser venuta sentendosi, strignendosi al petto il morto cuore disse: 'Rimanete con Dio, ché io mi parto'. E velati gli occhi e ogni senso perduto, di questa dolente vita si dipartí*» (4,1,61)

[Supresión del estilo directo. En este momento final de la novela, Bruni acelera la acción.]

## 3. Matización de un término o sintagma italiano

- «*uacuo arundinis baculo*» (129)

- «in un bucciuolo di canna» (4,1,7)

[Un *bucciuolo* es la parte hueca de la caña que va de nudo a nudo, y de ahí uacuo]

- «comitibus ancillisque» (131)

- «le sue damigelle» (4,1,13)

[Las *damigelle* o *damas de honor* eran amigas y sirvientas. La traducción latina busca reproducir ambas acepciones. El mismo caso se encuentra en la p. 131 (4,1,14) y, con una ligera variante en la p. 141: — «mulieres atque ancille»— (*Decameron* 4,1,59)]

- «in luctu semper ac merore (...) refricante memoria animo flagitii per te commissi» (134)

- «sempre sarò dolente di ciò ricordandomi» (4,1,26)

[La traducción latina, además de aclarar duplicar el vocablo *dolente* con *in luctu .. ac merore*, explicita a qué se refiere el texto con *di ciò ricordandomi*, que no es otra cosa que el *flagitium* cometido por Segismunda — *flagitii per te commissi*—. Véase el ejemplo siguiente.]

- «tua culpa flagitioque» (134)

- «per la tua gran follia» (4,1,29)

[*Follia* es término usado tradicionalmente para la locura de amor. Bruni explica en su traducción la consideración moral que merece la *follia*. Por otro lado, es uno de los muchos ejemplos de traducción de un término italiano con una dupla latina. Semejante es el caso de «multorum pensatis moribus uitaque et forma» (129) para el italiano «considerate le maniere e' costumi di molti» (4,1,6), donde las *maniere* se traslada con la *congeries* explicativa *moribus uitaque*.]

- «uerbis efficacibus uerissimisque rationibus» (135)

- «con vere ragioni» (4,1,31)

[Nuevo ejemplo de congeries. En latín las vere ragioni son, además de *razones certerísimas*, un conjunto de palabras eficaces. Son muy abundantes las traducciones incorporando este tipo de *congeries synonymorum*. Vid. «in luctum amarissimum acerbissimumque» (131) — «in tristo pianto» (4,1,15); «humili ac sordido genere procreatum» (134) — «giovane di vilissima condizione» (4,1,27); «mente animoque» (140) — «mente» (4,1,51); «tacite atque abscondite» (142) — «tacitamente» (4,1,60); «palam atque aperte» (142) — «palese» (4,1,60); «Magnitudo doloris atque gemitus» (142) — «l'angoscia del pianto (4,1,61)]

- «longe abesse a nobilitate» (137)

- «villani» (4,1,41)

[La traducción latina aclara la acepción en que se utiliza el vocablo italiano. Otro caso semejante es «in iuuenta nature feruores et impetus» (136) para el italiano «e leggi della giovinezza» (4,1,33), en la que la versión latina matiza en qué consiste las *leggi della giovinezza*, a saber, en ser la edad de la plenitud de la fuerza y los deseos.]

- «patera aurea» (139)

- «una grande e bella coppa d'oro» (4,1,47)

[El vocablo *patera* ya incluye el matiz de tamaño y belleza y, además, es fórmula consagrada en Plauto: *patera ... aurea* (Pl. Am. 1,1,258). El mismo caso en la traducción «antiquum antrum» (129) para «una grotta cavata nel monte, di lunghissimi tempi davanti fatta» (4,1,9)]

#### 4. Alteraciones semánticas de diverso grado

- «Filiam uero hanc Tancredus ut unica erat, sic etiam unice dilexit, eaque eximia caritate affectus, etsi multi puellae eius coniugium affectabant, tamen, quod egre diuelli a se patiebatur, ultra legitimos annos illam domi retinuit» (128)

- «Costei fu dal padre tanto teneramente amata, quanto alcuna altra figliuola da padre fosse giammai: e per questo tenero amore, avendo ella di molti anni avanzata l'età del dovere avere avuto marito, non sappiendola da sé partire, non la maritava» (4,1,4)

[La traducción latina incluye diversos matices: (1) que Segismunda como hija era única y que el amor que el padre le dispensaba tenía que ver con su singularidad. Con estas palabras Bruni ya avanza los rasgos de honestidad, prestancia y fortaleza que la hija mostrará a lo largo de la novela —*filiam ... caritate affectus*—. (2) En este fragmento se observa también una nueva duplicación para profundizar en la idea del amor filial de Tancredo. Este hecho hace innecesario traducir el italiano *quanto alcuna altra figliuola da padre fosse giammai*. (3) Incluye la idea ausente del original de que la hija tenía muchos pretendientes y, con ello, confirma la negligencia que Segismunda reprochó a Tancredo. (4) Probablemente, traduce *avendo ella di molti anni avanzata l'età del dovere avere avuto marito como ultra legitimos annos* para evitar dar a entender que Segismunda era muy mayor. V. Branca, en la edición que manejamos, dice que habría pasado solo de los quince años (nota 2, p. 472)]

- «Erat hec formosissimo corpore atque pulcherrimo

uultu plenaque mature cuiusdam uenustatis. Ingenio autem et intelligentia maiore quam fortasse mulieri conueniret» (128)

- «Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia piú che a donna per avventura non si richiedea» (4,1,5)

[Bruni separa en dos frases la descripción física y espiritual de Segismunda. En el primer caso, con el sintagma *plena mature cuiusdam uenustatis* refurza la idea de su unicidad sin aludir directamente al resto de las mujeres. En el segundo, se agranda la fortaleza de su alma tanto al dejar sin traducir *giovane* como al verter *gagliarda* por *ingenio* y *savia* por *intelligentia*, de manera que, como en el caso anterior, el traductor latino trata de destacar todo lo que incida en mostrar que ese amor tenía un fuerte componente *intelectivo*.

El mismo efecto tiene traducir «si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante» (4,1,5) por «secum ipsa statuit, si fieri posset, occulte amantem aliquem generosi animi sibi ipsi conquirere» (129). Véase como el *valoroso amante* se transforma en un *amantem aliquem generosi animi*, de manera que se vuelve a incidir en la idea de una búsqueda del amor superior.

Idéntico efecto de espiritualización en los siguientes ejemplos: «humili natum genere sed moribus egregiis nobilem super omnes alios mentem deflexit» (129) para «uom di nazione assai umile ma per virtù e per costumi nobile, piú che altro le piacque, e di lui tacitamente, spesso vedendolo, fieramente s'accesse, ognora piú

lodando i modi suoi» (4,1,6). La traducción reduce el contenido del original a las dos ideas esenciales: (1) Guiscardo es pobre pero noble de corazón y (2) Segismunda lo prefirió a todos los otros. Deja atrás todo lo que muestre que ese amor tenía también un fuerte componente de atracción física.]

«Cumque id iter didicisset frequenter eo reuersus cum amante muliere, ipse non minus amans congregiebatur» (131)

- «e avendo questo cammino appreso piú volte poi in processo di tempo vi ritornò» (4,1,14)

[La traducción quiere dejar claro que el amor que incitaba aquellos encuentros era compartido por los dos amantes]

- «Ac duo amantes securi protinus ac nullius insidie ignari, cum satis diu uoluptatibus perfuncti essent» (132)

- «I due amanti stettero per lungo spazio insieme, sí como usati erano, senza accorgersi di Tancredi» (4,1,20)

[El texto latino incide en el placer de esos encuentros contraponiéndolo a la reacción que se aventura tendrá el padre —*nullius insidie ignari*—. El original sólo dice que no se apercebieron de la presencia de Tancredo —*senza accorgersi di Tancredi*—]

- «lacrimans» (133)

- «quasi piagnendo» (4,1,22)

[Cuando Tancredo habla con Guiscardo, en la versión italiana se dice que está a punto de romper a llorar. Sin embargo, cuando se dirige a su hija, no

puede contener las lágrimas [«lacrimans» (134 y 138) — «piagnendo» (4,1,25 y 4,1,29)]. Bruni suprime esa leve diferencia para aumentar el patetismo e igualar la reacción del padre ante los dos amantes.]

- «nullus unquam potuisset, non modo consentisse te, sed nec cogitasse quidem de pudicitia tua alieno uiro prostituenda» (133)

- «che tu di sottoporti a alcuno uomo, se tuo marito stato non fosse, avessi non che fatto, ma pur pensato» (4,1,26)

[El texto latino es mucho más explícito en la acusación del padre —*de pudicitia tua alieno uiro prostituenda*—]

- «Itaque nec ueniam petere nec placare patris iram perrexit, sed forti inuictoque animo quasi uitam despiciens, in hunc modum loquuta est» (135)

- «Per che, non come dolente femina o ripresa del suo fallo, ma come non curante e valorosa, con asciutto viso e aperto, e da niuna parte turbato cosí al padre disse» (4,1,31)

[La versión latina pretende subrayar la majestad y tranquilidad de Segismunda, que asume sus amor sin ningún asomo de arrepentimiento. Por se explicita de manera más clara que no trata de contemporizar con su padre.]

- «Certum est ut omnes homines ab uno homine originem habuisse» (137)

- «tu vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere e da uno medesimo Creatore tutte l'anime con iguali forze, con iguali potenze, con iguale vertú create. (4,1,39)

[Reduce la frase italiana a su sentido básico para dotarla de un sentido apodíctico]

- «Quod uero a te mihi de ignobilitate illius obiicitur, quasi minus peccatum a me foret si nobilem aliquem delegissem, in eo falsam opinionem vulgi sequutus es. Nec uides te non Guiscardum sed fortunam accusare que frequenter indignos ad alta leuat dignosque humi deprimit atque pessundat» (137)

- «Diche egli pare, oltre all'amorosamente aver peccato, che tu, piú amaritudine mi riprenda, dicendo, quasi turbato esser non ti dovessi se io nobile uomo avessi a questo eletto, che io con uomo di bassa condizion mi son posta: in che non t'accorgi che non il mio peccato ma quello della fortuna riprendi, la quale assai sovente li non degni a alto leva, abasso lasaciando i degnissimi». (4,1,38)

[Bruni reformula la frase para simplificar su contenido distribuyéndolo en dos ideas: en la primera, se centra en la idea de que Tancredo se rige por la opinión del vulgo sobre la nobleza; en la segunda, se evidencia que la riqueza tiene que ver más con la fortuna que con las personas. De este modo, suprime todo pensamiento colateral para centrar el período en la palabra *peccatum*. El *pecado* sólo reside en la mente de Tancredo, y de ahí que en la segunda frase contraponga a Guiscardo con la fortuna, evitando confrontar la *follia* propia de la mujer con la misma fortuna.]

- «Quod autem extremo loco dixisti ambiguam tibi de me esse sententiam nec statuere adhuc potuisse quid sit agendum, pone queso hanc ambiguitatem» (138)

- «L'ultimo dubbio che tu movevi, cioè che di me far

ti dovessi, cacial del tutto via: se tu nella tua estrema vecchiezza a far quello che giovane non usasti, cioè a incrudelir» (4,1,44)

[El texto latino reduce el contenido original para centrar la acción en la *sentencia* de muerte que Tancredo decretará]

- «Cumque adhuc amore mei teneatur, michi prestolatur ac sine me abire non uult» (141)

- «come colei che ancora son certa che m'ama, aspetta la mia dalla quale sommamente è amata» (4,1,54)

[Bruni interpreta el ser *sommamente amata* como un no querer apartarse de la persona amada.]

Todos los ejemplos mencionados hablan de un traductor experto que se esfuerza por reproducir el original italiano de un modo absolutamente respetuoso. Al mismo tiempo se impone el objetivo de cuidar el estilo del texto de partida. Los cambios, las supresiones, las modificaciones o las alteraciones no proceden de incapacidad alguna, sino que responde cabalmente al oficio de traductor, que Bruni asumió en este caso con la misma responsabilidad con la que culminó sus numerosos traslados desde el griego al latín.

## 5. Amores heroicos

### 5.1. Dos Afroditas

Desde la antigüedad clásica es lugar común distinguir dos tipos de amor: el vulgar, físico o mundano, y el sublime, espiritual o celeste. La Lucrecia de Piccolomini bien puede ser una variante del primero, mientras que

la Segismunda de Boccaccio/Bruni se puede encuadrar en la segunda. Aunque en la descripción concreta de las actitudes, de la psicología o de los hechos protagonizados por estos personajes haya que recurrir a un autor como Ovidio, cuyas *Heroides* y *Metamorphoses* ejercieron una influencia dominante durante siglos, es realmente Platón el autor que discernió y teorizó sobre estos dos modelos de una manera más clara y decisiva. Basta acudir al *Symposion* —*El Banquete*— para encontrar codificadas las teorías sobre el amor que tuvieron más recorrido en el interdiscurso renacentista.<sup>97</sup> En efecto, este diálogo explicita y delimita los seis modelos de amor que engloban todas las experiencias amorosas de las novelas e *historiae* y que se corresponden con los seis participantes en la tertulia:

Fedro<sup>98</sup>: Amor es el Dios más antiguo que impulsa al hombre a los mayores y mejores sacrificios.

Pausanías:<sup>99</sup> afirma la existencia de dos tipos de Afrodita o de amor: el celestial y el común —*uránios* y *pándemos* respectivamente—. <sup>100</sup>

Erixímacos:<sup>101</sup> mantiene el postulado de la existencia de dos tipos de amor, pero afirmando que es ubicuo. Este interlocutor utiliza terminología médica para hablar de un amor sano o insano según sirva o no para conciliar contrarios, y de ahí que no anatemicé el amor

---

97.- Cito de: Platón (2000): *Diálogos III, Fedón - Banquete - Fedro*. Introducciones, traducciones y notas de Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo. Madrid: Gredos.

98.- 178a-180b.

99.- 180c-185c.

100.- 180c-e.

101.- 185e-188e.

*pándemos*, sino que lo recomienda con prudencia y equilibrio.

Aristófanes:<sup>102</sup> el amor es el restaurador de la integridad humana asequible solo a través del cumplimiento de los deberes y de las buenas acciones.<sup>103</sup>

Agatón:<sup>104</sup> el amor es el más joven y bello de los dioses y el que ofrenda todos los bienes a la humanidad.

Sócrates:<sup>105</sup> el amor es un *daimon* que intermedia entre lo humano y lo divino facilitando al ser humano ascender a lo celeste. Esta capacidad de intermediación nace de ser hijo de Pobreza y Recurso, es decir, es búsqueda y logro y, al mismo tiempo, merma, muerte y renacimiento, y de ahí que sea el deseo de poseer lo bueno. Esa meta se alcanza siguiendo un camino de tres fases: (1) conocimiento de lo bello a través del cuerpo, el alma y la inteligencia; (2) conocimiento de la Belleza auténtica; (3) y logro de la inmortalidad.

Estos planteamientos habían sido totalmente asumidos por los humanistas italianos. Prueba de ello,

---

102.- 189c-193d.

103.- Lo explica a través del conocido como *mito del andrógino*: «Desde hace tanto tiempo, pues, es el amor de los unos a los otros innato en los hombres y restaurador de la antigua naturaleza, que intenta hacer uno solo de dos y sanar la naturaleza humana. Por tanto, cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno, solo como los lenguados. Por esta razón, precisamente, cada uno está buscando siempre su propio símbolo» (191c-d). Más adelante: «Pero, cuando se encuentran con aquella auténtica mitad de sí mismos tanto el pederasta como cualquier otro, quedan entonces maravillosamente impresionados por afecto, afinidad y amor, sin querer, por así decirlo, separarse unos de otros ni siquiera un momento» (192b-c).

104.- 194e-197e.

105.- 201d-212b.

a título de ejemplo, es Leon Battista Alberti, que asume la teoría de Pausanías sobre el doble amor distinguiendo entre *amore venereo* e *inamoramento* o *amicizia*.<sup>106</sup> Pero tal vez quien asimiló los postulados platónicos con más profundidad fue Marsilio Ficino, que convierte en medular la noción del amor como fuerza unitiva.<sup>107</sup> Este autor, en su *Theologia mystica* matiza que el objetivo final de la unión es la fusión con la divinidad,<sup>108</sup> y de ahí su teoría de los tres tipos de amor inspirada en la imagen también platónica de un alma guiada por dos caballos, de los cuales uno la arrastra hasta el suelo,

---

**106.-** «(...) questa furia, cioè amore venereo, chiamerollo inamoramento, e chi da essa sia preso dicasi innamorato. Quello altro amore libero d'omni lascivia, el quale congiugne e unisce gli animi con onesta benivolenza, nominiallo amicizia». Vid. Leon Battista Alberti (1960): *Op. cit.*, 93. La diferencia entre ellos radica en la manera de satisfacerse (95).

**107.-** Ficino usa igualmente la palabra *amicitia* para el amor *moral* y *filosófico* —«Si amator et amatus moraliter et philosophice fuerint educati, atque ita semper in amore amicitiaque perseverarint, alas denique recuperant ad astrum suum revolaturas»—. Afirma, además, que ese amor permite volar hasta los astros tras vencer en tres luchas que conducen, respectivamente a vencer el mundo sensitivo, a conseguir la sabiduría inspirada y a recuperar las alas para ascender hasta el cielo. Vid. Marsilio Ficino (2008): *Commentaries on Plato. I: Phaedrus and Ion*. Edited and translated by Michael J.B. Allen. Cambridge Mass. - London, Harvard UP, 3,33,1. Sobre la interconfesionalidad de estos principios platónicos: Martín José Ciordia (2004): *Amar en el renacimiento. Un estudio sobre Ficino y Abravanel*. Buenos Aires - Madrid: Miño y Dávila.

**108.-** «Efficere vero id potest aliquando solus amor, cuius propria virtus est traductoria pariter et unifica, per quam animum ab inferioribus transferat ad supremum unum, uniatque supremo». Vid. Marsilio Ficino (2015): *On Dionisius the Areopagite. I: Mystical Theology and the Divine Names (I)*. Edited and translated by Michael J.B. Allen. Cambridge Mss- - London: Harvard UP, 6,5. Más adelante, en *Los nombres divinos*: «Dicitur autem amor unire, connectere, commiscere: unire quidem duo quedam in uno quodam tertio utriusque communi; quatenus enim animi duo amant idem ipsum divinum bonum pulchrumque, quod est ipsa unitas, in hoc ipso sunt unum» (118,2). Este pensamiento es usual y también se encontrará en Francesco Petrarca (1933): *Op. cit.*, carta III, 11,1. De ahí surge la idea de la existencia de un goce que surge del bien: Maristella de Panizza Lorch (1985): *A defen-*

mientras que el otro la impulsa a ascender a la verdad y belleza superiores.<sup>109</sup>

Este es también el marco en el que se desenvuelve la novela de Segismunda y Guiscardo, quienes, siguiendo la noción de amor de Erixímacos, disfrutaban del placer, pero sin caer en la *follia* y, sobre todo, siendo capaces de trascender al amor superior despojado de apego mundano. Por esta razón, entre ellos no hay intermediarios, ni alcahueta ni criados, como en tantos ejemplos de la comedia latina; lo que encontramos es una mujer consciente de los inconvenientes de serlo en el seno de la sociedad que le ha tocado vivir. Ese conocimiento la espolea a buscar una solución para poder vivir una existencia sin traicionar sus deseos, su edad y sus aspiraciones. Esta mujer, siguiendo las convenciones de verosimilitud innatas a la novela, se presenta viviendo en Salerno, ciudad del sur de Italia no lejana de Nápoles, y se dice que estuvo casada por breve tiempo con el hijo del duque de Capua, otra ubicación perfectamente situable en el mapa de las ciudades de Italia. Tras enviudar, regresaría a la casa paterna, en la que Tancredo la retiene a resguardo de todo y de todos, condenándola a la soledad y al desasosiego.

Queda planteada así la primera *fides* a la que, según

---

*se of Life. Lorenzo Valla's Theory of Pleasure.* München: Fink, 99-102. A partir de esta idea, se desarrollará una noción del placer como rebelión: Claudia Schmitz (2004): *Rebellion und Bändigung der Lust. Dialogische Inszenierung konkurrierender Konzepte vom glücklichen Leben (1460-1540).* Tübingen, Max Niemeyer Verlag. La idea del amor divinizador es esencial también en la espiritualidad europea: Alain de Libera (1999): *Eckhart, Suso, Tauler y la divinización del hombre.* Mallorca: José J. de Olañeta. 109.- Vid. el comentario a Fedro: Marsilio Ficino (2008): *Op. cit.*, I, 17.

dijimos antes, se tuvo que enfrentar Segismunda. El asunto no era baladí, ya que la cuestión de la familia y del matrimonio eran de las más relevantes y discutidas en la época. Textos clásicos sobre el tema que ejercieron entonces gran influencia, por citar solo dos, el *De nuptiis* de Teofrasto y el *Adversus Iovinianum* de san Jerónimo. En gran medida esas controversias se vinculaban a unos discursos sobre la mujer, que se expandían entre dos extremos consistentes en proponer la más acre de las misoginias o en alegar en su defensa argumentos reiterados por doquier, como el estado matrimonial primigenio de Adán y Eva o el hecho de que Cristo nació de mujer o de que su primer milagro se realizó en el espacio de unas bodas.<sup>110</sup> Muchos de estos temas ya estaban presentes en la literatura francesa anterior y coetánea, siendo este otro de los puntos de convergencia entre esa literatura y la renacentista.<sup>111</sup> En síntesis, la relación entre Segismunda y Tancredo debe ser situada en el interdiscursivo del momento o en los parámetros habituales en la época que atribuía la padre

---

**110.-** Entre la ingente bibliografía aconsejamos: Maria Consiglia de Matteis ed. (1981): *Idee sulla donna nel Medioevo*. Bologna, Patron. Prudence Allen (1985): *The Concept of Woman. The Aristotelian Revolution, 750 B.C.-A.D. 1250*. Montreal: Eden Press. Benedetto Vetere - Paolo Renzi eds. (1986): *Profili di donne. Mito, immagine, realtà fra Medioevo ed età contemporanea*. Galatina: Congedo. Sobre la mujer en Boccaccio: Laura Gemsemer (2019): *Visio amoris et Veneris. T(r)opische Imaginationen der Liebe bei Boccaccio*. Würzburg: Königshausen & Neumann. Para España: Julio Rodríguez Puértolas (1989): "La mujer nueva en la literatura castellana del siglo XV". En: Manuel Criado del Val (coord.): *Literatura hispánica, Reyes Católicos y Descubrimiento*. Barcelona: PPU, 38-56.

**111.-** Kimberlee A. Campbell (2001) "Sexual Behavior and Social Consequences in the Old French Chanson de Geste". En: Salvatore Luongo (ed.): *L'Épopée romane au moyen âge et aux temps modernes. Actes du XIVe Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes, Naples, 24-30 juillet 1997*. Napoli: Fridericiana, 199-211.

el deber de vigilar todo lo que acontecía a su familia<sup>112</sup> y, a los hijos, el deber de contentar a los padres.<sup>113</sup>

En la novela parece que Segismunda rompe esa relación al quebrar la autoridad del padre que, sin embargo, sí parece respetar el protocolo que se espera de él incluso al aplicar la mayor de las crueldades contra Guiscardo. Sin embargo, cometería un gravísimo error de percepción que también responde a pensamientos habituales en la época, a saber, que debería de haber considerado que nada podían hacer los padres para contener el amor y la pasión de sus hijos.<sup>114</sup>

Por tanto, en la novela se asiste a un conflicto que se desenvuelve según los postulados teóricos advertidos por los tratadistas de la época y por supuesto en coherencia con el catálogo de ejemplos que existía para

---

112.- «Non è solo officio del padre della famiglia, come si dice, riempiere el granaio in casa e la culla, ma molto più debbono e' capi d'una famiglia vegghiare e risguardare per tutto, rivedere e riconoscere ogni compagnia, ed assaminare tutte le usanze e per casa e fuori, e ciascuno costume non buono di qualunque sia della famiglia correggere e ramendare con parole più tosto ragionevoli che sdegnose, usare autorità più tosto che imperio, mostrare di consigliare dove giovi più che comandare, essere ancora severo, rigido e aspero dove molto bisogni, e sempre in ogni suo pensiero avere inanti il bene, la quiete e tranquillità della tutta universa famiglia sua, come quasi uno segno dove egli adrizzi ogni suo ingegno e consiglio per ben guidare la famiglia tutta con virtù e laude». Vid. Leon Battista Alberti (1960): *Opere volgari. Volume I: i libri della famiglia. Cena Familiaris. Villa*. A cura di Cecil Grayson: Bari: Laterza, 1960, 17.

113.- «Però sia vostro officio, o giovani, con virtù e costumi cercare di contentare e' padri e ogni vostro maggiore come nell'altre cose così in queste, le quali sono in voi lodo e fama, e a' vostri rendono allegrezza, voluttà e letizia». Leon Battista Alberti (1960): *Op. cit.*, 23.

114.- «Sicubi vir zelotypus aut mater anxia paterque sollicitus insignem noscitur adhibuisse custodiam, sicubi pudor ipse femineus impervia sepe vallatus est, hanc vel muneribus blanditiisque perfringere vel aliquo novo genere fraudis transilire, dulcissimum interque preclara iuventa facinora numerandum». Vid. Francesco Petrarca (1934): *Op. cit.*, IX,4,2.

ilustrarlos: (1) una hija que siente un amor incontenible; (2) un padre que la quiere y trata de comportarse como tal, aunque sin ceder a aquello que le parece innoble; y (3) la ceguera paterna por no haber encontrado más solución que matar al amado, tras lo cual no hay más salida que la muerte ante la profundidad de un amor tan intenso e interior.

## 5.2. Lealtades confrontadas

El detonante del drama de la novela es, pues, la imposible conciliación de la *fides* paterno-filial con la *fides* amorosa. El escenario de la contienda es la visión del amor como una enfermedad<sup>115</sup> que, según el médico Bernardo de Gordonio, deleitaba, pero esterilizaba.<sup>116</sup>

Sin embargo, esa afirmación general merece muchos matices, ya que opera desde el postulado de la existencia del doble *eros* platónico. Esta dualidad aparecía ya en Ovidio,<sup>117</sup> aunque tanto en el autor romano como en siglos posteriores se constata la sobreabundancia de los amores deshonestos sobre los virtuosos. En ese contexto, la relación de Segismunda y Guiscardo sería el contraejemplo de aquellos amores tortuosos por la excesiva carnalidad de las pasiones. Sin embargo, lo que se pone de manifiesto en la novela es que el *valor* del amor no sólo depende de los enamorados, sino de

115.- Massimo Ciavolella (1976): *La malattia d'amore dell'antichità al medioevo*. Roma: Bulzoni.

116.- Así el coito «sin vergüenza, esteriliza a los varones honestos. Pero ay algunos que son assy maliciosos que quanto mas fediondo e mas torpe, tanto más se deleyta». Vid. Bernardo de Gordonio (1993): *Lilio de medicina*. Estudio y edición de Brian Dutton y M<sup>a</sup> Nieves Sánchez. Madrid: arco/Libros, vol. II, 7, 1.

117.- *Ars* II, 106-21.

las circunstancias que los rodean, entre las que destacan indudablemente las familiares, que son el marco en muchas ocasiones de contradicciones entre el deseo de los amantes y los intereses de la familia.

En ese horizonte debe insertarse el discurso pronunciado por Segismunda ante su padre para defender su amor.<sup>118</sup> Un discurso construido siguiendo los más mínimos detalles de la oratoria forense, y de ahí que, tras la *salutatio* al padre —*Tancrede* (pp.)—, se discierna claramente el *exordium*, la *divisio*, la *argumentatio* y la *peroratio*. En concreto, en el exordio, Segismunda sitúa el debate reconociendo sin demora la acusación. Lo hace, además, excusando cualquier intento para atraerse la benignidad del padre, es decir, renunciando a la *captatio benevolentiae* —*nulla penitus in re captare benevolentiam aut inclinare mansuetudinem constitui* (pp.)—. Esto en lo que atañe al amor —*in re*— porque, en lo que atañe a los protagonistas —*in persona*—, dará todo tipo de explicaciones desarrolladas poco a poco en la *argumentatio*. Pero antes, en la *divisio*, anuncia que el objetivo de sus palabras será doble: reivindicar su honestidad y justificar la relación. Finalmente, en la *peroratio*, como es esperable, vuelve a asumir los cargos, al tiempo que reclama para ella el mismo destino que Tancredo haya decretado contra Guiscardo.

En este discurso, especialmente en la *argumentatio*, está resumido todo el pensamiento sobre la mujer, el matrimonio y la relación paterno-filial del momento, del que deriva el diverso juego de lealtades al que se

---

118.- Escena 5.2.

enfrentaría todo amante. Así queda claramente indicado en la primera parte, cuando Segismunda defiende su honestidad reafirmando su amor eterno por Guiscardo —*donec uita suppetet, quod erit perbreue, nunquam amare illum desistam* (pp.)—. El inciso alusivo al poco tiempo de vida que le resta —*quod erit perbreue*— implica reconocer que su amor no es fruto solamente de la pasión, sino que, espiritualizado, durará más allá de cualquier fatalidad. No puede, por tanto, atribuírsele ningún arrebató o pasión irrefrenable a la hora de amar a Guiscardo, según se afirmaba que era el uso de las mujeres —*cupiditas muliebris* (pp.)—.

Con este planteamiento, Boccaccio —y Bruni— está reflejando la total conciencia con la que Segismunda buscó a su amor. No lo hizo, por tanto, dejándose llevar por la virtud imaginativa del alma, sino que fue resultado de una reflexión profunda y certera.<sup>119</sup> De ahí emerge la *fides* debida a Guiscardo, porque un amor *uránios* como el suyo imprime en los amantes una huella indeleble. Lo contrario sería el amor *pándemos* o vulgar, consistente en dejarse llevar por lo externo y lo mundano, por la sinrazón. El objetivo de ese tipo de amor era simplemente una obsesión por satisfacer el deseo. Segismunda, por tanto, es la réplica de ese amor mundaneizado.<sup>120</sup>

De este modo, cuando la protagonista pronuncia esa sentencia de amor eterno, reafirma diegéticamente

---

119.- Sobre los efectos perniciosos de la virtud imaginativa: Bernardo de Gordonio (1993): *Op. cit.*, vol. I, 2,18-20.

120.- Victoria Kirkham (1993): *The Sign of Reason in Boccaccio's Fiction*. Florenz: Biblioteca di Lettere Italiane

lo que el narrador ya había advertido al principio de la obra —*pensatis moribus uitaque et forma* (pp.)—, es decir, que eligió a Guiscardo fijándose en sus costumbres y en su modo de vida, además de en su aspecto. En esta frase, *mores* y *uita* constituyen una unidad, a la que se añade, en último lugar, *forma*. El objeto del autor de la novela —y del traductor— es evidente: quieren certificar que Segismunda no es presa de una pasión derivada del aspecto o belleza física, que culmina en un deseo irrefrenable de poseerla, causando al mismo tiempo en el sujeto una enorme melancolía. Muy al contrario, su amor tuvo un comienzo racional siguiendo los parámetros del Erixímacos platónico, que asumía la nobleza del deseo y el placer físico siempre que no lastrara en ello a los amantes.

Esta es la singularidad del amor de Segismunda que adquiere toda su significación en un contexto platónico. A ese tipo de amor L.B. Alberti lo denominó *amicizia*, precisamente porque nacía de una elección racional.<sup>121</sup> La coherencia de ese sentimiento es lo que le impone a Segismunda una lealtad que abre el camino a pensar que ese amor será eterno. Esa era la cualidad definitoria del amor *uránios*, que conducía a la unificación de los amantes,<sup>122</sup> y que era la fuente de todas las

---

121.- Leon Battista Alberti (1960): *Op. cit.*, 91.

122.- Así se hace presente en el tópico del *amor más allá de la muerte* que define la pasión amorosa. Este pensamiento inspiró el famoso soneto de Quevedo titulado *Amor constante más allá de la muerte*. En el mundo clásico este relato es especialmente visible en Propercio. Vid. Rafael Pestano Fariña (1992): “La concepción amorosa de Propercio: la *fides*”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* 11: 197-225. Idéntico pensamiento en Francesco Petrarca (2008): *Cancionero*. Versión de Ángel Crespo. Madrid: Alianza, XXXVI. Los autores cristianos también sostienen este postulado a partir de san Pablo: «*caritas nunquam excidit*» (1Cor, 13,8).

virtudes.<sup>123</sup> Frente a él, se erigía el amor denominado en la época *hereos*,<sup>124</sup> o pasión basada en los engaños de los sentidos, y especialmente de la vista.<sup>125</sup> El destino de ese amor era desarrollar una obsesión insana que funcionaba como antesala de la frustración.<sup>126</sup>

En definitiva, cuando Boccaccio —y Bruni— hizo hablar así a Segismunda estaba haciendo visible la

**123.-** «¿Qué persuaden los oradores, qué pruevan los filósofos, qué demuestran los teólogos sino la libertad del arbitrio, mediante la cual se estima la virtud, se celebran los consejos, se gobiernan las ciudades y, ultimamente, con gran cura y diligencia, es observado y buscado el uso de la prudencia, mediante la cual en la humana operación se merece o desmerece? Estando luego en nuestro poder la elección de la virtud y vicio, deve hombre a otro que a sí mesmo acusar, cuando la virtud menosprecia, abrazándose con el vicio, no queriendo gobernarse con razón, en la cual reina aquesta prudencia e la universal justicia, las cuales son fundamento de todas las otras virtudes». Vid. Juan de Lucena (2014): *Repetición de amores*. Edición de Fernando Gómez Redondo, Alcalá, Universidad de Alcalá, 105.

**124.-** *Forma e figura* dice Gordonio cuando define el amor *hereos*: «es sollicitud melancólica por causa de amor de mujeres», y añade: «Desta passion es (causa) corrompimiento, determinado por la forma e la figura que fuerte mente esta aprehensionada, en tal manera que quando algund enamorado esta en amor de alguna muger e assy concibe la forma e la figura e el modo, que cree e tiene opinion que aquella es la mejor e la mas fermosa e la mas casta e la mas honrrada e la mas especiosa e la mejor enseñada enlas cosas naturales e morales que alguna otra, e por esso muy ardiente mente la cobdicia sin modo e sin medida, teniendo opinion que sy la pudiesse alcançar, que ella seria su felicidad e su bien auenturança; e tanto esta corrompido el iuyzio e la razon, que continua mente piensa enella e dexa todas sus obras, en tal manera que sy alguno fabla conel no lo entiende, porque es en continuo pensamiento». Vid. Bernardo de Gordonio (1993): *Op. cit.*, vol. I, 2,20. Sobre el amor *hereos*: vid. Françoise Vigier (1979): *Art. cit.*, 152-60. Según Vigier, el amor *hereos* fue el que causó la muerte de la Lucrecia de Piccolomini.

**125.-** Arist. *EN* 1156b-1157a.

**126.-** «El amor es una afección interior del alma ocasionada por la visión y el pensamiento obsesivo en la imagen de una persona de otro sexo, debido a la cual desea más que ninguna otra cosa gozar de los abrazos del otro y cumplir de mutuo acuerdo todos los preceptos del amor en sus brazos». Vid. Andrés el Capellán (2020): *El amor (cortés)*. Edición de Enrique Montero Cartelle. Madrid: Akal, 53.

codificación —e interdiscurso— entonces usual del amor atendiendo a las causas que lo originaban.<sup>127</sup> En este sentido, la hija de Tancredo respondería claramente a la segunda de esas razones, a saber, al amor nacido de la observación de las costumbres y la vida de Guiscardo, pero, como se ha dicho, sin preterir su *forma* o aspecto físico.<sup>128</sup> La realidad de este proceso amoroso que, desde lo físico, se encamina a la unificación recordando igualmente el relato del andrógino del Aristófanes platónico, se evidencia en el monólogo que la *heroína* pronuncia una vez que reconoce que el corazón que el padre le envía es el de Guiscardo.<sup>129</sup> Sus palabras son coherentes con el pensamiento de Ficino, que identificaba el triunfo del amor con un camino que conjuga el esfuerzo por amar con la búsqueda de lo espiritual.<sup>130</sup> Hacia este punto converge toda la trama de la novela para mostrar la coherencia de Segismunda que, tal vez como excepción,<sup>131</sup> ha encontrado un amor celestial o, si se quiere, por hablar con Aristóteles, *contemplativo*. Solo ese amor puede resistir a la

**127.**- «la belleza física, la probidad de costumbres, una extraordinaria facilidad de palabra, abundancia de riquezas y disposición a conceder lo que se le pide. Pero en nuestra opinión solamente con las tres primeras se consigue el amor, mientras que estamos absolutamente convencidos de que las dos últimas debería desterrarse de la corte del Amor» Vid. Andrés el Capellán (2020): *Op. cit.*, 63. Vid. también Ov. *Ars* 2,111ss.

**128.**- «Así pues, la mujer sensata procurará buscar para su amor a un hombre digno de alabanza por su probidad de costumbres, no a uno que se perfume como una mujer o que se dedique a cultivar su cuerpo. (...) Por ello, tal como dijimos del hombre, de la misma manera creemos que en la mujer hay que buscar no sólo la belleza sino también sus buenas costumbres». Vid. Andrés el Capellán (2020): *Op. cit.*, 64

**129.**- Escena 7.3.

**130.**- Pensamiento que también puede sustentarse con la autoridad paulina: «sectamini caritatem, aemulamini spiritalia» (1Cor, 14,1).

**131.**- El caso de la Melibea de la *Celestina* sería un ejemplo de *eros pán-demos*.

muerte,<sup>132</sup> o, por mejor decir, la muerte es el crisol para la purificación de todo el amor.<sup>133</sup>

El rasgo más definitivo de este amor contemplativo era concretamente la aceptación a morir por el amado. Al tiempo, era el camino hacia la virtud, como lo había hecho notar Platón a través del discurso de Fedro.<sup>134</sup> Lo antagónico a este amor de verdad es, como se ha reiterado, el amor al cuerpo y a sus encantos como la belleza o la fuerza.<sup>135</sup> Igual que, según Platón, no podía haber conocimiento sobre lo mudable, tampoco podía amarse lo mudable, y de ahí que el amor verdadero fuera una aspiración a la unión con lo inmutable.<sup>136</sup> En cierto modo, cuando Tancredo mandó matar a Guiscardo, hizo

---

132.- Vid. Arist. *EN* 1095b30-1096a10; 1178a9-1179a30.

133.- «(...) itaque si quemadmodum probabile est, tempore procedente, tanquam generosus libidinem quidem amputet, amoris autem sublinitatem retinens, efficiat amicitiam. hac vita defunctus non praecipitatur ad imum sed in aere quantum sat est purgatur donec ad summum philosophetur». Vid. Marsilio Ficino (2008): *Op. cit.*, 3, 33, 2. Véase el uso del término *amicitia*, equivalente a la *amicizia* de Alberti.

134.- 179b. Ese sería el caso de Alcestis o incluso de Aquiles, que prefirió morir para defender a Patroclo (179c). Sobre la virtud: 180b. Vid. el comentario a Fedro de: Marsilio Ficino (2008): *Op. cit.*, I, 18. Por otro lado, este es también un pensamiento nítidamente cristiano: «maiozem hac dilectionem nemo habet ut animam suam quis ponat pro amicis suis» (Jn. 15,13). Quien así actúa estará propiamente imitando a Cristo y atendiendo al precepto de amor con un amor que se asemeje al que él mismo dispensó al género humano (Jn15,12). En el entorno platónico de estos pensamientos, el amor de Cristo sería el amor de verdad al que todo humano debe aspirar. Esta idea es esencial en Ficino: «Principium universi appellatur diligibile quidem quia bonum, amabile vero quid pulchrum; pulchritudo enim acrius quam bonitas concitat appetitum. Quomobrem ad bonitatem spectat temperata dilectio, ad pulchritudinem pertinet amor nesciens tenere modum. Praeterea Deus appellatur amor tum quoniam amorem in omnibus procreat» Vid. Marsilio Ficino (2015): *Op. cit.*, 124,1.

135.- 181a-b. La idea de que la belleza es frágil —*bonum fragile*— es también ovidiana (*Ars*, 2,113).

136.- 183e.

a Segismunda el favor de purificar el amor que los unía, apartándolo de cualquier apego a lo físico y abocando a su hija al amor eidético.<sup>137</sup> Segismunda es consciente de ello, y de ahí que responda al sirviente que le acerca el corazón por orden del padre que, en esto, Tancredo había obrado correctamente —*in hoc quidem uno recte factum est a patre* (pp.)—. Aludía explícitamente a que se lo había remitido en una copa de oro, que servía de féretro a una persona de la categoría de Guiscardo. Pero, implícitamente, también puede aludir al hecho de haber transformado su amor en una pura experiencia espiritual y contemplativa —*persuadeo enim michi animun tuum hic adesse et circumuolitare loca sue uoluptatis contemplantem* (pp.)—. <sup>138</sup>

En ese momento, Segismunda ya no puede engañarse sobre su amor, porque los sentidos han dejado de operar.<sup>139</sup> Por eso muere en paz y segura de su destino.

**137.-** Segismunda pasa por dos fases del amor, llamadas por Ficino *continens* y *divinus*: «Triplex amor est, incontinens, continens, divinus. Primus ad formam corporis praecipitat animum; secundus convertit ad pulchritudinem animi, mores, scilicet atque sapientiam; tertius ad intelligibilem idealemque revocat pulchritudinem». Vid. Marsilio Ficino (2008): *Op. cit.*, III,13,1. Más adelante aclara que el auténtico amor tiene como finalidad la unión con lo divino: «Hic est finis amoris: proprium deum simul cognitum colere, cumque illo communiter copulari» (3,30,6).

**138.-** Sócrates había explicado: «Ni tampoco se le aparecerá esta belleza bajo la forma de un rostro ni de unas manos ni de cualquier otra cosa de las que participa un cuerpo, ni como un razonamiento, ni como una ciencia, ni como existente en otra cosa, por ejemplo, en un ser vivo, en la tierra, en el cielo o en algún otro, sino la belleza en sí, que es siempre consigo misma específicamente única, mientras que todas las otras cosas bellas participan de ella de una manera tal que el nacimiento y muerte de estas no le causa ni aumento ni disminución, ni le ocurre absolutamente nada» (211a-b).

**139.-** Platón explica en el *Fedón* que el alma se engaña cuando usa los sentidos, pero, «en cambio, siempre que ella las observa por sí misma, entonces se orienta hacia lo puro, lo siempre existente e inmortal, que

Lo hace recordando a Sócrates y, como él, toma la copa con valentía y sin miedo —*acceptum poculum illud mortiferum impavida hausit (pp.)*—.<sup>140</sup> Con la muerte cesaría el conocimiento, pero no el amor. Este es otro postulado platónico que, en la versión de Ficino, es la condición necesaria para transformarse en *polvo enamorado*. Es, por cierto, la misma condición de la unificación del ser humano con un Dios que también le exige más amor que conocimiento.<sup>141</sup>

Por todo ello, en la *laudatio funebris* que la protagonista dedica a Guiscardo, muestra su confianza en esa unificación definitiva y eterna —*His uero solutis ut anima mea cum tua coniungatur efficiam, quo enim comite iocundius michi esse potest iter ad illa loca aut*

---

se mantiene idéntico, y, como si fuera de su misma especie se reúne con ello, en tanto que se halla consigo misma y que le es posible, y se ve libre del extravío en relación con las cosas que se mantienen idénticas y con el mismo aspecto, mientras que está en contacto con éstas» (79d). No trascender los sentidos es fuente de engaños: 83c-e.

**140.-** «Al tiempo tendió la copa a Sócrates. Y él la cogió, y con cuánta serenidad, Equécrates, sin ningún estremecimiento y sin inmutarse en su color ni en su cara (...) Pero al menos es posible, sin duda, y se debe rogar a los dioses que este traslado de aquí hasta allí resulte feliz. Esto es lo que ahora yo ruego, y que así sea. Y tras decir esto, alzó la copa y muy diestra y serenamente la apuró de un trago. Y hasta entonces la mayoría de nosotros, por guardar las conveniencias, había sido capaz de contenerse por no llorar, pero cuando le vimos beber y haber bebido, ya no; sino que, a mí al menos, con violencia y en tromba se me salían las lágrimas» (117b-c). Véase como Sócrates también bebe impávidamente y cómo los amigos que le rodeaban lloraban a mares como las sirvientas de Segismunda —*lacrimabant omnes (pp.)*—.

**141.-** «Ob id enim citius propinquiusque et firmius amor quam cognitio mentem cum divinitate coniungit, quia vis cognitionis in discretionem consistit magis, amoris autem magis in unione». *Vid. Marsilio Ficino (2011): Op. cit., XIV, 10 (p. 1374)*. Esta cita sigue diciendo que Dios prefiere más ser amado que conocido porque, conocerlo es limitarlo, mientras que amarlo lo amplifica: «Praeterea cognoscendo deum eius amplitudinem contrahimus ad mentis nostrae conceptum, amando vero mentem amplificamus ad latitudinem divinae bonitatis immensam» (p. 1376).

*tutius* (pp.)—. Esta firmeza es tan grande que, tras llorar abundantemente para cumplir con un rito funerario, asume la esperanza de una nueva vida con un amor verdadero. La que no amó con costumbres femeninas —*cupiditas muliebris* (pp.)—, la que superaba a todas las mujeres en conocimiento, incluso tal vez más de lo conveniente —*Ingenio autem et intelligentia maiore quam fortasse mulieri conueniret* (pp.)—, acaba su discurso dirigiéndose a su padre y rebajándolo a la condición que él quiso para ella. Por eso le espeta que llore como una mujer — *I nunc, muliebri more lacrimas sparge* (pp.)—, mientras que ella, como la Cánace ovidiana, traga sus lágrimas en el momento más dramático de la novela.<sup>142</sup>

Así acaba la primera parte de una *argumentatio* que prosigue, en segundo término, trasladando a Tancredo la responsabilidad de aquel amor. La explicación última de este ataque es que se demoró sin sensibilidad alguna en casarla siendo todavía una joven muchacha. Faltó así, a juicio de Segismunda, a la *fides* paternal, y actuó con irracionalidad al no saber ponderar dos hechos naturales y, por tanto, lógicos: el empuje de la juventud y los efectos de la ociosidad. En cierta manera este pensamiento se sostiene sobre el postulado de que también en el amor de los padres por los hijos hay dos variantes: la racional, que tiene en cuenta las necesidades del hijo, y la irracional, que solo atiende al apego del progenitor.

---

142.- «(...) gemitus dolor edere cogit. / Sed timor et nutrix et pudor ipse uetant. / Contineo gemitus elapsaque uerba repondo / Et cogor lacrimas combibere ipsa meas». *Vid. Ov. Her.*, 11,53-56.

En efecto, es un hecho que Tancredo amaba a su hija —*Filiam (...) unice dilexit (pp.)*—, pero también que no cumplió con el deber de casarla —*etsi multi puellae eius coniugium affectabant, tamen, quod egre diuelli a se patiebatur, ultra legitimos annos illam domi retinuit (pp.)*—. Es lo que dice el narrador antes de que el padre la casara con el duque de Capua. Sin embargo, tras enviudar y volver a la casa paterna, se puso diáfano de manifiesto que Tancredo sentía haber cumplido ya con su deber tras el primer matrimonio, pero que no estaba dispuesto a buscarle un segundo marido. Prefería, pues, quedarse con su hija en casa sin atender a las necesidades de esta —*animaduertebat patrem propter eximiam sui delectationem de altero sibi tradendo coniuge minime cogitantem (pp.)*—. Este error de cálculo producido por la ceguera de un amor paternal mal entendido no tuvo en cuenta ni la ascendencia que la juventud ejerce sobre los jóvenes ni la inercia que la ociosidad crea en el alma. Con esta actuación Tancredo faltó a la lealtad filial y entregó a la muchacha, una joven hermosa, madura e inteligente como pocas mujeres —*Erat hec formosissimo corpore atque pulcherrimo uultu plenaque mature cuiusdam uenustatis. Ingenio autem et intelligentia maiore (...)* (pp.)— a los peligros de la soltería y de la ociosidad.

La gravedad de la actuación de Tancredo sólo resulta comparable, en la coherencia argumentativa de la novela, con su ignorancia, ya que actuó así acordarse ni siquiera de lo que él hacía cuando era joven —*Memnisse etiam debuisti, quamuis tu nunc in senecta sis, quales etiam quam uiolenti sint in iuuenta*

*nature feruores et impetus (pp.)*—. En este sentido, Segismunda, que es de carne y no de piedra o hierro —*filiam quoque tuam e carne genuisse non autem lapideam neque ferram (pp.)*—, está actuando como es normal y lógico en los jóvenes.

En síntesis, la primera falta del padre fue olvidar su propia experiencia y querer imponer a la juventud lo que es imposible.<sup>143</sup> Pero no fue la única, ya que tampoco tuvo en cuenta los efectos que la ociosidad —*quantum ocia delicieque non in inuenibus modo sed etiam in senibus possint (pp.)*— tiene sobre los jóvenes —y ancianos—. Este era otro de los tópicos del interdiscurso de la época, que atribuía a la desidia e inactividad de los palacios el origen de las más variadas perversiones.<sup>144</sup> Este pensamiento ya era

---

143.- Idea recurrente en la época: Vid. Leon Battista Alberti (1960): *Op. cit.*, 88.

144.- «Vos igitur, juvenes, si quo modo vivatis optime queritis, minime reges adibitis. Nam cum ipsi felicitatis expertes sint, felices, qui sibi dicati sunt, nullo pacto possunt efficere, quippe quod principibus servientes nichil sibi libertatis relinquunt, ut ea consequi possint, quibus potiti multo sint quam antea miseriore. Virtutes enim, o juvenes, felicis vite sunt effectrices, que a principum domiciliis excludunt, si quando casu aut errore limen ingrediuntur, e vestigio coguntur fugere, perterriti sinistris moribus, quibus in altis palatis vivitur: Quod si tempus disserendi daretur, monstrarem vobis, omnes homines stultos esse, qui vitam habentes aliam, in qua possint honeste versari, in curiis principum se precipitant». Vid. Klaus Schreiner - Ernst Wenzel eds. (2012): *Hofkritik im Licht humanistischer Lebens- und Bildungsideale. Enea Silvio Piccolomini, De miseris curialium (1444) / Über das Elend der Hofleute, und Ulrichi de Hutten, Equitis Germani Aula Dialogus (1518) / Aula, eines deutschen Ritters Dialog über den Hof*. Leiden - Boston: Brill, 30. Pensamientos semejantes en Poggio Bracciolini (1998): *De infelicitate principum*. A cura de Davide Canfora. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura. El tratado de Piccolomini fue traducido al español por Diego López de Cortegana: Enea Silvio Piccolomini (Pío II) (2018): *Tratado de la miseria de los cortesanos*. Edición crítica, introducción y notas de Nieves Algaba Pacios. New York: Idea. De la misma autora de esta edición, (2016): *Enea Silvio Piccolomini en España con la edición del 'Tratado de*

usual en la antigüedad. Sirva de ejemplo Ovidio,<sup>145</sup> que precisamente por ese motivo recomendaba los lugares de ocio para entablar relaciones. Lo mismo hace Séneca en tono censorio al identificar el ocio y la locura.<sup>146</sup>

Segismunda rubricará sus argumentos destinados a patentizar la ceguera de Tancredo al recordarle que ella quería evitar todo escándalo e que hizo todo lo posible para vivir su amor en secreto.<sup>147</sup> En consecuencia, como la Hipermestra ovidiana, ella no puede obedecer a su padre y *matar* o renunciar al amor que siente.<sup>148</sup> Antepone de ese modo la lealtad del amor a la lealtad filial, y lo hace remitiendo implícitamente a san Pablo, para el que, en caso de extremo deseo, lo mejor era casarse, sobre todo en el caso de las solteras y viudas.<sup>149</sup> En la traducción este principio se hace más tangible, ya que Bruni utiliza el mismo verbo que el apóstol Pablo —*stimulis (...) urentibus* (pp.)—. Simultáneamente, refuerza el vigor de la pasión de Segismunda<sup>150</sup> con el uso de la fórmula *noctes diesque* (pp.). El original sólo decía que Segismunda no podía resistir a esa fuerza,

---

*la miseria de los cortesanos*, Sevilla, Cromberger, 1520. Tesis doctoral dirigida por Ángel Gómez Moreno y leída en la Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/40085/1/T37994.pdf> [Consultado 10/10/2021]. Esta idea, que es reedición del tópico del *beatus ille*, tendrá continuidad en autores como Juan Luis Vives o fray Antonio de Guevara.

145.- *Ars* 1.

146.- Sen. *Phaedr.*, 204-215.

147.- «Cui nempe uoto et pius amor et fortuna benigne annuerat occultam-que uiam mihi ostenderat per quam latenter et archane nullo alio conscio adoptatum desiderium peruenirem» (página?).

148.- Ov. *Her.*, 14,7-16.

149.- «dico autem non nuptiis et uiduis, bonum est illis si sic maneant sicut et ego, quod si non se continent, nubant, melius est nubere quam uri» (1Cor. 7,8s).

150.- «concupiscibilis desiderii plena» (página?).

pero sin identificarla con una quemazón irresistible.<sup>151</sup>

### 5.3. Noblezas y Virtudes

Una vez argumentado el tipo de amor que une a Segismunda y Guiscardo, inicia la amada la segunda parte de su *argumentatio* con el objetivo de reivindicar la persona de su amante. La estructura del fragmento es también bimembre, aclarando primero que fue ella la que tomó la iniciativa para seguidamente defender el estatus moral del amante. La insistencia en que fue ella la que sedujo primero a Guiscardo redundante ciertamente en la premisa de que su elección fue *intelectiva* y no meramente *imaginativa*, como sería lo usual en las mujeres.<sup>152</sup> También supone la reiteración de la prueba de que el *irracional* fue Tancredo que, además de llorar *como una mujer*, se rige por los criterios reprobables del vulgo<sup>153</sup> en lo que atañe a la consideración de la nobleza de las personas. A ese aspecto o circunstancia —la diferencia de clase social— acaba Segismunda por reducir toda la oposición que Tancredo manifiesta contra Guiscardo.<sup>154</sup>

---

151.- «Alle quali forze non potendo io resistere, a seguir quello a che elle mi tiravano» (4,1,35).

152.- «Guiscardum uero non forte, ut multe solent mulieres, sed cogitate deliberateque quem amarem delegi, sagaci consilio introduxi et constanti perseuerantia fructum amoris mei longo tempore summo cum gaudio suscepi» (página?). Segismunda certifica así al narrador: «Erat paterna domus plena nobilium ignobiliumque, ut aule magnorum principum esse consueuerunt. Quorum multorum pensatis moribus uitaeque et forma demum ad iuuenem quendam nomine Guiscardum humili natum genere sed moribus egregiis nobilem super omnes alios mentem deflexit» (página?).

153.- Tópico también clásico: *vid.* Hor. *Carm.*, 3,1,1.

154.- «Quod uero a te mihi de ignobilitate illius obiicitur, quasi minus peccatum a me foret si nobilem aliquem delegissem, in eo falsam opinionem ulgi sequutus es» (página?). Este es el caso también de Shahsamán en

Entonces, con argumentos que remiten a Juvenal,<sup>155</sup> distingue entre nobleza de nacimiento y de corazón. Es más, con un entimema afirmará que la virtud tiene que ver esencialmente con la actitud del corazón y con las costumbres de vida,<sup>156</sup> y ello aunque la forma de pensar de Tancredo tenía una larga tradición que remonta incluso a pasajes de la escritura.<sup>157</sup> Sin embargo, la realidad parece dar la razón a Segismunda, que con una *amplificatio* alude al tópico del *menosprecio de corte* ya mencionado.<sup>158</sup> Para ella, pues, la constatación definitiva es la igualdad de todos ante Dios.

El pasaje es tan significativo dentro de la novela que Bruni lo interviene abreviándolo<sup>159</sup> para reducirlo

---

las *Mil y una noches*, que pareció quedar más ofendido porque su mujer se acostara con un cocinero que por el adulterio en sí. «Durante todo el trayecto, el rey no pudo olvidar en ningún momento el terrible ultraje de que había sido objeto por parte de su esposa, especialmente porque le había sido infiel con un mozo de la cocina». Vid. Dolores Cinca Pinós - Margarita Castells Criballés trads. (2021<sup>7</sup>): *Op. cit.*, 16.

**155.-** «ergo ut miremur te, non tua, primum aliquid da, / quod possim titulis incidere praeter honores / quos illis damus ac dedimus, quibus omnia debes». Iuv. 8,68-70. Más adelante insiste en lo mismo: «et tamen, ut longe repetas longaque revolvas / nomen, ab infami gentem deducis asylo: / maiorum primus, quisquis fuit ille, tuorum / aut pastor fuit aut illud quid dicere nolo». Iuv. 8,272-5. En cierto modo, de ahí deriva la concepción de la muerte como unificadora de todas las clases, una de cuyas expresiones más sublimes son las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique. Esta idea también se encuentra en Juvenal: «cum tamen a figulis munitam intraverit urbem, / sarcophago contentus erit. mors sola fatetur / quantula sint hominum corpuscula (...)» (10,171-3).

**156.-** «Virtus sola nos equaliter natos distinguit et, quorum opera excellunt, eos nobiles et claros reddit» (página?).

**157.-** En la Biblia ya se dice que un cedro no entregaría su hija a un cardo: 2 Re 14:8-10; 2 Cr 25:17-18.

**158.-** «Intueare igitur, Tancrede, nobiles tuos utamque uniuscuiusque moresque examina, aliaque ex parte Guiscardi mores utamque recense» (página?).

**159.-** «tu vedrai noi d'una massa di carne tutti la carne avere e da uno medesimo Creatore tutte l'anime con uguale forze, con uguali potenze, con

justamente a un principio apodíctico y universal.<sup>160</sup> También ahí es observable la influencia platónica, ya que, en formulación de Ficino, el amor de Dios abarca por igual a toda la creación.<sup>161</sup> En coherencia con este postulado, no hay amores dispares ni amores imposibles nada más que cuando la actitud de los amantes es dispar o cuando su deseo surge de lo precedido. La lógica de este aserto descansa en el tópico también platónico de que lo mortal es lo físico, territorio propio de las personas más simples. Sin embargo, una mujer como Segismunda, que buscó a conciencia un amor de verdad, dejaría en suspenso todo tipo de diferencias sociales o económicas. Un amor de verdad sería, como se dijo más arriba, aquel cimentado sobre la virtud.<sup>162</sup> Así visto, el amor queda categorizado como una fuerza que unifica a los amantes resolviendo todas las diferencias.<sup>163</sup>

---

iguale virtù create» (4,1,39).

**160.-** «Certum est ut omnes homines ab uno homine originem habuisse» (página?).

**161.-** «Amat deus ardentius sua quaelibet opera, cum non acceperit aliunde materiam, sed ipse idem materiam creaverit qui et formavit, quo fit ut et solus et totius operis causa fuerit. Si deus usque adeo amat opera sua, bona illis vult». *Vid.* Marsilio Ficino (2011): *Teologia Platónica*. A cura di Errico Vitale. Milano: Bompiani, II, 13 (p. 186).

**162.-** «Si un plebeyo buscarse el amor de una dama de la alta nobleza, tendría que gozar de una gran valía, pues para que un plebeyo se muestre digno del amor de una mujer de la alta nobleza, tendrá que abundar en cualidades buenas sin número y también que lo realcen incontables buenas acciones. Resultaría, en verdad, muy vergonzoso para una dama noble y la llenaría de oprobio si, saltándose la clase superior y la media, buscase un amante de clase más baja, salvo que la probidad de sus costumbres tenga tanto poder como para compensar su falta de nobleza» *Vid.* Andrés el Capellán (2020): *Op. cit.*, 77.

**163.-** «El efecto del amor es que el verdadero amante no pueda quedar manchado por la avaricia; el amor hace que una persona ruda e inculta resplandezca con todo tipo de belleza; el amor sabe también enriquecer con la nobleza de los modales a los de más baja cuan; el amor suele

## 5.4. Mundo simbólico

La pureza del amor de Segismunda se materializa a lo largo de la novela con el empleo del aparato simbólico propio de la época. En este sentido destaca el emblema del corazón, que figura la muerte de todo rastro de mundaneidad y la consiguiente apertura al amor *uránios* de los protagonistas. Recuerda al segundo nacimiento de Dioniso a partir precisamente de su corazón y que se transformó en uno de los ritos más destacados entre los órficos como metáfora del renacer a la visión celeste y al amor superior.<sup>164</sup>

Pero antes de llegar a ese momento, en la novela aparecen otros símbolos destacados, patentizando todos ellos la peculiaridad del amor de Segismunda. El primero es la caña con la que comunica a Guiscardo su amor. Con ella está renunciando a pócimas mágicas, a alcahuetas o a criados, que, a la postre, convierten todo lo que tocan en mercancía. Por el contrario, ella busca un método que pudiera pasar desapercibido a los sirvientes de Guiscardo,<sup>165</sup> de la misma manera que también logró mantener oculto su amor a sus propias

---

incluso dotar de humildad a los soberbios. El enamorado acostumbra a complacer graciosamente a todos. ¡Ay, qué cosa maravillosa es el amor que hace que una persona resplandezca con tantas cualidades y enseña a cualquier persona cómo rebosar de buenas cualidades!» *Vid.* Andrés el Capellán (2020): *Op. cit.*, 59.

**164.-** *Ov. M.* 3,256ss. Sobre su relevancia en el orfismo: Nono de Panópolis, 6. *Vid.* también: David Hernández de la Fuente (2002): "Elementos órficos en el canto VI de las Dionisicas: el Mito de Diosniso Zagreo en Nono de panópolis", *Revista de Ciencias de las religiones* 7: 19-50.

**165.-** «Eas uero litteras uacuo arundinis baculo includit, eamque arundinem quasi iocans iuueni dat iubens ut eam ancille sue tradat per modum instrumentum ignis suscitandi» (página?).

damas de compañía hasta el momento final del relato.<sup>166</sup> No encontró, pues, mejor camino para comunicar su amor que insertar un mensaje de amor<sup>167</sup> en el hueco de la caña —«in un bucciolo di canna»—. Bruni empleará en su traslado el vocablo *arundo* —«uacuo arundinis baculo» (pp.)—.

De este modo, desplegará toda la polisemia del término latino, que evoca primeramente la caña utilizada por Prometeo para entregar el fuego al ser humano,<sup>168</sup> dando a entender así que con ella Segismunda entregó el fuego de su amor a Guiscardo. No se pase por alto tampoco que *arundo* —o *harundo*— también alude al asta de las flechas<sup>169</sup> y, metonímicamente, a la propia flecha.<sup>170</sup> y, por lo tanto, Bruni está tratando de reflejar con el vocablo las armas con las que Cupido despierta el amor y la pasión. Pero, además, el término alude a la caña como instrumento de escritura<sup>171</sup> y a un artilugio para cazar pájaros construido con cañas trenzadas.<sup>172</sup> En definitiva, a través de este término Bruni se remite a un símbolo que aglutina tanto las exigencias del género de comunicar el amor por escrito, como el conjunto de símbolos —el fuego o la flecha— que describen la manera con la que el amor atrapa y afecta a los enamorados.

---

166.- «Que aderant ancille quid cordis id esset aut quid sibi uellent uerba illius ignorabant, commiseratione tamen affecte lacrimabant omnes, causam ab ea scicitantes tam uehementis doloris consolabanturque certatim ut queque maxime poterat» (página?).

167.- Ovidio aconsejaba revelar el amor mediante notas o cartas: *Vid. Ars* 1,436-41; 3,467-78.

168.- Hes. *Th.*, 535-70.

169.- *Ov. M.* 1,471.

170.- *Ov. M.* 5. 384; *Verg. A.* 4,73.

171.- *Mart.* 1,3,10. *Pers.* 3,11.

172.- *Petr.* 40, 6; 109, 7.

Idéntico valor simbólico tienen las lágrimas con las que Segismunda *amortaja* el corazón de Guiscardo.<sup>173</sup> Tales lágrimas parecen recordar las de la mujer pecadora del evangelio que las usó para lavar los pies de Jesucristo<sup>174</sup> y que fueron interpretadas por el mismo Jesús como rito funerario.<sup>175</sup> No se pase por alto tampoco el sentido lustral de las aguas en toda la cultura antigua. Eran utilizadas para purificar personas y también lugares y para establecer una nítida separación entre lo sagrado y lo profano, entre lo consagrado y lo secular.<sup>176</sup>

Algunos de estos símbolos se encontraban implícita o explícitamente reflejados en el relato ya mencionado de los amores de Cupido y Psique de Apuleyo. En efecto, en ese texto será también una caña —*arundo*— la que, hablando y aconsejándole, libre de la muerte a Psique, cuando Afrodita le impuso traerle el mechón de unas

---

173.- «Nec quicquam deerat funeri tuo preter lacrimas eius quam tu tam ardentem dum uiueres dilexisti» (página?). Y más adelante: «His dictis non aliter quam si fons quidam in oculis affuisset, nullo clamore edito ut femine solent sed tacita in pateram inclinata maximam uim lacrimarum profudit, innumerabilia simul oscula mortuo cordi infigans» (página?).

174.- «Et ecce mulier quae erat in ciuitate peccatrix, ut cognouit quod accubuit in domo Pharisaei, adtulit alabastrum unguenti, et stans retro secus pedes eius, lacrimis coepit rigare pedes eius et capillis capitis sui tergebat, et osculabatur pedes eius et unguento unguebat» y, colocándose detrás junto a sus pies, llorando, se puso a regarle los pies con las lágrimas, se los enjugaba con los cabellos de su cabeza, los cubría de besos y se los unguía con el perfume». Lc 7,37s.

175.- «Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiosi, unxit pedes lesu et extersit capillis suis pedes eius». Jn 12, 3. Poco después, en versículos 7s el propio aparece la identificación con la muerte «Dixit ergo Iesus: sine illam ut in die sepulturae meae seruet illud, pauperes enim semper habetis uobiscum, me autem non semper habetis».

176.- Cic. *Tusc.* 5,27,79; Liv. 40,6; Verg. *A.* IV 635, 650-3. De ahí el baño ritual judío o *mikvah* o el bautismo cristiano.

ovejas.<sup>177</sup> También evoca la literatura clásica la cueva por la que entra y sale Guiscardo para gozar del amor de Segismunda. En concreto, rememora la *spelunca* en la que Dido y Eneas se entregaron al amor.<sup>178</sup> Pero, más allá de la cueva, la abertura por la que entra y sale Guiscardo para encontrarse con Segismunda recuerda al Cupido del *Asno de Oro*, que también saldrá por el techo de la estancia en la que estaba recluido para reencontrarse con Psique.<sup>179</sup> Por último, también hay que tener presente la abertura o rejandija de la muralla que permitirá a Píramo y Tisbe tener conversaciones de amor.<sup>180</sup> La textualidad de este fragmento en Ovidio<sup>181</sup> recuerda claramente la de Boccaccio, cuando dice que el amor había recordado a Segismunda aquel acceso por todos olvidado.<sup>182</sup>

Pero no acaban ahí las relaciones entre la novela de Boccaccio y el *Asno de oro*. En ambos textos encontramos a dos mujeres que no asumen su soltería

---

177.- App. *Met.*, 6,12,1 y 6,13,1

178.- App. *Met.*, 4,160-72.

179.- App. *Met.*, 6,21,2

180.- Vid. Giovanni Boccaccio (2001): *Famous Women*. Edited and translated by Virginia Brown. Cambridge Mass. - London: Harvard UP, cap. XIII (pp. 54-61).

181.- «Fissus erat tenui rima, quam duxerat olim, / cum fieret, paries domui communis utriusque; / id uitium nulli per saecula longa notatum / (quid non sentit amor?) primi uidistis amantes / et uocis fecistis iter». Vid. *Ov. M.* 4,65-8.

182.- Tras describir la cueva y su conexión con palacio, escribe: «E era sí fuori delle menti di tutti questa scala, per ciò che di grandissimi tempi davanti usata non s'era, che quiasi niuno che ella vi fosse si ricordava: ma Amore, agli occhi del quale niuna cosa è sí segreta che non pervenga, l'aveva nella memoria tornata alla innamorata donna» (4,1,10). Bruni tradujo: «quia penitus in desuetudinem uenerat, nemo eius aditus tenebat memoriam. Sed amor, cuius oculis nichil absconsum est, reduxerat hunc in mentem amantis mulieris» (página?).

y desean casarse,<sup>183</sup> pero que no encuentran marido: una porque su belleza aleja a todos los hombres y otra porque su padre se niega a procurárselo. Contemplados en conjunto, en ambos relatos resulta esencial el papel del padre: para Segismunda es un obstáculo; para Psique, un aliado, que acude incluso al oráculo de Apolo a preguntar cómo podía casar a su hija. Llegado el momento, ambas protagonistas ascenderán hasta la experiencia de un amor celeste a través de un funeral: el de Segismunda ante el corazón yerto de Guiscardo y, el de Psique, cuando se dispone a enterrarse convirtiendo sus nupcias en un funeral.<sup>184</sup>

Pero tal vez la coincidencia más relevante entre ambos relatos nace de la condición que Cupido le impuso a Psique de no querer ver su rostro. De hecho, la venganza por envidia de las hermanas de Psique consiste en forzarla a que vea el rostro de Cupido y, por tanto, en obligarla a *humanizar* aquel amor superior.<sup>185</sup> Podría pensarse que Psique y Afrodita juegan en la *novela* de Apuleyo el papel de las dos Afroditas de Pausanías, actuando la olímpica como símbolo del amor *pándemos* y Psique como trasunto del amor *uránios*. La belleza sin igual de esta hace que se identifique con la bellaza eidética, mientras que la celotipia enfermiza de aquella y sus deseos irrefrenables de castigarla con el amor de un ser abyecto,<sup>186</sup> la transforman en alterego de lo mundano y mendaz.

183.- Para el caso de Psique: App. *Met.*, 4,32,4.

184.- «Iacrimosa Psyche comitatur non nuptias, sed exequias suas» (App. *Met.*, 4,34,1s). Desde aquella muerte simbólica la muchacha llega a un lugar bellísimo, donde oye voces sin ver a nadie (App. *Met.*, 5, 1s.).

185.- App. *Met.*, 5,7-ss.

186.- App. *Met.*, 4,31,3.

Cupido no sólo no obedecerá las órdenes de su celosa madre, sino que trasladará a Psique a un espacio idílico donde poder experimentar el amor de manera secreta y oculta, igual que lo había intentado Segismunda. La condición era siempre la misma, que Psique no cayera en la tentación de querer contemplar el rostro de su enamorado, aunque sus hermanas le insistieran.<sup>187</sup> Esta exigencia alejaba la relación del terreno de lo físico y la emplazaba en el del puro amor. Es más, estando Psique embarazada, se le abrían dos posibilidades: dar a luz a un dios o a un niño mortal. Lo primero sucedería si no conocía el rostro de su amado y no revelaba su identidad a las hermanas; de lo contrario, su hijo sería un simple mortal.<sup>188</sup>

La conclusión de todo ello es lógica: cuando el amor es puro, sus frutos son de raigambre *divina*.<sup>189</sup> Y en ello también hay un paralelismo entre las dos heroínas, ya que ambas mueren y ambas resucitan a un amor celeste. Psique, en un contexto pagano, es resucitada por Cupido<sup>190</sup> y por él es trasladada al Olimpo donde es recibida incluso por su contrincante Afrodita.<sup>191</sup> Segismunda, como cristiana, confía en que *Dios es amor* y que, por ese amor, ella y su amado se unificarán

---

187.- «Perfidae lupulae magnis conatibus nefarias insidias tibi comparant, quarum summa est, ut te suadeant meos explorare uultus, quos, ut tibi saepe praedixi, non uidebis si uideris» App. *Met.*, 5,11,4.

188.- «nam et familiam nostram iam propagabimus et hic adhuc infantilis uterus gestat nobis infantem alium, si texeris nostra secreta silentio, diuinum, si profanaueris, mortalem» App. *Met.*, 5,11,6 - 5,12,1.

189.- Tras pasar la muchacha por numerosas pruebas, el propio Zeus zanjó la cuestión. (App. *Met.*, 6, 20s).

190.- App. *Met.*, 6, 21,2-4.

191.- App. *Met.*, 6,23,3-5

tras la muerte de ambos, experimentando así también la unificación común con Dios.<sup>192</sup>

### 5.5. *Follie y remedia*

El amor de Segismunda no deja de ser un ejemplo minoritario dentro de la literatura amorosa desde la antigüedad, mucho más poblada de amores funestos, de los que se extraían advertencias de todo tipo contra la mujer, contra el matrimonio y contra el propio amor, que, desde antaño, era identificado con la fuerza vivificadora y dominadora de todo.<sup>193</sup> De ahí puede partir que los temas amorosos se transformaran en el mejor escaparate para observar las reacciones del ser humano, profundizando en su alma y aportándole enseñanzas.<sup>194</sup> Por ello Petrarca se refirió al amor como el amargo señor del ser humano, pero marcando, como dijo Segismunda, que nacía de *-d'otio e di lascivia humana—*<sup>195</sup> y que se señoreaba sobre todo de gente

---

**192.-** «ipsi de mundo sunt ideo de mundo loquuntur et mundus eos audit; nos ex Deo sumus, qui novit Deum, audit nos, qui non est ex Deo, non audit nos. In hoc cognoscimus Spiritum veritatis et spiritum erroris. Carissimi, diligamus invicem quoniam caritas ex Deo est, et omnis qui diligit ex Deo natus est et cognoscit Deum; qui non diligit, non novit Deum, quoniam Deus caritas es» (1Jn 4, 5-8).

**193.-** Lucr. 1, 1-42; Verg. *Geor.* 3,242-4.

**194.-** Vid. Angelo Poliziano (2018): *Traduzione delle Amatoriae narrationes di Plutarco*. A cura di Claudio Beveggi. Firenze: Olschki. Las historias amorosas relatadas acaban siempre trágicamente. Ahí radica parte de su valor pedagógico-preventivo. Recomendamos: Pedro M. Cátedra (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*. Salamanca, Universidad de Salamanca. Clive Staples Lewis (2015): *La alegoría del Amor*. Madrid: Encuentro [Edición original de 1936]. Alexander A. Parker (1988): *La filosofía del amor en la literatura española 1480-1680*. Madrid: Cátedra.

**195.-** Vid. Francesco Petrarca (2003): *Triunfos*. Edición bilingüe de Guido M. Cappelli. Madrid: Cátedra, *Triumphus Cupidinis* I, 76-8.

vana.<sup>196</sup> El éxito de la novela se puede deber, entre otras razones, a que precisamente era una narración sobre un personaje concreto y tangible que, siguiendo la teoría historiográfica, podía convertirse en un modelo universal.<sup>197</sup>

Pero, como se ha dicho, la literatura estaba bastante más poblada de ejemplos dramáticos de amores *ilícitos*, de los que habló Piccolomini en su *Remedia amoris*, considerando, como cabe esperar, que era una enfermedad,<sup>198</sup> nacida por supuesto del ocio y del lujo, y que provocaba el debilitamiento de las cualidades superiores a los seres humanos. Por ello insiste Piccolomini en que el enamorado no vivía en sí mismo, sino en la mujer a la que amaba,<sup>199</sup> tópico muy reiterado

---

**196.**- Vid. Francesco Petrarca (2003): *Op. cit., Triumphus Cupidinis* I, 82-7.

**197.**- Vid. el ejemplo de Fiammetta: «Suole a' miseri crescere di dolersi vaghezza, quando di sé discernono o sentono compassione in alcuno. Adunque, acciò che in me, volonterosa più che altra a dolermi, di ciò per lunga usanza non menomi la cagione, ma s'avanzi, mi piace, o nobili donne, ne' cuori delle quali amore più che nel mio forse felicemente dimora, narrando i casi miei, di farvi, s'io posso, pietose. (...) Voi sole, le quali io per me medesima conosco pieghevoli e agl'infortunii pie, priego che legciate; voi, leggendo, non troverete favole greche ornate di molte bugie, né troiane battaglie sozze per molto sangue, ma amorse, stimulate da molti disiri, nelle quali davanti agli occhi vostri appariranno le misere lagrime,, gl'impetuosi sospiri, le dolenti voci e li tempestosi pensieri, li quali, con istimolo continuo molestandomi, insieme il cibo, il sonno, i lieti tempi e l'amata bellezza hanno da me tolta via». Vid. Giovanni Boccaccio (2019<sup>9</sup>), *Elegia di Madonna Fiammetta. Corbaccio*. Introduzione e note di Francesco Ermani. Milano: Garzanti, 3-4. Esta idea marcará el futuro de gran parte de la prosa renacentista incluyendo obras como el *Lazarillo*.

**198.**- «Nempe aegrotus est (...) omnis qui amat». Cito por: Francisco Socas ed. (1995): "Remedios de amor en una carta de Eneas Silvio Piccolomini". En: Amado Jesús de Miguel Zabala - Francisco Eduardo Álvarez Solano - Jesús San Bernardino Coronil (eds.): *Arqueólogos, historiadores y filólogos. Homenaje a Fernando Gascó*. Sevilla: Kolaios, Asociación cultural para el estudio de la antigüedad: 923-948, (cita: §3 (p. 933).

**199.**- «(...) gignitur luxu, ocio, & inter laeta fortunae bona nutritur. Hic men-

en la época.<sup>200</sup> De ahí nacerían los enamorados que se desprecupan hasta de sus familiares y que se aíslan del mundo.<sup>201</sup>

En atención a ello, Pío II no encontró términos mejores para definir a la mujer que llamándola *e.gr. devoradora del patrimonio, ruina del honor, devoradora del patrimonio o azuzadora del diablo*.<sup>202</sup>

---

tem hominis eripit, iudicium omne peruertit, sensum hebetat, animum extinguit. Namque cum mulierem diligis non in te sed in illa uiuis. Quid enim pejus est quam uiuentem non uiuere? quam sensum habentem non sentire? quam oculis praeditum non uidere? Equidem qui amat in alium mutatur uirum, nec loquitur, nec facit quae ante solebat». Vid. Francisco Socas ed. (1995): *Op. cit.*, §4 (p. 934). En este fragmento la expresión «non in te sed in illa uiuis» recuerda las siguientes palabras de san Pablo: «vivo autem iam non ego, uiuit uero in me Christus» (Gál 2,20). De este modo, se patentiza que los dos tipos de amor implican una fusión con el otro: el amor superior, supone vivir en Cristo; el amor *illicitus* implica perderse a uno mismo para vivir en una criatura, y de ahí su identificación con una especie de idolatría: «Cogita primum quam remote a praeceptis Dei recessisti, qui cum debeas Deum ex todo corde diligere, creaturam amasti, & in ea omnem tuam delectationem posuisti, sic enim factus es idolorum cultor. Nam qui creaturam Deo praeponit, idolatra est. Negabis te idolatrum esse, quasi non praeponas creatori creatum?». Vid. Francisco Socas ed. (1995): *Op. cit.*, §7 (p. 935).

**200.-** «Por cierto, cuando a la muger amas, no en ti cuanto en ella vives. ¿Qué cosa es peor que, viviendo, no bivir, y teniendo sentimiento, no sentir? Sin dubda, el que ama en otro hombre se muda, que ni habla ni haze aquello que solía». Vid. Juan de Lucena (2014): *Op. cit.*, 111. Este argumento tiene una variante sagrada manifestada en el *Vivo sin vivir en mí* teresiano.

**201.-** «Tu nihil te extimas, quicquid tibi eueniat leue est, solum super amicam anxius es. Non parentes, non necessarios, non benefactores magnificas. Solutus tuus animus in amica est. Illam amas, illam promoues, illam somnias, de illa cogitas, de illa loqueris, de illa suspiras, nihil agis quin memoriam eius habeas. En stultitiam, dementia, morbumque teterrimum». Vid. Francisco Socas ed. (1995): *Op. cit.*, §6 (p. 934).

**202.-** «Quid est oro mulier, nisi iuuentutis expilatrix? uirorum rapina? senum mors? patrimoniij deuoratrix? honoris pernicies? pabulum diaboli? ianua mortis? inferni supplementum». Vid. Francisco Socas ed. (1995): *Op. cit.*, Francisco Socas ed. (1995): *Op. cit.*, §9 (p. 935). A partir de ahí, aparece toda la panoplia de argumentos misóginos heredados de la antigüedad clásica y del medievo como la consideración de que la mujer era un animal inacabado, además de inestable y caprichosa. Vid. Francisco Socas ed.

Resulta evidente que ninguno de esos apelativos casa con el personaje de Segismunda, *racional* en sus sentimientos y *espiritual* en su objeto.<sup>203</sup> Por ello ella nunca antepuso la belleza física a todo lo demás, siendo este el rasgo definitorio de los amores baldíos que puoblaban la literatura del momento,<sup>204</sup> especialmente entre adolescentes,<sup>205</sup> ejemplos a menudo del proceso de *animalización* del ser humano cuando actúa irracionalmente.<sup>206</sup> Véase que es el efecto contrario de la divinización producida por el amor *uránios*.

---

(1995): *Op. cit.*, §10 (p. 935s). Vid. Maria Antonietta Terzoli (2006) "Intento pedagogico e tradizione misogina nella *Historia de duobus amantibus*". En: Maria Antonietta Terzoli (ed.): *Enea Silvio Piccolomini. Uomo di lettere e mediatore di culture. Gelehrter und Vermittler der Kulturen. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Basilea, 21-23 aprile 2005. Internationaler Studienkongress, Basel, 21.-23. April 2005*. Basel: Schwabe Verlag, 169-206.

**203.-** La belleza verdadera sería la celestial: «pulchritudo quam debemus quaerere in coelo est, cui nulla potest res mundana comparari». Vid. Francisco Socas ed. (1995): *Op. cit.*, §12 (p. 936).

**204.-** «Nihil forma mulieris est, nisi moribus adiunta. Castitas est quae foeminam laudat, non forma. Tu non castitatem sequeris, formam solum amas. Forma haec uti flos agri decidit. Rosa mane rubet, sero languescit. Nihil formosius est uirtute atque honestate: si hanc intuereris multo tibi formosior uideretur quam tua sit amica». Vid. Francisco Socas ed. (1995): *Op. cit.*, §8 (p. 935). Misma idea: «Cur mihi plus aequo flauis placuere capilli / et decor et linguae gratia ficta tuae?». *Ov. Her.*, 12,11s.

**205.-** «De adolescente tuo quid michi videatur et quid sperem? amore noxio et, quod peius est, turpi, atque omnino malis retibus captus est. Subirasci interdum potest, imo vero sepe cogitur. Hec natura amoris, hec amantium vita est; irascuntur et litigant et frequens bellum crebra pace concludunt et vix momento temporis unus propositi tenor manet. Nulla quidem, ex omnibus vite difficultatibus, inconstantia et fluctuatione vehementior est; itaque rarissime letos, sepe mestos, semper varios, uniformes nunquam videas». Vid. Francesco Petrarca (1934): *Op. cit.*, 5,8,1. El mismo pensamiento a lo largo de toda la carta 5,8.

**206.-** «Quanto dignius hec facta hominum dicerentur, superiora autem beularum! Ita autem res se habet, ut nullum animal homine nobilius dum se hominem meminit; sic dum oblivisci ceperit, nullum vilius nullumque deiectius, nullum peius quem nature stimuli impellant nec frena contineant rationis». Vid. Francesco Petrarca (1934): *Op. cit.*, 9,4,6.

No faltaban ejemplos de amor *pándemos* en la literatura clásica. Ahí está Dido, que se revuelve y sacrifica a sí misma porque su amor se le escapa,<sup>207</sup> o Medea o Fedra. Si se contraponen con Segismunda, se observa que las lágrimas de Dido no brotan del deseo de honrar póstumamente a su amado, sino que surgen de la desesperación y la locura que la domina al comprobar que Eneas se marcha irremisiblemente.<sup>208</sup> Así se explica que Virgilio la dibuje llena de indecisión y engañándose a sí misma.<sup>209</sup> En ese contexto, el amor no es tal, sino más bien un ejercicio de locura y de furia que incita a Dido vagar de un lado para otro.<sup>210</sup>

En contraste, Segismunda quedó tranquila recostada sobre su lecho para ir al encuentro ultraterreno de su amado. La razón es clara, la reina de Cartago había perdido toda esperanza<sup>211</sup> y moría sin confianza alguna en encontrarse con su amado y con ánimo de evitar el dolor existencial.<sup>212</sup> La misma inferencia se extrae al compara a Segismunda con las otras heroínas mencionadas: ella ingiere veneno con sosiego y convencida de que la muerte es el camino más inmediato y directo para reencontrarse con el alma de su amado. Frente a ella, Medea convierte el veneno en un simple

---

207.- Verg. A., 4,1-4.

208.- Verg. A., 4,30; 4,313-9; 4, 412-5. Las lágrimas a veces también consuelan: Ov. *Trist.*, 4,3,35-44.

209.- «His dictis incensum animum inflammavit amore, / spemque dedit dubiae menti, solvitque pudorem» Verg. A., 4,54s.

210.- «(...) quid uota furentem, / quid delubra iuuant? Est mollis flamma medullas / interea, et tacitum uiuit sub pectore volnus. / Uritur infelix Dido, totaque vagatur / urbe furens (...)» Verg. A., 4,65-9.

211.- Verg. A., 4,506-32.

212.- Verg. A., 4,547-52; 4,650-3. Y maldice por todo ello a los troyanos Verg. A., 4,630s.

artilugio de venganza.<sup>213</sup> Idéntica comparación permite el ejemplo de una Fedra incapaz de controlar las pasiones y la realidad misma,<sup>214</sup> presa como se siente de la locura del amor.<sup>215</sup> Por contra, Segismunda aplica la razón y la deliberación al elegir amante. Su amor, pues, no sigue los protocolos reincidentes del amor ciego<sup>216</sup> que campa en la literatura del momento, incluyendo la *Historia de duobus amantibus* y la comedia *Chrysis* de Piccolomini.<sup>217</sup>

En síntesis, frente a las mujeres mentirosas, que viven para y por sus pasiones,<sup>218</sup> Segismunda representa la mujer fuerte consciente de las obligaciones que le imponen la *fides* amorosa. Si los ejemplos primeros

---

**213.-** Con Medea el mundo se estremece: «mundus vocibus primis tremit» Sen. *Med.*, 732-9.

**214.-** «Quae memoras scio / vera esse, nutris; sed furor cogit sequi / peiora, vadit animus in praeceps sciens / remeatque frustra sana consilia appetens» Sen. *Phaidr.*, 177-180.

**215.-** «(...) vicit ac regnat furor / potensque tota mente dominatur deus» Sen. *Phaidr.*, 184s.

**216.-** «solere amantum ceca esse iudicia» Vid. Francesco Petrarca (1934): *Le familiari*. II: libri V-XI. Edizione critica per cura di Vittorio Rossi. Firenze: Sansoni. 7,14,2. Idéntica idea en 11,11,1. En otros lugares es todavía más explícito: «Cecus est amor, ceci sunt amantes amantumque iudicia ceca sunt». Vid. Francesco Petrarca (1937): *Le familiari*. III: libri XII-XIX. Edizione critica per cura di Vittorio Rossi. Firenze: Sansoni, 17, 9, 1. También en 19,11,9. A este tema dedica la carta 22,7: Vid. Francesco Petrarca (1942): *Le familiari*. IV: libri XX-XXIV. Edizione critica per cura di Umberto Bosco. Firenze: Sansoni.

**217.-** El propio Boccaccio había explicado la fuente de la que nacen estos amores furibundos o *folle* al relatar el origen del amor: Vid. Giovanni Boccaccio (2011): *Genealogy of the Pagan Gods*. I, Books I-V. Edited and translated by Jon Solomon. Cambridge Mass. - London: Harvard UP, 1,14s. Sobre la misma cuestión: Ov. *Am.*, 1,19; luv. 6. Para el amor adulterino: Vid. Francesco Petrarca (1934): *Op. cit.*, IX,4,8.

**218.-** Vid. Poggio Bracciolini (2008): *Facezie*. Con un saggio di Eugenio Garin. Milano: Mondadori, 10. No faltaban mujeres asesinas ni en las Escrituras Sagradas (Judit, 13).

dan lugar a una abundantísima literatura misógina,<sup>219</sup> Segismunda flanquea el paso a una noción de mujer coherente con sus sentimientos y racional en sus decisiones. El hecho que vincula ambos tipos de historias es la muerte, y de ahí que Pietro Bembo recree en un poema la añeja imagen del amor y la muerte intercambiando por error sus flechas.<sup>220</sup> La diferencia entre unas y otras radica en que, para aquellas, la muerte es el fin del amor y, para estas, es su purificación y consagración.

## 6. Nota Final

La edición valenciana de *De duobus amantibus Guiscardo et Segismunda* supone un hermoso testimonio de la difusión por Europa de una nueva tradición discursiva y de un nuevo interdiscurso. Esta edición, pues, no puede ni debe analizarse aisladamente, sino en relación con las otras varias que se imprimieron por el continente de esta traducción latina de la novela 4,1 del *Decameron*. La traducción latina de esta obra de Boccaccio, junto con otras varias traducciones y con obras de creación escritas originariamente en

---

219.- Un Ejemplo: *Corbaccio*, compuesto por Boccaccio ca. 1354-55. Se tradujo en España al catalán en 1397: Vid. Martín de Riquer (1935): "Narcís Franch, traductor del Corbaccio", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* 16: 377-84. Inspirado en su argumentario en 1438: Alfonso Martínez de Toledo (1981): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Edición de Michael Gerli. Madrid: Cátedra.

220.- «Post epulas ambo pariter dant membra quieti; / Surgunt cum nondum fulgeret orta dies. / Sic imprudentes permutavere pharetras: / Munus abit procul hic et procul illi suum. / Mors ut conspexit valido quos fixerat ictu / In venerem curis incaluisse novis, / Mirata est, miratur Amor, quos blanda putabat / Oscula iuncturos succubuisse neci». Vid. Pietro Bembo (2005): *Lyric Poetry. Etna*. Edited and translated by Mary P. Chatfield and Betty Radice. Cambridge Mass. - London: Harvard UP, 176.

latín, contribuyeron a lo que podría denominarse *internacionalización* de los modelos novelísticos italianos. De este modo, la fuerza *babélica* y centrífuga de las lenguas particulares se vio contenida, uncida y amalgamada por el latín, que actuó como una suerte de fuerza *pentecostal* y centrípeta.

Esto quiere decir que el lecho común de la cultura clásica, desbordada como si tratase de una inundación del Nilo, volvió a fecundar la Europa renacentista en su necesidad de articular un nuevo discurso ético y estético. Tal discurso acabará por identificar y vertebrar al continente durante siglos y, desde él, convertirse en el armazón de la cultura de una parte considerable del mundo actual. No en vano la cultura es el encuadre que permite la permeabilidad y la comunicación entre lenguas y con ello la concordia entre pueblos.

Desde esta perspectiva, el incunable valenciano es un eslabón en ese fenómeno de unificación filosófica y estética que transformó las lenguas de Europa en teselas de un mosaico que solo descubre su significado cuando se muestra al completo. Demuestra también que el Reino de Valencia jugó un papel central en la generación y difusión de esa cultura translingüística. Funcionó como retorta en la que lo italiano se transformó en español y, lo español, en europeo. No en vano el Reino de Valencia intermedió en el trasvase de las nuevas formas literarias desde las regiones italianas al resto de reinos hispánicos.

Por ello, no puede ser casual que el lugar de

edición de la traducción de Bruni fuera Valencia, ya que como *cap i casal* <sup>221</sup> se había transformado en el canal osmótico inmediato que permitió en un primer momento la incorporación de toda la Península a la Europa humanística. Desde entonces, la imprenta valenciana jugará un papel central en la difusión de la nueva literatura, por no incidir ahora en la nueva espiritualidad o en las nuevas corrientes de pensamiento.

A nadie extrañe, por tanto, que el siglo XV valenciano sea llamado *aureo*, porque en esas fechas Valencia ya estaba empapada de cultura italiana, que se expresaba en italiano y en latín. Desde entonces el propio Reino se incorporó a las principales corrientes culturales europeas desde una dualidad lingüística que siempre fue una oportunidad para la excelencia creativa. Esa dualidad no hizo más que abundar en su papel de puente entre los diversos territorios españoles. La imprenta de la época en general y, en particular, este incunable con la traducción de Bruni, es testimonio cabal de una ciudad y un reino pujante en lo económico, abierto en lo cultural y permeable en lo social.

---

221.- Denominación que alude a Valencia por ser la ciudad más importante y cabeza del reino que lleva su mismo nombre.