

Consejeros, intermediarios y confidentes amorosos en el *Curial e Güelfa*

Sònia Gros Lladós
UNED

RESUMEN

Los estudios más recientes sobre la novela caballeresca catalana *Curial e Güelfa* subrayan su relación con los humanistas italianos, en especial Boccaccio, a través de los cuales el autor anónimo de la obra recibe de forma mediatizada el caudal de la tradición clásica. Por ello, este trabajo rastrea la presencia de un motivo amoroso de gran relevancia en la poesía erótica latina, el *praeceptor* o *magister amoris* y otras figuras análogas como la confidente o la intermediaria amorosa, en la novela catalana y contrasta su tratamiento por parte del autor del *Curial e Güelfa*.

PALABRAS CLAVE: *praeceptor amoris*, *magister amoris*, tradición clásica, *Curial e Güelfa*.

ABSTRACT

The most recent studies on the Catalan chivalrous novel *Curial e Güelfa* emphasize its relationship with the Italian humanists, especially Boccaccio. Through them, the anonymous author of the work receives indirectly the influence of classical tradition. For that reason, this work tracks the presence of an amatory motif of great relevance in Latin erotic poetry, the *praeceptor* or *magister amoris* and other analogous figures like the confidant or the lover's intermediary, in the Catalan novel and contrasts its treatment on the part of the *Curial e Güelfa's* author.

KEY WORDS: *praeceptor amoris*, *magister amoris*, Classical tradition, *Curial e Güelfa*.

Una de las figuras habituales en la elegía latina es el *praeceptor amoris* o *magister amoris*, un personaje experto en temas de amor que aconseja e interviene a veces directamente en la relación de los amantes¹. En ocasiones, el *praeceptor amoris* no es otro sino el propio poeta, como el caso de Ovidio, convertido en el maestro de amor por excelencia durante siglos gracias a sus obras amorosas y, en particular, a su obra erótico-didáctica, el *Ars Amatoria*. La obra gozó de gran popularidad desde el momento en que se dio a conocer, popularidad que se mantuvo en la época medieval hasta el punto de convertirse para muchos escritores posteriores en la principal referencia de su

1. Hemos analizado la presencia de este motivo amoroso clásico en la otra gran novela caballeresca de las letras catalanas, el *Tirant lo Blanc*, en «Notes sobre els motius amoris clàssics en el *Tirant lo Blanc*» (2009). Este trabajo forma parte de una línea de investigación sobre el elemento elegíaco en la novela caballeresca catalana que iniciamos en el 2007.

autor. Efectivamente, como maestro de amor se presenta Ovidio en el inicio y en el final de su obra, labor poética con la que iguala a los héroes y a los dioses:

Si quis in hoc artem populo non novit amandi,
hoc legat et lecto carmine doctus amet.²
(*Ars*, I, 1-2)

Quantus apud Danaos Podalirius arte medendi,
Aeacides dextra, pectores Nestor erat,
quantus erat Calchas extis, Telamonius armis,
Automedon curru, tantus amator ego.
Me vatem celebrate, viri, mihi dicite laudes;
cantetur toto nomen in orbo meum.
Arma dedi vobis; dederat Vulcanus Achilli:
vincite muneribus, vicit ut ille, datis.
Sed, quicumque meo superarit Amazona ferro,
inscribat spoliis NASO MAGISTER ERAT.³
(*Ars*, II, 735-744)

El narrador del *Curial e Güelfa* a su manera también ejerce su magisterio amoroso, el amor como virtud ejemplar, radicalmente diferente, no obstante, del poeta latino. En el prólogo del primer libro declara su propósito al escribirlo, que no es otro que advertir a los enamorados contra los peligros del amor:

... se deurien molt guardar de metre's en aquest amorós ans dolorós camí. E per ço us vull
recitar quant costà a un gentil cavaller e a una noble dona lo amar-se l'un a l'altre (I, 43)⁴

Consejo que, si bien animado por una intención moral muy diferente, no varía demasiado del de Propercio:

Me legat assidue post haec neglectus amator,
Et prosint illi cognita nostra mala⁵.
(*Elegías*, I, 7, 13-14)

En la elegía latina es, de hecho, el poeta quien con frecuencia se erige en *magister amoris*, transmitiendo su experiencia erótica. Su erotodidaxis se dirige a la amada, a algún amigo o al oyente en general. Ovidio —en el extremo opuesto a la novela catalana—, con su tono jocoso habitual en el

2. «Si hay alguien entre el público que no conozca el arte de amar, que lea esta obra y, cuando se haya documentado leyéndola, que ame». La traducción corresponde a la versión de Vicente Cristóbal en la colección Clásicos Gredos.

3. «Tan grande como Podalirio entre los dánaos por su arte de la medicina, el Eácida por su diestra, y Néstor por su sabiduría; tan grande como era Calcante por su pericia en examinar vísceras, el hijo de Telamón por sus hechos de armas, y Automedonte por su carro, así yo por mis lecciones de amor. Celebradme como poeta, varones, y decidme alabanzas; que mi nombre sea cantado en todo el Universo. Os he proporcionado armas; Vulcano se las había proporcionado a Aquiles. Venced como aquel que venció, con el regalo que os he hecho. Pero todo aquel que triunfe sobre una Amazona usando mis armas, escriba sobre sus trofeos: 'NASÓN FUE MI MAESTRO'». «.

4. Seguimos la edición del texto del *Curial e Güelfa* de Antonio Ferrando (2007). Recientemente Torró ha añadido a la presencia ya identificada por Rico de Petrarca en este prólogo la del *Filocolo* (2010). Asimismo, cabe recordar que en el proemio del *Decameron*, Boccaccio también ejerce un magisterio amoroso, basado, según declara, como Ovidio, en su experiencia personal, para consuelo y deleite de las damas en sus penas de amor.

5. «Que después me lea asiduamente el amante desdeñado / y séale útil el conocimiento de mis desgracias.» La traducción corresponde a la versión de Antonio Ramírez de Verger. También Ovidio advierte en el *Ars* contra las penas que han de soportar los enamorados: «quod iuvat, exiguum, plus est, quod laetat amantes: / proponant animo multa ferenda suo» (*Ars*, II, 515-516).

Ars, insiste en el valor de su experiencia personal como amante para fundamentar su magisterio amoroso, mientras se burla de las pretensiones poéticas de la alta literatura:

Non ego, Phoebe, datas a te mihi mentiar artes
 nec nos aeriae voce monemur avis,
 nec mihi sunt visae Clio Cliusque sorores⁶
 servanti pecudes uallibus, Ascra, tuis;
 usus opus movet hoc: vati parete perito;
 vera canam. coeptis, mater Amoris, ades.⁷
 (*Ars*, I, 25-30)

La lección amorosa del poeta se combina, en ocasiones, con la presencia de una intermediaria entre los enamorados, una esclava o con frecuencia una vieja alcahueta —la *lena*—,⁸ que aconseja y ayuda a la *puella* en sus relaciones amorosas. La figura, procedente de la comedia, está adornada con todo tipo de rasgos repulsivos, siempre ávida de dinero a cambio de sus servicios, es aficionada a la bebida o experta en magia y brujería. Es la Acántide de Propercio o la Dipsas de Ovidio. Tibulo la describe de modo repugnante:

Sanguineas edat illa dapes atque ore cruento
 Tristia cum multo pocula felle bibat;
 Haec volitent animae circum sua fata querentes
 Semper et e tectis strix violenta canat.
 Ipsa fame stimulante furens herbasque sepulcris
 Quaerat et a saevis ossa relictas lupis,
 Currat et inguinibus nudis ululetque per urbes,
 Post agat e triviis aspera turba canum.⁹
 (*Poemas*, I, 5, 49-56)

En la novela catalana, encontramos varios personajes que desempeñan una función similar como consejeros, confidentes e intermediarios entre los enamorados. De entre ellos el más relevante en la obra es, sin duda, Melchior de Pandó. El anciano es el nexo de unión desde el comienzo hasta

6. Ovidio se sitúa en estos versos en el extremo opuesto al autor del *Curial*, en su alusión a la aparición de las Musas a Hesíodo como inspiradoras directas de su obra. La *recusatio* de la poesía épica era común entre los poetas elegíacos y aquí adopta el característico tono burlón del poeta. Más adelante, alude de nuevo en tono humorístico a la aparición de Apolo con su lira para recordarle el precepto delfico (*Ars*, II, 494-510).

7. «No mentiré diciendo, Febo, que tú me has dado estas artes, ni tampoco un ave celestial me adoctrina con su canto, ni se me han aparecido Clío y sus hermanas mientras apacentaban rebaños en tus valles, Ascra; es mi propia experiencia la que me inspira esta obra: haced caso, pues, a un poeta experto; cantaré la verdad: madre del Amor, favorece esta mi empresa».

8. El tipo cuenta con numerosos antecedentes en la literatura griega. De allí pasó a la comedia latina, donde aparece como un personaje bastante representativo del género. Posteriormente, se conservó en las comedias elegíacas medievales, en especial en el *Pamphilus*, y en el caso de la literatura en lengua castellana, en figuras como la Trotaconventos del Arcipreste o la propia Celestina.

9. «Que coma ella manjares sanguinolentos y con su boca manchada de sangre / beba amargos brebajes con mucha hiel, / en su torno vuelen sin parar las ánimas, lamentando sus desgracias / sin tregua y desde sus tejados grazne la chillona corneja. / Ella enloquecida por el hambre que la acosa también las hierbas entre los sepulcros / busque y la carroña dejada por los sanguinarios lobos, / y que corra con las ingles desnudas y ulule en medio de la ciudad / y a su zaga lleve la huraña jauría de perros callejeros» (Seguimos la edición y traducción de Enrique Otón Sobrino.) Salvando las numerosas diferencias entre los personajes, es interesante recordar que Rafael Beltrán, en un trabajo sobre el personaje de Eliseu, la doncella de la Emperatriz en el *Tirant lo Blanc*, establece una relación del personaje con el mundo de la magia y los conjuros (Beltrán: 24-26). No encontramos, por el contrario, ninguna conexión con este mundo en ninguno de los personajes, doncellas, consejeros o confidentes, del *Curial*, signo quizás del carácter refinado de la obra o de su apuesta por una literatura *realista*.

el esperado final feliz entre Güelfa, su joven señora, y Curial, al que acompaña a lo largo de su periplo vital. Su figura se encuentra en las antípodas de la vieja repugnante de los elegíacos latinos:

Havia aquesta noble dona un procurador, lo qual reebia e tenia per ella totes les rendes de Milà e aquell[e]s administrava; home molt savi, secret e valerós, ja de edat de cinquanta anys, Melchior de Pandó appellat. La Güelfa amava molt aquest Melchior e fiava d'ell no solament les riqueses, ans encara tots los seus secrets. (I, 46)

La comparación no puede ser más dispar. Melchior es un hombre, de avanzada edad, recto y honorable. El personaje recuerda el tipo de anciano venerable, cuyos consejos son escuchados y cuya autoridad es respetada por todos. Ahora bien, el anciano se convertirá en el confidente de Güelfa y en el colaborador de sus planes sobre Curial. No solo facilita la ayuda económica de la señora al joven sino que le proporciona constantemente sabios consejos, también en el aspecto amoroso. El anciano será asimismo el intermediario directo entre ambos enamorados:

La qual dix a Melchior:

—Digats a Curial que us respona a les paraules que yo li diguí vuy.

E, girant-se a Curial, li dix:

—Parlaràs ab Melchior axí com ab mi faries. (I, 50).

El anciano acompaña a Curial a la cámara de Güelfa, transmite mensajes de uno a otro, entrega misivas amorosas y vigila el comportamiento de Curial, al que censura cuando considera necesario con la autoridad de un padre:

—Curial, ¿per què fets continença e diets paraules de fembra? Exugats les làgremes, que massa les havets promptes, e no és obra de cavaller, e lo bé no us faça mal. Legits vostra letra e no us plangats abans de haver-ne rahó. (I, 76)

Con astucia intenta sortear las insinuaciones de la bella Làquesis, recordando siempre al caballero los favores recibidos de Güelfa. Mientras Melchior acompaña y vigila al caballero, Güelfa, enferma de amores, se retira a un monasterio de monjas. Allí encontrará, en ausencia del anciano, una nueva confidente de sus males en la abadesa. Ante sus preguntas, a ella, en efecto, confía con sinceridad sus sentimientos sobre el caballero, advirtiéndole previamente, no obstante, con cierta dureza:

Lo desig que he de parlar d'aquest fet, e la avinentesa que he de vós, me força que yo us diga ço que, si seny hagués, deguera celar; però aquesta pena haurets de mi, si les paraules que yo us diré vos ixen de la boca: que la lengua ab què haurets parlat vós faré arrancar. (I, 96)

La abadesa, que a pesar de su condición de religiosa, tiene cierta experiencia en asuntos de amor, se ofrece como confidente para aliviar su pena:

—Senyora, si bé les monges estan apartades, emperò alguna volta són requestes per alguns hòmens que han poch negoci, e yo en mon jovent he hoÿda aquesta liçó més de quatre vegades (...) dich-vos que havets molt errat en tenir-m'ò tant temps secret, car gran aleujament és de la pena haver a qui diga hom les sues passions. (I, 96)

Rápidamente la abadesa se gana la confianza de Güelfa y ambas compartirán sus confidencias íntimas:

E d'aquí avant abdues comunicaven tots los fets, e legien les letres totes que n'havía haüdes, e d'als no parlaven; e eren ja tan amigues que l'abadessa sens alguna reverència li parlava. (I, 96)

A ella confiesa la infidelidad de Curial con Làquesis, que la religiosa intenta disculpar para aliviar el dolor de su amiga:

Deya la Güelfa aquestes paraules plorant tots temps, de què l'abadessa, sobrada de compassió, tota se planyia. E dix a la Güelfa:

—Senyora, no llamentets axí, car, segons que yo entenguí, lo duch és ver que li proferí la sua filla, mas Curial no la volgué acceptar. (I, 98)

Con el regreso de Melchior, ambos compartirán las confidencias de su señora y la consolarán en su aflicción amorosa causada por la ingratitud de Curial.¹⁰ La actitud de Melchior de tono más paternal, intentando proteger a su señora; la de la abadesa, más cercana, incluso con reproches a su actitud frente al caballero:

Senyora, si vós mateixa, no ·m sé per què, vos tolets tots vostres plaers, ¿qui us en ha culpa?

Yo us dich certament que persona del món no ·s deu plànyer de vós. (I, 113)

A lo largo de la obra la abadesa se va convirtiendo en su confidente más cercana, pero también en una aliada de Curial ante Güelfa, como reconoce Melchior ante el caballero.

—¿E no ·m donarets algun consell?

Respòs Melchior:

—Certes, yo no ·n sé sinó un, e és aquest: que us en anets a la abadessa, car yo sé que és molt vostra amiga, e us vol gran bé, e per ella porets saber açò què és. (II, 257)

Es por ello que Curial solicita su ayuda para obtener perdón de su señora:

E axí, que li suplicava e li clamava mercè que anàs a la senyora e sabés, si ésser podia, açò com se era esdevengut, que, quantres ell, no cuydava haver feta ne dita cosa per què açò meresqués. La abadessa respòs que ella iria e treballaria tant com a ella seria possible en saber açò, e en cercar-li algun remey. (II, 258)

La abadesa intenta, efectivamente, mediar entre Güelfa y su enamorado pero la determinación de la señora es firme y esta vez no habrá perdón para Curial. La abadesa compartirá, asimismo, con Güelfa el dolor por la ausencia de Curial, y más tarde, por su desaparición en el naufragio, ofreciéndole su consuelo en los momentos más amargos:

La abadessa, mesquina e cativa, mes-se a genolls davant ella, e ab les millors paraules que podia se esforçava consolar-la; mas vanament se treballava, car l'ànima d'aquella senyora era tan aflicta, que no podia reebre consolació alguna... (III, 315)

Pero también ayuda a su señora y amiga a reconducir su relación con el caballero y comparte con ella momentos de dicha:

E la Güelfa tots temps tenia prop si la abadessa, a la qual obria tot son cor, e sí la pregà que s'avisàs si porie veure Curial o algun servidor seu, e que s'informàs on tenia les tendes. (III, 377)

...en tota aquella nit no dormiren ella ne l'abadessa, ans ab molta alegria tota aquella nit vetlaren parlant de Curial. (III, 381)

Disfruta con ella del avance de sus relaciones amorosas y del feliz desenlace final de los acontecimientos:

10. Tanto Melchior como la abadesa guardan cierta semejanza con la figura de la nodriza, confidente de la *puella* y cómplice de los amantes. El personaje, originario de la tragedia griega, ayuda a los amantes en su relación y comparte con la heroína sus confidencias amorosas, como relata Hero a su amado Leandro: «Aut ego cum cara de te nutrice susurro» (*Heroidas*, XIX, 19).

La Güelfa e l'abadessa vel·laren, e no sabien on se metessen de goig; recordaven les virtuts e proeses de Curial. (III, 387)

Mientras tanto, Melchior continúa próximo al joven velando por él como un padre y ofreciéndole prudentes consejos que no siempre serán atendidos por el caballero:

e axí, hajats bon cor, que la Güelfa vostra és en tot cas, mas yo conech que, volent-vos provar, vos fa dels despits que vós li havets fets, e no me'n marvell, car bé lo y havets merescut. (...) car no sabia hom què és bé si no s'i mesclaven alguns enuigs; emperò pensats que no podets haver pijor temps del que huy havets, e no ·s pot fer que no ·s mude, e per ventura en millor; e tals canten que ploraran en breu, que axí van los fets del món. (I, 110)

Es quizás por ello, por su afecto al caballero, que le lleva a dulcificar el comportamiento de Curial, por lo que Güelfa le oculta en algunos momentos sus auténticos sentimientos, mientras los desvela, en cambio, a la abadesa:

[Curial] trametia lretres per Melchior, mas ella nulls temps davant Melchior les volia legir ne y feya cara alguna; de què Melchior creegué certament lo fet de Curial ésser tot barrejat. Mas, tantost que Melchior hich ere partit, la Güelfa legia les lretres una e moltes vegades, e les besava e les festejava tant que més no podia; e ab la abadessa, que en companyia tenia, passava temps parlant totavia de Curial, car altre bé ne repòs no havia ne podia haver sinó parlar d'ell e mirar totes les joyes que d'ell tenia. (I, 109)

Melchior de Pandó actúa como intermediario llevando a Curial presentes de parte de su señora junto a las instrucciones adecuadas:

E axí, donats a ell aquesta manilla de brúfol, e port-la lo dia de la batalla. (I, 112)

Darets a aqueix orat aquesta alcandora que li dóna la abadessa, e digats-li que la port demà, per cota d'armes, sobre l'arnès. (I, 112)

Làquesis, por su parte, cuenta con varios personajes que la aconsejan en temas de amor y median en su relación con el caballero. De entre ellos destacan sus padres y, en especial, la madre. La madre, como intermediaria directa de los amantes, es un personaje que ya está presente en los versos de los elegíacos. Tibulo, agradecido, recuerda los favores de la madre de su amada Némesis:

Haec mihi te adducit tenebris multoque timore
Coniungit nostras clam taciturna manus,
Haec foribusque manet noctu me adfixa proculque
Cognoscit strepitus me veniente pedum.¹¹

(*Poemas*, I, 6, 59-62)

Después de que Curial libere a la duquesa de Ostalriche de las falsas acusaciones de adulterio, el duque de Baviera, agradecido por su ayuda, le ofrece en matrimonio a su hija Làquesis. Curial, reticente, duda ante el generoso ofrecimiento y el duque agasaja al caballero con banquetes y regalos con la intención de ganarse su favor. El duque, de modo insistente, interviene directamente facilitando con sus órdenes e instrucciones el contacto entre su hija y Curial:

11. «Ella te conduce hasta mí en medio de la cerrada noche y en medio de mucho temblor, / entrelaza a hurtadillas y en silencio nuestras manos, / ella quieta en el umbral me espera en la noche y a lo lejos / reconoce el ruido de mis pasos al llegar».

E sí ordonà que en la taula principal no seguessen sinó la duquessa sa muller e Curial, e que no servissen sinó dones, entre les quals *ordonà*¹² que (...) la altra filla donzella, la qual Làquesis era nomenada, lo servís de vi (I, 79).

Mas, après que les taules foren llevades, lo duch vench en aquella part, e *manà* seure la sua filla prop Curial, de què ell fonch tan content com de cosa que avenir li pogués. (I, 81)

... com fos ja gran part de la nit passada, tota la gent se n'anà; mas lo duch *no lexà* aquella nit Curial exir del seu palau, ans en la cambra on Làquesis dormir solia, molt ricament aparellada, *ordonà* que dormís. (I, 81)

Axí que, oynt la missa, com vengués al pendre de la pau, lo duch la pres, e *crijà* la sua filla, e, besant-la, li dix:

—Bella filla, *anats* a Curial e *donats*-li la pau. (I, 85)

La duquesa, por su parte, interviene directamente asegurándole su ayuda para atraer al caballero y aconsejando a su hija cómo debe comportarse:

... sa mare li dix:

—Filla mia, no ·t dolga la partença d'aquest cavaller, car per amor de tu yo faré tant que ·l duch e yo irem al torneig, e allà ·l veurem. (I, 91)

En las fiestas y banquetes¹³ que se celebran en honor de Curial, la madre permanece siempre atenta a lo que sucede entre su hija y el caballero y no duda en intervenir cuando percibe a Curial dubitativo, recurriendo incluso a atrevidas insinuaciones:

Ell menjava poch e bevia menys, car no ·n gosava demanar, per ço que Làquesis, anant a la copa, no li giràs la squena. Mas la duquessa *manà* a Làquesis que aportàs a beure a Curial. (I, 80)

E com Làquesis cobràs la copa, la duquessa, sa mare, li dix:

—Làquesis, beu lo romanent per amor de Curial.

E axí ho féu.

Enaprès la duquessa dix:

—Curial, ¿què us par de la mia filla? (...)

Replicà la duquessa:

—¿E què és allò de què més vos altats de la mia filla? (I, 80)

Entrat adonchs Curial en la cambra, e feta col·lació, la duquessa dix:

—Curial, vets ací lo llit de Làquesis; dormits bé e guardats-vos que no somiets algun mal. (I, 81)

Los consejos de la madre, que Làquesis obedece dócilmente, apuntan en especial a aumentar su belleza para seducir a Curial:

Làquesis se consolà, esperant anar al torneig; e d'aquí avant tota la sua cura mes en créxer la sua bellesa, segons que sa mare li havia consellat. (I, 91)

A su madre, en efecto, confesará Làquesis su pasión por el caballero, pero la duquesa también intentará mediar para concertar un nuevo matrimonio de su hija:

12. Las cursivas son nuestras.

13. En la poesía elegíaca, las fiestas y los banquetes son ocasiones especialmente propicias para el enamoramiento (cfr. *Ars*, I, 229-250).

Era aquesta Làquesis molt treballada per les instàncies grans que li feyen molts, per via de matrimoni, en tant que sa mare, qui era molt tenguda a prop, per lo rey, que donàs sa filla per muller al duch d'Orleans, e a la mare plagués, la volia forçar que ·s fes aquell matrimoni. (II, 214)

Ambas damas, Güelfa y Làquesis, también utilizan a sus doncellas como intermediarias ante su enamorado. Las doncellas actúan en todo momento movidas por la lealtad a sus respectivas señoras, ajenas a cualquier interés material, y muestran un comportamiento decoroso en los límites de una estricta moralidad amorosa. De hecho, la doncella de Güelfa destaca por contraste en este sentido durante la estancia en el monasterio de religiosas, en que las monjas acosan con atrevidas insinuaciones a Curial. Güelfa, en efecto, envía a la decidida Arta, más tarde llamada Festa, para que, en una evidente inversión de papeles, vigile de cerca el comportamiento de Curial con instrucciones bien claras de controlar lo que sucede entre Làquesis y el caballero:

...te prech que veges quina festa se faran ella e Curial. Scriu-me contínuament de tot ço que ·t serà vijares, car també m'escriré yo a tu. Ti manera, tant com pusques, que Curial no vage un pas sense tu, des que al torneig serets; e, si poràs, fer-t'as ab Làquesis, e veges si és abta e com se porta. (II, 128)

La intrépida Festa, concedora de los sentimientos de su señora, acompaña, pues, a Curial por los caminos e intenta en vano que el caballero confiese su amor por Güelfa:

Bé sabia l'Arta com Curial e la Güelfa eren enamorats; emperò, per molt que durà lo camí, e encara que més hagués durat, nulls temps de la boca de Curial ne pogué res sentir, encara que s'i treballà per tot son poder. (II, 129)

Cuando, llegados cerca de Melú, Festa sabe por un heraldo que Làquesis está buscando al caballero, lo alecciona con instrucciones concretas sobre cómo debe actuar:

Yo us prech que vós digats a l'haraut que diga a Làquesis que lo cavaller serà al torneig, certament, e farà que ella ·l conexas en tot cas, mas que ho tenga secret e que altri no ho sàpia. (II, 173)

Làquesis, por otro lado, también utiliza a una de sus doncellas para establecer contacto con Curial en el torneo. La doncella se las ingeniará para encontrar al caballero y entregarle junto con unos regalos una misiva de Làquesis:

Tura entrà per l'ostal, e sens que Curial no se'n pogué amagar, ella ·l viu e féu-li molt gran reverència; e Curial, puy viú que àls no y podia fer, se féu ab ella, e la pres del braç, e li féu molt gran festa. (II, 175)

Ladonchs Tura donà a Curial una letra de Làquesis (...) Aprés d'açò, donaren en l'ostal una gentil cambra a Tura, on s'aleujàs; e axí, se n'anà a reposar, car venia cansada del camí, e dix a Curial que, mentre ella dormiria un poch, scrivís, car tantost hich volia partir. (II, 176-177)

El tipo ya está presente en los versos de Ovidio.¹⁴ En su *Ars*, el poeta aconseja ganarse en primer lugar el favor de la criada para acceder con mayor facilidad a la *domina*:

Sed prius ancillam captandae nosse puellae
Cura sit: accessus molliet illa tuos.¹⁵ (*Ars*, I, 351-352)

14. El personaje de la esclava o la sirvienta complaciente es también otro tipo que Ovidio toma prestado de la comedia (Sabot: 209).

15. «Antes de conquistar a una joven, procura conocer a su criada: ella te facilitará el acercamiento».

Nec pudor ancillas, ut quaeque erit ordine prima,
Nec tibi sit servos demeruisse pudor.¹⁶ (*Ars*, II, 251-252)

De esta manera en los *Amores* la esclava Nape sirve como intermediaria entre el poeta y su amada, entrega las cartas de amor y transmite las respuestas. El poeta la alecciona con claridad:

Dum loquor, hora fugit; vacuae bene redde tabellas,
verum continuo fac tamen illa legat.
Aspicias oculos mando frontemque legentis:
E tacito vultu scire futura licet.
Nec mora, perlectis rescribat multa iubeto.¹⁷ (*Amores*, I, 11, 15-19)

Festa, a su vez, intentará con astucia ganarse la confianza de la doncella de Làquesis ocultando su identidad. Cada una de ellas luchará por los intereses de su señora delante del caballero. Curial, sumiso, acepta en principio las sugerencias de Festa:

E, feta venir col·lació, hagueren molt gran plaer; mas Festa, acostant-se a la orella de Curial, li dix:
—No lijats la letra sens mi.
Curial callà. (II, 176)
Dix Festa:
—Aquesta, bona letra és, e yo la trametré a la senyora, en scusació vostra. E prech-vos que no scrivats a Làquesis, mas trametets-li a dir per la donzella que vós havets votat no dir vostre nom ne scriure a persona del món en tot aquest viatge. (II, 178)

Es la propia Festa, ante las excusas del caballero, quien debe recordarle sus obligaciones con su señora. Pero el caballero, un juguete en manos de las dos doncellas, se deja persuadir por Tura y acepta entregarle, a escondidas de Festa, un brazalete de oro como presente para Làquesis.

La simpática doncella Festa, tan bella como ingeniosa, cobra según avanza la trama mayor protagonismo. Su belleza se iguala a la de la rival de su señora, la bella Làquesis:

Axí que les belleses d'aquelles dues se combatien contínuament, e no ·s podien vençre la una a l'altra. (II, 187)

Sobresale, como sugiere su nombre, en las fiestas y banquetes:

...lo rey pres a Festa per la mà:
—On que vós siats no staran sens festa.
Aquí dançaren e cantaren, e feren molta alegria, e Festa cantava axí bé e mills que donzella que fos en lo món. (II, 200)

Cuenta con el favor de los reyes de Francia:

...la reyna festejava e favoria tant a Festa que no podia pus, e li donava joyells e robes, no obstant que ella n'agués prou, e la loava tots temps de bellesa e d'abtesa sobre quantes donzelles ella havia vistes; e semblantment lo rey li feya molta honor. (II, 205)

Y cuando vuelve con su señora, le reitera el amor incondicional del caballero, omitiendo en todo momento sus devaneos con Làquesis:

16. «Y no te dé vergüenza ganarte la confianza de las criadas, empezando por la primera en el rango».

17. «Mientras hablo, el tiempo vuela: cuando esté desocupada, dale en buena hora las tablillas, pero haz, eso sí, que al punto las lea. Te encargo observes sus ojos y semblante mientras lee: también de un rostro mudo cabe conocer qué va a pasar. Y sin tardanza, pídele que a lo leído responda en larga nota». La traducción corresponde a la versión de Vicente Cristóbal.

Certes, no és ora en lo dia que de vós no li membre, e nulls temps ou vostre nom que no encline lo cap encorbant lo genoll. Dich-vos, certament, o molt egrègia senyora!, que yo no pusch creure que en lo món hage tan benaventurada senyora com vós. (II, 211)

Festa, en efecto, ejemplifica los preceptos ovidianos que aconsejan utilizar a la esclava para hablar en favor del enamorado y transmitir sus sentimientos a la señora utilizando todo su poder de persuasión:

tum de te narret, tum persuadentia uerba
addat et insano iuret amore mori.¹⁸
(*Ars*, I, 371-372)

De modo muy diferente se comportan, ciertamente, las doncellas de la otra gran novela caballeresca de las letras catalanas, el *Tirant lo Blanc*. Plaerdemavida, por ejemplo, actúa a lo largo de la obra como intermediaria de los amores de su señora con el caballero. La joven no solo procura un acercamiento de los enamorados, sino que en la más pura línea ovidiana, es la responsable del encuentro amoroso de los amantes, facilitando a Tirant el acceso a la cámara de Carmesina, a pesar de la reticencia de la joven (Gros 2009: 73). Si bien Martorell ha suprimido los rasgos negativos que se asociaban en la tradición elegíaca al personaje de la intermediaria, modelando, en cambio, un personaje de comportamiento ciertamente atrevido pero honesto, Plaerdemavida no se recata como *praeceptor amoris*, no solo de su señora, sino asimismo de Tirant, a la hora de ofrecer atrevidas proposiciones a los inexpertos amantes y de forzar la actuación del caballero introduciéndolo en el mismo lecho de la princesa o aconsejando a Tirant, a la manera del *Ars*, el uso de la fuerza en el acto amoroso. Otro ejemplo de la misma obra lo proporciona Eliseu, la doncella de la emperatriz. Aunque en un principio reacia a los amores de la dama con Hipòlit, se deja convencer por su señora para facilitar los contactos nocturnos de los amantes con la promesa de un trato de favor. O Estefanía, compañera y confidente de Carmesina, que comparte con ella el gozo por el placer amoroso experimentado. En todos los casos, las consejeras e intermediarias del *Tirant* se muestran desinhibidas respecto a la consumación de la pasión de los amantes, aspecto que las distingue claramente de las doncellas e intermediarias del *Curial*, singularizadas, todas ellas sin excepción, por su moralidad amorosa ejemplar. Incluso la seductora Làquesis no traspasa en ningún momento los límites de la virtud, como ella misma recuerda a su madre apelando al ejemplo de Ghismonda:

...que ab tota la fervor d'amor qui m'encén,¹⁹ yo no ·m són haüda desonestament, ans he guardada vostra honor e la mia, e guardaré mentre sia viva. Ne confiu encara tan poch en lo bé que Déus ha més en Curial, que ·m demanàs ne prengué de mi, posat que yo ho consentís, cosa que a desonor me tornàs. (II, 224)

Y aspira en cualquier caso a un matrimonio con Curial. En la línea de sus señoras, las doncellas Festa y Tura, la abadesa o la madre de Làquesis sirven de intermediarias con sus enamorados en los límites de un comportamiento amoroso, audaz en algunos momentos, pero siempre en los márgenes de lo moralmente admisible. Tan solo Fàtima, la madre de Càmar, se atreve a insinuar a su hija otro tipo de relación, a lo cual la muchacha se niega tajantemente. La defensa de la morali-

18. «Que aproveche la ocasión para hablar de ti, y añada palabras persuasivas, jurándole que mueres de un loco amor».

19. El motivo del amor como fuego que inflama a los enamorados, originario de la poesía griega, fue abundantemente cultivado por los poetas elegíacos. De aquí se incorpora a la literatura medieval románica, donde se convierte en un tópico para expresar la pasión de los amantes. En la novela catalana es utilizado con profusión, en especial referido a los personajes femeninos.

dad amorosa, que ejemplifican después de duras pruebas los protagonistas del *Curial*, modelos de comportamiento virtuoso en el amor y por ello merecedores del galardón final del matrimonio, separa a las dos novelas caballerescas catalanas y ello se refleja, asimismo, de forma coherente en el tratamiento que recibe a lo largo de la obra la figura, habitual en la literatura amorosa medieval, de ascendencia clásica, de la intermediaria.²⁰

Por ello, nadie mejor que un personaje de la altura moral del anciano Melchior, quien, con su presencia constante a lo largo de la novela, vela sin descanso en todo momento por los amores de Curial y su señora, para erigirse como modelo de *praeceptor* y al mismo tiempo de intermediario de los protagonistas.²¹ Cuando el caballero cae en desgracia ante Güelfa es, en efecto, el anciano quien le reprocha su ingratitud o le ofrece sus prudentes consejos. Le instruye sobre el comportamiento de las mujeres en el amor:

Car totes les dones que han sentiment, senyaladament les grans senyores, no ·s volen tractar en aqueixa forma; car, com no sàpien ne pusquen castigar les persones que amen en altra manera, tolen-los lo parlar, amaguen-se a ells, dien que no ·ls volen; emperò moltes vegades avé que passen major pena per los enamorats a qui fan lo gros, que no ells, si bé ·s cuyden ésser desamats; e no podent-ho durar longament, elles matexes cerquen via com les paus se facen. (II, 261)

Y como la intermediaria de la elegía latina,²² no duda, si lo considera necesario, en apelar al interés material que obtiene el joven de su relación amorosa:

¿On volets, donchs, anar, ne què podets fer que profitós vos sia? ¿On trobarets dona tan rica e tan bella com aquesta, ne com la induirets que us done tant com aquesta us ha donat? (II, 261)

Asimismo, su afecto paternal por el joven le impulsa a interceder humildemente por él ante Güelfa:

20. Beltran, en su estudio comparativo de las figuras de Eliseu, doncella de la Emperatriz en el *Tirant* y Lucrecia, doncella de Alisa en *La Celestina*, comenta los antecedentes del tipo en la comedia humanística medieval: «Se trata de doncellas que mantienen una extraña lealtad a la protagonista, cualidad que es claramente manifiesta cuando en un determinado momento han de hacerse cómplices de un grave secreto de ésta, relacionado –no haría falta decirlo– con el juego del amor. Este doble rasgo, el de la complicidad y la lealtad, las diferencia y las singulariza entre el resto de las servidoras, comparsas opacas de la trama o personajes que exclusivamente atienden a sus propios intereses. La complicidad provocará en las primeras un fuerte conflicto. La doncella se enfrenta al concepto tópico de fidelidad, entendida como deber no sólo hacia el ama, sino también hacia la casa en que vive, hacia la familia y, en definitiva, hacia el orden establecido. Sus opiniones, sus respuestas y su capacidad de reacción serán elementos clave, por tanto, para el éxito en el logro y desarrollo de las relaciones entre los amantes. Personajes secundarios son, en definitiva, absolutamente imprescindibles para la lógica de la acción en las obras» (Beltran: 16). El tipo de la esclava es, en sus rasgos esenciales el mismo de la comedia latina, que a través de Ovidio se extiende posteriormente a la comedia elegíaca. Efectivamente, como describe Beltran, a menudo el personaje, en especial en su versión masculina, se convierte en el auténtico protagonista de la acción: «El esclavo es, como señalaba R. Pichon, el rey de la comedia plautina y, desde luego, su verdadero protagonista» (Román Bravo: 58).

21. Ciertamente el personaje de la intermediaria corresponde habitualmente a un personaje femenino, pero tampoco es extraño encontrar a uno masculino en esta función. Así, por ejemplo, aunque el tipo está muy alejado de la caracterización del anciano Melchior en la novela catalana, en la comedia latina es frecuente encontrar a un esclavo ingenioso, el *servus callidus*, como intermediario de su amo ante la joven de la que está enamorado. En el *Tirant*, el propio caballero actúa como consejero e intermediario del infante Felip o de Escariano y él, por su parte, recibe los consejos de Diafebus. El tipo de Melchior se asemeja más bien al del preceptor de la tragedia griega o al del esclavo de buen corazón, respetuoso y leal a su amo, al estilo del Tíndaro de *Captivi*.

22. En su elegía sobre la alcahueta Dipsas (*Amores*, I, 8), Ovidio refiere cómo ésta insiste a la joven en que la riqueza y la generosidad son las cualidades más preciadas en un amante. Asimismo, en el *De amore* de Andreas Capellanus, traducido al catalán en el siglo XIV, se recoge el motivo de la generosidad del amante («*verus amator nulla posset avaritia offuscari*»). La peculiaridad del *Curial* es que la admonición va dirigida al enamorado y la riqueza procede en este caso de la dama.

... que Curial, lo qual anit vespre vench, e és en la mia casa, sie per vós oÿt una sola vegada. Aquesta sola mercè, o molt noble senyora!, tròpia-la yo en vós, e a mi, no a ell, fets aquesta gràcia, la qual pens serà la darrera que jamás vos entenç demanar. (II, 265)

Por otra parte, los protagonistas respetan la autoridad del anciano, que no duda en censurar con dureza su comportamiento cuando lo considera necesario, tanto al caballero, como a su señora Güelfa. A Curial por haber cedido a los encantos de Làquesis:

Bé sabs encara com per Làquesis perdist lo seny en Alamanya, e, oblidant ço que oblidar no devies, te escalfist en amor stranya; bé ho sé yo, qui ab gran treball te traguí d'allà (III, 277);

a Güelfa, por su crueldad con el caballero:

Mort és Curial, qui sens fer-vos enuig vos enujava. Ja no us cal tembre que torn. Ara veurem quant vos millorarets de la sua mort, e quants anys vos seran toltos de la vellesa, e en quanta summa crexeran vostres béns per aquesta mort. E vós, senyora, cercats altre servidor, que aquell tan leal, tan noble e tan virtuós, mort és en l'exili, al qual a gran tort lo haviets dampnat. (III, 314)

Es por ello, por todos los esfuerzos realizados, por el cariño mostrado hacia ambos, por lo que el anciano explota de gozo con la reconciliación definitiva de sus dos protegidos y la celebración de su matrimonio con la que culmina la novela:

E aquell Melchior, vell cansat, qui viu lo príncep, abraçà'l, plorant de goig, dient:
—*Nunc dimittis seruum tuum, Domine, secundum uerbum tuum, in pace.*²³ (III, 389)

La tercera gran figura femenina de la obra, Càmar, también tiene a su lado un personaje que la aconseja en temas de amor: en este caso se trata, como sucedía con Làquesis, de su madre, aunque el personaje presenta un perfil muy diferente. Fàtima, la madre de Càmar, ha entablado relaciones amorosas con el cautivo que acompaña a Curial, Berenguer, y su hija lo sabe. La madre intenta convencer a Càmar de que acepte el matrimonio con el rey alabando sus virtudes y, en especial, su aspecto físico:

—Filla mia dolça,²⁴ molt són marvellada de tu. ¿E vol-te per muller lo rey, e tu menys-prees-lo? ¿E qual dona o donzella ha en lo regne de Túniz que fes la oradura que tu fas? Yo ·t promet, en ma bona fe, que yo no coneç en tot lo regne tan gentil cors de home, ne tan graciós. (III, 327)

La hija se niega obstinadamente a aceptar este matrimonio y la madre, con la experiencia acumulada de la vida, sospecha rápidamente del amor de algún otro hombre, ofreciéndose como auténtica intermediaria de sus posibles amores:

Mas, si per ventura tens lo cor en altra part, digues-m'ò, filla mia, que yo tindré manera que de tot t'alegraràs. (III, 329)

Al tiempo que se autojustifica con realismo por su relación adúltera con el cautivo:

23. La intervención final del anciano, con el recuerdo de la cita evangélica, se tiñe de un tono religioso que potencia la autoridad moral del personaje —recordemos que para la mayoría de los especialistas en la novela es un evidente trasunto del autor—, así como el mensaje final de la obra. Butinyà ha añadido la sombra del *Somnium Scipionis* (Butinyà 2001).

24. El tono de Fàtima evoca el recuerdo de la figura maternal confidente habitual en la lírica popular medieval.

Filla mia, sàpies que moltes dones són que, puys los és tolta avinentesa de practicar ab hòmens condecents a lur honor, practiquen ab aquells qui poden haver; segons ab lo nostre Berenguer, qui és catiu, faç yo; que plagués a Déu fos per començar. (III, 329)

Pero, al contrario de lo que sucedía con Güelfa o con Làquesis, Càmar sufrirá en soledad por el amor imposible de su cautivo, soledad que acentúa el carácter heroico del personaje. En ningún momento admite ante su madre sus sentimientos por Johan, ni se sincera abiertamente con ella, como las otras protagonistas femeninas con sus confidentes. Por el contrario, la joven tunecina oculta deliberadamente su pasión ante su madre y la disfraza con el dolor por la pérdida del padre. Ni siquiera cuando su madre aparece en su habitación en el momento en que Càmar acaba de besar y abrazar apasionadamente a su enamorado, la muchacha le confiesa sus auténticos sentimientos sino que se excusa alegando un malestar físico:

La mare vench a la cambra, e a sos vijares trobà la filla un poch ab millor color que d'abans no tenia, e, acostant-se a ella, li trobà lo pols tot batent, e dix:

—Filla mia, ¿com estàs?

Càmar respòs:

—Un poch de fret he haüt, e ara pens que ·m pren la febra, que tota estich torbada. (III, 334)

La sombra de la *Eneida*, que se proyecta de forma indudable sobre todo el episodio de Càmar,²⁵ se reconoce asimismo en la figura de la confidente. Fátima, la madre de Càmar, figura que en la novela catalana destaca por contraste la honestidad y el valor moral de la joven mora, intenta persuadir, como hemos visto, a la joven de que acepte los favores del rey de Túnez. En el diálogo que ambas mantienen la madre está, sorprendentemente dada su situación, en todo momento a la altura de los conocimientos sobre el mundo clásico de los que hace gala la joven, comprende las alusiones de Càmar y contraargumenta lúcidamente:

¿E penses tu que Cató, com se fonch ferit en Útica, e ab lo ferro féu camí per on fugís de Cèsar la sua espaventada ans esglayada ànima, no ·s penedís de haver-se donada mort, sinó que no ho pogué dir en la fi? ¿E quiny mal féu a Cèsar? (III, 329)

Por su parte, Ana, la hermana de Dido, intenta igualmente convencerla de que acepte sus sentimientos respecto al héroe troyano:

...o luce magis dilecta sorori,
solane perpetua maerens carpere iuventa
nec dulcis natos Veneris nec paraemia noris?
id cinerem aut manis credis curare sepultos?²⁶
(*Eneida*, IV, 31-34)

25. La proyección de la *Eneida* en esta obra (Lida 1974), y en este episodio concreto de la obra, ha sido estudiada en profundidad por Bastardas (1987) y Torró (1991). El primero insiste en el elemento literario como característico del episodio: «la història de Càmar és la historia d'un suïcidi literari, és a dir, d'un suïcidi que potser no s'hauria produït sense l'espenta que la noia rep de la literatura» (262). Torró entiendo la aventura de Curial en Túnez «com a rèplica i superació de la d'Eneas» (150), como «una història construïda sobre Virgili [...] i sobre Eneas, *vir fortis atque perfectus*. Però també una rèplica construïda sobre la lectura que en féu Petrarca, i que desenrotllaren i divulgaren Boccaccio i Coluccio Salutati» (160).

26. «... Oh más querida para tu hermana que la luz, / ¿te desgarrarás sola, afligida en mocedad eterna, / sin conocer dulces hijos ni los presentes de Venus? / ¿Crees que se preocupan de esto las cenizas o los Manes enterrados?» (Seguimos la traducción de Rafael Fontán.) También Fátima alude a la muerte —la joven se ha justificado con el recuerdo de su padre, muerto por el rey y ha amenazado con el suicidio— como argumento cuando intenta convencer a su hija de que acepte la proposición amorosa del rey de Túnez: «¿E la llibertat penses que sie la mort? Carçre escur e tenebrós la pots apellar, e exili sens sperança de retorn» (III, 329).

Aunque las diferencias son también evidentes: Fàtima no consigue en ningún momento doblegar la voluntad de su hija, que, a diferencia de Dido, ocultará a su madre sus auténticos sentimientos por el cautivo. No obstante, tal como hace Dido con su hermana, Càmar esconde a su madre su determinación de darse muerte, y la engaña con diversas excusas. Asimismo, como Ana después del terrible final de Dido, Fàtima entona un doloroso lamento por la pérdida de su hija y reclama para sí misma idéntico fin. Vale la pena contrastar ambos textos. Virgilio se recrea en el relato de la escena y recoge las palabras de Ana en las que expresa su dolor por la pérdida inesperada de la hermana y su deseo de morir:

Audiit exanimis, trepidoque exterrita cursu
 unguibus ora soror foedans et pectora pugnis
 per medios ruit, ac morientem nomine clamat:
 «Hoc illud, germana, fuit? Me fraude petebas?
 Hoc rogas iste mihi, hoc ignes araeque parabant?
 Quid primum deserta querar? Comitemne sororem
 sprevisi moriens? Eadem me ad fata vocasses:
 idem ambas ferro dolor, atque eadem hora tulisset.
 His etiam struxi manibus, patriosque vocavi
 voce deos, sic te ut posita crudelis abessem?
 Exstinxti te meque, soror, populumque patresque
 Sidonios urbemque tuam. Date volnera lymphis
 abluam, et, extremus si quis super halitus errat,
 ore legam.» Sic fata, gradus evaserat altos,
 semianimemque sinu germanam amplexa fovebat
 cum gemitu, atque atros siccabat veste cruores.²⁷
 (*Eneida*, IV, 672-686)

El autor del *Curial* narra con mayor brevedad la reacción de Fàtima:

La mesquina de la mare, que altre bé sinó aquella filla no tenia, començà sobre lo cors de sa filla a fer molt gran plant, e, rompent vels, los cabells e les robes, volia morir. (III, 340)

La semejanza de ambas situaciones, no obstante, es evidente. De nuevo encontramos por parte del autor de nuestra novela una imitación libre de los clásicos, bien directamente o bien mediaticada por los grandes autores italianos, reveladora de un espíritu humanista de reinterpretación personal de los antiguos, integrada con acierto en el desarrollo narrativo de su propia obra.²⁸ Compartimos, por tanto, la afirmación de Bastardas: «Sens dubte ens equivocariem si no veiéssim en

27. «Lo oyó su hermana sin aliento y en temblorosa carrera, / asustada, hiriéndose la cara con las uñas y el pecho con los puños, / se abalanza y llama por su nombre a la agonizante: / '¿Así que esto era, hermana mía? ¿Con trampas me requerías? / ¿Esto esa pira, esto esos fuegos y altares me reservaban? / ¿Qué lamentaré primero en mi abandono? ¿Desprecias en tu muerte / la compañía de tu hermana? Me hubieras convocado a un sino igual, / que el mismo dolor y la misma hora nos habrían llevado a ambas. / ¿He levantado esto con mis manos y con mi voz he invocado / a los dioses patrios para faltarte, cruel, en tu muerte? / Has acabado contigo y conmigo, hermana, con el pueblo y los padres / sidonios y con tu propia ciudad. Dejádme, lavaré sus heridas / con agua, y si anda errante aún su último aliento / con mi boca lo he de recoger'. Dicho esto había subido los altos escalones / y daba calor a su hermana medio muerta con el abrazo de su pecho / entre lamentos y con su vestido secaba la negra sangre».

28. Torró (1991) subraya en su trabajo la dependencia del episodio del norte de África de la versión de Petrarca. En cualquier caso, Virgilio era un autor bien conocido en tierras catalanas durante todo el Medievo, tal como atestiguan los numerosos manuscritos existentes en los monasterios y bibliotecas. Aparece como uno de los autores clásicos más leídos en los monasterios catalanes durante la Alta Edad Media y en la Barcelona del siglo XV, según testimonian los inventarios del momento (Medina: 152-169). Tammaro de Marinis documenta cinco códices de las obras de Virgilio en la biblioteca napolitana de los reyes de Aragón (tomamos el dato de

la història de Càmar més que un simple pretext per part de l'autor per a donar-nos un discurs brillant, un exercici retòric, i mostrar-nos ací i allà, la seva envejable erudició» (Bastardas: 261).

Confluyen, por tanto, en la novela catalana diversos tipos de personajes presentes en la obra de los elegíacos y con una larga tradición literaria anterior en el mundo clásico: la intermediaria y la esclava complaciente, la nodriza confidente de las penas amorosas, en quienes el autor del *Curial* ha suprimido todo rasgo negativo para crear, en su lugar, personajes femeninos que rivalizan en encanto e ingenio; el *magister amoris*, representado aquí por un anciano sabio y experimentado, auténtico *alter ego* del autor, que adoctrina al enamorado en el amor y en la vida. Ahora bien, sus consejos, a diferencia de los del autor latino, nunca se refieren a detalles concretos sobre el arte de la seducción amorosa y, por supuesto, jamás ni siquiera insinúan la procacidad del jocosO Ovidio, aspectos que sí recoge, en cambio, la otra gran novela caballeresca de las letras catalanas, el *Tirant*. Personajes secundarios con extraordinario relieve en la narración —como el anciano Melchior, trasunto del autor— o de gran atractivo —Festa, Tura, la abadesa, la madre de Làquesis o Fàtima—, perfilados con cuidado por el Anónimo, en los que se traslucen asimismo, como en los protagonistas, rasgos que remiten al trasfondo clásico, que el autor reivindica en algunos momentos de forma explícita, asimilados al mensaje ejemplar de la novela.

La lectura detenida de la obra muestra, pues, la presencia del motivo del *praeceptor amoris* junto al de la intermediaria amorosa, que adquieren en la novela una relevancia considerable. Es uno de los muchos motivos amorios propios de la elegía erótica latina presentes en el *Curial e Güelfa*. Si bien ya había asomado en la literatura medieval, el tratamiento que recibe de parte del Anónimo constituye ahora una innovación considerable, una recreación personal en todo momento subordinada al mensaje ejemplar de su obra que no obvia, sin embargo, la manifestación de un erotismo contenido, en especial por parte de los personajes femeninos, y que, a la luz de los textos, guarda una semejanza quizás lejana pero evidente con el imaginario erótico de los poetas clásicos.²⁹ El contraste con los textos latinos así lo demuestra.

Los estudios más recientes sobre la novela catalana insisten de nuevo en su relación con el entorno italiano, posiblemente napolitano (Ferrando 2007), la hipótesis que ya defendieron sus primeros críticos como Rubió.³⁰ Ciertamente, entre los intelectuales del círculo del Magnánimo, entre los más conocidos Leonardo Bruni, Antonio Beccadelli o Lorenzo Valla, circulaban con entusiasmo los textos de los autores clásicos, los grandes nombres ya venerados en la etapa medieval, como Virgilio u Ovidio, y los «nuevos» autores redescubiertos ahora, como los poetas elegíacos Catulo, Propercio o Tibulo, presentes en la magnífica biblioteca de los reyes de Nápoles. En este

Medina: 169). Tenemos, asimismo, noticias de una lectura pública de la *Eneida*, celebrada en Valencia en 1424 y parece que en esta ciudad existía una tradición de lecturas públicas de Virgilio (Medina: 170-171).

29. El propio Espadaler subraya que la prosa del *Curial*, con la huella palpable de la narrativa de Boccaccio, evidencia la «frecuentación de los clásicos» por parte de su autor (2003: 31).

30. Ferrando destaca que la novela en el contexto de la narrativa caballeresca «se singularitza per un predomini del component sentimental, per una notable presència d'elements erudits procedents de la cultura clàssica grecollatina i de la patristica cristiana, i per una remarcable elegància estilística. De fet, aquests elements erudits són un reflex dels nous aires humanístics que bufen d'Itàlia» (Ferrando: 5). Precisamente, en relación con las fuentes de origen latino en la obra, Ferrando comenta la aparición de latinismos léxicos y calcos sintácticos del latín, poco utilizados aún en catalán pero bien documentados ya en Italia a mediados del XV (Ferrando: 11). Respecto a la presencia de la literatura italiana, Ferrando subraya el profundo conocimiento de ésta por parte del autor del *Curial*, en especial de Dante y Boccaccio, como ya habían puesto al descubierto diversos trabajos desarrollados por Júlia Butinyà desde 1991. Recientemente, se suman a la idea de la relevancia capital de los grandes humanistas italianos en la novela catalana estudiosos como Lola Badia y Jaume Torró: «El Anónimo escribió, pues, una novela de caballerías, siguiendo la escritura de Dante, Petrarca, Boccaccio, Ovidio y Virgilio» (2010: 58).

ambiente de fervor por el mundo clásico, los humanistas italianos retoman, imitan y actualizan temas y motivos de la literatura latina, de un modo más consciente e intencionado, también en el ámbito de la literatura amorosa, tal como sucede en nuestra novela, muestra preciosa de la recepción creativa de los clásicos en las letras catalanas, con su particular hibridación de cristianismo y clasicismo, con su manifestación de un erotismo evidente pero contenido, en el marco de un mensaje de ejemplaridad amorosa, que fusiona armónicamente diferentes tradiciones, y reivindica, en ocasiones con entusiasmo de neófito, su nexos con los antiguos.

Bibliografía

- BADIA, L, Torró, J. (2010). «Curial entre Tristan y Orlando». *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad* (edición al cuidado de Francisco Bautista Pérez y Jimena Gamba Corradine). San Millán: SEMYR, pp. 43-60.
- BARBER, E.A. (1987). Ed. Propertii, Sexti. *Carmina*. Oxford: Oxford University Press.
- BASTARDAS, J. (1987). «El suïcidi literari de Càmar. Una nota sobre el primer humanisme català en la novel·la *Curial e Güelfa*». *Estudis de llengua i literatura catalanes, XIV. Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona: PAM, pp. 255-263.
- BELTRAN, R. (1997). «Eliseu (*Tirant lo Blanc*) ante el espejo de Lucrecia (la *Celestina*): retrato de la doncella como cómplice fiel del amor secreto». *Cinco Siglos de «Celestina»: Aportaciones interpretativas*, ed. de Rafael Beltrán y José Luis Canet. Valencia: Universitat de València, pp. 15-42.
- BUTIÑA Jiménez, J. (2001). *Tras los orígenes del Humanismo: el «Curial e Güelfa»*. Madrid: UNED.
- CRISTÓBAL, V. (1989). Trad. Ovidio Nasón, P. *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Madrid: Gredos.
- ESPADALER, A. (2003). *Novelas caballerescas del siglo XV*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FERRANDO, A. (2007). Ed. *Curial e Güelfa*. Toulouse: Anacharsis.
- FONTÁN Barreiro, R. (1986). Trad. Virgilio, *Eneida*. Madrid: Alianza.
- GROS Lladós, S. (2007-2008). «Aspectos del carácter de elegía en el *Tirant lo Blanch*». *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca* 13, pp. 91-109.
- (2009). «Notes sobre els motius amatoris clàssics en el *Tirant lo Blanch*», *eHumanista* 13, pp. 61-82.
- KENNEY, E.A. (1989). Ed. Ovidi nasonis, P. *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Oxford: Oxford University Press.
- LIDA de Malkiel, M.R., (1974). *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*. Londres: Tamesis Books.
- MEDINA, J. (2009). *De l'Edat Mitjana al dos mil. Estudis sobre la tradició clàssica a Catalunya*. Barcelona: Publicacions Internacionals Catalanes.
- MOYA del Baño, F. (1986). Ed. y trad. Ovidio. *Heroidas*. Madrid: CSIC.
- MYNORS, R.A.B. (1985). Ed. Vergili Maronis, P. *Opera*. Oxford: Oxford University Press.
- OTÓN Sobrino, E. (1983). Ed. y trad. Tibulo, *Carmina. Poemas*. Barcelona: Bosch.
- RAMÍREZ de Verger, A. (1989). Trad. Propertio. *Elegías*. Madrid: Gredos.
- ROMÁN Bravo, J. (1991). Trad. Plauto, *Comedias I*. Madrid: Cátedra.
- SABOT, A. F. (1976). *Ovide poète de l'amour dans ses oeuvres de jeunesse*. París: Ophrys.
- TURRÓ, J. (1991). «Sobre el *Curial*, Virgili i Petrarca». *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura a cura d'Antoni Ferrando i d'Albert G. Hauf, III*. Barcelona: PAM, pp.149-168.