

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

MATRIMONIO Y TRADICIÓN EN *CURIAL E GÜELFA*: EL PELIGRO DE LA INTERTEXTUALIDAD

ROXANA RECIO
Creighton University

Resumen: En este trabajo se analiza el concepto del matrimonio como elemento estructural de *Curial e Güelfa*. A través del matrimonio, el autor anónimo pone de relieve cuestiones de distinta índole que van desde lo social al concepto del amor y los sentimientos, y que afectan también al tipo de ficción que el lector tiene delante. Por medio de un concepto como el del matrimonio se analiza la ambigüedad con la que el autor anónimo juega en relación a la tradición y cómo pone en tela de juicio la idea misma del amor, y lo dicho hasta ahora por la crítica referente a la intertextualidad de la obra y su supuesto medievalismo. El concepto del matrimonio no es más que otra herramienta que el autor utiliza para flexibilizar y manipular una historia que apunta ya a un mundo y a una forma de narrar diferentes. El Petrarca de los *Triunfos* es fundamental en la ideología amorosa de la obra.

Palabras clave: amor, intertextualidad, Humanismo, estructura, Petrarca.

Abstract: This paper explores the role played by marriage as a structural element in *Curial e Güelfa*. Through his treatment of this topic the anonymous author emphasizes different subjects, including social differences, love and feelings, which also have an effect on the kind of fiction that is presented to the reader. The exam of marriage in *Curial e Güelfa* reveals the calculated ambiguity of the author with respect to tradition as well as his questioning of the concept of love, and it also undermines what scholars have said in reference to intertextuality in *Curial* and its supposed medieval characteristics. The characterization of marriage is just another tool used by the author to manipulate and make more flexible his story, which already points to a different way of narrating and to a different world. Petrarca's *Trionfi* is an essential element to understand the characterization of love in this work.

Keywords: love, intertextuality, Humanism, structure, Petrarca.

Generalmente, en los estudios sobre *Curial e Güelfa* no se analiza la idea del matrimonio. Se han tratado temas como, entre otros, el amor, sus relaciones eróticas con ciertos autores, especialmente Boccaccio o la caballería, pero el matrimonio como concepto y parte integrante del marco narrativo de la historia se ha dejado a un lado.

La unión del caballero Curial y la joven Güelfa, cuando se ha tratado, ha dado lugar normalmente a aproximaciones que se reiteran sobre la tradición del concepto del amor en función de algunos clásicos. Además, se ha caído en el lugar común de que *Curial* es una narrativa esencialmente medieval con ciertos toques renacentistas en los mejores casos. Hay quien ha llegado a decir que es una narración compleja, mixta. Por otra parte, la aproximación a la historia y su ligazón con autores latinos, epístolas y el Petrarca del *De remediis utriusque fortunae* es algo que ya resulta del conocimiento general.

En este trabajo se presenta un análisis del concepto del matrimonio en *Curial* también en función de tres aspectos determinados: 1) una visión más concreta de la concepción amorosa del momento; 2) la estructura de la narración; y 3) la producción literaria peninsular. Parto de la idea del matrimonio de los protagonistas, como la de un acto que se presenta al lector con una doble intención y una finalidad distinta a la que aparece en la superficie. Como consecuencia, teniendo siempre en cuenta el concepto del matrimonio, hago referencia a autores y obras como *Tirant lo Blanc*, Rodríguez del Padrón y Fernando de Rojas, que han llevado, intertextualmente, a concepciones y conclusiones no muy acertadas, y luego los contrasto con mi aproximación a *Curial*. Intento mostrar que, en términos generales, ciertos tipos de relación de textos literarios es peligrosa e, incluso, ayuda al anquilosamiento de los estudios sobre obras fundamentales o relevantes.

Lo que prevalecía en aquel momento en la Península era la narrativa de ficción, muy especialmente la caballeresca, la poesía de cancionero y una ficción sentimental en formación que venía con bastante fuerza. Todo lo facilitaba un cambio social¹. Normalmente seguían, tanto en prosa como en poesía, con las estructuras y las ideologías de las distintas tradiciones. Así sucede en *Curial*, donde hay una apariencia de seguir la tradición que, mayormente, le ofrece la ficción caballeresca. Sin embargo, algo llama la atención cuando se lee atentamente: el concepto de matrimonio. En esta obra catalana del siglo xv aparece reiteradamente el proceso de compromisos de boda, matrimonios, incluso un matrimonio

1. Roxana Recio, «*Curial e Güelfa* y la prosa corta alegórica: Los *Triunfos* de Petrarca en la prosa catalana del xv», en *Scripta*, 1, nº 2 (2013), pp. 13-33.

secreto, el de Làquesis (pp. 259-260), y por descontado nos encontramos con muchas situaciones amorosas. Sin embargo, esas situaciones amorosas que, deben distinguirse de las que he dado en llamar de humor-erótico, como es el caso de las monjas en el monasterio con Curial y especialmente con Arta, son bastante controladas por no decir púdicas (pp. 142-146). No obstante, púdicas no significa moralizante. Incluso el suicidio definitivo de Càmar está narrado de una manera que no escandaliza a nadie; al contrario, gusta, pues es un acto de desesperado amor (pp. 339-341). Distinto tema sería el de la religiosidad de la novela y su relación, por ejemplo, con el cristianismo. No obstante, a nivel de relaciones amorosas en sus distintas formas, es evidente que hay algo muy diferente: no existe una recreación en hacer muy visibles por parte del autor, participante directo en la narración, ningún tipo de relación física. Lo dice el mismo autor en una de sus intervenciones:

Qui totes les coses de la tristor dels dos amants volgués recitar per menut, faria lo libre molt gran, emperò per ésser breu ho lexaré: solament aquelles que 'm par que sien molt necessàries, volent csiure a vostra consolació e plaer, recitaré².

Podríamos significar como alguna ocasión visual afectiva en la historia, los besos con Güelfa y los besos con Làquesis, y especialmente el beso con Càmar, que queda relamiéndose los labios para disfrutar del sabor de la boca de Curial (p. 334). También podría mencionarse, la escondida y discreta relación de Curial con Laquesis, como producto de las artimañas de ésta y de su madre (pp. 85-89). No entra en la misma categoría la visita al cuarto de Càmar que, en su momento, hace Curial. En ese momento, lo que verdaderamente hace el autor es una disertación sobre lo que siente Càmar, y de la actitud «pragmática» de Curial (pp. 325-326).

Si nos detenemos un momento y volvemos a la cita donde habla el autor, hay algo que llama la atención: la idea de ser breve. En aquella época, pensando en Joanot Martorell y en Boccaccio, resulta significativo. La brevedad, es sencillamente no extenderse, no hacer hincapié en esos aspectos que el autor anónimo llama «coses de la tristor dels dos amants». También, destaca el interés por parte del autor anónimo de «deleitar», de «causar consolación y placer» en su lector, lo que muy bien puede traducirse o entenderse por «distráer». Precisamente, por expresiones como éstas, es por lo que se ha relacionado tan estrechamente a *Curial*

2. Antoni Ferrando (ed.), *Curial e Güelfa*, Toulouse, Anacharisis, 2007, p. 59. Todas las citas serán de esta edición.

con Boccaccio, sin olvidarnos, obviamente, del trato que se le da al lector, algo que en, sin ir más lejos, en el *Decamerón* es visible³.

Sin embargo, de lo que no se da cuenta uno es que lo importante no está en la frase «Qui totes les coses de la tristor dels dos amants volgués recitar per menut, faria lo libre molt gran», arriba transcrita, sino en la que le sigue, cuando nos dice que narrará las historias que a él, como autor de las mismas, le parecen que son muy necesarias: «emperò per ésser breu ho leixaré: solament aquelles que m par que sien molt necessàries, volent csriure a vostra consolació e plaer, recitaré» (p. 59).

Estamos ante una narración dirigida y controlada que tiene un propósito ante el lector. No se trata ya tanto del mismo lector, de deleitar, de causar placer, se trata de la elección en función de una idea predeterminada en la mente de su autor. Esta selección, se puede decir, aparece en cualquier obra, sin embargo, en el caso de *Curial*, adquiere una connotación especial. Nos encontramos ante una aproximación de un autor a su obra que, en la Península, no era común o peor: no se hacía. Las razones pueden ser diversas. Si la dependencia con Boccaccio fuera tan literal o estrecha, esta selección no se daría y, si pensamos que estamos en la Corona de Aragón, con la libertad intelectual que allí existía, mucho menos. Se ve un margen de acción por parte del autor anónimo. No es la Castilla de la Inquisición, ni la Castilla de las traducciones oscuras⁴, el *Curial* viene de una sociedad mediterránea, de una mentalidad, que permite el *Tirant* y que, en esta misma obra, lleva al protagonista con una mujer muy guapa a un monasterio donde, se insinúa solamente, ocurren juegos sustanciosos (145-146). Estamos ante una obra ya humanista. Al respecto dice Montserrat Piera desde una perspectiva más

3. Roxana Recio, «Autor y lector en la traducción catalana del *Decamerón* de Boccaccio: análisis de una asimilación», en *Scripta*, 1, nº 2 (2013), pp. 283-309. En términos generales, para ver cómo el lector es muy importante en la Corona de Aragón, véase también Recio, «El lector: factor determinant per als traductors de la Corona d'Aragó», en Júlia Butinyà y Antonio Cortijo Ocaña (eds.), *L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, Potomac, Scripta Humanistica, 2011, pp. 185-203.
4. He tratado este asunto en «Alfonso de Madrigal (El Tostado): La traducción como teoría entre lo medieval y lo renacentista», en *La Corónica*, 19, nº 2 (Spring 1991), pp. 112-131; «Approaches to Medieval Translation in the Iberian Peninsula: Glosses and Amplifications», en *Fifteenth-Century Studies*, 24 (1998), pp. 38-49; «Vernacular Translations in the Crowns of Castile and Aragon (1352-1515)», en Frank A. Domínguez y George D. Greenia (eds.), *Castilian Writers, 1400-1500*. Nueva York, Gale, 2003, pp. 368-379.; «Sobre l'Humanisme a la Corona catalano aragonesa», en *L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, en Júlia Butinyà y Antonio Cortijo Ocaña (eds.), Potomac, Scripta Humanistica, 2011, pp. 299-319.

bien agnóstica en relación a las distintas aproximaciones de los críticos al Humanismo en la Corona de Aragón:

Ahora bien, si se parte de la noción de que el humanismo consiste en el estudio de los textos clásicos y la utilización creativa de todo aquello que se pueda extraer de los mismos (Badia 15), el autor de *Curial e Güelfa* puede ser inscrito dentro del movimiento humanista por varias razones. Primero, por el hecho de considerarse él mismo un modesto seguidor de los *studia humanitatis* (*Curial e Güelfa* III, 11). En segundo lugar, porque su obra es un claro botón de muestra de este tipo de quehacer literario y, por último, porque también los personajes, dentro de la ficción, se afanan en demostrar su adherencia a las premisas humanistas. Es un hecho plenamente aceptado por los críticos que, al hablar de humanismo durante el siglo xv en la Península Ibérica, es de referencia obligada la influencia que ejercieron los autores italianos, especialmente en el ámbito catalano-aragonés (Batllori 1995, 83; Badia i Margarit 1996, 171; Butinyà 1999, 25)⁵.

Además, para apoyar sus ideas Piera aporta el testimonio de un autor contemporáneo, Juan del Enzina:

Quanto más que claramente parece en la lengua ytaliana aver avido muy más antiguos poetas que en la nuestra, assí como el Dante y Francisco Petrarca y otros notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto, como dize Virgilio, no debe ser vituperado, mas dino de mucho loor, quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer⁶.

No se debería hablar de hurto, más bien de asimilación. Todo en *Curial* apunta precisamente a eso: a un proceso de cambio, luego de una asimilación. Seguidamente Piera señala una idea que da la razón a la tesis central de este trabajo:

En el caso del anónimo es fácil apreciar la influencia de Petrarca, Dante y Boccaccio,⁷ a la vez que se hace patente el «hurto [...] dino de mucho loor» del que habla Juan del Encina. El autor de *Curial e Güelfa* insinúa ya en el prólogo su compromiso intertextual y su deuda con Petrarca⁷.

5. Montserrat Piera, «Lectores y lectoras de Boccaccio en *Curial e Güelfa*», en *eHumanista*, 1 (2001), p. 86.
6. *Ibid.*, p. 86.
7. *Ibid.*, 86.

Sin embargo, Piera, siguiendo a Rico, parece aceptar que el Petrarca en cuestión es el Petrarca de las *Familiares*⁸. No estamos seguros del «compromiso intertextual» de que habla Piera, pero sí de lo que ella llama «deuda con Petrarca». Lo que hay que hacer ahora es aclarar de qué Petrarca estamos hablando. Piera abre el camino con respecto al análisis de ciertos aspectos de *Curial*.

Volviendo al tema central de este trabajo, al comienzo de la obra, se nos deja saber que Güelfa, después de dos años de matrimonio, se ha quedado viuda del señor de Milà (p. 45). La protagonista, es pues, una señora que había estado casada. Desde el principio, el matrimonio está presente como un factor caracterizador en la obra. Por otra parte, es precisamente esa falta de un marido lo que hace que Güelfa necesite canalizar y satisfacer sus deseos y tendencias más naturales (p. 46). Podría entenderse, ya de entrada, que el matrimonio es el instrumento que se utiliza para «legalizar» las relaciones sexuales. No es extraño que se justifique por ese motivo, el motivo de no tener a un hombre en su vida, el deseo y la atracción de Güelfa hacia el joven Curial a quien quiere beneficiar en todos los sentidos (pp. 46-48). Es por eso que le ofrece parte de sus bienes (p. 45). Aquí radica el origen de la relación de estos dos personajes y es de esta forma, dejando primero en claro el origen humilde de Curial, como comienza a desarrollarse la historia. Pero hay que ir por partes. A pesar de ser la primera vez que el matrimonio aparece en la obra, ya tenemos un punto de referencia hacia lo que es su función en ella: una contrapartida. Vamos a ver cómo es precisamente el matrimonio lo que se contrapone al Amor, con mayúsculas, en esta narración. La idea, tal como la hemos expuesto, puede parecer poco convincente; sin embargo, si nos adentramos en la trama y lo analizamos, vemos cómo cobra una dimensión especial. También hay que darle su lugar al deseo o, si se prefiere, a eso que se ha dado en llamar «el amor loco».

Aunque parezca lo contrario, en *Curial* no hay nada puesto al azar. La obra, pretendidamente caballeresca, utiliza las gestas y la caballería como un elemento de sujeción de la narración. Si nos fijamos en el mismo comienzo, en el libro primero, Curial se marcha a una de sus aventuras caballerescas después de haber hablado Güelfa sobre los sentimientos que ella tiene por él. Antes de irse, llegan incluso a besarse (p. 52). Es fundamental la figura de Melchior de Pandó, pues, en lugar de la misma Güelfa, es ese personaje el que habla de las virtudes de

8. *Ibid*, p. 86. Francisco Rico, *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1982, pp. 89-90. Julia Butiñá apunta al De remediis en *Tras los orígenes del Humanismo: El «Curial e Güelfa»*, Madrid, UNED, 1999, pp. 25-31.

Curial. Vemos a Curial a través de los ojos de Pandó. Entonces, ¿en qué consiste realmente la conversación y el «enamoramiento» entre los protagonistas? Leyendo con cuidado, vemos que el enamoramiento o atracción de Güelfa apunta a una protección de carácter económico y, algo sorprendente, de una controlada necesidad física. Güelfa, dado que su padre no se cuidaba de buscarle marido, se lanza con Curial para llegar en su momento a apaciguar sus «normales apetitos» (p. 46). Le dice que puede llegar a ser señor de su fortuna, la heredada del marido difunto y le trata de «hijo». La castidad y la contención física y sentimental son visibles, y a alguno le puede chocar o sorprender. Además, Güelfa le dice a Curial que poco a poco, si obra con cuidado, toda esa fortuna puede poco a poco ir creciendo (p. 47). Por otra parte, la figura de los «envidiosos» Ansaldo y Ambròsio, es fundamental para el desarrollo de la acción, ya que incrementan la tensión con respecto a la atmósfera de los sentimientos en la historia (pp. 48-54). Por ejemplo, es por ellos por lo que el casto beso de Curial y Güelfa cobra más dimensión (p. 52).

También llama la atención el hecho de que Curial siempre es pasivo, se deja llevar y parece no tener una verdadera iniciativa. Güelfa, por el contrario, parece en control y sus celos le dan la posición de liderazgo en la relación, a la par que el dinero, pero tiene más independencia como personaje que Curial. El sentimiento (o interés) en esta relación se centra en ella. Es curioso que, para Hauf la gran novedad del autor anónimo radica en lo siguiente:

És precisament la d'haver volgut superar els vells prejudicis defensant la tesi de un amor igualador de classes que actua en benefici de la natural gentilesa del cor i dels mèrits adquirits mitjançant la gràcia i les dàdives de l'estimada⁹.

Independientemente de la cuestión de la igualdad de clases, que viene dada también por un interés meramente físico (o fisiológico si se prefiere) en el caso de Güelfa, no vemos el amor claro ni tan siquiera en el caso de dicha protagonista, y mucho menos en el caso de Curial. Sin embargo, la idea de la igualdad de clases sociales no es menos cierto que es otro de los tantos aciertos de la obra. Pero hay que tener cuidado afirmando este asunto, dado que Güelfa basa su «enamoramiento» primordialmente en dinero y en una buena dote para Curial,

9. Albert Hauf, «Sedució (Làquesis) versus elecció i gràcia prevenint (Güelfa): el dilema de Curial (Mt 6, 22-24)», en Antoni Ferrando (ed.), *Estudis lingüístics i culturals sobre Curial e Güelfa, novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, Ámsterdam, John Benjamins, 2012, p. 332.

irónicamente la dote de su marido ya difunto. Debería matizarse un poco la afirmación. Hay quien puede seguir viendo grandes diferenciaciones de clases en la obra, según se lean las distintas relaciones con este joven Curial sin mucho patrimonio o alcurnia. Tal vez, la posible explicación al tema de las clases sociales estriba en que, siendo ella de un estatus social más elevado, se fija en Curial por razones meramente de una atracción física. Nos ceñimos en este caso a Güelfa, pero, aunque aquí no nos vamos a dedicar a eso, debería aclararse más. La modernidad de esta obra anónima catalana tiene muchos puntos novedosos para la narrativa del momento, y no creo que éste, el de las clases sociales, sea un punto muy esencial para el juego que el autor mantiene con el lector y su asimilación de nuevas estructuras y mentalidades. Hauf destaca muy bien, por el contrario, las relaciones de *Curial* con Boccaccio y el *Novellino*¹⁰. Sin embargo, lo que esto significa con respecto al concepto del matrimonio es que no hace sino acrecentar la idea de interés económico que tiene en la obra, y la idea de que el matrimonio y el amor van por distintos derroteros.

Con el matrimonio como concepto en *Curial* se consigue también el adiós a la estructura caballeresca y a la estructura medieval. Es un juego del autor con el lector. No obstante, el sentimiento se consigue de otra manera en la obra. Un análisis detallado nos demuestra que es fundamental en este aspecto el Petrarca del *Triunfo de Amor*¹¹.

Por otra parte, en general el papel de la mujer en la obra está en función de Curial y es algo que no hay que sacar de quicio. Curial no está enamorado nunca, a pesar de sus sueños, etc. Lo están las mujeres, y a través de ellas y de conceptos como el matrimonio el autor anónimo nos muestra este mundo de transición. Se entiende ahora que Curial es pasivo a propósito, para poder destacar el mundo de los sentimientos claramente a través de los personajes femeninos. Desde un principio la idea parece ser la de destacar los sentimientos, pero todo en un entramado de novela caballeresca y de aparente mundo todavía medieval.

Hay una dualidad en la obra: por una parte, encontramos la dimensión legal, es decir, lo que Güelfa puede hacer económicamente al sentirse atraída por Curial y, por otra, lo que le es permitido hacer porque es viuda. El autor es en apariencia púdico, o se juega con eso para que sirva de plataforma y poder dibujar las otras situaciones sentimentales presentándolas como fuera de lugar. Incluso hace que una de las protagonistas se suicide, cuando en realidad son ésas las historias

10. *Ibid.*, pp. 331-332.

11. Amplió estas ideas en Recio, «*Curial e Güelfa...*».

que sostienen el matrimonio y la relación de los protagonistas. Sin las otras historias, no tendría sentido la sosa relación entre Curial y Güelfa y no se valoraría el matrimonio como institución legal y de conveniencia. El matrimonio es la clave para realzar esta historia amorosa, pero el matrimonio como concepto, un concepto con el que continuamente se juega. Entonces entendemos el valor del amor, que radica no en ese matrimonio tranquilo de los protagonistas, sino en las historias colindantes, y sirve para poner de manifiesto la ambigüedad del mensaje del autor, que está invitando al lector a un mundo de sentimientos en el que a la postre, lo menos atractivo es la institución matrimonial porque, sencillamente, no se basa en sentimientos.

Un personaje que merece ser destacado en este trabajo es Làquesis. Làquesis termina casándose, es decir, cayendo en las manos del matrimonio, y ayuda muchísimo a entender el papel que este concepto desempeña en la obra. Piera habla de la actitud «humanista» de este personaje «por «defender a Güelfa», como lo hace también el rey de Francia¹². Además, señala de una manera clara el proceso de *imitatio* en relación a Boccaccio que hace el autor anónimo con este personaje¹³. Admite una reelaboración por parte del autor anónimo y eso es lo que nos interesa:

Laquesis, a través de una lectura imitativa de Boccaccio, se apropia de la voz de Guismonda y vuelve a recitar ante su madre el rebelde discurso que Guismonda pronunciara ante su padre Tancredi. Mediante la utilización de la novella de Boccaccio, Laquesis lleva a cabo una tácita defensa de la dama italiana a la vez que, por una parte, reconoce la deuda del autor catalán respecto al escritor italiano y, por otra, ilustra la reelaboración de la historia llevada a cabo por el autor de *Curial e Güelfa*¹⁴.

Reelaborar no es intertextualidad, es asimilación, y se vuelve a la idea de la plena consciencia literaria de este autor anónimo que, con distintos elementos narrativos, la *imitatio* o reelaboración, lleva a cabo una estructura diferente, valiéndose de elementos como el concepto del matrimonio que le ayudan a poner en primer plano en prosa, el sentimentalismo y la angustia amorosa que en los capítulos tercero y cuarto del *Triunfo de Amor* de Petrarca se pueden encontrar¹⁵.

12. Piera, art. cit., p. 89.

13. *Ibid.*, pp. 88-89.

14. *Ibid.*, p. 88.

15. Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abbozzi*, Vinicio Pacca y Laura Paolino (eds.), Milán, Mondadori, 1996, pp. 135-220.

No nos imaginamos al autor de *Curial* yendo a los clásicos solamente para lo sentimental o basándose únicamente en reelaboraciones. Da un paso más allá, como Garci Sánchez de Badajoz, y presenta un mundo en el que las convenciones se siguen pero en la superficie. Precisamente, por seguir a ese Petrarca, el de los *Triunfos*, no hay ese erotismo que encontramos en Boccaccio. Lo hay, pero mucho más controlado y además, precisamente por seguir al Petrarca de los *Triunfos*, hay pudor, moral si se quiere, pero sin una connotación moralizante¹⁶. Làquesis es especial, ya que actúa como el prototipo femenino de los nuevos tiempos, el personaje femenino con menos pudor, aunque siempre bajo el control de la pluma de un autor que busca algo ya distinto en sus personajes, incluso en el mismo Curial.

Muy interesante también en la novela es la figura de Càmar con respecto a lo que aquí estamos tratando. Càmar es la que verdaderamente pone en la obra el sello de la pasión del amor hasta sus últimas consecuencias. Haciendo una relación con la literatura latina dice Sònia Gross:

La mort de Càmar ha estat relacionada per la crítica amb la de Dido, ateses les notòries connexions entre les dues històries (Torró, Bastardes), però el mode com es duu a terme, un dels elements més coneguts i recreats en les variades versions de l'episodi dels amors de Dido i l'heroi troià (Lida) –l'espasa d'Enees–, difereix totalment del de la reina de Cartago, i guarda, en canvi, una relació evident amb la de la dama d'aquesta *novella*. Una mostra més de la riquesa de la cultura literària de l'Anònim i de l'explotació personal, hibridació i imbricació en un nou context narratiu de les diferents fonts –com en aquest cas d'ascendència, directa o indirecta, clàssica– de què se serveix¹⁷.

El matrimonio y la figura de Càmar son lo opuesto¹⁸. Su amor intenso por Curial la mata. Hay quien le llama a un amor así «amor loco», pero eso lleva a confusión, ya que se le puede relacionar con obras y personajes de distinta índole.

16. Amplió todos estos puntos en la monografía en prensa: Los Triunfos de Petrarca en la Península Ibérica: un género olvidado.
17. Sònia Gros i Lladós, «Amor omnia vincit: la força de l'amor en el *Curial e Güelfa*», en *eHumanista/IVITRA*, 1 (2012), p. 231. En este trabajo de Gross, siguiendo a Butiñá, se continúa relacionando a *Curial* en términos generales con los clásicos y especialmente con Boccaccio. Es curioso que, como Hauf, Gross también hace referencia a la fuerza de la mirada (pp. 208-212). Siguen ambos la tradición francesa y clásica, sin contar con los *Triunfos* de Petrarca, de donde creemos que sin duda proviene el sentimentalismo de la obra..
18. Julia Butiñá, «Boccaccio y Dante en el *Curial e Güelfa*», en *Epos*, 7 (1991), pp. 259-273. Butiñá, aparte de continuar relacionando a *Curial* con Boccaccio, relaciona a Càmar con Dante llevada

Gross habla de riqueza literaria y estamos de acuerdo, pero siempre en función de reconocer que esa riqueza literaria lleva al autor anónimo precisamente a una nueva narrativa.

En la novela se nota claramente, si se pone atención, que el amor no tiene nada que ver con el matrimonio. Aparece como el elemento que sirve para contrastar posiciones, ideas y sentimientos, es el elemento estructural con el que se construye una acción que abre paso a todo un mundo. Hay un juego con la pasividad de Curial que, por ejemplo, se demuestra cuando un caballero quiere aprovecharse de Arta y, una vez ya tomada violentamente por los cabellos, después de que ha pasado un tiempo, finalmente Curial la defiende (pp. 138-140), y se observa en general en todas sus acciones, incluso con la misma Güelfa. Parece que en la novela se distingue entre sociedad-conveniencia y matrimonio-amor, pero al final recordemos que el rey accede a las peticiones de matrimonio, y por eso Curial se casa con Güelfa.

Al autor anónimo le interesa más poner de relieve lo que siente Càmar que lo que sienten los protagonistas al final cuando se casan. Hay un intento en toda la obra de poner de relieve los sentimientos y los procesos sentimentales, lo que le acerca al mundo del Petrarca de los *Triunfos*. Hay otras obras en prosa en estas fechas (entre 1440 y 1460)¹⁹ con esta connotación nueva amorosa, por ejemplo el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores.

Resulta inevitable hacer ciertas referencias a *Tirant lo Blanc*. Si recordamos, Làquesis tiene una estrecha complicidad con su madre para captar a Curial y conseguir sus favores, pero de una manera muy diferente que en *Tirant* con su famosa Plaerdemavida. *Tirant* normalmente se centra en lo sexual. Un ejemplo de ello lo encontramos en el Capítulo CCXXXIII, cuando están en la cama Plaerdemavida, la Princesa y Tirant:

Plaerdemavida lo hi portà e féu-lo gitar al costat de la princesa. E les pots del llit no aplegaven a la pared envers lo cap del llit. Com Tirant se fon gitat, dix la donzella que estigués segur e no es mogués fins a tant que ella lo hi digués. E ella se posà al capdel llit estant de peus, e lo seu cap posà entre Tirant e la Princesa, e ella tenia la cara devers la princesa; e per ço que les mànegues de la camisa l'empedièn, despullà-les, e pres la mà de Tirant e posà-la sobre los pits de la Princesa, e aquell tocà-li les mamelles, lo ventre e d'allí avall. La Princesa despertà's e dix:

por la idea de virtud. Este punto se aleja de lo que aquí se estudia, pero resulta muy interesante y se debe tener en cuenta.

19. Se cree que *Curial* es de hacia 1435-1467.

—Val-me Déu, i com est feixudga! Mirau si em pot deixar dormir.
 Dix Plaerdemavida tenint lo cap sobre lo coixí:
 —Oh, com sou donzella de mal comport!. Eixiu ara del bany e teniu les carns
 llises e gentils: prenc delit en tocar-les.
 —Toca on te vulles —dix la Princesa—, e no poses la mà tan avall com fas.
 —Dormireu e fareu bé, e deixau-me tocar aquest cos que meu és —dix Plaer-
 demavida—, que jo só ací en lloc de Tirant. Oh traïdor de Tirant, e on est tu?. Que si
 tenies la mà lla on jo la tinc, e com series content!
 {...} En aquest deport estigueren per mès espai d- una hora, i ell tostemp toc-
 cant-la²⁰.

La cita es larga pero vale la pena. No hay una escena así en todo *Curial*. Las ideologías de las dos obras son totalmente distantes aunque en algún momento Curial se meta en alguna cama, como pasa con Làquesis, sintiendo después gran arrepentimiento (pp. 81-82) o con el matrimonio de Ioland y Aznar (pp. 242-243) o cuando besa «apasionadamente» a Cámar (pp. 333-334). Por el contrario, en *Curial* hay pudor, lo que significa que se implica, no se hace explícito lo que no interesa o lo que, sencillamente, debe completar el lector. Además, nunca se llega a ciertos extremos que, aunque se quieran catalogar de eróticos, son realmente sexuales. Aramón i Serra en su edición de *Curial* afirma:

Confrontant el *Curial* amb *Tirant lo Blanch*, cal descomptar, essent ambües obres filles del mateix ambient literari, una sèrie de trets comuns: realisme, humanitat. cavalleries verosimils, ambient històric, fons populars, una lleugera inclinació a la parodia... Potser és assenyalable una major tendència del *Tirant* envers l'obscenitat i un sentimentalisme més visible en el *Curial*²¹.

En *Tirant* el matrimonio no es muy significativo para su estructura y su catalogación. Se puede entender de distintas formas²². No obstante no es un elemen-

20. Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*, Martí de Riquer (ed.), Barcelona, Ariel, 1990, pp. 703-704. Utilizaremos esta edición.

21. *Curial e Güelfa*, Ramon Aramon i Serra (ed.), Barcelona, Barcino, 1930, vol. 1, pp. 13-14.

22. La bibliografía es muy abundante pero se puede empezar por consultar, Rafael Beltrán Llavador, «Las “Bodas sordas” en “*Tirant lo Blanch*” y “*La Celestina*»», en *Revista de Filología Española*, 70 (1990), pp. 91-117; Albert Hauf, «*Tirant lo Blanc*: algunes qüestions que planteja la connexió corelliana», en Rafael Alemany, Antoni Ferrando y Lluís B. Meseguer (eds.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 9-14 de setembre de 1991)*, Barcelona, Abadia de Montserrat, vol. 2, pp. 69-116; Albert Hauf, «*La dama de Rodes*: tècnica i energia boccacciana en un novellino del *Tirant lo Blanc*», en Antoni Ferrando y Albert

to estructural narrativo importante como en *Curial*. En *Tirant* fundamentalmente el matrimonio, tanto si se lleva a cabo o como promesa, sirve para introducir en la narración dos factores que nunca se ven como elementos estructurales: 1) dar colorido a la ficción y 2) dar relevancia al elemento erótico. Aunque no es mi intención en este trabajo hacer un estudio de *Tirant*, ni mucho menos, se pueden poner dos ejemplos de lo que digo. En relación al primer factor, dar colorido a la narración, pueden ponerse como ejemplo los capítulos CX y CXI²³, cuando la Infanta de Sicilia acepta casarse con Felipe después de escuchar los consejos de Tirant. Si nos fijamos, en ningún momento la idea de matrimonio se desprende del corpus narrativo, es parte integrante de la historia y, más aún, es la historia en sí, lo que determina la existencia de Felipe y, desde luego de la Infanta, en el relato. No tiene más función. Otro ejemplo de lo mismo, de dar colorido a la acción pero ya con ciertos tintes eróticos, lo presenta en un resumen Rafael Mérida sobre el matrimonio secreto de Tirant:

Mientras la Emperatriz está convencida de proveer a su amante con una mejor vida, la Viuda Reposada se entrega nuevamente al trabajo de indisponer a Tirante y Carmesina inventando historia a una e intentando seducir al otro [141-142]. Al ser rechazada por el capitán, la mujer se decide a perpetrar su venganza de otro modo, y forjando un plan que no se descubre hasta más adelante, manda confeccionar una máscara que imite los rasgos del rostro de un negro hortelano del castillo [143]. Entre tanto Tirante ruega a la princesa que le dé muestras fehacientes de su amor, y ésta junta con él sus manos, realizando las promesas nupciales según las cuales quedan

G. Hauf (eds.), *Miscel·lània Joan Fuster*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994, pp. 79-118; María de la Pau Janer, «L'espòs transformat al *Tirant lo Blanc*», en Rafael Alemany, Antoni Ferrando y Lluís B. Meseguer (eds.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 9-14 de setembre de 1991)*, Barcelona, Abadia de Montserrat, vol. 2, pp. 159-171; Lola Badía, «El *Tirant* en la tardor medieval catalana», en *Actes del Symposium "Tirant lo Blanc" (Barcelona 1990)*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, pp. 35-99; Vicent Beltrán, «Realismo, coloquialismo y erotismo en *Tirant lo Blanc*», en Juan Paredes, Enrique Nogueras y Lourdes Sánchez (eds.), *Estudios sobre el "Tirant lo Blanc"*, Granada, Universidad de Granada, 1995, pp. 27-43; Lola Badía, «De la *Faula* al *Tirant lo Blanc*, passant, sobretot, pel *Llibre de Fortuna e Prudència*», en *Tradicció i modernitat als segles XIV i XV: Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, Valencia/Barcelona, Institut de Filologia Valenciana/Abadia de Montserrat, 1993, pp. 93-128; Lola Badía, «Metge i els *auctores*: del material de construcció al producte elaborat», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 43(1991-1992), pp. 25-40; Beatriz Ferrús Antón, «Carmesina y Tirant, enfermos... ¿de amor?: Apuntes para una historia de la subjetividad», en *Tirant: Butlletí Informatiu i Bibliogràfic*, 11 (2008), pp. 55-65.

23. Joanot Martorell, *op. cit.*, pp. 346-357.

unidos en matrimonio secreto. En cuanto a la consumación del rito Carmesina pide a Tirante que la pospongan hasta que la guerra se termine y obtengan la bendición de su padre [144-149]. El caballero, sin embargo, ruega a la dama que tengan relaciones sexuales antes de su partida y ésta acepta, aunque llena de dudas. Para facilitar este encuentro, Placer de mi Vida, con la ayuda de una doncella llamada Momblanco, prepara a la novia para la noche de bodas, pero finalmente Carmesina después de muchos intentos fracasados por parte de Tirante, le convence de que no le arrebate su virginidad²⁴.

Este resumen resulta muy importante con relación a lo que estamos afirmando en este trabajo y, por otra parte, muy acertado, dado que es así precisamente cómo el matrimonio está engarzado dentro de la historia: es un paso más en la ficción y sirve para introducir, al llegar a ser secreto, la cuestión erótica de las relaciones prematrimoniales y un posible embarazo. No es el matrimonio lo determinante, sino las intrigas, el erotismo y la actitud de Carmesina hacia su amante. Un ejemplo del segundo factor en relación al matrimonio, es decir, para incrementar lo erótico, que realmente es sexual, puede verse en ese pasaje transcrito del Capítulo CCXXXIII, cuando están en la cama Plaerdemavida, la Princesa y Tirant.

Por otra parte, hacer relación con *Siervo libre de Amor* no tiene mucho sentido, entre otras razones, por la fuerte connotación moralizante medieval de esa obra y su estrecha relación con el mundo medieval²⁵. Hay que tener cuidado con relacionar a *Curial* también con otras obras castellanas. Éste es un mundo diferente en donde los conceptos más tradicionales ya están al servicio de otros propósitos, al servicio de mostrar un mundo diferente, como lo demuestra la poesía de cancionero. Sin embargo, hay que matizar con qué poeta de cancionero relacionamos estas obras. No todos los poetas tienen la misma aproximación al amor. No es lo mismo Garcí Sánchez de Badajoz que Guevara. La poesía cancioneril, como ya he dicho en algunos trabajos, sobrevive a sus antiguas y gastadas fórmulas gracias a la aceptación de la poética de Petrarca, especialmente del Petrarca de los *Triunfos*²⁶. Recordemos que en la poesía cancioneril se ve perfectamente que «un infierno», no es un infierno por Dante, sino por el sufrimiento del

24. Rafael M. Mérida Jiménez, *La aventura de Tirant lo Blanch y de Tirante el Blanco por tierras hispánicas*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 81. Dejamos las páginas tal y como aparecen en la cita.
25. Roxana Recio, «Siervo libre de amor y Curial e Güelfa: los andamiajes de un género» *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* (en prensa).
26. Roxana Recio, «Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado», en Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán Llavador, José Luis Canet Vallés y Héctor H. Gassó (eds.),

protagonista en relación a un amor que le hace sufrir con alegría. Las estructuras, los tópicos el modo en que esos poemas se desarrollan, nada tienen que ver con Dante²⁷. En el caso de *Curial*, estamos ante una obra que dice una cosa pero propone otra. Ya desde el «Proemio» (p. 43) queda implicada esta cuestión, aunque no se expresa abiertamente.

Esta novela del siglo xv en catalán, presenta una dimensión especial: el amor nuevo, el amor de Petrarca, de connotación cristiana, frente a lo establecido, lo tradicional del matrimonio, es decir, la conveniencia. Es precisamente la connotación que le da Petrarca, lo que permite el pudor que se ve en la obra y, al mismo tiempo, como en el *Triunfo de Amor* de Petrarca, le aleja de una aproximación moralizante. Dante moralizaba, Petrarca no; Petrarca expone y ahonda en los sentimientos. Petrarca no juzga ni establece nada, se limita a narrar las historias de los distintos personajes para formar su desfile y llegar a lo que se propone, que es el dolor del enamorado con alegría. Hay una estructura doble en *Curial* que le da el toque de modernidad necesario. Difiere de Boccaccio en lo esencial de la historia, pero tiene tintes, como el de las monjas del monasterio, de las irreverencias que se encuentran en el *Decamerón*. No obstante, siguiendo la poética de Petrarca, se respeta y se crea esa sensación de control en las acciones de los personajes, eso que hemos dado en llamar «pudor». Tiene elementos del *Decamerón* pero en lo esencial de la obra, en la concepción global del amor y el énfasis en los sentimientos, Boccaccio no es el modelo, es una de tantas fuentes de las que el autor puede utilizar, entre otras razones por su gran popularidad ya en aquel momento. No se trata ya de que *Curial e Güelfa* es una novela que presenta influencias italianas, se trata de algo más importante: de que presenta por primera vez en lo que a narrativa de ficción se refiere la aceptación en una parte de la Península del Humanismo italiano, y la asimilación de la poética de Petrarca. Al respecto Butiná afirma muy acertadamente:

Si contamos con la exaltación que el autor hace del realismo²⁸ y con la utilización de los cuentos de Boccaccio, hemos de desprender una profunda admiración

Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta, Valencia, Universitat de València, 2012, vol. 2, pp. 349-369.

27. Estudio y amplío estas cuestiones en «Los *Triunfos* de Petrarca...».

28. Entiende como realismo que se utilicen personajes reconocibles en la época (*Tras los orígenes...*, p. 35). Con respecto a *Tirant*, Rafael Beltrán, explica muy bien el concepto de realismo de la siguiente manera: «La novela realista medieval tiene mucho de costumbrista. Retratará con fidelidad acciones, costumbres, ritos, maneras, fiestas, atavíos, comidas... de la élite nobiliaria. Captación selectiva, sí, pero, ¿acaso no son selectivas tantas convenciones artísticas, desde las

hacia su estilo. Pero a la vez hemos de saber apreciar lo que tiene de desafío literario –como viéramos con Petrarca– el hecho de seguir una manera una manera de escribir pero rebatiendo sus contenidos, ya que de hecho está afirmando el amor honesto con textos decameronianos. Al fin y al cabo también en esto seguiría los pasos de Petrarca, quien –en epístolas y en la traducción griseldiana– había ido modelando suavemente a su admirado y buen amigo certaldés. Si los logros literarios de Boccaccio ya eran irreversibles para estos primeros humanistas también lo era la actitud petrarquesca; por lo que hay que verla rectificación del primero al fin y al cabo como una prolongación de la que iniciara Petrarca²⁹.

No obstante, lo importante es dejar en claro hasta qué punto el Petrarca vulgar, especialmente el del *Triunfo de Amor*, influye en la obra. Petrarca en *De remediis* hace gala de su típica posición hacia lo moral, como lo hace en toda su obra. Sin embargo, las posibilidades poéticas que abre con *I Trionfi*, son inmensas. Sin negar la influencia de Boccaccio en ese juego del que hablo con el lector, el autor anónimo utiliza esa obra vulgar de Petrarca porque es la obra en la que Petrarca verdaderamente pone énfasis en lo sentimental. Llega a hablar en su desfile de los efectos de estar enamorado y de un sufrimiento por amor, que raya, por supuesto, en lo cristiano (los *Triunfos* son una alegoría de la vida del hombre en camino hacia Dios)³⁰, pero desde un punto de vista poético, en donde su misma estructura lo señala: desfile, lugar ameno, figura de Cupido, desfile de personajes tanto de la antigüedad como mitológicos como medievales, amante que se transforma en

del paisajismo en la pintura romántica, hasta las de las naturalezas muertas en la barroca? El escritor es, de nuevo, antes que escritor, artesano. Con pincel fino, como decía Dámaso Alonso, dibuja pormenores casi insignificantes del mundo que observa y vive, para después integrarlos –aquí ya con genio y brío personales– en su propio y original mundo novelesco. Vargas Llosa defiende a capa y espada la calidad de *Tirant* como novela de costumbres, y hasta social. Para él, Martorell retiene la sociedad de su tiempo –como lo harán Dickens con la Inglaterra del suyo, o Tolstoi con Rusia, o Faulkner con el Sur estadounidense– con mirada balzaquiana, facilitando al sociólogo un oceánico repertorio de datos sobre clases sociales, instituciones y costumbres. Con dos potentes y sólo aparentemente peyorativas metáforas califica Vargas Llosa al Martorell costumbrista: buitre que se alimenta de carroña histórica, pero a la vez maniático y perverso entomólogo» (*Tirant Lo Blanc, de Joanot Martorell*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 165). Estamos de acuerdo con Beltrán de que la mimesis es sinónimo de complejidad narrativa. La novedad que supone *Tirant* dentro de la narrativa, ayuda en parte a entender la idea de ‘realismo’ que se utiliza para *Curial e Güelfa*.

29. *Ibid.*, p. 32. Nosotros no vemos la connotación moralizante sino un juego con el lector.
30. Roxana Recio, *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, Nueva York, Peter Lang, 1996, pp. 16-18, y *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 5-8.

el amado, etc.³¹. Todos estos factores que considero las características del triunfo, crean un mundo atractivo, manipulable que da paso a una connotación esencialmente sentimental.

Pero no se trata del Petrarca latino en el que se basa el autor para conseguir ese sentimentalismo que tanto nos gusta de la obra, sino el Petrarca del *Triunfo de Amor*, el mismo que revitalizará la poesía de cancionero ofreciéndole nuevas oportunidades poéticas³². Pero además de Boccaccio, debido a que no quiere romper con la poética de Petrarca, con la poética que le ofrece el Triunfo de Amor, toma algunos elementos estructurales narrativos, no el fondo ideológico predominantemente erótico. Eso no quiere decir que no haya erotismo en *Curial*, pero está controlado, al estilo de un autor que ha leído al Petrarca vulgar de los *Triunfos* y que sabe que esa es la ideología de su obra, lo que la hace verdaderamente nueva y humanística, pasando Boccaccio a permitirle juegos con el lector como el del convento de monjas, muy bien analizado por Butiñá³³.

Sin embargo, no confundamos este juego retórico y estructural, que sirve para arrancar una sonrisa (o una carcajada por qué no) al lector, con algo decisivo cara a la obra. No hay una tendencia moralizante en *Curial*, precisamente se dice lo que no se hace. En esto es en lo único que se puede relacionar con *La Celestina*. Por eso la misma Butiñá puede afirmar que no estamos en *Curial* al igual que en el *África* de Canals, donde se condena a Escipión por suicidarse, como lo haría un eclesiástico³⁴. Si se podría hablar de una moral laica y moderna, como afirman Badía y Torró³⁵. Son precisamente Badía y Torró los que nos hacen entender mejor la idea. Lo moral va unido a lo literario y da lugar a un producto nuevo, sentimental, diferente. Pero moral no es moralizante. Explican Badía y Torró:

En canvi, forma part de les responsabilitats professionals dels qui signen aclarir tot el que han pogut esbrinar a propòsit de la cultura de l'Anònim i de la seva manera d'entendre el guiatge de Boccaccio, Dante i Petrarca. Per a una lectura plaent de la novel·la, tanmateix, sobretot caldrà tenir present que el *Curial* és una obra rigorosament construïda sobre un motiu tradicional de la narrativa universal, que sosté una

31. Roxana Recio, Petrarca en la Península..., pp. 8-9.

32. Roxana Recio, «Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros...», pp. 349-369.

33. Julia Butiñá, *Tras los orígenes...*, pp. 32-33.

34. *Ibid.*, p. 33.

35. Lola Badía, «La segona visió mitològica de Curial: Notes per a una interpretació de l'anònim català del segle xv», en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985)*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 169-170.

llició i una reflexió moral. La història que ens explica l'Anònim és cavalleresca totes ho eren a l'època, perquè encara faltaven segles per a la novel·la burgesa, i s'ajusta en part al *roman courtois* o *d'aventure* i al model de les cròniques biogràfiques de cavallers, però alhora és molt nova, ja que l'autor era un lector devot dels clàssics abastables a la primera meitat del xv. Aquest component aleshores modern fa que el *Curial* narri els episodis sentimentals amb una complexitat psicològica poc freqüent al segle xv i que l'Anònim reflexioni sobre la manera mateix d'explicar una història. La consciència literària de l'Anònim que se'ns revela als pròlegs dels tres llibres de l'obra, aguda i fins i tot agosarada, connecta amb l'ambient cultural ibèric de les corts dels Trastàmara³⁶.

Esta dimensión en lo psicológico de la que se habla no es ajena al *Triunfo de Amor* de Petrarca. De hecho, en el tercer y el cuarto capítulos, como ya se dijo, se presentan los estados psicológicos por los que pasa el enamorado, que en Petrarca sufre con alegría. Por otra parte, que tenga fuentes que coincidan con obras anteriores o populares en la época no le demerita, era algo usual tener un modelo³⁷. Lo importante es que supera a sus modelos, creando una obra ya humanista distinta. Lo que hay en *Curial* es el decoro típico al servicio de una tradición que poco a poco se va diluyendo en algo cada vez más sentimental.

Lo vemos desde el «Proemio» (p. 43), del que en relación a la teoría amorosa se pueden distinguir los siguientes puntos:

- 1) Explicación directa al lector, con el ánimo de conseguir una atmósfera determinada: familiar y abierta. Se utiliza el sistema retórico del discurso directo, cercano con el uso de la primera persona y del vosotros: «E per ço us vull recitar quant costà a un gentil cavaller»³⁸.
- 2) Aceptación del dolor en cuestiones amorosas. No se excluye la idea de éxito en el vasallaje («aquells qui.s treballen en amor»), aunque se trate de uno solamente quien la consiga: «Car, posat que alguns amats de la fortuna, après de infinits infortunis, sien arribats al port per ells desijat».
- 3) Peligro de derrota, se percibe como un desafío la empresa amorosa y se afirma que, por su terrible consecuencia, se debe alejar cualquiera de ese camino: «E, si ab dret juhí serà esguardat lo cas següent (la historia de Curila y de Güelfa), jatsia que seran molts aquells qui diran que ells

36. Lola Badia i Jaume Torró (eds.), *Curial e Güelfa*, Barcelona, Quaderns Crema, 2011, pp. 9-10.

37. Rosa Navarro, «Misterios en una extraña novela: *Curial e Güelfa*». *Clarín*, 96, (Noviembre-Diciembre 2011), pp. 4-8.

38. Cito según la edición de Ferrando. Todas las citas del «Proemio» son de la p. 44.

voldrien que axí.ls prenguéis de les sues amors, [...] e no havent cerenitat de la fi si serà pròspera o adversa, se deurien molt guardar de metre's en aquest amorós ans dolorós camí».

- 4) Juegos de contrarios y oxímoron, típicos del lenguaje amoroso: dulzura-amargura: «sabent la certenitat de les penes de les quals aquella dolçor amarga és tota plena».
- 5) No hay connotación moralizante. Es un juego con el lector, haciendo ver que no se rompe con la tradición. Es, precisamente ese juego, otra muestra de su asimilación humanista.
- 6) Todo se centra y se encamina hacia la relación de dos amantes: «E per ço us vull recitar quant costà a un gentil cavallere a una noble dona lo amar-se l'un a l'altre, e com ab gran trevall e pena, e seguits de molts infortunis, après, e com ab gran treball e pena, e seguits de molts infortunis, après lonch temps aconseguiren lo guardó de lurs treballs»³⁹.

El matrimonio va a la par con esa ambigüedad tan clara de la obra. Es un elemento fundamental. Desde el «Proemio» toda la obra es un pedir al lector lo opuesto a lo que se dice, dentro de una estructura conocida. Además, el matrimonio es un utensilio básico para formar la psicología de los personajes y lograr, jugando y, a veces, confundiendo la connotación sentimental de la obra.

El matrimonio en *Curial* es un elemento más de la estructura narrativa. Está presente, manipulado magistralmente, con la idea de presentar ya un mundo nuevo. No se trata solamente del matrimonio tradicional y sus connotaciones marcadamente medievales: conveniencia, transacción económica, intereses de linajes. En esta obra el matrimonio pasa de ser simplemente un estatus social a un concepto unido intrínsecamente al desarrollo psicológico de los protagonistas y a la trama, a la historia que se cuenta. Entre otras funciones podemos señalar las siguientes:

- 1) El matrimonio es la base de la configuración psicológica de personajes tanto femeninos como masculinos. Las acciones de muchos de ellos giran en torno a este concepto.
- 2) Sirve para destacar la personalidad de Curial, así como la de Güelfa y el papel del rey de manera social.

39. Trato de este «Proemio» y cuestiones relacionadas, en un artículo en prensa «Siervo libre de amor y *Curial e Güelfa*: los andamiajes de un género» en la *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*.

- 3) Es concebido como un fin que ayuda a realzar la figura de ‘los envidiosos’ y de personajes como Pandó.
- 4) Es la contrapartida del amor verdadero, por el que el autor anónimo verdaderamente apuesta, de ahí al final la manera en que se presenta al lector el matrimonio de Güelfa con Curial, En el caso de Càmar, el amor con mayúsculas, aparece, como «el amor loco», con su triste suicidio. Pero, a pesar del suicidio, no hay relación alguna con Calisto y Melibea, relación desenfrenada y meramente sexual. En Càmar el sentimiento es real y evidente⁴⁰. Se debe especificar que lo real no tiene que verse esencialmente como virtuoso⁴¹.
- 5) Es parte de la idea ambigua de la obra y un elemento fundamental que utiliza el autor anónimo para jugar con el lector, haciéndole creer que sigue una tradición, cuando en realidad utiliza un elemento tradicional para darle la vuelta a la connotación de la historia que cuenta.
- 6) Es el elemento narrativo que abre la puerta a las situaciones más sensuales, aunque siempre en contraposición a lo supuestamente establecido: aquí se situaría Làquesis y la visita de Curial a la habitación de Càmar y, desde luego, el casto beso a Güelfa que en realidad viene intensificado por los comentarios de ‘los envidiosos’, más que por el beso en sí.
- 7) El modo de presentar el autor anónimo la idea del matrimonio sirve para hacer hincapié en la obra en los sentimientos, realzando los verdaderos y construyendo así un mundo sentimental hasta ahora nuevo en la Península.

En ningún momento, sin dejar en apariencia la tradición y las formalidades a las que ese público está acostumbrado, (por eso se puede calificar a esta obra tanto como de caballería como obra medieval), el autor anónimo pretende presentar una historia medieval. Su mundo, con batallas, celos, envidias y sueños con personajes mitológicos, apunta a un estilo nuevo. Como muy bien dice Lola Badía, es un libro para la reflexión literaria, un libro sobre literatura⁴². Badía en su magnífica edición crítica hecha con Jaume Torró, vuelve claramente sobre el asunto:

40. Rosa Navarro, art. cit., p. 7.

41. Butiñá, *Tras los orígenes...*, p. 33.

42. Lola Badía, «Veritat i literatura a les cròniques medievals catalanes», en *Tradició i modernitat als segles XIV i XV (Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March)*, Valencia-Barcelona, Institut Universitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, p. 36.

De manera que resulta imposible llegir l'obra com un simple relat d'amor i d'aventures cavalleresques. Curial, al final de tot, serà un home en plenitud i la novel·la, un camí de perfecció i l'autor ens haurà transmès tant la seva visió del món com la seva reflexió sobre què és la literatura⁴³.

Por lo tanto, a través de comparaciones con otras obras, a cierto nivel, se pueden llegar a comprender un tanto mejor las relaciones de *Curial* con una tradición y con autores específicos como pueden ser Joanot Martorell, Fernando de Rojas o Rodríguez del Padrón por mencionar algunos. No obstante, la intertextualidad puede llegar a ser un peligro en el caso de esta obra (y de muchas) si se establece una dependencia definitoria. *Curial* es una obra que está abriendo un camino y que va por una vía ya distinta a pesar de su unión con la caballería, la literatura francesa e indiscutiblemente Boccaccio. Pero esa intertextualidad existente ahora, no es lo que realmente se necesita para una mejor comprensión de la modernidad de la obra y de su tan mencionado sentimentalismo. El autor anónimo, como muchos poetas de cancionero⁴⁴ y otros autores catalanes como Francesc Alegre⁴⁵, se da cuenta de que hay otro mundo sentimental que se viene imponiendo. Desgraciadamente el Petrarca de los *Triunfos* ha sido ignorado por muchos años, pero es fundamental aquí y, sin ir más lejos en las novelas cortas catalanas⁴⁶. No es que lo que ha dicho la crítica sea totalmente incorrecto. Lo que pasa es que hay que mirar la obra como apuntaba Lola Badía, como literatura, pero literatura de la nueva. El matrimonio, como concepto, está en función, de una estructura y de una ideología que, aparentando seguir con lo existente, ya cambia, y no es por sus relaciones de *imitatio*, muy importantes desde luego, con algunas novelas de Boccaccio, ni por otras razones que ya hemos barajado a lo largo del estudio. El peligro de la intertextualidad que se ha llevado a cabo hasta ahora con respecto a *Curial*, minimiza el valor de la obra con respecto a su propio valor y, como consecuencia, a la producción literaria del momento. La intertextualidad apoyada por la crítica existente, no deja ver su verdadera naturaleza en la mayoría de los casos. De ahí que pueda llegar a ser una especie de cajón de sastre,

43. Lola Badía y Jaume Torró (eds.), *op.cit.*, p. 17.

44. Roxana Recio, «Los *Triunfos*... », pp. 349-369.

45. Roxana Recio, «Proceso y significación de la prosificación de un desfile de personaje: el Somni de Francesc Alegre», en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México, El Colegio de México, 1996, pp. 299-309.

46. Recio, «*Curial e Güelfa* y la prosa corta... », en *Scripta*, 1, nº 2 (2013), pp. 13-33.

en el que el crítico meta cualquier cosa o relacione a cualquiera de sus personajes con cualquier obra o autor. La intertextualidad puede ser muy valiosa, pero en obras como ésta puede llegar a ser negativa o engañosa⁴⁷. Hay que ver esta obra en sí misma, analizando conceptos como el del matrimonio, que nos ayudan a ver cómo este autor anónimo buscaba una nueva narrativa. Una narrativa manchada por un fuerte sentimentalismo que es el mismo, un poco más moderado si no pensamos en Càmar, que el que Matulka le achacaba a Juan de Flores en su *Triunfo de Amor*⁴⁸.

La modernidad literaria de *Curial* cara a la producción peninsular debería verse como indiscutible. Para conseguirla, uno de los elementos que se utiliza maquillándolo, modificándolo de manera maniquea, es el del matrimonio. Desgraciadamente, todo está tan bien hecho en la obra, que a la crítica se nos había pasado por alto.

47. Interesante es la aproximación a cuestiones de género y estructura de Tobias Branderberger, *La muerte de la ficción sentimental. Transformaciones de un género iberorrománico*, Madrid, Verbum, 2013.

48. Matulka, B. (1931), *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, New York, Columbia University. 343.

