

***Curial e Güelfa* y la prosa corta alegórica: los *Triunfos* de Petrarca en la narrativa en catalán del XV**

Curial e Güelfa and allegorical short prose: Petrarch's *Trionfi* in the narrative in Catalan of the 15th century

ROXANA RECIO
roxrecio@creighton.edu

Creighton University

Resumen: Los *Triunfos* de Petrarca gozaron de una amplia difusión en Europa, influyendo no sólo en la literatura. En el presente artículo tratamos de ofrecer una visión de cómo la obra del italiano se dejó sentir en la Península Ibérica y, especialmente, en la Corona de Aragón. En este sentido, es remarkable la inspiración que supuso el *Triunfo del Amor*, para el autor anónimo del *Curial e Güelfa*, aunque también se pueden encontrar rastros en otras obras.

Palabras clave: *Curial e Güelfa*; Petrarca; *Triunfos*; tradición literaria; humanismo; Corona de Aragón

Abstract: The *Trionfi* of Petrarch enjoyed a wide circulation in Europe, influencing not only in literature. In this article we try to offer a vision of how the work of Italian writer was felt in the Iberian Peninsula and, especially, in the Crown of Aragon. In this sense, it is very remarkable the inspiration from the *Trionfo dell'Amore* for the anonymous author of *Curial*, although traces can also be found in other works.

Keywords: *Curial e Güelfa*; Petrarca; *Trionfi*; literary tradition; Humanism, Crown of Aragon

DATA PRESENTACIÓ: 14/11/2013 · ACCEPTACIÓ: 26/11/2013 · PUBLICACIÓ: 19/12/2013

Los *Triunfos* de Petrarca tuvieron a lo largo del siglo XV y bien entrado el siglo XVII una popularidad enorme en la Península Ibérica. Los manuscritos que circulaban por Europa eran muy numerosos (Wilkins 1942: 748-751).¹ Los *Triunfos* en un principio, por separado, eran muy conocidos por los intelectuales de esa época.² Su éxito se debe no sólo a su condición alegórica sino a la fusión de elementos estructurales de naturaleza flexible para la manipulación poética y a elementos de carácter ideológico muy del gusto de aquel momento.

Esta obra vulgar de Petrarca ha dado origen a un inmenso corpus literario. En poesía, la fusión con la poética cancioneril, por ejemplo, facilitó la permanencia de este tipo poético al ofrecerle nuevas variantes y corrientes para la creación que se ajustaban a la moda literaria imperante. Además, las composiciones independientes que han quedado como «triumfos» son abundantes así como las recreaciones, adaptaciones, y las composiciones teatrales. Desde el punto de vista de la creación artística (no olvidemos el impacto de los *Triunfos* en las artes plásticas), ni el *Cancionero* ni tan siquiera la *Comedia* de Dante tuvieron la acogida de que fueron objeto estos seis poemas juntos o individualmente. Se sabe que los triunfos que se recreaban más eran los del Amor, la Muerte y la Fama. En términos generales, la visión filosófica, moral y poética de Petrarca en esta obra fue decisiva para la creación literaria. A diferencia de Dante con su *Comedia*, Petrarca tuvo el gran acierto de no presentar los *Triunfos* como poemas o un largo poema de carácter moral o teológico. Se mantiene la connotación religiosa como una alegoría cristiana de la vida del hombre, pero sin juicios ni catalogaciones (Calcaterra 1927: 10-11). Los *Triunfos* es una obra abierta a la recreación y se presta, dada su flexible estructura con un desfile esencialmente descriptivo, a la visión personal de cada artista. Quizá este detalle ha sido fundamental para no comprender y valorar a lo largo de los años la fuerza de esta obra de Petrarca.

Algo que llama la atención a cualquier estudioso de los *Triunfos* es el campo peninsular de la narrativa. Hasta el momento ese mundo lo ocupa lo que hoy llamamos novela. Las novelas de caballerías, de aventuras y principalmente la novela sentimental son los géneros narrativos por excelencia. Los *Triunfos*, que no son considerados un género, parecen no contar para nada. Por dicho motivo, vamos a intentar señalar el papel de los *Triunfos* cara a la narrativa de aquel momento.³

En el caso de la Península Ibérica, tanto en Castilla como en Aragón, el triunfo que más influyó fue el del Amor. Para trazar un corpus que tiene como modelo esta obra, es necesario señalar las características básicas del mismo: 1) sueño, 2) guía, 3) lugar ameno, 4) desfile, 5) dama angelical, 6) poeta herido (afectado) por el amor, 7) efectos (introspección amorosa). No siempre aparecen las

1 Wilkins 748-51. Para los *Triunfos* consúltese Francesco Petrarca, *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abbozzj*. Edt. Vinicio Pacca y Laura Paolino. Milano: Mondadori, 1996.

2 Erasmi (1990: 162) y Carnicelli (1971: 28-30) afirman que, debido al número de ediciones publicadas, eran muchos más leídos que el *Cancionero*. Además de los trabajos ya publicados sobre Alvar Gómez de Ciudad Real, he tocado este tema en Recio 2012.

3 Esto lo desarrollo en mi libro *Los Triunfos: un género literario en la Península Ibérica (siglos XV-XVII)* que estoy terminando ahora.

mismas características en la nueva obra y que a veces quedan incluso reducidas a una. Normalmente en esos casos no falta el aspecto psicológico que da forma y condiciona la estructura: se trata de la introspección amorosa petrarquista, por ejemplo a través de un viaje por el pensamiento, en lugar de una visión o sueño.

Se ha de partir de la base de que la aceptación y asimilación de los *Triunfos* se ve tanto en Castilla como en Aragón. No creo que sea pertinente afirmar quién o cuál obra ha sido la primera en basarse o tomar como modelo a esta obra de Petrarca, no obstante es aceptable afirmar que hay rastros anteriores a los rastros castellanos en la Corona aragonesa. Los intelectuales catalanes, sea por afinidad lingüística sea por cercanía geográfica, se abrieron a las nuevas tendencias italianas mucho antes que los castellanos (Riquer 1941: 32)⁴. El tiempo no sería un factor importante si de ello no dependiera el tamaño del corpus de creación. Debe destacarse pues, que los intelectuales en Aragón, especialmente los de lengua y culturas catalanas, dejaron patente la dependencia del nuevo modelo y, por consiguiente la aceptación de las nuevas corrientes, de una manera visible en todos los géneros literarios. La asimilación del Humanismo por los intelectuales catalanes la ha explicado muy bien Julia Butiñá, centrándose en *Curial e Güelfa*, *Lo somni* y *Tirant lo Blanc*:

Tenemos, pues, que los primeros humanistas catalanes asumen la doctrina que procedía de Italia, a la vez que asimilan plenamente su modo de hacer literario. De este modo construirán valiosas obras artísticas, aunque aquí nos hemos restringido a las primeras: un diálogo al estilo clásico y dos obras de ficción, novelas concretamente; las tres obras están relacionadas entre sí, al menos de un modo conceptual. En ellas se vierten aquellas preocupaciones morales que a los hombres de aquel tiempo —testigos del cambio que ya advertían como fundamental— agitaban (Butiñá 1997: 277).

No hay duda que lo que se considera hoy novela fue uno de los géneros más importantes y populares. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Curial e Güelfa*. La crítica entiende el concepto de novela en este tipo de narraciones, tanto en el *Curial* como en el *Tirant*, de una manera muy específica. Aunque luego hablaremos de novela sentimental, es así como definen este género algunos estudiosos:

És en aquest sentit específic que les dues obres son anomenades novel·la, és a dir, narracions acompanyades en llur disseny de vasta arquitectura, vivaçment articulades quant a la riquesa i mobilitat dels volums narratius, ben projectades en llur disposició estructural; obres que no es consumeixen exclusivament en la celebració simbòlica d'un moment o d'una fase fixats en llur eterna absoluta, no no s'assumeix pas la feta memorable elevant-la a emblema, sinó que hom hi disposa l'objecte narratiu en una formulació que compregui tot un procés existencial (Sansone 1979: 9).

⁴ Riquer señala que la corriente nacida en Italia y aceptada por la literatura catalana antes que por la literatura castellana, «nace en Italia a partir de Petrarca».

Curial, obra narrativa del XV considerada un clásico, presenta huellas de distinta índole. Nos limitaremos aquí a señalar unos capítulos que ayudan a entender la importancia de *Los Triunfos* en relación a la narrativa de esa época. Los capítulos seleccionados forman parte del volumen tercero de la obra.

En el volumen tercero de *Curial e Güelfa*, cuando vuelve Curial a Francia, tiene una visión: «Bacus, déu de la ciència, s'apareix en somnis a Curial i l'invita a tornar a l'estudi i la disciplina».⁵ En esa visión (352-354), que llega a través de un sueño, aparecen una serie de personajes. El narrador describe a los personajes como en un desfile, uno tras otro, pero no desfilan. Curial en su sueño los ve de la mano de Baco.⁶ En primer lugar aparece una reina joven que en la mano derecha tiene unos látigos y en la izquierda un trozo de pan, con cuatro doncellas que son cuatro figuras alegóricas: Ortografía, Ethimologia, Diassintastica y Prosodia (352). Detrás de Prosodia, hay otra reina que en cada mano tiene una serpiente que continuamente quieren morder y tienen gran velocidad en sus lenguas. Esta reina viene acompañada de otras doncellas, que en este caso son tres. Se trata de otras figuras alegóricas: Probabilis, Demonstrativa y Sophistica. Detrás de esta reina y cerca de Baco, se encuentra otra reina que estaba cantando alegremente, muy bien vestida, con un cartel en la mano «scrit e notat a nota de cant» (352). Le acompañan tres doncellas: Judicialis, Demonstrativa, y Deliberativa.

El hecho de que la reina se presente cantando es importante. Hay que destacar que a partir de ahora la música y las canciones van a ir tomando un papel muy relevante en la creación de la atmósfera de este pasaje y del segundo que se va analizar en este trabajo.

Al lado de Deliberativa, hay otra reina delante de una mesa blanca, la cual era servida por dos doncellas más, llamadas Par y Dispar. Además de éstas, se encuentra a continuación otra reina más cerca de Baco, con un nivel en una mano y en la otra un compás, a la cual acompañan otras tres doncellas: Altimetria, Planimetria y Subeumetria. Después de Subeumetria, se encuentra otra reina acompañada de órganos y cantando dulcemente al mediodía, según el narrador «que yo no crech que millor so ne millor cant fos jamés, ne sia ara, ne pusca ésser d'ací avant» (353). Viene acompañada esta reina por tres doncellas que dulcemente cantan también: Organico Flatu, Armonica Voce y Ritimica Pulsu. Finalmente, la última y séptima reina, la más cercana al dios Baco, tiene una esfera en la mano a la que miraba. Su vista es muy ágil y traspasa los cielos. Viene acompañada de dos doncellas: Motus y Effectus (353).

A continuación, una vez presentadas estas reinas, se ve un grupo de gente (353) variada, procedente de distintas tierras, que habla latín y por eso se le entiende. Se encuentran sentados a los pies de la primera reina: Priscian, Uguici, Pàpias, Catholicon, Ysidoro, Alexandre, y muchos otros cuyos nombres no se mencionan (353). El narrador lo especifica: «Semblantment totes les altres dees

5 Las citas del texto serán de la edición de Antoni Ferrando (2007) y sólo se indica la página o páginas entre paréntesis.

6 Butiñá ha estudiado la figura de Baco (1999: 168-169).

tenien molts imitadors e servidors en multitud copiosa, los quals, per gràcia de brevidat, lexaré de nomenar» (353). El narrador interviene de una manera directa y en primera persona.⁷

A toda esta exposición le sigue un párrafo en el que se vuelve a Curial y su estado de ánimo a través de la figura de Hércules, a quien ve después de la última reina. Se habla del miedo de Curial. El narrador especifica que Hércules es hijo de Júpiter y de Almena y señala que es el más fuerte y sabio del mundo. Se detiene en una descripción narrativa y nos cuenta cómo va vestido: lleva una piel de león y da mucho miedo con su espantable cara. Sólo a uno temió Curial y fue a Héctor, hijo de Príamo. Ahora, temiendo a Hércules, se acerca a Baco para su protección. Curial le rinde una reverencia a Baco, arrodillándose, y se ofrece al dios como su servidor. Baco lo acepta pero le dice que vuelva a sus estudios para poder honrar bien a las diosas y sus doncellas y que no caiga en una vida de suciedad, vituperio y deshonor. Se presenta a la ciencia como: «don divinal y eternal» (354). Sorprende esta visión de Baco y el comentario del narrador al final de la visión, cuando dice que Curial aprendió más durante su visión que con todos los libros que había leído y estudiado (354).

Si se analiza con cuidado el capítulo, se comprende que Baco hace el papel de guía, como el amigo de Petrarca en el *Triunfo de Amor*. Hay una recreación de personaje, ajustada a las necesidades del género narrativo. No puede decirse que la dependencia sea directa y únicamente con el *Triunfo de Amor* pues las connotaciones morales, expuestas por Baco para sorpresa del lector, le alejan de su ideología. Sin embargo, si tomamos como referencia el contexto en que la visión se produce, en el capítulo anterior, nos damos cuenta de que no es descabellado relacionarlo con ese triunfo. El capítulo anterior es el que narra la juerga de Curial. En el que nos ocupa, viene Curial de pasar una noche llena de vicios y lasciva. Baco representaría la idea que de la pureza y castidad se da a lo largo del capítulo cuarto del mencionado triunfo. Recuérdese que Petrarca con su connotación cristiana llenó su ideología poética de una visión muy concreta del amor. Aparte de la cuestión humorística o la ironía del narrador, el autor se ve forzado, dada su intención de conformarse al modelo, a presentar en un personaje esa connotación.

Por una parte, en *Curial* se describe la locura de aquella noche, pero a través de la visión se lleva la historia a la connotación que le acerca al triunfo de Petrarca. Tenemos una estructura establecida en un género que introduce nuevos elementos que, en cierta medida, la transforman:

El género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten... La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía irresoluble si se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación. Esa estructura, en cuanto tal, consta de funciones dispuestas en cierto orden y tensión mutua y están desempeñadas en el plano del contenido, por ciertos elementos significativos (personajes, por ejemplo, comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas, etc.), que, aunque puedan ser sumamente diversos en las distintas obras del género, permiten su reducción a unas pocas categorías funcionales bien definidas (Lázaro Carreter: 1976: 117).

7 Riquer comenta el tono familiar y afectivo de la narración (1964: 2, 630-631).

Lo que tan bien explica Lázaro Carreter, se ve claramente en este pasaje que ahora analizamos y en lo que, en general, tratamos de demostrar en este trabajo. La aparición del discurso de Baco sobre la moral que debe seguir Curial ha hecho que no se vea esa relación con la ideología del triunfo. Se pasa por alto la mezcla de elementos en obras de la época. Puede decirse que se han diluido, siguiendo la línea de esta tipo de narrativa, dos de las características del triunfo: el sueño o visión (o visión dentro del sueño) y el guía. Cuando por otra parte analizamos la presencia de esas siete reinas y sus doncellas, es llamativa su concatenación. Se trata de una concatenación que presenta a los ojos del lector un personaje detrás del otro, creando así la sensación de estar ante personajes que van desfilando. Vemos a una de las reinas minuciosamente descrita con, sus doncellas y luego, inmediatamente unida a la última, aparece la siguiente de la misma forma y, finalmente, unida a la última reina vemos a esa gente que, por ser tal cantidad, ni se puede llegar a mencionar. Se construye un mecanismo en movimiento con personajes alegóricos, que van unos detrás de otros hasta llegar al miedo de Curial. Debe destacarse también el miedo de Curial. Se presenta un sentimiento, además de su vasallaje a Baco. Es un desfile peculiar, recreado en función de la presentación de un personaje central y protagonista, es decir, en función de la estructura narrativa de las historias caballerescas. Normalmente la novela de caballería presenta este tipo de protagonistas, pero aquí ya aparece contaminada por una composición que sirve para dar un andamiaje nuevo a la visión y, al mismo tiempo, para que la visión sea parte de ese andamiaje con una estructura diferente.

También, en esta visión la mención del miedo de Curial constituye un intento de acercarse a la idea de Petrarca sobre la importancia de los sentimientos. En esta misma línea los comentarios personales del narrador ofreciendo familiaridad resultan importantes: «Semblantment totes les altres dees tenien molts imitadors e servidors en multitud copiosa, los quals, per gràcia de brevidat, lexaré de nomenar» (353). Se trata de pequeños pasos en la recreación. Facilita la asimilación la misma naturaleza descriptiva y narrativa del triunfo.

El segundo capítulo seleccionado para esta investigación, «La Fortuna s'apareix en somnis a la Güelfa i li descobreix l'enveja, que guiava les perverses intencions dels dos cavallers ancians» (373-375), corrobora que hay huellas concretamente del *Triunfo de Amor* en la obra. Si en el capítulo anterior el triunfo modelo no podía concretarse a primera vista, en este caso, el capítulo nos lleva directamente a ese triunfo. El argumento del capítulo es el siguiente:

Se le aparece a Güelfa la diosa Fortuna en una visión dentro de un sueño. Había pasado junto a la abadesa largas noches en vela esperando a Curial. Estando las dos muy cansadas, caen en un sueño y es en ese sueño en el que se aparece la diosa a Güelfa. En la visión dentro del sueño se encuentran las dos en un jardín maravilloso, con árboles, todo muy verde y oloroso (373). Se oía el canto de los pájaros y todo resultaba muy vivificante para sus almas.

Estando en ese lugar, ven venir una diosa hacia ellas. La diosa tenía una cara resplandeciente y estaba muy alegre, acompañada de gente: «Venia acompanyada de cavallers e gentiles hòmens, en copia gran, e semblantment dones e donzelles, en multitud copiosa» (373).

Destacado este detalle de la corte que le acompaña, se describe cómo va vestida la diosa. Viste un manto de colores bordado en plata y oro. Güelfa se arrodilla y la diosa se le acerca y habla con ella. Entonces le habla de cómo persiguió a Curial y le hizo todo muy difícil, habla de Marte, el dios de la guerra, que a petición de ella ayudó a Curial, etc. Le asegura que a partir de ahora a Curial le hará favores y le cubrirá de honores. Es entonces cuando aparece la Envidia y cuando, después de un diálogo con la misma, donde se explica que Envidia vive entre los grandes señores («dos cavallers ancians»), desaparece Fortuna. Se quedan Güelfa y la abadesa, dentro de la visión en el sueño, solas (375).

En el capítulo que le sigue, el último que se ha seleccionado para este trabajo, «Venus s'apareix en somnis a la Güelfa i li descobreix Cupido, que la fereix amb una sageta d'or» (375-377), la narración continúa después del encuentro con la diosa Fortuna y se nos cuenta que se encuentran Güelfa y la abadesa en el jardín, todavía con tanto sueño que vuelven a tener otra visión. Entonces aparece la estrella Diana que llega resplandeciente, llena de sol, de luz, con saetas de resplandor, hiriendo los ojos de las dos mujeres. Es Diana que, en ese estallido de luz, trae consigo a Venus (376). Es el momento cuando Güelfa y la abadesa ven a Venus («qui per molts Lucífer és apellada»), muy clara y luminosa, con un niño que luego se sabe que es el infante Cupido:

E, tratent un raig il lustrant la terra, posà suaument e blana una excel.lentíssima dona, ab un infant amagat dins son mantell, en la verdejant e molt fresca erba dáquell prat; la qual dona, acompanyada en un punt de infinides gents, envers les dites dues dones pres camí. E així com començá entrar per aquella praderia, vírats cavallers e gentils hòmens ajudar a descavalcar dames e donzelles, e despuys, amb amorosos besars, fer-se plasant e molt belle festa; e cascú, prenent la sua pel braç, a la dita dea qui més podia sácostava, ab tanta alegria, que no és lengua que ho pogués recomptar (376).

Además, la voz del narrador aumenta la connotación sublime del ambiente: «E en un punt ministers començaren a cornar, ab tanta melodia, que yo no pens que Orpheu e Mercuri no fossen haüts per grossers davant tanta musical dolçor» (376). Esta atmósfera maravillosa destella sensualidad y belleza. La descripción de la diosa es decisiva para crear ese ambiente. Es muy curioso el modo en que se hace referencia al sufrir con alegría las penas de amor:

La deessa qui sobre totes les altres de resplandent bellesa obté principat e majoria, s'acostà a les dites dones; ere cenyit lo seu cap dels ulls de Argus, plens de insoferible resplandor; era vestit lo seu cors de un mantell carmesí tot flamejant de encenalls d'or, lo qual, a parer de les dones, ardia d'un foch tan plasant, que.ls paria aquesta ésser la major glòria de parays. E sí exien d'aquell foch encenalls e purnes molt ardents, les quals per totes les parts del món se estenien, e aquelles persones qui eren tocades d'aquella flama soferien molt dolça ans docíssima pena, e desijaven pendre dáquell foch més que no podian aconseguir, e algú dels penats no volia guarir del mal que soferia (376).

Como puede apreciarse, ya en este capítulo se encuentran características que Petrarca presenta en su *Triunfo*: sueño, lugar ameno, guía, presencia de Cupido, introspección amorosa (sentimientos, sufrimientos amorosos).

Elementos como el sufrimiento por amor, (soferien molt dolça ans docíssima pena), la voz dulce y el diálogo, siempre sobre asuntos amorosos, se combinan muy bien con la figura de Cupido,

hijo de Venus, surgido de su manto, que con sus flechas hiere a Güelfa y la somete a su poder, convirtiéndola en su cautiva y en su servidora. A partir de ese momento Güelfa no tiene voluntad, depende de Cupido. La descripción de Cupido es parte de toda esta atmósfera de belleza, lujo y sensualidad:

Era aquest Cupido, fill de la dita dea, minyó molt resplendent, vestit de plomes daurades, amb ales molt grans e una tovallola davant los ulls. E era sort; e havia la cara, los peus e les mans vermelles com foch; e tenia en la mà esquerra un arch e la costat un carcaix plen de sagetes blanques e d'or, e sens cessar colpejava e tremetia les sues tretes per totes les parts del món, sens que no veyia a qui feria (377).

Seguidamente, como por encanto de ser herida por Cupido, Güelfa puede llegar a ver con su acompañante, la abadesa, «la gran festa e lo gran daçar» (377). Y en esa fiesta, según el narrador, las dos los conocían a todos. Se enumera a los siguientes participantes en la fiesta:

Flors e Blancaflor, Tristany e Isolda, Lançalot e Genebra, Frondino e Brisona, Amadís e Uriana, Phedra ab Ypòlit, Achilles tot sol meaçant son fill Pirro, Tròyol e Briseyda, Paris e Viana e molts altres, dels quals, per no ésser lonch, me callaré (377).

Interviene el narrador para finalizar esta lista diciendo: «E molts altres, dels quals, per no ésser lonch, me callaré», es decir, que había muchos más aunque estos son los personajes que interesa destacar. Se repite lo mismo que en el pasaje anterior. Interviene directamente el narrador en primera persona. La familiaridad que se da a la narración con las interferencias del narrador es significativa. Se intenta crear en todo momento una atmósfera cercana al lector que, unida a los efectos amorosos y sentimentales y a las descripciones del lugar, los dioses etc, consiguen una sensación sensual y llamativa.

Con el día, Güelfa y la abadesa despiertan y no hablan para nada de lo vivido en sueños. Es significativa la duda de Güelfa de si estaba o no herida, llevándose varias veces la mano al costado. Son pequeños detalles que convierten lo extraordinario (haber vivido tal visión) en algo humano, familiar; se trata en este caso de una reacción de asombro, de duda, buscándose una herida. Se intenta dar continuidad a la historia y presentar a los personajes como muy reales, con reacciones conocidas.

También puede llegar a pensarse que, al ser la mayoría de los personajes caballeros con sus damas, sea este caso uno de tantos, típico de los que aparecen en las novelas de caballerías. Sin ir más lejos en el capítulo 118 del tercer libro de *Tirant lo Blanch* tenemos un ejemplo. En *Tirant* los personajes aparecen así:

E lo Capità pres del braç a l'Emperadriu e entraren en una altra cambra molt ben emparamentada e tota a l'entorn hestoriada de les següents amors: de Floris e de Blanxesflors, de Tisbe e de Píramus, d'Éneas e de Dido, de Tristany e d'Isolda, e de la reina Ginebra e de Lançalot, e de molts altres, que totes llurs amors de molt subtil e artificial pintura eren divisades (334).⁸

Es común este tipo de referencia a personajes que se encuentran estáticos en una pared o un cuadro dentro de una habitación. Es una manera de rendir tributo al mundo de este tipo de narraciones

⁸ Cito según la edición de Martí de Riquer (1990).

y sirve para destacar los amoríos de esos personajes, pero también, para dar estatus de género a la obra en cuestión. Se deja claro de esta forma que la narración pertenece a un grupo similar a ella.

Es por eso que, en relación a personajes que aparecen en un cuadro o en una pared, pueden llegar a hacerse analogías con obras como el *Triunfo de Amor* de Juan del Encina, pues en ese triunfo en un momento determinado aparecen personajes en la pared (Encina 1996: 516-517).⁹ Como se sabe, el *Triunfo* de Encina es una composición en verso. Si nos fijamos en la obra en sí, no hay duda que la función de esos personajes en la pared es muy distinta a la de los personajes tal y como aparecen en el *Tirant*. Los personajes en Encina, aun estando en la pared, preparan el desfile que aparecerá después. No es el desfile del triunfo. El desfile del triunfo consta de personajes que van pasando y que sufren por amor (504-505). Los personajes que Encina presenta pintados están al final de la obra, cuando se describe el salón de fiestas de la casa Amor y, en realidad, sirven para llenar aún más de personajes la obra (Recio 1993: 4-5). Representan un énfasis en la recreación poética con respecto a todo ese mundo de boato y cautivos. No tiene nada que ver con lo que encontramos en *Tirant*, en donde, quitando el momento en que se enseñan los personajes, no hay ninguna estructura similar a la que se encuentra en un triunfo.

Sin embargo, es asombrosa la relación que existe entre el poema de Encina y *Curial*. Hay ciertos personajes y situaciones que acercan a ambas obras. Aparte del motivo del sueño, figuras alegóricas como Sensualidad, y la música y el baile son esenciales para la creación de la atmósfera amorosa. El argumento del triunfo de Encina es el siguiente:

El poeta (servidor incondicional de Amor) se queda dormido y le despierta Deseo que es un enviado del Amor. Deseo es quien lleva al poeta a casa de Libertad a través de una gran sierra. Pasan de casa de Libertad a la casa de Razón, cuya portera es Sensualidad y, finalmente, van a casa de Venus. En casa de Venus encuentran a la Noche con sus tres hijas que son Cloto, Laquesis y Antropos. Laquesis es quien le da al poeta una carta de Amor.

Luego, llega el poeta a un bosque de arrayanes, en donde se encuentra con muchos prisioneros de Amor que sufren y padecen. Más adelante, en casa de Amor, un gran castillo, se le deja saber que los que tienen carta, como él, están inmunes al dolor. Pasa el río Olvido, del que no bebe siguiendo el consejo de Deseo y entra en una sala llena de gente en donde tocan música. Allí hay personajes famosos de la antigüedad y grandes señores, junto a Prudencia, Hermosura, Fortaleza y Liberalidad, con Venus y Cupido. Es cuando el poeta encuentra a Amor y, a modo de vasallaje, le besa la mano. Amor se presenta sin flechas, a modo de galán. Al llegar Febo, todo se termina. De repente se encuentra de nuevo el poeta en su casa y pide al lector que corrija la obra (Recio 1993: 4-5).

Los pasos argumentales, aunque más visiblemente desarrollados en Encina, son los mismos que encontramos en *Curial*. Por otra parte, el motivo del baile en la fiesta es fundamental en Encina:

⁹ Las citas serán de esta edición.

Desque fueron assentados
y todos ya sossegaron,
con sus amigas dançaron
aquellos más requebrados;
y después de todos ellos
dançó Venus con Cupido,
muy compuesta, sus cabellos
tan hermosos y tan bellos
que nadie nunca tal vido (525).

La música y el baile son elementos que sirven para enriquecer una atmósfera sensual, íntima. Es a través de la música que se consigue dar más énfasis al entorno amoroso. Por ejemplo, a través de las canciones se pone de relieve el dolor de los personajes (Recio 1996a: 1-17).

Por otra parte, la idea del resplandor que nace de la diosa Venus y la idea de la fiesta, unidas al baile de los personajes, cada uno danzando con sus amigas, son dos ejemplos de la relación de estas obras. No se explica la coincidencia de la utilización de estos mismos elementos en Encina y en *Curial* si no entendemos que los *Triunfos* de Petrarca están detrás. A pesar de que *Curial* es de mediados del XV y el *Triunfo* de Encina de finales de siglo, les une el mismo modelo. Petrarca con los *Triunfos* da origen a estas recreaciones y a estas obras. Además de Venus y Cupido hay personajes que se repiten como Laquesis, como Aquiles, como los personajes que dicen ver danzando Güelfa y la abadesa y que se han mencionado arriba. Son los aspectos más destacados en las recreaciones de aquel momento. Lo destacable aquí es que una composición en verso y la otra en prosa siguen la misma pauta y, es doblemente importante porque una está escrita en la Corona de Aragón y la otra en Castilla. El gusto de los escritores y poetas del XV y del XVI por los *Triunfos* es visible.

Si tenemos en cuenta cómo aparece en *Tirant* la lista de personajes y cómo aparecen en *Curial*, las diferencias enseguida saltan a la vista. En *Curial* se trata de personajes a quienes se les ve en una fiesta, se mueven, y bailan, y son parte de una visión de Güelfa. Ya el hecho de estar en una fiesta o de estar bailando (atmósfera festiva), da una connotación especial muy propia del *Triunfo de Amor*. Ya se ha hablado de la importancia de la música en narraciones que siguen y tienen como modelo a los *Triunfos*. Estos personajes de la antigüedad y de literatura de ficción, muy conocidos, ayudan, presentados de esa manera en la narración, a unir la ideología poética de la obra con la del poema narrativo de Petrarca. Se recrea la estructura para conseguir la introspección amorosa. Este proceso lo explica muy bien Harold Bloom:

One definition of poetic power is that it so fuses thinking and remembering that we cannot separate the two processes. Can a poem, of authentic strength, be composed without remembering a prior poem, whether by the self or by another? Literary thinking relies upon literary memory, and the drama of recognition, in every writer, contains within it a moment of coming to terms with another writer, or with an earlier version of the self. Poetic thinking is contextualized by poetic influences (2004: 9-10).

En el caso de *Tirant* el proceso es distinto. La presentación de los personajes, las parejas amorosas,

constituye una lista cuya función ya se ha señalado, pero no es decisiva cara a la estructura o naturaleza de la historia que se cuenta. En *Curial* hay una estructura superior en la que cabe esa recreación en función de la introspección amorosa. Recuérdese que la atmósfera amorosa es fundamental en las obras que siguen al *Triunfo de Amor* pues los efectos de estar enamorado y los sufrimientos por amor son fundamentales en la obra de Petrarca. Posiblemente, el énfasis en el estado psicológico del amante sea la característica que más ha influido en obras posteriores y lo más atractivo para poetas y escritores de aquella época. Precisamente es la relevancia en la introspección amorosa lo que hace a Petrarca un poeta aceptado y valorado por los intelectuales de su tiempo. A diferencia de Dante, esta inmersión en el amor humano y sus efectos, lo hizo muy popular. Hay que dejar en claro, después de lo que se acaba de ver, que no todas las menciones de personajes de la antigüedad o literarios están relacionadas con los *Triunfos*, con Dante o, en general, con la literatura italiana del XIV.

Sin embargo, aparte de señalar la dependencia con Petrarca, hablar de los clásicos y de la vinculación con las *Familiares* y *De remediis* (Rico 1982: 89-90; Butiñá 1999: 25-31) la crítica no ha especificado de qué Petrarca se está hablando. Puede parecer que se trate, en general, del Petrarca latino con ciertas influencias de los humanistas italianos, de entre los cuales algo aporta Petrarca.

Si nos fijamos en esa gran connotación amorosa en que se habla del mundo sentimental que presenta *Curial*, no se han valorado para nada las huellas de los *Triunfos*, que son en realidad, cara a este tipo de creaciones, la obra que más influía. Esa fuerte connotación sentimental, ese ahondar en lo amoroso, parece ser un reflejo que de la lectura de los *Triunfos* sacara el autor. Es cierto que existen semejanzas con la narrativa existente sobre asuntos amorosos, incluida la de Boccaccio, pero no es menos cierto que ni Boccaccio ni ningún otro autor crean una atmósfera de introspección como la que crea Petrarca en su *Triunfo de Amor*. Un buen ejemplo de esto son los capítulos elegidos para este trabajo. Hay paralelismos en *Curial* con relación a situaciones, utilización de canciones, etc. con otras obras y autores, con el mismo Boccaccio, pero nunca se llega a la dimensión interior psicológica que se ve en esos pasajes o en la misma intervención del narrador en la historia. El sueño es parte de esa introspección. Es precisamente el sueño o las visiones las que dan la pauta para entender que aquí estamos ante personajes que no sólo caen en un sueño o visión, sino que a través de esa ficción muestran su mundo interior, su cerebro, es decir, sus sentimientos, llámese miedo, angustia o alegría. Además existen otras características: lugar ameno, guía, personajes, desfile más o menos visible, más o menos recreado. En resumidas cuentas, podemos afirmar lo siguiente: lo psicológico y la idea de movimiento que consigue con la concatenación de reinas, son elementos esenciales (y sólo ponemos aquí dos ejemplos) que alejan a *Curial* del modo de narrar medieval y, al ser su modelo el *Triunfo de Amor*, convierten a la obra en una de las primeras obras peninsulares humanistas. Las huellas de Petrarca, estudiadas muy bien por Butiñá, cobran valor al saberse el modelo al que sigue el autor. Ahora se explica cómo fue posible en Castilla la aparición de muchas obras también en forma narrativa, en donde se diluye el triunfo como modelo: sin ir más lejos, el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores. También puede explicarse por qué ya entrado el XVII pervive el

endecasílabo y se utiliza para triunfos como el *Triunfo de Llaneza*, de autor anónimo. El endecasílabo facilita el carácter narrativo.

Lo que se acaba de explicar es parte de la innovación y el legado de Petrarca, lo que da origen a una estructura y a una ideología diferentes:

[*Curial*] sería un buen modelo de la obra literaria que aúna múltiples resonancias. Que las recoge y las encubre, a la vez que ofrece una obra artística nueva, con tanta personalidad que cuesta reconocer las influencias o ingredientes. En el proceso dialogante que caracteriza a estos humanistas participaban sólo unas minorías, conscientes de vehicular una cultura selecta y difícil de saborear. Así lo cultivó Petrarca, quien siguió a Séneca. Quizás no lleguemos nunca a saber cómo lo aprendió nuestro autor, pero es un hecho que admira al primero y que tenía acceso a múltiples lecturas, posiblemente desde una plataforma italiana (Butiñá 1999: 146).

Las múltiples resonancias se concretan en una: Petrarca y su *Triunfo de Amor* (el aspecto sentimental, esa fuerte connotación de la que habla la crítica, viene de ahí). Creo que la manera en que lo aprendió fue sencillamente tratando de crear un producto nuevo, ya diferente al caballeresco, contaminado si se quiere, pero nuevo. Tenemos que aceptar que, sin duda alguna esa plataforma italiana de la que con mucha razón habla Butiñá, le llevó a acercarse a ese modelo, pero también, hay que aceptar que implica que este autor tenía una concepción nueva de la narrativa. No hemos de extrañarnos si alguien afirma que *Curial* sea la obra pionera que favorece el desarrollo de toda una narrativa, la famosa narrativa sentimental.¹⁰ La deuda con los *Triunfos* de esa narrativa, aparece ahora enorme. También, en relación muy especialmente a la introspección amorosa, es muy importante la idea del amor en Petrarca para la Península, idea muy diferente a la de Boccaccio.¹¹

Es necesario aclarar que el autor de *Curial* deja patente su deuda con el *Triunfo de Amor* de Petrarca de manera evidente. Como los *Triunfos* es una obra que, a pesar de ser la más valorada y popular de su autor en el XV, no se ha tenido en cuenta, el valor de estos pasajes aquí estudiados, como sucede en muchas obras, no ha significado gran cosa para la crítica. Se minimiza o se pasa por alto la influencia de esa obra. No obstante, ese mundo sentimental y amoroso de *Curial* debería ser una llamada de atención hacia esa fuente petrarquista. Por otra parte, la mezcla de una novela, en principio de caballería, con esa fuerte carga de sentimiento que acondiciona la narración (así y no de otra manera pueden entenderse estos pasajes dentro de la narración), facilita que *Curial* sea el paso más visible que va de formas establecidas por la narrativa medieval a formas nuevas humanísticas.¹² A diferencia de lo que se viene diciendo por parte de la crítica (Riquer 1964: 2, 630),

10 Preparo un trabajo sobre este tema: «*Curial e Güelfa* y *El siervo libre de amor*: el andamiaje de un género».

11 Butiñá ha hecho un trabajo excelente cotejando los pasajes del *Decamerón*, *Comedia* y otras fuentes (1999: 148-149). No tengo espacio aquí para desarrollar más este tema. Lo hago en *Triunfos: un género...*

12 Butiñá menciona la epístola en prosa a la que sigue un poema sentimental que trata del mérito, la virtud y la soledad y apunta que si un tema «tan fecundo había sido en lírica no puede extrañar que haya una obra en prosa» (285). Aunque se está refiriendo al tema del triángulo amoroso real, aquí interesa desde el punto de vista de un género diluido en otro.

creo que *Curial* es una muestra de ese intento de introducir en la Península un cambio hacia un estilo que finalmente se impondrá.

Afirmar que el autor de *Curial* es medieval y que autores como, por ejemplo, Juan de Mena son renacentistas es un error. Mena es un autor que, con su menosprecio por la lengua vernácula (léase el prólogo a la traducción de la *Iliada*) se coloca al mismo nivel anterior a la asimilación del modo humanístico. Si se menosprecia lo vernáculo, no se puede ser seguidor del humanismo. Italia demostró la importancia de lo vernáculo. El amor de Mena por el mundo clásico por sí solo no le convierte en renacentista. Mena es un poeta medieval que no da el paso definitivo hacia las ideas literarias humanistas. El autor de *Curial* sí lo hace y el hecho de tomar los *Triunfos* como modelo para partes de su obra y para teñir de la atmósfera amorosa de la misma de un color nuevo nos lo prueba.

Además de *Curial e Güelfa*, un lugar excepcional cara a la difusión del corpus al que dieron lugar los *Triunfos*, ya en siglo XV en la Corona de Aragón, lo ocupan las novelas cortas que ha recogido y publicado Ramón Miquel i Planas. No existe un corpus como éste en la literatura castellana y mucho menos en el siglo XV.¹³ Se ha dado en llamar novelas cortas a una prosa alegórica, amorosa generalmente. A veces el entramado alegórico es tan fuerte que para un lector de hoy en día el argumento resulta un poco difícil de seguir.¹⁴ Sin embargo, si se miran las historias con cuidado, resultan un valioso testimonio en prosa que también deriva de forma visible del Petrarca vulgar, del Petrarca de los *Triunfos*.

Con referencia al Petrarca latino, cabe decir que no creo que fuera tan determinante para los escritores del XV. Un Petrarca latino se aleja del gusto literario de la época, cada vez más centrada en producciones en vulgar. Los *Triunfos*, por su naturaleza clásica y medieval y por su nueva estructura e ideología, son la obra ideal para ese cambio y son, si pensamos en la poesía de cancionero o en te tipo de literatura sentimental, el cambio en sí mismo. Es Petrarca y no otro el que sirve de modelo y da pie a la mayoría de géneros literarios.

Entre este tipo de literatura encontramos la obra de Romeu Lull *Despropiament de Amor*. En ella el narrador empieza explicando que está dispuesto a amar y que es la inclinación humana sentir el amor. Para crear su alegoría dice que se encuentra delante del templo del Amor. El lugar que describe es un gran campo con árboles verdes y flores diversas, fuentes y aguas suaves, que llaman su atención y le admiran. El templo de Amor es realmente un palacio al que se llega a través de ese campo. El portal del palacio presenta flores de mucha delicadeza y con una gran fragancia suave. No se ven puertas ni personas. El narrador entra y ve muros altos y fuertes. Le acompañaba en esta aventura el deseo amoroso y estaba pensativo y fatigado con los ojos bajos. No había caminado

13 En este trabajo no voy a utilizar todas las novelas, sino que he seleccionado unas cuantas.

14 El entramado alegórico proviene también de Petrarca, pues los *Triunfos* dan pie a este tipo de literatura. La bibliografía sobre este tema es amplísima. Véase por ejemplo Bosco (1961: 191), Serra (1938:44-50), Noferi (1962: 54), Sapegno (1966: 250), Curato (1969: 242-254), Caliendo (1971: 22-25), Bernardo (1974: 102-162) y Vacana (1969: 51-53).

mucho cuando de repente se encuentra con una dama vestida de verde oscuro que llevaba en la cabeza un chapelete de orfebrería muy elegante y delicado sobre sus cabellos rubios. La dama, con una mirada amable, se inclina hacia el narrador y le dice que es Speransa. Es ella quien le acompaña hasta llegar a la puerta del palacio de Amor, donde ven a un infante desnudo con los ojos vendados, dos alas y un arco de flechas en las manos que se encontraba encima de un pedestal. Se acercaba a él mucha gente de distintos estamentos sociales. Todos miraban al narrador como un extraño en aquella noble compañía. Entonces la guía, Speransa, llama al infante «poderos e trihunphant Senyor» (5)¹⁵ y le explica que le ha traído a Romeu Lull, el autor en persona, que ha observado su religión amorosa con mucha firmeza durante mucho tiempo. Cupido le habla y le manda a sus ministras: Temor, Gelosia, Treball y Ffermetat. Todas se muestran como devotas religiosas con mucha alegría y forman una congregación.

En ese templo de Amor al narrador sólo le dan amigables y amorosos gestos. El ambiente descrito es de boato, alborozo, belleza y armonía. El narrador ve a una dama que pasea sola y comienza a hablar con ella. Se trata de una dama herida por Cupido. Ve entonces a muchos más personajes que están sufriendo por amor y que le dicen: «Amich, tal fom nosaltres qual ara vos sou» (8). Éste es el desfile. A pesar de estar sufriendo, le hablan sonriendo y casi burlándose. El narrador habla con la señora ignorando a éstos que pasan y es la primera vez en la narración que hay un desfile y se pone énfasis en los estados amorosos.

Algo importante es el hincapié que se hace en la luz. La obra termina hablando del amor, de los desdenes y de las ingratitudes que uno puede llegar a sentir. Se hace referencia a Dios, dándole a la obra una connotación religiosa y cristiana. Se critica al amor, especialmente al amor loco. La obra está escrita en primera persona, lo que da un tono más intimista, más poético y facilita el juego con el tema amoroso.

Los pasos que encontramos aquí son los siguientes: poeta triste, lugar ameno, guía, Cupido, personajes que desfilan, sufrimiento (introspección amorosa) y conclusión moral. Son características de esta narración que la unen con otras alegorías de esta narrativa corta y con *Curial e Güelfa*. En realidad se trata de las características del *Triunfo de Amor* diluidas en prosa.

Otra de las obras que forman parte de esta narrativa corta es la *Faula de Neptuno y Diana*.¹⁶ Esta obra se le atribuye a Joan Ferrer. Empieza señalando el narrador que está cansado de los continuos trabajos al que le somete el yugo del amor. Comienza a contar que un día paseando por su pensamiento y adentrándose en la memoria de las cosas pasadas, sin saber si era verdad o fantasía se encontró en un campo por el que pasaba un río, cuyas aguas regaban las tiernas hierbas donde había flores diversas con muchos olores y colores. Cuenta que sigue por la ribera del río y entre

15 Cito por la edición de Miquel y Planas (1908-1916).

16 El título que figura en el texto es «Faula de les amors de Naptuno y Dyana» (3).

los cantos de muchos pájaros y el murmullo de palomas detuvo su vista con mucho placer y vio dos cisnes grandes que le hicieron olvidar todo menos su nadar. Comenta el narrador que aquel lugar era la isla de Chipre, tierra de la madre del gran Cupido. Llega entonces, siguiendo a los cisnes, al pie de una gran torre en la que entra con los pájaros. En el primer patio de aquella torre, llamado Oci según una tabla que allí vio, encuentra una escalera de nueve escalones por la que unos subían y otros bajaban. Son gente desfilando. Los escalones presentaban cada uno un letrero que representaba por orden los efectos con que subían los que sometían su voluntad a la pasión amorosa: Vista, Pensament, Delit, Speransa, Amor, Temor, Gelosia, Oblit y Oradura. En esta obra, cuyo centro son los amores de Neptuno y Diana, se ofrece una serie de apartados en la que distintos personajes presentan sus conflictos relacionados con historias de amor. Termina la obra dentro de un ambiente amoroso a través de los problemas y situaciones de estos personajes. El narrador concluye que no quiere volver más a ese palacio debido a todos los desórdenes que había visto en él. Los pasos argumentales y estructurales de esta obra son: 1) lugar ameno (dentro del pensamiento); 2) viaje (aunque sin guía); 3) Cupido; 4) alegorías y conflictos de amor; 5) desfile. Estos pasos unen la obra a la tradición que viene de los *Triunfos*.

Por otra parte, *Somni de Francesch Alegre* comienza recordando el narrador los continuos servicios prestados al Amor, al que califica de cruel. Dice que un día, sintiéndose acongojado, se imaginó estar en un lugar muy agradable. En ese lugar ve una representación de los trabajos que preceden al amor y a los deleites junto a las acciones de grandes personajes de la antigüedad que fueron servidores de Amor. El narrador dice que quiso salir pero se encontró que no podía porque las puertas estaban cerradas. A continuación, el narrador describe a Francisco Petrarca como prisionero de Amor:

Axi, duptant, viu les portes vbertes entrar[r] flota de gent, ab processos en ma; aqui seguia vn forn, sobre vn carro, hon de continuu adues parts obrauen e acabauen vna sort de segetes, part fetes de or, e part fetes de ferro aspre e mal limat; anant li pres aquell famos tosca qui fins nostre temps honrat renom conserue, fadigant, sens esser ascoltat, dar entanent al mestre de la fabra, vna segeta qual feri al gran Centauoru, mostrant lin vna altre spuntada, e lo cor qui a ell gouernaue, per que, de la primera seguint lo valer y daltre squiuant lo defalt, ne acabas vna ab complim[ent], dant fi al treball quaranta anys ja durat. No poch content resti, pus viu aquell esser present qui mon viura guiaue, Ffrancischo Petrarcha, companya plasen[t] en les prosperitats e sol reffugi en les adversitats; conaguil, no per que vist lo hagues james, mes per les pacions que reonaue recitant la pelleya de Amor y de Laura, de que era informat per lo primer trihunfo dels sinch seus excellents (4-5).

No hay duda de que el modelo de Alegre ha sido el Petrarca de los *Triunfos*. El argumento es el siguiente: el poeta, cansado de tristes recuerdo, cae en un sueño en el que se le aparecen su dama, Petrarca, Laura y Cupido. Además tiene la visión de personajes diversos. Se forma un tribunal en el que Laura discute con Petrarca. Laura va en favor de la dama y Petrarca en favor del poeta. Para aliviar tensiones se le pide la opinión a un tercero: Antoni Vidal, amigo del poeta y un desconocido en el mundo literario.

La obra presenta los siguientes pasos: 1) situación amorosa del poeta y el sueño; 2) desfile de personajes y aparición de Petrarca; 3) aparición casi conjunta con Petrarca de Cupido; 4) presencia de otros

personajes. la dama del poeta, Laura, Macías; 5) Antoni Vidal y sus consejos (Recio 1996b: 300).

Como ya he estudiado esta obra como desfile, no voy a repetir ciertos aspectos. Lo importante ahora es señalar la relevancia de Alegre cara al rastro que dejaron los *Triunfos* en prosa. Hay que fijarse cómo estos autores en estas narraciones cortas demuestran haber asimilado los distintos pasos argumentales del *Triunfo de Amor* y, por ejemplo, en el caso del *Pensament de Pere Joan Ferrer*, haber utilizado la ideología amorosa de dicho triunfo, para construir toda una obra.

Existen pues unas obras en las que se ve cómo los *Triunfos* son el modelo. Éstas utilizan generalmente dos o más de las características que se encuentran en la obra de Petrarca. En los casos que se analizan en este trabajo el modelo es el *Triunfo de Amor*. Se trata de recreaciones que siguen la línea establecida en su capítulo cuarto y demuestran cómo influyó Petrarca con esta obra en la literatura. Algo más importante que demuestran estas obras, siguiendo el modelo de los *Triunfos*, es cómo en el XV en la Península ya había escritores y poetas que se basaban en esa obra para sus creaciones. De nuevo aparece la Corona de Aragón como pionera en aceptar y asimilar la nueva forma literaria, las formas humanísticas. Hay que recordar que un corpus como éste no existe en la literatura castellana. Es fundamental para el origen y desarrollo del petrarquismo en la Península el corpus escrito en lengua catalana.

Por otro lado, deben señalarse recreaciones muy importantes que utilizan, también ya en el XV, sólo una de las características que forman parte de la estructura de cualquiera de los *Triunfos*, como por ejemplo el de Amor. La utilización de una sola característica era tan válida como la de dos o más. Los escritores se movían según sus intereses en función de la naturaleza de su obra. Un ejemplo de esto lo encontramos en Joan Ferrer.

A diferencia de las obras que acabamos de ver, en el *Pensament* de Joan Ferrer encontramos solamente una de las características básicas del *Triunfo de Amor*: los efectos del amor en el enamorado. Se recrea así un concepto ideológico, la introspección amorosa. En esta obra el narrador, al buscar descanso, entra un día en su propio pensamiento, al igual que ocurría en la *Faula de Neptuno y Diana*. Pasando por sus penas, se encuentra a una mujer que comienza un diálogo con él sobre los efectos y las angustias del amor. Mientras habla con ella aparece Amor y, a partir de ahí, el diálogo se desarrolla por toda la obra en función de los efectos de estar enamorado. En un momento dado, buscando consejo y explicación a las dudas y congojas de amor, acude a Sant Jordi, que aparece en la obra como un glorioso caballero. Es a través de la virtud de la caballería como encuentra el narrador orden y razón a sus sentimientos. La virtud que la caballería le ofrece es contraria al mundo de Amor. Al final de la obra el narrador ya no se siente desviado ni confundido.

Esta obra se aleja un poco del *Curial* y de las obras donde es visible el modelo triunfo pero, si pensamos que estamos delante de una narración corta, puede servir como ejemplo perfecto de la utilización y recreación de sólo una de las características del *Triunfo de Amor* de Petrarca: la relevancia del poder del amor y sus efectos sentimentales. Por otra parte, también puede decirse

que la presencia de Sant Jordi es una manera de moralizar y dar una connotación específica a las relaciones amorosas, al igual que Petrarca lo hace con el cristianismo. Además, la idea de un guerrero no es ajena a esta tradición establecida por Petrarca.¹⁷

Los pasos argumentales del *Pensament* serían: 1) un viaje (por su pensamiento); 2) un guía, en este caso una mujer; 3) una explicación sobre el amor y sus efectos; 4) presencia de Cupido (a quien en la obra se llama Amor); 5) diálogos que ayudan a la estructura narrativa en lugar del desfile; 6) presencia de Sant Jordi para enfatizar la connotación moral. Se trata de una narración que toma de Petrarca lo que realmente le interesa. En este caso, vemos que el escritor echa mano de la figura de un guía, que en la *Fanla* no aparece. Se debe entender que las recreaciones presentan las características de los *Triunfos* de Petrarca según creen necesarias los autores. No todas las características del modelo han de aparecer en la creación de una nueva obra.

Un ejemplo que podría servir para entender que el *Pensament* de Ferrer está dentro de la tradición de los *Triunfos* es el *Rabonament fingit entre Francesch Alegre y Sperança*, en el cual, aunque se habla de razones de amor, la estructura y la forma de la narración demuestran claramente que no tiene que ver con los *Triunfos*.

Si se compara el *Pensament* con esta obra, en seguida destaca su presentación de la angustia: todo está dentro de su propio pensamiento en el que se produce el diálogo con Amor. Sus dudas y congojas flotan en su cerebro y Sant Jordi, entonces, aclara con su connotación cristiana la dirección que debe tomar en relación al mundo sentimental. En el *Rabonament* el plano de los problemas amorosos es superficial: aparecen los elementos ya tradicionalmente atribuidos al amor, pero no hay introspección amorosa. Se repite de nuevo el concepto que del amor se tenía antes de los *Triunfos*, antes de Petrarca. Sigue la línea medieval, no la nueva humanística. Es muy curioso que, intentando establecer una definición sobre novela sentimental, Sansone explique que esa narrativa no puede tener introspección amorosa, debido a que el aspecto psicológico de la misma no se concebía en la Edad Media.¹⁸ Hay que tener en cuenta esta opinión porque, lejos de restarle valor a *Curial e Güelfa*, se lo da. Precisamente dentro de un mundo caballeresco, el predominio de las situaciones amorosas y la presentación en el libro tercero de pasajes con características que vienen del *Triunfo de Amor* convierten esta novela en una obra pionera e imprescindible en la introducción del petrarquismo en la Península.

Así pues, no todas las narraciones cortas que tratan de las penas amorosas son necesariamente ejemplos del corpus al que dieron lugar los *Triunfos* de Petrarca.

Caso análogo ocurre con *Paris y Viana*, donde se menciona una lista de personajes y se pone énfasis

17 Aragona (1904: 9) afirma que procede de Ovidio, pero que Petrarca lo transforma.

18 Sansone (1979: 13). Desarrollo más estas ideas en *Los triunfos: un género...* Sin embargo, estoy en desacuerdo con Sansone en relación a que una substancia narrativa reduce las funciones simbólicas al mínimo.

en el enamoramiento de Viana. Aunque se crea un ambiente donde se habla de amor, está más cerca de lo que hemos mencionado de *Tirant* que de esta tradición de los *Triunfos*. No hay ninguna característica del *Triunfo de Amor*: ni jardín, ni guía, ni sueño y, aunque se habla de amor, no se hace en función del interior del amante, al estilo de Petrarca. Pasa lo mismo que en la obra anterior. Esto debe mencionarse para esclarecer las distintas tradiciones que traen a colación estas narraciones cortas. Por ejemplo, cuando se dice que muchos barones estaban enamorados de Viana y aparece una serie de personajes:

Dels quals eren Phelip de Borbo, nebot del Rey de França; Adoardo, nabot del Rey de Anglaterra; Anthoni, fill del Comte de Proença; lo Comte Isnaldo; Assallon, nabot del Comte de Proença; Girardo, fill del Marques de Montferrat; Lanço, fill del Duch de Gaunes. Aquests set barons vengueren per amor de Viana, molt adressats, ab mots daltres.(11)

Además, en esta obra de *Paris e Viana* encontramos una fiesta con grandes instrumentos, etc. Del mismo modo, no todos los ambientes de fiesta provienen de la tradición de los *Triunfos*.

En la *Història de Jason e Medea* de Roiç de Corella se habla de los desórdenes amorosos y comienza la obra mencionando Medea los dolores de estar enamorada. Se dirige a las mujeres, lo cual podría verse como un intento de acercarse al mundo de los sentimientos, pero es simplemente un artificio para introducir en la obra una narración que no hace hincapié en la introspección amorosa. Vemos de nuevo que se trata el tema de una manera superficial, sin ahondar en el estado psicológico del amante. Describir unas penas de amor no necesariamente implica pertenecer al corpus producido por los *Triunfos*. También en *Jason e Medea* encontramos un lugar ameno.

No obstante, no hace falta decir que los lugares amenos son un tópico de la literatura medieval. En esta obra encontramos incluso personajes de la antigüedad, pero están ahí simplemente, creando el ambiente apropiado para Jasón, que aparece como un personaje ligado a esa tradición:

A les fertils, daurades e paçífiques rribes de Colchos, arriba aquell grech qui, primer de tots los homens, mostra als veloçes vents blanques veles estendre, e a les iniques honcs de la indomita mar, soferir esser laurades, ab la primera nau, nomenada, del nom del qui lauia feta, Agron. Acompanyat de noble companyia de animosos estrenus jouens de Grecia, entrels quals Erchules, Orfeu, Castor, Pollux, Linteu e altres, los noms dels quals ni virtuosos actes escriure, seria, en prolixitat de largues istories, canuiar la fi de ma breu escriptura.(203-204).

Si nos fijamos con atención, se trata de obras que no han cruzado el umbral hacia el Humanismo. Las ideas que presentan del amor son las medievales, ese lugar común de retrato del amor que llega de la tradición trovadoresca, pero no se da un paso hacia lo nuevo, que es lo que aportan los autores italianos y mucho más Petrarca. En el caso de este tipo de composiciones, especialmente amorosas o ligadas a situaciones de amor en el XV, el modelo suele ser Petrarca y concretamente el de los *Triunfos*. Lo mismo que se aprecia en composiciones en verso se aprecia en obras en prosa.¹⁹ Lo

19 Aunque estudiosos como María Morrás (200: 14) afirman que «el humanismo no fue en buena medida sino el

que ocurre es que no se ha dicho hasta ahora, pues todo lo ocupa lo que la crítica ha dado en llamar «novela sentimental». Debe destacarse pues que el Petrarca de los *Triunfos* influyó en la narrativa igual que en la poesía de cancionero. Es a través de las obras escritas en catalán como poco a poco se va adentrando la influencia de Petrarca en la Península. Lo mismo que se detecta en la *Faula* de Torroella, y que expliqué en uno de mis trabajos (2011), lo encontramos en *Curial e Güelfa* y en estas cortas narraciones. Por eso no compartimos la idea de Martín de Riquer, que, a pesar de afirmar que el autor de *Curial* era buen conocedor de la literatura italiana, presenta la obra como todavía medieval (1964: 2, 631). Quizá *Curial* no es tan medieval y quizá *Tirant* no es tan moderna.

Es hora ya de destacar el papel que una obra como *Curial e Güelfa* tiene cara a la producción amorosa peninsular. *Curial* es fundamental para la novela sentimental castellana y, además, es importante en relación a las novelas cortas que se han usado en este trabajo. Así como en la *Faula* de Torroella se hace visible el Petrarca de los *Triunfos* en la poesía catalana, el autor del *Curial*, tras un proceso elaborado de combinación de tradiciones, introduce también a ese Petrarca. Tenemos otra muestra de cómo la Corona de Aragón es la que sirve de nexo entre la Península y las ideas nuevas del Humanismo.

Bibliografía

- Alegre, F. (1916) «Rahonament entre Francesch Alegre y Sperança», en Miquel i Planas, R. (ed.) *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Barcelona, Biblioteca Catalana, vol. 3.
- . (1916) «Somni de Francesch Alegre», en Miquel i Planas, R. (ed.) *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Barcelona, Biblioteca Catalana, vol. 3.
- Anónimo (1914) *Paris y Viana*, en Miquel i Planas, R. (ed.) *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Barcelona, Biblioteca Catalana, vol. 2.
- . (1916) *Faula de Neptuno y Diana*, en Miquel i Planas, R. (ed.) *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Barcelona, Biblioteca Catalana, vol. 3.
- . (1979) *Curial e Güelfa*, Gustà, M. (ed.), Barcelona, Edicions 62.
- . (2007) *Curial e Güelfa*, Ferrando, A. (ed.), Toulouse, Anacharsis.
- Aragona, C. T. (1904) *La milizia di Venere e di Amore nella lirica latina ed 'Il Trionfo d'Amore' del Petrarca*, Catania, Barbagolla ed Scuderi.
- Bernardo, A. S. (1974) *Petrarch, Laura and the Triumphs*, Nueva York, State University of New York.
- Bloom, H. (2004) *The Art of Reading Poetry*, Nueva York, Perennial.
- Bosco, U. (1961) *Francesco Petrarca*, Bari, Laterza.
- Butiñá Jiménez, J. (1997) «Sobre la proyección de los trecentistas italianos en la introducción del

proceso de transmisión, desarrollo y revisión del legado de Petrarca», no se había especificado hasta ahora a qué obra de Petrarca se debía todo este corpus.

- humanismo en la Corona de Aragón», *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, pp. 265-277.
- . (1999) *Tras los orígenes del Humanismo: El «Curial e Güelfa»*, Madrid, UNED.
- . (2002) *Del «Griselda» català al castellà*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Calcaterra, C. (ed.) (1927) *Trionfi* de Francesco Petrarca, Torino, Tipografia Sociale Torinese.
- Caliendo, G. (1971) *Guida allo studio dell' opera letteraria di Francesco Petrarca*, Napoli, Ardia.
- Carnicelli, D. D (1971) *Lord Morley's Tryumphes of Fraunces Petrarcke*, Cambridge, Harvard University.
- Curato, B. (1969) *Introduzione a Petrarca*, Cremona, Mangiarotti.
- Encina, J. del (1996) *Obra completa*, Pérez Priego, M. A. (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- Erasmí, G. (1990) «Petrarch's *Trionfi*: The Poetics of Humanism», en Eisenbichler, K. y Iannucci, A. (eds.) *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, Toronto, Dovehouse, pp. 161-174.
- Ferrer, P. J. (1916) *Pensament de Pere Joan Ferrer*, en Miquel i Planas, R. (ed.) *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Barcelona, Biblioteca Catalana, vol. 3.
- Lázaro Carreter, F. (1976) *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
- Lull, R. (1916) *Despropriament d'Amor de Romeu Lull*, en Miquel i Planas, R. (ed.) *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Barcelona, Biblioteca Catalana, vol. 3.
- Martorell, J. (1990) *Tirant lo blanc i altres escrits*, Riquer, M. de (ed.) Barcelona, Ariel.
- Miquel i Planas, R. (ed.) (1908-1916) *Novelari català dels segles XIV a XVIII*, Barcelona, Biblioteca Catalana.
- Morrás, M. (2000) *Manifestos del Humanismo*, Barcelona, Península.
- Noferi, A. (1962) *L'esperienza poetica del Petrarca*, Firenze, Le Monnier.
- Petrarca, F. (1927) *Trionfi*, Calcaterra, C. (ed.), Torino, Tipografia Sociale Torinese.
- . (1996) *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abbozzzi*, Pacca, V. y Paolino, L. (eds.) Milano, Mondadori.
- Recio, Roxana (1993) «El caso del *Triunfo de Amor* de Juan del Encina», *Hispanofila*, 109, pp. 1-10.
- . (1996a) *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- . (1996b) «Proceso y significación de la prosificación de un desfile de personaje: el *Somni* de Francesch Alegre», en von der Walde, L., Company, C. y González, A. (eds.) *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México, El Colegio de México, pp. 299-309.
- . (2011) «Una altra mostra de l'assimilació de Petrarca a la Corona d'Aragó: la desfilada triomfal i la seva manipulació», en Butinyà, J. y Cortijo Ocaña, A. (eds.) *L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 125-143.

- . (2012) «Los *Triunfos* de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado», en Haro Cortés, M. et al. *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*, València, Universitat de València, vol. 2, pp. 349-369.
- Rico, F. (1982) *Primera cuarentena y tratado general de la literatura*, Barcelona, Cuaderns Crema.
- Riquer, M. de (1941) «Relaciones entre la literatura renacentista castellana y la catalana en la Edad Media», *Escorial*, 2, pp. 31-49.
- . (1964) *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel.
- Roiç de Corella, J. (1913) *Obres de J. Roiç de Corella*, Miquel y Planas, R. (ed.), Barcelona, F. Giró.
- Sansone, G. E. (1979) «Pròleg», en Anónimo *Curial e Güelfa*, Barcelona, Edicions 62, pp. 9-16.
- Sapegno, N. (1966) *Il Trecento*, Milano, Vallardi.
- Serra, R. (1938) «Dei *Trionfi* di Francesco Petrarca», *Scritti*, Firenze, Le Monnier. Vol. 1, pp. 31-146.
- Vacana, G. (1969) *Genesi e poesia dei «Trionfi» di Francesco Petrarca*, Isola del Lini: Pisani.
- Wilkins, E. H. (1942) «The Separate Fifteenth-Century Editions of the Triumphs of Petrarch», *The Library Quarterly*, 12, pp.748-751.