
*EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO*



SALAMANCA
2014

EL TEXTO INFINITO

PUBLICACIONES DEL SEMYR

actas

8

Director

Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones

Eva Belén Carro Carbajal

CONSEJO CIENTÍFICO

Vicente Beltrán Pepió (Università degli Studi di Roma, La Sapienza)

Mercedes Blanco (Université Paris-Sorbonne)

Fernando Bouza (Universidad Complutense)

Juan Carlos Conde (Magdalen College, University of Oxford)

Inés Fernández-Ordóñez (UAM & Real Academia Española)

Juan Gil (Real Academia Española)

Antonio Gargano (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá)

Víctor Infantes (Universidad Complutense)

María Luisa López-Vidriero Abelló (IHLL & Real Biblioteca)

José Antonio Pascual Rodríguez (Real Academia Española)

Jesús Rodríguez-Velasco (Columbia University)

Christoph Strosetzki (Westfälische Wilhelms-Universität, Münster)

Bernhard Teuber (Ludwig-Maximilian-Universität, Munich)

Forman también parte de oficio del Consejo Científico las personas que, en corriente mandato, integren el consejo directivo del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (Juan Miguel Valero Moreno,

Francisco Bautista Pérez, Bertha Gutiérrez Rodilla, Elena Llamas Pombo),

así como también quienes ostenten o hayan ostentado la presidencia de la

Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas:

Alberto Montaner Frutos (Universidad de Zaragoza)

Fernando Baños Vallejo (Universidad de Oviedo)

María José Vega Ramos (Universidad Autónoma de Barcelona)

EL TEXTO INFINITO
TRADICIÓN Y REESCRITURA
EN LA EDAD MEDIA
Y EL RENACIMIENTO

edición al cuidado de Cesc Esteve
con la colaboración de Marcela Londoño, Cristina Luna & Blanca Vizán
e índice onomástico de Iveta Nakládalová



SALAMANCA
Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas
MMXIV

La publicación de este volumen se ha realizado con financiación del Ministerio de Ciencia e Innovación (ref. FFI2011-15119E).

COMITÉ DE SELECCIÓN

José Aragiés (Universidad de Zaragoza)
Amaia Arizaleta (Université de Toulouse-Le Mirail)
Emilio Blanco (Universidad Rey Juan Carlos)
Francisco Bautista (Universidad de Salamanca)
Juan Carlos Conde (Oxford University)
Juan Miguel Valero (Universidad de Salamanca)
María José Vega (Universitat Autònoma de Barcelona)
Lara Vilà (Universitat de Girona)

© *la SEMYR* & *el SEMYR*

© *los autores*

Maquetación: Jásyer proyectos editoriales

Impresión: Nueva Graficesa, S.L.

I.S.B.N.: 978-84-941708-3-6

Depósito legal: S. 383-2014

TABLA

Presentación

[17-18]

PRIMERA PARTE PONENCIAS PLENARIAS

VICENÇ BELTRAN

*Estribillos, villancicos y glosas en la poesía tradicional: intertextualidades
entre música y literatura*

[21-63]

ROGER CHARTIER

La mano del autor. Archivos, edición y crítica literaria

[65-81]

ANTONIO GARGANO

Reescrituras garcilasianas

[83-111]

MARÍA JESÚS LACARRA

Las reescrituras de los cuentos medievales en la imprenta

[113-149]

MARÍA DE LAS NIEVES MUÑIZ
Muñiz a descriptio puellae: tradición y reescritura
[151-189]

ROSA NAVARRO DURÁN
Curial e Güelfa, «mélange de gothique et de renaissance»
[191-225]

SEGUNDA PARTE
COMUNICACIONES

RAFAEL ALEMANY FERRER
Las reescrituras de un franciscano islamizado: Anselm Turmeda
[229-242]

ANA PATRÍCIA R. ALHO
Sistema hidráulico Superior na arquitectura gótica em Barcelona. Casos de Estudo
[243-256]

ÁLVARO ALONSO
Poesía pastoril entre Encina y Garcilaso
[257-270]

PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES
*Sobre copia y reescritura: Las diferentes versiones de la Crónica do Imperador
Beliandro*
[271-284]

FILIPE ALVES MOREIRA
*Tradicón y reescritura: de la Crónica de Alfonso XI a la
Crónica de Afonso IV*
[285-297]

JOSÉ ARAGÜÉS ALDAZ

Los discípulos de Santiago: tradiciones, equívocos, fabulaciones (II)

[299-311]

CARMEN BENÍTEZ GUERRERO

La transmisión de la Crónica de Fernando IV: estado de la cuestión e hipótesis de trabajo

[313-325]

ALFONSO BOIX JOVANÍ

La aventura del toro en Peribáñez, ¿un ritual iniciático?

[327-339]

EVA BELÉN CARRO CARBAJAL

La Glosa peregrina de Luis de Aranda: tradición, intertextualidad y reescritura

[341-358]

MARÍA CASAS DEL ÁLAMO

Viola Animae: itinerario y particularidades tipográficas de una edición pinciana del siglo XVI

[359-368]

MARTÍN JOSÉ CIORDIA

Letras y humanidades en textos de Poggio Bracciolini

[369-380]

ANTONIO CONTRERAS MARTÍN

La versión catalana del Decameron (1429): algunas consideraciones sobre el jardín

[381-393]

ISABEL CORREIA

La corte, la clausura y la buena caballería: del Lancelot en prose al Palmeirim de Inglaterra

[395-407]

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ

*El catálogo de sermones impresos novohispanos del siglo XVII de la
Biblioteca Nacional de México*

[409-424]

MARÍA DEL PILAR COUCEIRO

El paso del trasmundo en los Sonetos de Gutierre de Cetina

[425-440]

FRANCISCO CROSAS

Tradición y originalidad en la Historia de Troya de Ginés Pérez de Hita

[441-448]

MARÍA DÍEZ YÁÑEZ

*Las virtudes de la liberalidad, magnificencia y magnanimidad en la tradición
aristotélica en España a través de las traducciones al castellano del De Regimine
Principum de Egidio Romano*

[449-466]

CESC ESTEVE

*Reescriure i popularitzar la història al Renaixement. Les traduccions de Claude de
Seysel*

[467-478]

EDUARDO FERNÁNDEZ COUCEIRO

La recepción del Humanismo en Bohemia a través de los prólogos y las dedicatorias

[479-492]

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

*La reescritura hagiográfica de motivos folclóricos: sobre el trasfondo edípico de la
leyenda de San Julian el Hospitalario en las versiones castellanas*

[493-509]

MANUEL FERREIRO

*Apostilas ao texto da cantiga Don Beeito, ome duro [B 1464, V 1074]
de Joan Airas de Santiago*

[511-527]

LEONARDO FUNES

Letras castellanas en tiempos de Fernando IV: esbozo de una historia literaria

[529-542]

LUIS GALVÁN

Ars longa, uita breuis: tiempo, retórica y política

[543-557]

FOLKE GERNERT

La textualización del saber quiromántico: la lectura de la mano en Lope de Vega

[559-575]

LUCÍA GÓMEZ FARIÑA

Atlas: la reescritura de un mito a través de los siglos

[577-590]

ALEJANDRO HIGASHI

*Pautas prosódicas de la variante editorial en la transmisión del
Cancionero de Romances*

[591-605]

JOSÉ HIGUERA

*La reescritura de la «philosophiam supernaturalem» en las ediciones lulianas de
Lefèvre d'Étaples: phantasia, ciencia y contemplación*

[607-621]

PABLO JUSTEL VICENTE

El motivo de la despedida en la épica medieval castellana

[623-637]

IOANNIS KIORIDIS

*Hermano reconoce a hermana: variantes del motivo en el romancero
y las baladas tradicionales griegas*

[639-653]

EVA LARA ALBEROLA

*¿Los delirios de una moribunda...? La conformación definitiva de la hechicera
celestinesca en el Testamento de Celestina, de Cristóbal Bravo*

[655-668]

ANA SOFIA LARANJINHA

*A matéria de Bretanha na Istoría de las bienandanças e fortunas de
Lope García de Salazar: modalidades e estratégias de reescrita*

[669-682]

MARCELA LONDOÑO

*La condena de la oración supersticiosa en el siglo XVI.
El ejemplo de San Cipriano*

[683-694]

ANA M^a MALDONADO CUNS

«Puesto ya el pie en el estribo» como excusa para López Maldonado et alii

[695-711]

CLARA MARÍAS MARTÍNEZ

*La vida cotidiana en las epístolas poéticas del Renacimiento:
tradición clásica y reescritura autobiográfica*

[713-730]

LLÚCIA MARTÍN PASCUAL

*Lecturas divergentes y correcciones de copistas en los manuscritos F y N
de las poesías de Ausiàs March*

[731-747]

NURIA MARTÍNEZ DE CASTILLA MUÑOZ
«Hacer libros no tiene fin». Los moriscos y su patrimonio manuscrito
[749-758]

MARÍA DEL ROSARIO MARTÍNEZ NAVARRO
*Reescritura anticortesana de la tradición bíblica y romancística
en Cristóbal de Castillejo*
[759-776]

MARTA MATERNI
*Reescritura y tradición sapiencial de un Speculum principis en cuaderna vía:
los castigos de Aristóteles en el Libro de Alexandre (cc. 51-84)*
[777-785]

LAURA MIER PÉREZ
Adulterio y comicidad en el teatro renacentista
[787-801]

RUTH MIGUEL FRANCO
El tratamiento de las citas en la parte gramatical del Catholicon de Juan Balbi
[803-816]

JOSÉ LUIS MONTIEL DOMÍNGUEZ
La impronta leonesa de la Crónica de veinte reyes
[817-830]

ISABEL MUGURUZA ROCA
*De alegorías y maravillas: reescritura, intertextualidad y auto-plagio
en la obra de Antonio de Torquemada*
[831-843]

SIMONA MUNARI
Vari gradi di riscrittura nei Colloqui di Erasmo
[845-858]

IVETA NAKLÁDALOVÁ

El árbol del conocimiento: la reescritura de los topoi gnoseológicos en la obra de Juan Amos Comenio

[859-872]

JOSÉ LUIS OCASAR

La atribución del Lazarillo a Arce de Otálora. Una perspectiva geneticista sobre los problemas de autoría

[873-888]

ALICIA OIFFER-BOMSEL

Fray Luis de Granada, traductor del Contemptus Mundi de Tomás de Kempis: de la noción de translatio a la reelaboración conceptual en la obra del humanista granadino

[889-903]

GEORGINA OLIVETTO

*«Si quid deterius a me perscriptum est, emendationis tuae baculo castigues».
Cartagena, Decembrio y la República de Platón*

[905-917]

MARÍA DEL PILAR PUIG-MARES

Pues de ti solo es mandar (figuras reales en autos del siglo XVI)

[919-934]

JOSÉ ANTONIO RAMOS ARTEAGA

Entradas teatrales en el contexto colonial: reinventiones sobre el modelo medieval

[935-945]

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ PORTO

De tradiciones y traiciones: Alfonso X en los libros iluminados para los reyes de Castilla (1284-1369)

[947-962]

AMARANTA SAGUAR GARCÍA

Los libros sapienciales y Celestina: el caso paradigmático de Eclesiástico
[963-975]

SARA SÁNCHEZ BELLIDO

Inversión de tópicos en un diálogo renacentista: los Coloquios
de Baltasar de Collazos
[977-989]

PAULO SILVA PEREIRA

El Libro de Job y la cultura portuguesa de la Edad Media al Renacimiento:
traducción, tradición y transgresión
[991-1006]

MARIANA SVERLIJ

La razón y el absurdo: diálogos con la antigüedad en la obra de
Leon Battista Alberti
[1007-1017]

JUAN MIGUEL VALERO MORENO

Denis de Rougemont: La invención del amor
[1019-1045]

BLANCA VIZÁN RICO

La influencia de Savonarola en la «Devota exposición del Salmo Miserere mei
Deus» de Jorge de Montemayor
[1047-1062]

Índice onomástico

[1063-1089]

PRIMERA PARTE
PONENCIAS PLENARIAS

CURLIAL E GÜELFA,
«MÉLANGE DE GOTHIQUE ET DE RENAISSANCE»¹

ROSA NAVARRO DURÁN
Universidad de Barcelona

C*urial e Güelfa* es una extraña mezcla de libro de caballerías y de novela sentimental, o, como dijo Menéndez Pelayo, «más que un libro de caballerías propiamente dicho, el *Curial* es una novela erótico-sentimental»². El único manuscrito en donde está copiada aparece en el siglo XIX, supuestamente tras siglos de total olvido y desconocimiento, porque no hay mención de ella en texto alguno hasta que en 1876 Manuel Milá y Fontanals da noticia de su existencia en un artículo en francés: «Notes sur trois manuscrits»³. En el apartado II, «Un roman catalan », cuenta una historia en sí novelesca: cómo el director de la Biblioteca Nacional, Agustín Durán (el gran erudito había muerto bastante antes de que se publicara esta nota, en 1862), conoció esta novela «dans ces dernières années» e hizo su descripción, que él a continuación traduce al francés:

Ce livre, ou chronique chevaleresque, sans titre, parle des prouesses de Curial et de ces [*sic*] amours avec la noble dame Güelfa. C'est un précieux *Codex*, à ce qu'il paraît inédit, écrit en langue catalane. À en juger per [*sic*]

1. Este trabajo es fruto de la investigación realizada en los proyectos de investigación FFI2011-29669-C03-02 (I+D) y CSD 2009-00033 (Consolider), financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad.

2. Menéndez Pelayo (1943: I, 389).

3. En *Revue des Langues Romanes*, Milá y Fontanals (1876: 233-238).

ses lettres, sa dimension, ses marques, sa qualité de papier et même par sa reliure, il paraît avoir été écrit ou copié pendant la première moitié du xve siècle. Il est divisé en trois livres. Il conste de 212 feuilles d'écriture suivie (escritas a renglón tirado); les deux premières, les 50, 173 et les deux dernières, sont en blanc⁴.

Que un extraordinario erudito como Milá diga del códice «por lo que parece, inédito» no deja de ser sorprendente, e inverosímil su cautela. Pero sigo copiando lo que él dice:

Le langage du roman nous ferait croire à une époque un peu plus moderne; mais nous l'avons trop peu étudié pour en déduire s'il fut antérieur ou postérieur au *Tirant lo Blanch*, le seul roman chevaleresque de longue haleine qu'on connaisse dans la littérature catalane. Nous ne savons de *Curial e Güelfa* que ce que nous donnons à nos lecteurs, mais c'est assez pour éveiller leur curiosité et leur faire reconnaître ce singulier mélange de *gothique* et de *renaissance* qu'on trouve dans beaucoup d'œuvres artistiques et littéraires du xve siècle et du commencement du xvi. Le langage de notre roman est élégant et correct, et son orthographe assez régulière. Nous remarquons quelques prêt[érites] en *ba* pour *ua-va*.

Son palabras, pues, del propio Milá las que conforman el título de este ensayo, porque son esenciales para la comprensión de la novela.

El códice, según Durán, parece haber sido copiado en la primera mitad del xv, pero el cultísimo Milá dice que no se puede saber si la obra es anterior o posterior al *Tirant*; y aunque afirma que apenas sabe nada de ella, resume enseguida su contenido y reproduce fragmentos. Ese admirable erudito, uno de los padres de la *Renaixença*, se topa con una joya como el *Curial e Güelfa*, que enriquece tanto la literatura medieval catalana, ¡y no la edita para darla a conocer!⁵ La novela no verá la luz hasta 1901, cuando Antonio Rubió y Lluch la edite por vez primera.

4. Milá y Fontanals (1890: III, 486).

5. Precisamente escribe a Menéndez Pelayo una carta en ese tiempo, el 3 de octubre de 1876, y le dice: «En mi reciente ida a Madrid vi en la Biblioteca Nacional una traducción de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, que se ha dado como traducción catalana y que yo creo que es gascona y acaso bearnesa. Ya le cursaré a V. una notita que imprimo en la *Revue des Langues Romanes*, acerca de este y otros dos manuscritos (Milá, 1932: 100). ¡Ni le menciona el *Curial*, que es uno de los «otros dos manuscritos»!

Hace veinte años, en 1991, Jaume Riera i Sans dio una explicación a esta situación anómala: el *Curial e Güelfa* era una falsificación, y su autor era su supuesto descubridor: Manuel Milá y Fontanals⁶. Todos los estudiosos rechazaron su lectura.

El investigador señalaba extrañezas del códice, por ejemplo, que tiene los reclamos de los dos primeros pliegos en castellano (*Quaderno primero, Segundo*), escritos, además, por la misma mano que el texto. Citaba la advertencia de Ramon Aramon i Serra –cuya edición sigo– sobre la puntuación lógica del texto que facilita en gran manera su lectura, y rectificaba diciendo que no era lógica sino moderna: «Més que puntuació lògica, es tracta d'una puntuació moderna, no per altra raó sinó perquè el copista hi passava en net un text que ja tenia els punts i comes posats a la manera actual»⁷.

Me gustaría ofrecer este análisis como homenaje al estudioso. A sus indicaciones añadiría algunas más; por ejemplo, llamaría la atención sobre esa observación de Milá sobre los pretéritos escritos en *-ba*, en vez de en *-ua* o en *-va*, ¿qué sentido puede tener aplicada a un texto medieval en donde no hay normas gráficas? Si lo que quiere decir el erudito es que el copista es de habla castellana y a veces ha puesto esta grafía sin darse cuenta, sí tendría sentido; y lo decía porque sabía muy bien él quién lo había copiado: ¿Su hermano Pablo, el pintor?

Pero hay algo más en el códice que está indicando su carácter «gótico moderno»: la presencia del lápiz. La caja del manuscrito está dibujada a lápiz, al menos puede apreciarse perfectamente desde el 52 vto. hasta el 125, en que desaparece; y en algunos folios es clarísima (por ejemplo, en 68, 73, 74, 81, 85 vto., 102, etc.). Y además, junto a la numeración regular a lápiz del texto hecha por un bibliotecario, hay otra esporádica, pero correcta, también a lápiz, que no coincide con aquella porque empieza dos folios antes (cuenta los dos en blanco que preceden al comienzo del texto); así podemos ver los siguientes números a lápiz: 36, 50, 81, 100, 111, 137, 171, 172, 173, 185, 191, 197, 200 y 228. El último está puesto en el segundo folio en blanco que sigue al final del texto y cierra el códice. Como es lógico, esa esporádica numeración, ordenada (siempre indica dos folios más que la numeración «oficial»), se hizo antes de que el códice

6. Riera i Sans (1993: 479-489).

7. Riera i Sans (1993: 480).

fuera numerado por un profesional. ¿Qué sentido podía tener numerar solo esas páginas?, ¿quién podría haberlo hecho? Esas preguntas son esenciales por el material utilizado: el lápiz, invento que solo empezó a usarse a fines del XVIII y lo fue de forma general en el XIX. Solo cobra sentido ese recuento si le sirve al que lo hace; y no lo haría a un supuesto lector, pero sí a la persona que está copiando el texto y va contando cuánto trabajo tiene hecho.

La encuadernación es, sin duda alguna, antigua. Al ser restaurada, se descubrió que escondía unos fragmentos de texto, muy deteriorados, que parecen papeles de alguna escribanía y están escritos en castellano (no en catalán); pero es lógico que, si se quiere jugar al manuscrito medieval, se le dé la forma externa adecuada. La mala conservación de esos trozos hace todavía más llamativa la impecable forma con que nos ha llegado el manuscrito. Confío en que se empleen los métodos modernos de análisis químico de tinta y papel para que el análisis material del código confirme lo que el texto copiado en él dice.

En 2011 publiqué en *Clarín* el comienzo de mi investigación; señalaba ya en mi artículo a la obra de Joanot Martorell, el *Tirant lo Blanc*, como fuente esencial del *Curial* y enlazaba el *Petit Jean de Saintré* con la canción de Rigaut de Berbezilh para trazar el esquema narrativo que sustenta la obra; aportaba huellas de lectura de *La Celestina*, *La vida de Lazarillo de Tormes*, *El cortesano* del valenciano Luis Milán, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, las *Novelas ejemplares* y de las *Relaciones del escudero Marcos de Obregón*. Hay más de las que indiqué, pero dejo para otro lugar seguir analizando la marcada presencia del *Quijote* en el *Curial*; sumo primero a ellas la de una de las «Coplas» de Jorge Manrique a la muerte de su padre (precisamente la referida a los infantes de Aragón, la XVI), muy oportunamente recordada por lo Sanglier, ya franciscano, en el sermón que le dirige a Curial:

E prech-te que'm digues: ¿què és ço que't ha sobrat de la multitud de viandes precioses que has menjades, de les dances, de les juntes e dels torneigs que has fets? ¿On són les festes en les quals te est trobat? Mostra-les-me, frare meu. ¿On és lo dia de ir? Mostra'l-me. ¿On és la glòria dels preciosos ornaments? ¿No sabs totes les coses haver fi? (III, 39)⁸.

8. La copla está muy bien elegida para imitarla en ese lugar, pero con el toque paródico que tiene la mención a las comidas: «¿Qué se hizo el rey don Juan? / Los infantes de Aragón, / ¿qué se hicieron? / ¿Qué fue de tanto galán? / ¿Qué fue de tanta

Y a continuación voy a añadir más huellas de lecturas del *Cortesano* y de otras fuentes de las que bebe a gusto Milá –guiñando el ojo, por supuesto, al lector–, que convierten esa novela catalana en una obra única, divertidísima, fruto de una inmensa erudición y de un enorme sentido del humor.

«EL CORTESANO» DE LUIS MILÁN Y SU PRESENCIA EN EL «CURIAL»
DE MANUEL MILÁ Y FONTANALS

Al comienzo del relato de la vida de Curial hay un blanco en el manuscrito, y curiosamente así se omite el nombre del padre del niño: «un gentil hom, [] apellab», que «solament era senyor d'una casa baixa» y estaba casado con una bellísima mujer, Honorada; hasta su vejez no logró el caballero tener un hijo, al que llamaron Curial, «e ab ell lo pare e la mare vivien tant contents, axí com aquells qui molt l'avien desijat, que de cosa altra en lo món pus contents no porien ésser» (I, 20-21). El lector comprenderá –estoy segura– que, a pesar de la ambigüedad de la frase, se puede leer la mención de otros que lo habían deseado mucho y que, por tanto, tendrían algo que ver en el nacimiento de ese hermoso niño, de tal forma que, si Tirant se llama así porque su padre es señor de la marca de Tirania, Curial se llama de esta forma tan curiosa porque es hijo... de la curia, es decir, de esos cortesanos que hicieron lo posible para que la felicidad fuera completa en la casa de ese señor, cuyo nombre se omite... con piadosa razón, del mismo modo que Antoine de la Sale no quiso nombrar a la dama que tan mal acabó (engañando a su fiel, valiente y gallardo caballero nada menos que con un joven abad), como dice al comienzo de su *Petit Jehan de Saintré*: «mais de son nom et seignorie l'istoire s'en taist, à cause de ce que cy apres pourrez veoir et oyr».

Si «curial» quiere decir «cortesano», nada mejor que abrir las páginas de *El cortesano*, publicado en Valencia en 1561 (y reeditado en 1874 en la Colección de libros raros y curiosos, en la que tanta mano tuvo Milá y Fontanals), porque además su autor, Luis Milán, tiene el mismo apellido que Milá, y mezcla las lenguas (sobre todo castellano y «valenciano»), como

invención / como trajieron? / Las justas y los torneos, / paramentos, bordaduras/ y cimbras / ¿fueron sino devaneos? (Manrique, 1993: 158-159). Las «Coplas» tienen que fecharse después de noviembre de 1476, la muerte de don Rodrigo.

él dice) y los géneros en su obra, y ambas cosas complacían mucho al gran erudito catalán.

Milán, que aparece como protagonista de su propia obra, será «milano», del mismo modo que otro caballero, Berenguer Aguilar, será «águila», en diáfana metamorfosis de su apellido. Son muchas las menciones a ello; por ejemplo, el refrán, cambiado a conveniencia por Joan Fernández: «Don Francisco, vos no queréis acabar de conocer ese milán; por él se dijo: «El mal de milano, las alas quebradas y el pico sano». Y Luis Milán asume la alusión: «Señor Joan Fernández, pues queréis que tenga pico, repico»⁹. En unas coplas con el estribillo *Toma, vivo te lo do*, Olivarte, cantor del Duque, al referirse a la dama de Ferrer y a la de Milán, juega con las ciudades italianas: «que la una es milanesa / y la otra es ferraresa»¹⁰.

En los juegos cortesianos, que son materia del libro, don Luis de Milán es anunciado al duque de Calabria y a la reina Germana por don Francisco Fenollet como un rey de armas que viene a publicar un cartel, y así se presenta: «Muy altos príncipes y señores: Yo, Mirafior¹¹ de Milán, caballero *errante*, os hago saber que soy llegado a esta tierra por dar cabo a una aventura»¹². Esta aventura será la subida al monte Ida, y anunciará más adelante el ascenso al monte Parnaso, que no llega a contar.

Si vamos ahora al *Curial*, la firma de Milá, cuya presencia ya señaló Jaume Riera i Sans en la obra¹³, se hace mucho más visible porque el procedimiento es el mismo; está en el yelmo del caballero, «molt bell e rich ab un leó qui tenia en les mans un ocell: alguns digueren que era àguila¹⁴, altres milà» (I, 63); y está en el pomo de oro que corona su tienda, su pabellón: «en la sumitat, havia un leó, qui tenia abraçat un ocell, qui deyen que era milà, altres deien que era falcó» (II, 104). Y este segundo pasaje está a pocas líneas de otro, que también tiene su correlato en *El Cortesano*: es un curioso bordado que lleva una dama; así lo describe Luis Milán: «Salió a esta caza don Luis Vique y la señora doña Mencía Manrique, su mujer,

9. Milán (1874: 64).

10. Milán (1874: 392).

11. Adopta este nombre porque su dama se llama Margarita.

12. Milán (1874: 190).

13. Riera i Sans (1993: 487).

14. Tal vez pudiera hacer además un guiño a Marià Aguiló i Fuster con esa «águila» si tenemos en cuenta el juego de Luis Milán con el ave y el nombre de Berenguer Aguilar.

con unas ropas de terciopelo morado, pasamanadas de oro y plata, llenas de unos ojales con un ojo en cada uno dellos, y el mote decía *Vi que vò*¹⁵.

Laquesis, la bellísima hija quinceañera del duque de Baviera, que se enamora de Curial, viste «una roba de domàs blanch forrada de herminis, tota brodada d'ulls, dels quals exien laços d'or fets en diverses maneres» (I, 99); y de esa tela están hechos, además, el cobertor y cortinas de su cama, en donde dormirá el caballero, del mismo modo que Viana descansó en la de Paris (y ambos verán las joyas que guardan las damas): «se'n anà al lit, lo qual era molt ricament cubert d'un cobertor tot blanch, de domàs, forrat de herminis, brodat d'ulls e de llaços d'or, segons era la roba de Laquesis» (I, 103).

La enamorada doncella le regalará el vestido rogándole que se haga camisas –jupons– con él, y Curial manda a un camarero suyo que se las haga y desde entonces no viste otras. La Güelfa se enterará y, celosísima, le exigirá a Curial que se las entregue, junto con la tela que adornaba la cama de Laquesis (no sabíamos que esta se la hubiera regalado). Y luego la Güelfa «secretament, mès mans a fer una tenda d'aquells paraments de cortines» y se la regala a Boca de Far (I, 159), el contrincante de Curial y pretendiente suyo (de nombre tan cercano, además, al de Simó de Far del *Tirant*). ¡No creo que haya tela tan aprovechada en novela alguna! Pero es justo reconocer que la idea del bordado de los ojos y ojales es valenciana y no alemana; porque en *El cortesano* un caballero disfrazado que representa el Deseo viene muy bien vestido, con «terciopelo carmesí, con unos ojos en blanco mirando al cielo, broslados entre muchas alas de oro de martillo, esmaltadas, y en un sombrero de lo mismo traía este mote que decía: El deseo siempre vela, mira y vuela»¹⁶. Quien llevará una ala de oro en el estandarte será el duque de Orleans, y todos saben leer su razón: «Lo duch d'Orleans vench avant ab un standart vert e una ala d'or, e tothom pronusticà que, per ço com Laquesis era alamanya, feya aquella ala» (II, 130).

Pero hay más bordados, si no tan iguales, parecidos en las dos obras. El emperador regala a Curial «dues robes, una de cetí ras vert escur, brodada en la següent forma: havia entorn de les faldes de la roba arbres ab les rayls, lo tronch e tots los rams de perles, les fulles batents totes d'or fi, e

15. Milán (1874: 10).

16. Milán (1874: 378).

lo fruyt, que eren mores, era compost de marachdes, balaxos e safirs molt preciosos» (I, 92-93). Y en *El cortesano* están bordados no con morales sino «con muchas matas de retamas» los vestidos de la reina Germana, «que los granos dellas eran muy gruesas y finas perlas orientales»; y doña Castellana Belvís va vestida «con unas ropas de terciopelo encarnado, todas brosladas de unos manzanos al natural, las hojas verdes y la fruta colorada, con unos letreros de oro colgados dellos»¹⁷.

Además de los juegos con «milá», «milano» y ese llamativo bordado con ojos y lazos u ojales, hay otras clarísimas concordancias: nombres y aventuras. Así, en plena caza, Don Diego Ladrón, al ver que un jabalí («un puerco») hiere a su caballo, le dice a este: «Mahoma, no me faltes». Y otro caballero, Joan Fernández, al oírle, «se rio diciendo: —A no decirse vuestro caballo Mahoma, pensáramos que sois moro»¹⁸. Con este antecedente, no nos extraña que el caballo de Boca de Far se llame «Saladí»: «Boca de Far, ab lo seu cavall apellat Saladí» (I, 144).

Curial sí vive la aventura del monte Parnaso, aunque para dar a cada uno lo suyo, su sueño previo tiene mucho de cervantino porque su autor conoce, y además muy bien, el *Viaje del Parnaso*. Podemos añadir a lo dicho el uso de palabras y de expresiones¹⁹, porque no sería disparatado —vistas las otras concordancias— asociar lo que dice el duque de Calabria, Fernando de Aragón: «A mí me nombran *Sans mal pensier*»²⁰ con el nombre del heraldo del rey de Aragón: «Bon Panser» (II, 85). Tal vez además se encuentre en una comparación que dice doña Joana de Dicastillo la razón de la divisa de Curial, un «falcó encapellat»: «Y él se fue desavenido con ella, y así está como halcón encapirotado, que no dice nada»²¹. Porque, en efecto, cuando los reyes y toda la corte logran el perdón de la Güelfa, Curial saca su estandarte negro «ab lo falcó ja emperò desencapellat, ab unes letres d'or en les flàmols: *Ans anvie que pitié*» (III, 242); es decir, sin capirote el halcón sí vuela y además habla.

17. Milán (1874: 7-8 y 13-14).

18. Milán (1874: 34).

19. La huella de *La Celestina* en el último parlamento de Camar antes de suicidarse: «christiana són e he nom Joana» (III, 151), tiene también su correlato en *El cortesano*, porque Joan Fernández dice: «Don Luis Milán, apodo's a Calisto, que siempre decía: «Yo Melibeo só», y vos siempre decís: «Yo Margarite só» (1874: 108).

20. Milán (1874: 29).

21. Milán (1874: 186).

Joan Fernández viene «al juego de la pelota muy canicular», vestido de verde, y Luis Milán se burla de él diciendo que viene «hecho un verderol»; su amigo le contestará con unas coplas alusivas a las aves: «De vos se queja mi águila, / que la hizo verderol / vuestro milán»²² y Milán hablará más delante de sus respectivas habilidades: «él me gana de jugador de pelota a largas, lo que yo le gano a la cuerda»²³. Solo así entendemos esa escena sorprendente de los principios del *Curial* en que el guapo joven, para que lo viera la Güelfa, «tot lo jorn jugava pilota davant lo palau e era per ella contínuamente mirat e vist» (I, 47), porque no era tal la costumbre de caballero alguno.

A todo ello hay que añadir una curiosa mezcla de géneros literarios. El libro segundo del *Curial* acaba, como dijo el propio Milá, «finit par un dialogue en forme dramatique» no entre Curial y Güelfa, como él afirma, sino entre Melchior de Pando y Curial. El extraordinario procedimiento se repite en el libro tercero, en donde podemos leer el diálogo entre Fátima y Camar (III, 128-137) sin verbo *dicendi*, con los nombres de los interlocutores iniciando sus parlamentos; y más adelante sucederá de nuevo con un diálogo entre la Güelfa y la abadesa (III, 170-171). Esa curiosa mezcla del género del diálogo en medio de la narración está también en *El cortesano*; al comienzo de la jornada cuarta, con el solo anuncio de «Va el paje del Duque a casa de Joan Fernández y llama y respóndele una criada», aparece luego el diálogo así dispuesto entre ambos:

PAJE. ¿Quién está en su casa?, ¿quién está en su casa?

CRIADA. El que no está en la ajena²⁴.

Poco después, vuelve al uso de los verbos *dicendi* «díjole Juan Fernández», «dijo el paje», «respondiole Joan Fernández»; y sin anuncio ya, regresa al diálogo en siete réplicas entre el paje y la criada Peladilla y reanuda el sistema habitual. Repetirá el procedimiento dos veces más, una casi al final de la obra en una larga —esta vez— secuencia de diálogo²⁵. Con tal modelo no nos asombra ya ese insólito género híbrido:

22. Milán (1874: 50, 53).

23. Milán (1874: 204).

24. Milán (1874: 207).

25. Milán (1874: 411-428).

CAMAR. Així que mort és Faraig?

FÀTIMA. Sí, a la fe.

CAMAR. E yo ab ell.

FÀTIMA. Per què, filla mia?

CAMAR. Car après mort de tal pare, no vull ne deig viure pus (III, 129).

Pero he dejado sin glosa al «caballero errante», y la merece. En el libro primero, el emperador le dice a Curial que ha ordenado que se haga un torneo en Melú dentro de seis meses, y que irán a él el duque de Bretaña y el de Orleans, «a forma de cavallers caminants, alias errants, iran per totes les encontrades e combatran tots los cavallers qui al torneig iran» (I, 114-115). Esa vacilación entre «caminants y «errants» va a desaparecer, de tal modo que, al comienzo del libro segundo, el narrador llama a Curial «cavaller errant», y lo justifica, además, con una larga explicación entre etimológica y literaria, y acaba nada menos que excusándose por tal uso:

Erre és vocable francès e vol dir camí, e errar vol dir caminar. Emperò yo vull seguir la manera d'aquells cathalans qui trasladaren los libres de Tristany e de Lançalot, e tornaren-los de lengua francesa en lengua cathalana, e tots temps digueren «cavallers errants», car aquest vocable «errants», que vol dir «caminants», nulls temps lo volgueren mudar, ans lo lexaren axí, no sé la rahó per què. E axí, diré yo «errar», per «caminar», seguint la costuma dels antichs, jatsia que parlaré impropí e seré algun poch digne de repremsió (II, 7).

Mirafior de Milán es también un «caballero errante»—su disfraz en una máscara cortesana—, y además tal palabra aparece también comentada en *I promessi sposi* en un pasaje esencial, porque el irónico narrador habla de los caballeros andantes en una de sus geniales comparaciones: «...come i cavalieri d'un'epoca del medio evo, ferrati fin dove ferro ci poteva stare, e sopra palafreni accomodati anch'essi, per quanto era fattibile, in quella maniera, andavano a zonzo (donde quella loro gloriose denominazione d'*erranti*), a zonzo e alla ventura...»²⁶; los llamaban «erranti» porque iban «a zonzo», de paseo. No es difícil advertir cómo el autor del *Curial* parte de esta reflexión de Manzoni para adoptar—y justificar por qué lo hace— el término «errante» con toda la ironía que encierra por designar también al que va errabundo y al que se equivoca.

26. Manzoni (2009: cap. 33).

Las lecturas de Manuel Milá y Fontanals van apareciendo en su *Curial* y van dibujando su perfil en el fondo de las páginas. La palabra Milán – ciudad, apellido– es la piedra rosetta que nos permite entender el divertido y erudito juego del escritor.

DOS TROVADORES EN LA RAÍZ DE LA HISTORIA

No voy a volver a hablar de la fuente esencial de la historia de la pareja protagonista del *Curial*, la de «Ma dame des Belles Cousines» y de su joven, valiente y guapo protegido, Petit Jehan de Saintré, de Antoine de la Sale; remito a mi artículo²⁷. Pero sí voy a recordar el modelo seguido para el desenlace de la historia: la novela LXIV del anónimo *Novellino* italiano, o *Cento novelle antiche*, que a su vez había imitado la historia del trovador Ricardo de Barbessieu (Rigaut de Berbezilh, a.1141- d.1160), autor de «Atressí con l'orifanz».

La Güelfa se enfurece con Curial porque los dos viejos envidiosos –al modo de los *lausengiers*–²⁸ le hacen creer que en París se ha ido de la lengua, presume de estar casado con ella y de haber consumado el matrimonio, y dice que por esta razón le daba ella todo el dinero que necesitaba (II, 269). La dama jura que solo perdonará al caballero si el rey y la reina de Francia y toda la corte y todos los enamorados reunidos en las justas del Puig de Nostra Dona pedían a gritos «mercè» –gracia, piedad– para él (II, 287). Fue Menéndez Pelayo quien señaló la fuente del *Novellino*²⁹, pero él remitía a la obra esencial de su maestro Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, que es donde se relacionan las dos obras y se expone minuciosamente la historia³⁰, que es una glosa a la canción de Berbezilh: «Así como el elefante, que cuando cae no se puede levantar hasta que los otros, gritando, con su voz lo enderezan...»³¹. En la novela italiana la historia sucede en el mismo lugar de Provenza, Puy de Notre Dame,

27. Navarro Durán (2011).

28. Milá les da también un papel destacado en «La cansó del pros Bernab», y, antes de morir, exclamará el fiel escudero Bertran: «¡Malehit lo llinatge dels llausengers!» (1895: 430).

29. Menéndez Pelayo (1943: 390).

30. Milá y Fontanals (1861: 109).

31. Sigo la traducción de Martín de Riquer (1975: 290).

y cien barones, cien caballeros, cien damas y cien doncellas gritan a coro «piedad» para el pobre caballero y gran trovador, del que su dama no quiere saber nada porque él ha presumido de amarla. En Santa María del Puig, toda la corte gritará «Mercè! Mercè! Mercè!», como ruego a la señora «no conocida», y así podrá acabar felizmente la historia de amor de Curial³².

Sin embargo, hay otro trovador que asoma aún más en la historia: Raimbaut de Vaqueiras, y basta leer parte de su «Vida» para ver la razón de ello:

Raembautz de Vaqueiras si fo fillz d'un paubre cavallier de Proensa, del castel de Vaqueiras, que avia nom Peirors, qu'era tengutz per mat. En Raembautz si se fetz joglar et estet longua saison ab lo prince d'Aurenga, Guillem del Baus [...]. E venc s'en en Monferrat, a miser lo marques Bonifaci. Et estet en sa cort lonc temps. E crec si de sen e d'armas e de trobar. Et enamoret se de la serror del marques, que avia nom ma dompna Beatritz³³.

Este trovador, hijo de un pobre caballero de Provenza, se enamora de la hermana del marqués de Monferrat, que se llama Beatriz, a la que canta³⁴. Riquer precisa que en realidad no fue la hermana, sino la hija; pero este detalle lo desconocía Milá porque siempre habla de ella como la hermana del marqués de Monferrat. Es la misma historia que vive Curial. Solo falta un pequeño detalle al que se puede llegar pensando como un ferviente

32. Curial, como caballero desconocido, gana el premio de las vísperas del torneo, «un rastell d'or ab moltes perles e diamants» (III, 233), pero no lo recoge y así no puede reconocerlo el rey de Francia. De todas formas tampoco mostraría mucho interés en tal trofeo porque el rastrillo era lo distintivo del escudo de Carlos de Anjou y de su casa. Ya el heraldo del rey de Aragón había hablado de cómo el monarca «vol mal al duch d'Anjou e a tota la sua casa, segons que he oyt, per ço com ha mort lo rey Mamfrè, son sogre» (II, 102); y el propio rey lo afirmaría tiempo después (II, 144). En efecto, Pedro III se casó con Constanza, la hija del rey Manfredo de Sicilia, muerto por Carlos de Anjou en la batalla de Benevento (1266).

33. (Riquer, 1975: II, 815)

34. En la *Comedia de la gloria d'amor* de fra Rocabertí (ed. por F. R. Camboulin en 1858), se nombra en el canto IV a Gismunda y a Guiscard (los personajes de la primera novela de la cuarta jornada del *Decamerón*, mencionados por Laquesis en el *Curial* (II, 201, 205) y casi a continuación se dice: «Alsant los ulls io viu quasi torrat / estar d'amor N'Rambau de Vaqueres / e Beatrix nobla de Montferrat». En *De los trovadores en España*, Milá comenta la obra del «comendador Rocabertí»: «donde se introducen, como en el *trionfo d'amore*, varios personajes víctimas de su pasión» y cita esta estrofa (1889: 514-515).

admirador de Dante como lo fue el gran erudito catalán: Beatriz es por antonomasia Beatriz Portinari, la dama cantada por Dante, güelfo; es decir, ella es la Güelfa.

La «razón» que acompaña a la más famosa de las estampidas provenzales, «Kalenda Maia», de Vaqueiras, es todavía más significativa³⁵:

Bien habéis oído quién fue Raimbaut y de dónde y cómo fue armado caballero por el marqués de Monferrato, y cómo estaba enamorado de mi señora Beatriz y vivía contento por su amor. Y oíd cómo él tuvo gran tristeza durante poco tiempo. Y esto fue por la falsa gente envidiosa a quien no placían amor ni galantería, que decían a mi señora Beatriz, delante de las otras damas, palabras como estas: «¿Quién es este Raimbaut de Vaqueiras, aunque el marqués lo haya hecho caballero? ¡Y se enamora de tan alta dama como sois vos! Sabed que ello no os es honor, ni a vos ni al marqués.» Y tanto mal dijeron por una y por otra parte (como hacen las gentes perversas), que mi señora Beatriz se enfadó con Raimbaut de Vaqueiras.

Y hay que añadir una precisión que redondea el préstamo trovadoresco: al final del relato el rey de Francia da como regalo a Curial «lo principat d'Orange» (III, 249); y Vaqueiras es, en palabras de Martín de Riquer, «localidad provenzal cuyo castillo pertenecía al linaje de los Baus, a la sazón príncipes de Aurenga (Orange), en cuya corte, según afirma la Vida pero no confirman otras fuentes, Raimbaut ejerció la juglaría e inició su obra como poeta»³⁶. Es decir, Curial acaba siendo príncipe del lugar de nacimiento de Raimbaut, cuya vida remeda en la ficción (y además será señor de «Milà»).

En *Los trovadores en España*, Milá y Fontanals dice que «Rambaldo de Vaqueiras (1180-1207) fue trovador y compañero de armas de Bonifacio, marqués de Montferrat, a quien siguió en expediciones oscuras y gloriosas»³⁷; pero un poco más adelante cambia el nombre al marqués y le da el de su hermano: «Este poeta, amigo y servidor de Guillermo IV de Baucio, conde de Orange, se muestra unido a su señor con aquella amistad

35. Sigo la traducción de Martín de Riquer (1975: II, 834-835).

36. Martín de Riquer (1975: II, 811).

37. Milá y Fontanals (1889: II, 42).

fiel y entusiasta de que dio más tarde nuevas muestras de su hermandad de armas con Conrado de Montferrat»³⁸.

Ese lapsus del gran erudito al confundir a Bonifacio con su hermano Conrado sirve de puente para acercarnos a las aventuras literarias de este en Tierra Santa de la mano de Walter Scott, uno de los escritores más admirados por Milá³⁹. No hay más que acudir a la «Semblanza» que su discípulo predilecto, Marcelino Menéndez Pelayo, leyó en el Ateneo y en la Universidad de Barcelona en mayo de 1908: «Fue para Milá día providencial aquel en que un doctor fraile dominico a quien había conocido en la Universidad de Cervera puso en sus manos las primeras novelas de Walter Scott, que comenzaba a dar a luz en traducciones generalmente esmeradas la casa editora de Bergnes. Desde entonces fue la lectura del novelista de Edimburgo uno de los recreos favoritos de su espíritu: en ella buscaba distracción y alivio a sus melancolías; era, según confesión propia, el autor que más veces había leído»⁴⁰.

Y esa lectura⁴¹, que le distraía de sus ratos melancólicos, le dio también muchas ideas para crear su gran obra: *Curial e Güelfa*, porque, como el propio Milá dijo: «Al que ha probado una vez los goces de la imaginación, le es muy difícil abandonarlos»⁴². Pero antes de ir a esa fuente esencial del relato, no quiero dejar de anotar cómo otros personajes históricos asoman en el texto por la anécdota que los inmortaliza.

Milá y Fontanals, en su estudio de los *Poetas catalanes del siglo XIV* (que publicó en 1862), habla de Pere de Queralt, que fue «armado caballero en 1399 en la coronación de don Martín, quien en el mismo año y en 1401 confiole importantes comisiones cerca del rey de Túnez [...]. Cuéntase que esta amistad nació de la siguiente manera: habiendo sido hecho Pere prisionero de los moros, quisieron estos convencerse de si su arrojó

38. Milá y Fontanals (1889: II, 85).

39. Coll-Vinent (2011).

40. Menéndez Pelayo (1941: 148).

41. Dos veces asoma la creación novelesca de Walter Scott en *De los trovadores en España*; la más significativa es la nota (88) que pone Milá a la poesía que Guirardo de Cabrera dirige a su juglar Cabra: «La situación de un caballero encargado de un puesto militar, que llamado por la señora de sus pensamientos, abandona a un perro que muere víctima de su fidelidad, tal como se halla en el *Talismán* de Walter Scott, es la que aquí indica el trovador» (1861: 277).

42. Milá y Fontanals (1892: 208).

respondía realmente al sobrenombre que todos le daban, *cor de roure*, y así obligáronle a luchar con un león, al cual dio muerte el caballero catalán con un puñal. Esta hazaña, que le valió la libertad, hallábase representada en tres distintos lugares del monasterio de la Merced de Santa Coloma de Queralt y dio ocasión a que la ilustre familia del héroe adoptase por nuevas armas un león rampante en campo rojo, atravesado el pecho con un puñal»⁴³.

Vemos ya algo de lo mucho que vivió Curial en África. Y más veremos si seguimos leyendo a Milá, pero esta vez en *De los trovadores en España*, al referirse al hermano del rey Alfonso el Sabio, «que se dio a conocer en Europa por su vida inquieta y aventurera»: «El infante D. Enrique, hermano del rey, vencido en 1259 por D. Nuño de Lara, alcaide de Jerez, que envió el rey contra el infante rebelde, se refugió en Túnez, donde permaneció algunos años sirviendo al rey moro, hecho mencionado en unos de los serventesios de Ramon de Lator de Marsella»⁴⁴.

No es, pues, extraño que Curial tuviera en un don Enrique de Castilla a un gran defensor cuando estaba en el foso de los leones y suplique su libertad: «... un cavaller d'Espanya, qui don Henrich de Castella havia nom e tenia mil rocins de christians e gatges del rey, suplicà al rey que fes aquella gràcia a·N Ramon Folch» (III, 157).

Al hablar de la novela histórica, Milá dice que «este género fue formalizado por Walter Scott», y junto a sus obras —en las que señala «sus graves errores de protestante»— cita como «narraciones del género poético-histórico de todo punto recomendables aun bajo el aspecto ético» *Los novios* de Manzoni y «en otro género, la *Fabiola* de Vissemann»⁴⁵. Y precisamente el cardenal Wissemann⁴⁶ describe su método y podemos reconocer en él el seguido por el propio Milá: «El lector conocerá, no obstante, que este libro no es de ningún modo historia [...]. Se hallan reunidos en ella [esta obra] en un pequeño espacio hechos que han pasado en distintas épocas

43. Milá y Fontanals (1890: 330).

44. Milá y Fontanals (1861: 211).

45. Milá y Fontanals (1884: 221).

46. Se puede también advertir la presencia de la lectura de esta obra en el texto del *Curial e Güelfa*, pero lo dejo para otro lugar; solo cito aquí la mención al lapidario que valora las joyas (1858: 257), que en el *Curial* se recoge en la forma de «no és lapidari al món qui presume posar-los preu» a las muchas y preciosas joyas que lleva la Güelfa en sus bodas (III, 253).

y países sin tener en cuenta para nada la cronología [...]. Sin embargo, todo lo concerniente a la topografía cristiana se ha observado con toda la fidelidad posible»⁴⁷.

Para advertir mejor ese procedimiento del gran creador catalán, vamos a abandonar la Edad Media y la realidad supuestamente «histórica» y nos adentraremos en la novela histórica o gótica, en la gran creación del escocés Walter Scott.

LAS NOVELAS DE WALTER SCOTT Y EL «CURIAL»

Les invito ahora a compartir una breve excursión por algunas páginas de ese «anónimo» autor de *Waverley*, gran admirador de Cervantes, para que tengan los mismos encuentros que tuve yo. Serán primero las de *El talismán*, porque el traidor de la novela es un personaje conocido nuestro: precisamente el marqués de *Montserrat* [*sic*], y no es Bonifacio, sino Conrado porque él fue quien llegó a ser rey de Jerusalén. En la novela de Walter Scott solo lo intenta, pero su traición al rey Ricardo Coeur de Lion le sale mal porque son otros los tiempos, y el escritor es un escocés militante; y no dice «hoch», como todos los personajes del *Curial*, porque habla lengua de oil, o «francés-normando», al barón De Vaux⁴⁸. Es elegante, mujeriego, altivo, ambicioso, muy poco escrupuloso, y un traidor, y su escudo «ostentaba, haciendo referencia a su título, una montaña roqueña y con cumbres como los dientes de una sierra»⁴⁹, frente al protagonista, el escocés Kenneth —que resultará ser el príncipe heredero de Escocia—, valiente, leal, buena persona. Tampoco es gran cosa el marqués de Montferrat del *Curial*, como comprobamos por su lamentable actuación en el torneo que él organiza⁵⁰ o por su nulo papel en la lucha contra el Turco, donde cae prisionero.

47. Wisseman (1858: X-XI).

48. Scott (1987: 102).

49. Scott (1987: 292).

50. Su falta de discreción se advierte por lo que dice con respecto a Curial; y así pueden leerse como anuncio de lo que le va a pasar las malvas de su estandarte y los «paraments de seda tots brodats de fulles de malves» (I, 142), porque las «malvas» están diciendo: ¡Mal va!, en juego verbal ya existente en el *Tirant* (2005: 529).

Kenneth lleva en su escudo un collar de esclavo con una cadena rota aludiendo a su reciente esclavitud, y tal divisa nos lleva a otra espléndida novela protagonizada por Ricardo Corazón de León, de regreso ya de Tierra Santa y una vez libre de la prisión del duque de Austria: *Ivanhoe*. En ella vemos a dos simpáticos personajes, el bufón y el porquerizo, fieles a su señor, Cedric el Sajón; y en el momento en que este los libera de su condición de siervos, de esclavos, Gurth, el bufón, grita: «¡Un herrero y una lima! ¡Que liberen a un hombre libre de la argolla!»⁵¹, argolla que lleva en el cuello.

Curial y Galcerán de Mediona se pasan siete años siendo esclavos del moro Faraig (o Farache, y así se reconoce la cercanía a Alfarache), y el catalán le dice, por fin, a su amante, Fátima, la mujer del moro y madre de Camar:

¿Què·m aprofita lo bé que·m fas en dormir ab tu, si tots temps me tens carregat de ferros, e yo ni mon companyó no podem haver un jorn de bé? Prech-t, almenys, que·ns vulles desferrar [...] Set anys ha vuy que som teus; no conexam ni havem desig de conèxer altre senyor. Provada has nostra lealtat e nostra fe.

Y Fátima, en efecto, «tramès per un ferrer, los féu desferrar, e·ls millorà la vida» (III, 143). No comento la supuesta (y obligada) fidelidad a Fátima de ese par de esclavos, y lo que significa para Galcerán-Berenguer ser «suyo»; lo único que quiero subrayar es la misma presencia de ese herrero en ambos textos.

En *Ivanhoe* también son los protagonistas caballeros «errantes», o «errant knighths» porque se llaman de este modo en el texto de Walter Scott. Los dos que protagonizan *Ivanhoe* ocultarán celosamente su identidad al aparecer: Ivanhoe la revelará muy pronto, pero el Caballero Negro la esconderá hasta casi el final del relato porque es nada menos que Ricardo Corazón de León.

Cuando aparece el joven caballero en el torneo organizado por el príncipe Juan, solo se puede ver que es de mediana estatura y más bien delgado, lleva como divisa «a young oaktree pulled up the roots, with the

51. Scott (1999: 303).

Spanish word *Desdichado*, signifying Disinherited»⁵², y monta un gallardo caballo negro; por esta divisa se le llamará el Caballero Desheredado.

En un momento del disputado torneo, se encuentra en inferioridad de condiciones, atacado a la vez por tres caballeros; y en ese momento, un guerrero que estaba en su séquito, de negro corcel y armadura, fuerte y vigoroso, sin divisa alguna, entra en la lucha y con facilidad pasmosa derriba a dos de ellos y deja al tercero para el joven. Así termina el torneo de Ashby-de-la-Zouche, y entonces se conocerá la identidad del Caballero Desheredado, Ivanhoe, porque se quita el yelmo y cae desmayado por las heridas recibidas; pero no lo hará aún el Caballero Negro.

No hay más que ir al torneo de Melú del *Curial* para encontrarnos a otro rey que oculta su identidad y que se caracteriza por su escudo negro: es el rey de Aragón. Todos los caballeros que van con él llevan el mismo escudo negro, aunque con divisa pintada en él, y con el toque cómico que caracteriza al *Curial*, porque dice el narrador «per ventura mal pintada, per ço que a la brevitat del temps no consentia que millor se fes» (II, 125). Tan característico es el escudo negro del grupo de caballeros que el duque de Orleans⁵³ hace trampa (¡detalle increíble entre caballeros andantes!) y lleva a escondidas a Laquesis un escudo negro para que ponga encima la mano y así pueda él afirmar. «Yo dich que la donzella que té l'escut negre és la pus bella del món» (II, 134), aunque todos entienden que la doncella del escudo negro es Festa, la dama de los aragoneses.

El caballero del escudo negro herirá al propio rey de Francia, al que se le ocurre entrar en liza; y, tras su fracaso, afirmará, contento, haber roto una lanza en el escudo del mejor caballero del mundo. El rey de Aragón es, pues, el caballero más valiente del torneo, a pesar de la presencia en él de Curial. Poco después el rey de Aragón tendrá que actuar como lo hizo el Caballero Negro: intervendrá atacando, como un león hambriento, para salvar a Curial, del mismo modo que Ricardo Corazón de León salvó a Ivanhoe, porque ambos jóvenes sufren el ataque de varios combatientes ingleses.

El Caballero Negro es también trovador, y le pregunta al clérigo de Copmanhurst, un peculiar ermitaño que lo acoge con generosa hospitalidad

52. Scott (1986: 96).

53. El duque de Orleans es también personaje destacado en *Quentin Durward* y, del mismo modo que en el *Curial*, compete por el amor de una dama con el protagonista.

y que tiene un arpa, si prefiere que le cante «a *servente* in the language of *oc*, or a *lai* in the en language of *oui*, or a *virelai*, or a ballad in the vulgar English»⁵⁴. Al fin cantará una balada compuesta por un caballero sajón que conoció en Tierra Santa, «El regreso del cruzado». No creo que haga falta recordar «la cançó del orifany» que Curial canta en Monferrat tras su regreso del cautiverio, que está en «langue d'oc» porque es del trovador Berbezilh. Y hay otro detalle que los une: precisamente el instrumento musical, el arpa.

Curial invita a los tres valientes caballeros catalanes antes del combate con Boca de Far y los suyos: «Los quals venguts, Curial los convidà e·ls féu gran festa, e pres una arpa e sonà maravellosamente, axí com aquell qui'n ere gran mestre, e cantà tan dolçament que no semblava sinó veu angelical e dolçor de parays» (I, 163). El arpa es también el instrumento que toca maravillosamente Blondel De Nestle, el trovador del rey Ricardo «Coeur de Lion», y lleva colgada al cuello un *wrest*, la llave –de oro– para afinarla.

Una bella judía, Rebeca, se enamorará en vano de Ivanhoe y lo cuidará; también será imposible el amor por Curial de la mora Camar, que acabará trágicamente. La diferencia entre ambas historias reside en que Milá⁵⁵ imita también el poema de Lord Byron «El corsario», en el que la bella mora Gulnara, favorita del bajá, lo matará para liberar a Conrado, el corsario. Él, de regreso a su refugio, donde cree que le espera su amada Medora, ya a salvo con los suyos, cederá al abrazo de la bella joven mora y la besará: «The first [kiss], the last that Frailty stole from Faith / to lips where Love had lavished all his breath» (vv. 1719-1720)⁵⁶. No insisto en el episodio del *Curial*, una de las cumbres cómicas –paradójicamente– de la obra, porque ya comenté los brazos de pulpo con que Camar rodea el cuello de Curial, su beso con el envés de los labios, al modo de ventosa, y su forma de suicidarse a lo Melibea, pero con palabras de Calisto y rompiéndose la cabeza como él.

54. Scott (1986: 184).

55. Milá cita a Byron como el autor de *Lara* y de *Conrado* («El corsario») en su ensayo sobre «Poemas de Walter Scott», que publica en el *Diario de Barcelona* el 9 y 15 de febrero de 1854 (Milá, 1982: 205).

56. Byron (1900).

El citado clérigo de Copmanhurst tiene unos dientes que pueden competir con los de un jabalí por afilados y blancos, y el caballero Brian de Bois-Guilbert saca espuma de rabia por la boca ante el desprecio de Rebeca, la bella judía⁵⁷. No es raro, pues, que un personaje del mismo escritor responda perfectamente con su aspecto y actos a su apodo: El Jabalí, *The Wild Boar*, o, mejor dicho, *Le Sanglier des Ardennes*.

Para verlo tenemos que ir a las páginas de *Quentin Durward*: es William de la Marck, un bandido, asesino y ladrón, que encabeza la rebelión de Lieja contra el rey francés. Quentin oye los gritos de guerra de los rebeldes, que dicen: «Liege! Liege! Sanglier! Sanglier!»⁵⁸ en el texto en inglés de Walter Scott, porque es «the Wild Boar of Ardennes», y es lógico que su apodo esté en francés. No voy a detallar los rasgos de su rostro que lo asemejaban al jabalí, pero sí cómo saca espuma por la boca y hace rechinar sus dientes: «he grinded his teeth till the foam flew from his lips, as from the tusks of the savage animal whose name and spoils he wore»⁵⁹. La lucha de Quentin con ese feroz personaje, que se enfrenta a él con su enorme maza y grita su propio apodo («Sanglier! Sanglier!»), se basa en su rapidez en esquivar sus enormes golpes y en cansarlo por el esfuerzo que hace y en herirlo continuamente con la punta de la espada.

Abandonamos ahora ese campo de batalla y vamos a otro con dos contrincantes parecidos: nuestro héroe Curial y el fiero caballero bretón «lo Sanglier de Vilahir» (II, 184). Aunque a veces se le llama también «Senglar» con su nombre catalán —al igual que al Sanglier des Ardennes se le llama *Wild Boar* en inglés—, su apodo responde a su condición de bretón y es Sanglier, exactamente igual que el de las Ardenas, y como a él, se le llama «monstruo», y también saca espuma por la boca («spumà»). No hay más que verlo atacar a Curial para ver realmente a otro Sanglier (o a un porc sanglà): «E axí·l viu (e encara·m par que·l veja), ab la squena e coll eriçats, baxar lo cap, croxir les dentes,ofilant la una ab l'altra, e tot bavejant se lexà anar prodigalment e sens manera contra Curial» (II, 229).

No nos extraña que el narrador, implicándose en el relato, diga ese «e encara·m par que·l veja». Y tampoco nos sorprende la descripción del terrible gigantón después de saber del otro Sanglier, el de Walter Scott, antecedente

57. Scott (1986: 404).

58. Scott (1954: 249).

59. Scott (1954: 268).

suyo. Curial sigue también la técnica de evitar sus golpes y cansarlo, pero tenemos que reconocer en ella a otro modelo (el *Curial* es un ejemplo maravilloso de imitación compuesta): el de Tirant contra Tomàs de Montalbà.

En las bodas de Aznar de Atrósillo con Yoland, la hermana de Guillalmes de la Tor, «Lo Sanglier», que se ha hecho franciscano, se va a la sala donde se celebra la fiesta y pide limosna a Curial, quien al principio no lo reconoce hasta que lo mira detenidamente y exclama «O Sanglier!». Pero el narrador precisa que solo acepta pan: «e no volia pendre sinó troços de pa» (II, 243). Solo puede entenderse el pasaje uniéndolo a otro de *Los novios* de Manzoni donde fray Cristóforo, el arrepentido capuchino, pide el «pan del perdón», que guardará como una reliquia. Así lo justifica al hermano del caballero que mató: «para que yo pueda decir que he gozado de su caridad, que he comido de su pan, y tenido una señal de su perdón». Y antes de comer «del pan del perdón», había recibido, precisamente, el perdón público en forma de un grito unísono tras el «yo lo perdono» del caballero: «¡Todos! ¡todos!»⁶⁰, al modo de la ceremonia cortés comentada a propósito de *Le petit Jehan de Saintré* y su presencia en el *Curial*.

El Sanglier se irá a Jerusalén, al monasterio de Santa Catalina del monte Sinaí, y allí lo encontrará de nuevo Curial, aunque no lo reconoce hasta que él le dice quién es. El caballero le confesará la causa de su desesperación, y el fraile le dirigirá entonces el sermón donde inserta la imitación de una de las Coplas de Manrique. Convencerá al caballero, que volverá a su galera arrepentido de sus malas acciones; pero, al verle tan callado, los jóvenes lo motejarán de «begu» y se burlarán de él; de tal forma que a los pocos días, «oblidades les amonestacions del Sanglier, tornà tal com era d'abans» (III, 44). En *El talismán* de Walter Scott, el ermitaño de Engaddi, fraile carmelita, que en Tierra Santa pedirá al rey que perdone la vida a Kenneth, resultará haber sido Alberico Mortemar, un famoso caballero de una muy triste historia amorosa⁶¹. Pero dejemos los combates y vayamos ahora a una curiosa escena de interior.

Al final del libro primero del *Curial* asistimos a la invitación a cenar que el buen rey Pedro III de Aragón⁶² hace a los tres caballeros victoriosos súbditos

60. Manzoni (2009: 143-145).

61. Scott (1987: 185).

62. No es de más recordar que el rey Pedro el Grande murió en Vilafranca del Penedès, la patria de Milá.

suyos (Dalmau d'Oluge, Ponç d'Orcau i Roger d'Oluge), y con asombro vemos que manda a dos de sus hijos que alumbren la sala sosteniendo sendas antorchas (el otro les sirve la comida), aunque a veces descansan de su «oficio» de candeleros aprovechando la ausencia de su padre:

Los altres dos fills, don Jayme e don Frederich, stigueren als caps de la taula amb sengles torxes en les mans tant com lo sopar durà; e com s'enujaven acomanavenles algun poch a cavallers notables qui de prop los staven, emperò com viandes venien o lo rey venia, ells prenien les torxes (I, 186).

Esta escena cobra sentido a la luz de otra que está en *Una leyenda de Montrose* y es fruto de una apuesta. Ante seis enormes candeleros de plata que iluminan la mesa de sir Miles Musgrave, le dicen a uno de los comensales, Angus MacAulay, un lord escocés, que en su mísero país no se podría encontrar riquezas como esas. El lord, para defender el honor de su tierra, afirmó que solo en su castillo había más candeleros y más preciosos que esos; y lo que van a ver sus invitados ingleses es lo siguiente:

La larga mesa de roble se hallaba cubierta de viandas de todas clases, las sillas colocadas alrededor para los comensales, y detrás de cada una de ellas se encontraba un highlander de elevada estatura completamente armado y equipado según la usanza del país, con una ancha espada desenvainada en la mano derecha y la punta hacia el suelo, y en la izquierda una antorcha encendida que arrojaba sobre los objetos de la sala sus brillantes reflejos⁶³.

Los ingleses aceptan que han perdido la apuesta porque evidentemente esos candeleros eran mucho más valiosos que los de plata de sir Musgrave. Milá le quita trascendencia a la anécdota y la convierte en otro guiño divertido en su espléndido *Curial*, donde incluye los descansos, a escondidas de su padre, de los dos infantes.

Y por literario no puedo dejar de mencionar un curioso detalle común a los dos escritores. La mora Camar es muy buena lectora porque lee «l'*Eneydos* de Virgili (lo qual ella en lengua materna tenia ben glosat e moralizat, car son pare lo havia haüt del rey), e molts altres libres, en què la donzella passava temps» (III, 111). Pero su conocimiento de Virgilio

63. Scott (1967: 64).

no podía competir con el de Curial, y así leemos que «Johan, que sabia molt bé tot lo Virgili e los altres libres, li declarava moltes coses que ella no sabia ni entenia» (III, 111). En *Rob Roy* de Walter Scott oiremos a la bella protagonista, Diana Vernon, decirle a Francis, su rendido enamorado: «Leyendo esta mañana la *Divina comedia* del Dante, me he atascado en un pasaje difícil. ¿Tendréis la bondad de subir a la biblioteca para prestarme vuestra ayuda?»⁶⁴. Y los lectores sabemos de la competencia de Francis porque está traduciendo el *Orlando furioso* de Ariosto.

Uno más de los puentes que unen estas novelas góticas con el *Curial* está al final de *Quentin Durward* porque ofrece el mismo procedimiento erudito que el de la novela catalana sobre «faire des nocces», como dice Walter Scott: callar detalles de la boda y remitir al lector a una obra clásica: «I will not, therefore, tell more of this matter, but will steal away from the wedding as Ariosto from that of Angelica, leaving it to whom it may please to add further particulars after the fashion of their own imagination»⁶⁵.

En el *Curial*, Milá recurre a Guido de Columnis (aunque con el guiño oculto al final de *La fuerza de la sangre* de Cervantes)⁶⁶:

No curaré de nomenar la manera de les viandes [...] ne parlaré del desig que los nuvis havien de anar al lit (aquells qui ho voldran saber, ligen maestre Guido de Columpnis allà on tracta del dormir de Jàson e de Medea, si bé tota comparació és desigual, car allà vench en un punt e açò fonch desijat per molts anys; mas, perquè maestre Guido se és treballat molt en fer tals descripcions, a ell ho recoman) (III, 255).

Lo que separa a ambos textos en este final no es el tiempo –su distancia es solo de unos años–, sino la ironía: el subrayado de la diferencia en el deseo de las dos parejas. Y enseguida se le sumará ese toque de maestría de la mención a lo económico, que recorre toda la obra: «Les festes passen,

64. Scott (1996: 126).

65. Scott (1954: 430).

66. Rodolfo, impaciente, deseando que acaben los festejos de sus bodas, tiene la sensación de que no pasa el tiempo, «tanto era el deseo de verse a solas con su querida esposa» (Cervantes, 2005: 95). Y Cervantes, a su vez, recoge el verso de la égloga II de Garcilaso, «ardiento y deseando estar ya echado» que se refiere al deseo de don Fernando Álvarez de Toledo; y todos ellos son fieles seguidores del canto al Himeneo de Catulo: *iuveni ardenti*.

axí com totes les altres coses; tothom finalment s'enuge de longues e grans despeses» (III, 255).

A veces son solo detalles los que unen las novelas de Walter Scott y el *Curial*, pero su suma hace que sea diáfana su vinculación. *Los desposados* (*The Betrothed*, 1825) nos permite verlo perfectamente. Y no es raro que así sea porque en ella aparece un juglar graduado en gaya ciencia («the Gay Science») que se llama Renault Vidal y que menciona al rey de los juglares, Geoffrey Rudel (o Jaufré Rudel); y también hay caballeros andantes («knights-errant») —incluso se habla de una damisela errante, «a damsel errant»—, torneos, halcones y gerifaltes con capillo (y sin ellos para que cacen la garza real), y se alude a la historia de Tristán e Isolda, que es el modelo del relato. Voy a destacar dos o tres detalles que sirven de puente.

La Güelfa le da a Curial una «manilla de brúfol» (brazalete de búfalo) para que la lleve en su batalla con Boca de Far. Y ese búfalo, material del adorno, aparece en *Los desposados* en otros dos objetos: un cuerno de búfalo, suspendido de una cadena de cobre, en la puerta de la morada de la sajona Ermengarda⁶⁷, y una cota de piel de búfalo («buff surcoat») que viste Damián⁶⁸. También en *El enano negro*, el bandido Westburnflat lleva vestido y guantes «de piel de búfalo»⁶⁹, y el conde de Murray, «jubón de búfalo galoneado de plata» en *El monasterio*⁷⁰.

Regresamos ahora al episodio africano de Curial y su amigo Galcerán de Madiona. El joven caballero dice que es de Normandía y se llama Joan; y Galcerán, que es catalán y se llama Berenguer. El señor de la torre «The Garde Douloureuse»⁷¹ es un normando, Raymond Berenger, y su apellido coincide con el nombre que adopta Galcerán⁷². El protagonista es el joven y guapo sobrino del condestable Hugo de Lacy, Damián, que enfermará por el amor que siente por Evelina Berenger, la prometida de su tío. El día de los esponsales aparece muy débil, demacrado, y se cae del caballo

67. Scott (1842: II, 47).

68. Scott (1842: III, 57).

69. Scott (1959: 275).

70. Scott (1966: 351).

71. Menudean en las novelas de Walter Scott los nombres franceses, rasgo que precisamente destacó en el *Curial e Güelfa* Menéndez Pelayo (1943: I, 389).

72. Se advierte el juego de Milá, que contesta al de Walter Scott: si Raymond Berenger es normando, aunque su nombre sea el del rey Ramón Berenguer, el catalán Galcerán podrá llamarse Berenger si su compañero Johan es normando.

manchando de sangre su capa y vestidos. El médico lo había sangrado esa mañana, y la venda o ligadura de la herida se le había deslizado por el brazo; aunque el médico, consternado, afirma que «it is impossible that my bandage or ligature, knit by these fingers, should have started»⁷³. Esa venda nos lleva a la de la autolesionada Camar, que le dice a Curial-Johan: «Johan: adoba'm aquesta ligadura que m'és afloxada» (III, 140).

Y no me detengo en los infortunios —«misfortunes»⁷⁴ que persiguen al apuesto Damián de Lacy y que están a punto de acabar con su vida; sin embargo, no es difícil reconocerlos en los servidores de Fortuna cuando decide ser contraria a Curial, porque lo primero que hace ella cuando toma esa decisión es llamarlos y hablarles, y ellos la obedecerán: «...apellats los Infortunis, en la següent forma los parlà [...] Los Infortunis, oyda la paraula e los prechs de Fortuna, antigament dona e maestra sua, per la següent forma se hagueren» (II, 261-265).

Guy Mannering o el astrólogo tiene como protagonista al capitán Mannering, y «he was born when Mars was lord of his ascendant», de tal forma que «hasta en el seno de una vida retirada y tranquila preciso es vengan a buscarle la guerra y sus horrores»⁷⁵; y no hay más que ir al libro segundo del *Curial e Güelfa* para comprobar tal hecho, porque comienza con la reflexión del narrador sobre Marte, dios en «poètiques ficcions» (como diría Villena)⁷⁶, pero en realidad planeta: «Aquest Mars és planeta calt, e és-li atribuïda una virtut: que tota cosa a ell noybla foragita. Mars, de sa pròpia natura importa guerra, batalles e scàndels...» (II, 5). Curial, como Mannering, está bajo el influjo de Marte, pero al caballero «milanés» le sucede sobre todo en el libro segundo de sus hazañas.

Esos pequeños detalles inconfundibles son los que revelan el homenaje continuo que Manuel Milá y Fontanals hace a su admirado Walter Scott en el texto de su *Curial e Güelfa*.

73. Scott (1842: II, 137).

74. También son esenciales esos Infortunios en otra novela de Walter Scott: *Guy Mannering or the Astrologer* (1815), donde los hados llevan las riendas de la trama.

75. Scott (1858: 251).

76. Usa tal expresión en sus glosas a la *Eneida*: «Este capítulo contiene ficción poética diciendo que Venus...», «...Dido, maguer Virgilio diga por ficción poética en el cuarto libro que se casó con Eneas» (1994: 202, 219), etc.

LA CONCEPCIÓN DE LA OBRA LITERARIA Y LA IRONÍA

El narrador del *Curial* exhibe una plena conciencia de la obra literaria, de su unidad, de la de sus partes o libros y su materia, e incluso a veces se implica en ella. Todo ello convertiría esa obra no en una *rara avis* sino en una *impossibilis avis*; pero en la segunda mitad del siglo XIX es una exhibición más que hace el escritor de su juego literario. Voy a dejar para otro lugar el análisis de esa técnica narrativa tan avanzada, de un entusiasta lector de Cervantes, de Walter Scott y de Manzoni, y solo aporto una cita donde se ve la concepción global del libro segundo, como unidad, con su materia y el paso del tiempo en él:

Ací comença lo libre segon. Aquest segon libre per la major part és de cavalleria, usada en diverses maneres [...] E axí Curial, en aquest segon libre, qui comença en lo vintèn any de la sua edat e acaba en vint-e-un⁷⁷, fonch un poch superbiós [...] En aquest libre se fa menció de cavallers errants (II, 5-7).

El propio Melchior de Pando tiene conciencia de la obra escrita porque le dice a Curial, tras largo sermón: «E faç conclusió que millor partit te'n portes que no lexes a la Güelfa, segons en l'altre libre t diguó» (III, 22).

La ironía recorre todo el relato, desde su mismo comienzo, ya comentado, y desde los nombres de sus personajes; tanto es así que se ríen del de Festa los propios reyes de Francia y los caballeros del torneo (II, 150-152). Y tras haberle preguntado a la doncella el nombre del caballero, el rey exclama: «A, santa María! –dix lo rey–. E quins noms! (II, 151-152)⁷⁸.

77. A partir de entonces, a los veintiún años, empezará su caída y su cautividad de siete años. Precisamente se nos cuentan en *Guy Mannering* los infortunios vividos a los veintiún años por el protagonista, Henry Bertram, según anunció el pronóstico del astrólogo (Scott, 1858: I, 35).

78. Lo mismo diría yo del nombre de un valiente caballero de alto linaje y muy presumido, que se enfrenta con muy mala fortuna a Ponç d'Orcau: «Salones de Verona» (I, 179). Y ya comenté (Navarro Durán, 2011: 4) la elección de los nombres de dos Parcas para los de las hijas del duque de Baviera: Cloto, salvada por Curial de la muerte, y la bella Laquesis, su tentación en tantas páginas de la obra. Villena dice en sus glosas a la *Eneida*: «Dixeron los poethas que tres fadas eran que fadavan los omes en sus

Milá, al definir la novela histórica como «narración que presenta el cuadro de las costumbres de los tiempos pasados» añade ese ingrediente de la comicidad, característico de su creación: «sin que desdeñe los elementos cómicos, las circunstancias menos poéticas»⁷⁹. También puede leerse con una sonrisa el nombre de Andrea, la esposa del marqués de Montferrat, por la ambigüedad que se crea al comentar las consecuencias de ese amor sobre el caballero, porque en italiano siempre ha sido y es nombre masculino.

Cuando los caballeros del escudo negro abandonan el torneo y dejan las tiendas sin guarda alguna, Melchior de Pando, que de noche no logra encontrarlas, pero sí de día, al no ver a nadie en ellas, se queda asombrado, y decide quedarse allí pensando en que pronto iban a volver. Pero cambia de opinión: «Despuys pensava que ell què faria tot sol allí, que poria ésser que algun vendria per robar les tendes, o diria que ell era entrat per robar-les e que'l mataria» (II, 159). Al mismo tiempo el rey prepara un gran banquete para los caballeros del escudo negro: «Mas, com vengés la hora del dinar, e tothom fos vengut, lo rey no·y viu los cavallers strangers, e per ço sperà quant venguessen, e axí lo dinar se tardava molt». Hasta tal punto se retrasa la comida, que el conde de Foix se acerca al rey, «e li dix què sperava, que no·s dinava» (II, 160-161).

Como el cura amigo de don Quijote alaba *Tirante el Blanco* diciendo, entre otras cosas, que «aquí comen los caballeros y duermen»⁸⁰, en el *Curial* no solo duermen, sino que antes les preparan la cama; y no solo comen, sino que cenan. No hay relato en donde se detallan más «los sopars»: desde el comienzo hasta el final. La ironía está en todas partes, en el uso de expresiones populares, así el duque de Bretaña y lo Sanglier y otros caballeros, «a manera de aquells qui cerquen pèl en l'ou e nuu en lo

nasçimientos, a las cuales llamaron Clotho, Lacchesis e Antropos» (1994: 73 y también en 486); y como asimismo encontramos en el *Curial* «¿E quals fades me fadaren...» (III, 78), parece evidente que esa es la fuente de Milá para escoger tales nombres (además siempre aparece Átropos como Antropos en el *Curial*, como en el escritor de Iniesta). Villena cita en esa obra el libro *Muçaſ al-camar* (y en su «Exposición del salmo *Quoniam videbo celos tuos*»), donde la palabra *camar*; (o *qamar*) «luna», pudo inspirar a Milá para dárselo como nombre a la bella mora enamorada de Curial. La curiosa exclamación «¡Guay de mí!» del *Curial* (III, 70) deriva del texto de las glosas; está en ese comienzo mitológico del libro tercero, que es donde aparece la clara huella del texto de Villena (con quien comparte las citas de la *Fiorita*, de Guido de Columnis o de Dictis y Dares).

79. Milá y Fontanals (1884: 221).

80. Cervantes (1998: 83).

jonch, cercaven via com porien desfavorir Curial» (II, 187). Melchior de Pando le recuerda a Curial que él, olvidándose de la mina de oro que era la Güelfa, «tornist a Laquesis axí com los cans al vòmit» (III, 21). Curial le dice a Melchior que si hubiera aceptado a Laquesis como mujer, «ja serie fet molts dies ha passats, e per ventura no m'aguéran ací ronçat lo nas» (II, 279). Y Melchior en su respuesta le dirá que «tals strenes com aquelles que la Güelfa vos ha donades, no les ha hom tots anys a festes de Nadal» (II, 281).

Ese sutil humor se advierte también en las comparaciones, asociado a veces a referencias a la vida cotidiana:

Per cert, la donzella del scut negre no·s fóra cambiada aquell jorn per santa Caterina: tant se veyá favorida e festejada! E la reyna, que no·s veyá sodolla de festejar-la e de loar-la [...] crech que li'n prenía axí com als frares menors, qui no saben on se posen a sant Francesch lo dia de la sua festa, com preyquen (II, 149-150).

La Fortuna abre su manto y «a manera de qui sacut o espolsa roba, llançà defora una vella molt longa e molt prima» (III, 224). Es la Envidia, que tiene los dedos y nudillos como sarmientos, comparación tópica para las manos viejas y descarnadas, «sarmientosas»; lo que ocurre es que esos sarmientos son «ja de dos o tres anys podats del cep» (III, 224).

El humor está en la misma concepción de la valentía por parte del rey de Francia, que decide ir a las tiendas de los caballeros de los escudos negros «mentre ells no·y fossen, almenys si se li poria pegar alguna poca de la bondat que·ls altres havien; de què lo comte ris molt» (II, 161). ¡Razón tiene el conde de Foix en reírse!

La descripción épica ya es tremendista en *Ivanhoe*: «Through a field slippery with blood and encumbered with broken armour and the bodies of slain and wounded horses»⁸¹. Pero en el *Curial* va más allá y deviene parodia:

Ja los cavalls anaven per sanch e passaven sobre corsos morts, del quals era la espessura tan gran que no plegaven los peus a terra [...]. Vírats caure corsos sens ànimes, peus e mans tallats volar a la terra, caps asclar, polmons e fetges pecejar, gemechs e crits (III, 212-213).

81. Scott (1986: 143).

Y más lo es ver el estado lastimoso de los caballeros después del último torneo de la obra, aunque no pierden el humor por ello: «Virats cavallers e gentils hòmens molts ab cardenals pels ulls, altres los braços en tovalloles dels colps que havien presos al torneig; emperò no cessaven de riure, de cantar e de dançar» (III, 250).

Uno de los pasajes más divertidos es el procedimiento que la Güelfa y el fiel Melchior de Pando siguen para cerciorarse de que Curial está vivo, aunque cautivo en Berbería. Los hombres discretos y sabios que Melchior manda a Trípoli logran enterarse de que los dos únicos cristianos que se salvaron (y fueron vendidos a un mercader extranjero) tenían muy buena presencia, y uno de ellos, muy apuesto, llevaba «un jupó de seda, lo qual los mostraren, e semblantmente li fonch atrobat en lo polze de la man dreita un anell d'or ab un leó, ab lo qual segellava les sues letres». Y logran comprar el jubón y el anillo, aunque «a més preu que no valia» (III, 105).

Al ver las dos prendas, a la Güelfa y a Melchior les parece reconocer el anillo como de Curial; pero para cerciorarse, la dama quiere saber si el jubón es suyo y le pide a Melchior «si hauria Curial lexat algun jupó en casa sua; Melchior respòs que hoch. Per què, fent venir un altre jupó, mediren-los, e trobaren que abdosos foren fets per a un cors» (III, 107). ¡Ni a Aristóteles se le habría ocurrido tal procedimiento para la anagnórisis!⁸².

MÁS DATOS

No quiero dejar de sumar a lo dicho alguna otra pista esencial que el escritor se complace en dejar en su relato. Como ya comenté, todos los personajes dicen «hoch», sean franceses, lombardos, gascones, aragoneses o ingleses; pero lo dicen con la grafía que proponía Milá en su «Resenya històrica y crítica dels antichs poetas catalans», de 1865: «Entremitj de las famosas llengüas francesa, italiana y castellana hi havia un altre romans

82. Aunque es de justicia reconocer que a Walter Scott se le ocurrió otra cosa tan peregrina para reconocer la autoría de un crimen. En *Guy Mannering*, un zapatero, Solés, había medido la huella de los pies que había impresos en la tierra del bosque de Warroch, lugar del asesinato; y el abogado Pleydell le pide diecisiete años después lo siguiente: «Tome V. los zapatos que están sobre esta mesa, mídalos y vea si sus dimensiones corresponden a alguna de las huellas que calculó V. entonces». Y así lo certifica (Scott, 1858: II, 64-165).

molt celebrat que alguna vegada s'anomena llengua d'oc (*hoch* conforme'l nostr'estil), per causa de ser esta sa partícula afirmativa»⁸³.

Casi al comienzo de la obra, el narrador cuenta cómo la viuda Güelfa, muy joven y bella, no puede soportar los pinchazos de la carne que continuamente la acosan, repara en el guapo joven Curial y decide que «seria valent home si hagués ab què». Y enseguida se introduce en el relato a un personaje esencial: Melchior de Pando: «Havia aquesta noble dona un procurador, lo qual reebia e tenia per ella totes les rendes de Milà e aquells administrava; home molt savi, secret e valerós, ja de edat de cinquanta anys, Melchior de Pando appellat» (I, 27).

Ese personaje que maneja las rentas de Milà —o Milán— algo tiene del creador de la obra. Esos cincuenta años que ya tenía nos llevan, por una parte, a la literatura: a ese famosísimo «frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años», y por otra, a la realidad: Manuel Milá y Fontanals cumplió los cincuenta años en 1868 (un año antes había publicado «La cançó del pros Bernat»), y en 1876 dio la noticia del *Curial*; entre esos años debió de escribir la obra.

Melchior de Pando tiene nombre y apellido de dos escritores del tiempo del genial erudito: Melchior de Palau (1842-1910) y el asturiano Jesús Pando y Valle (1849-1911), que en 1874 había publicado ya su *Poesía y cuentos*, y del que se conserva una carta (posterior al *Curial*) en el *Epistolario* de Milá: la 295, fechada el 17 de junio de 1877, que responde a otra del erudito del 29 de mayo⁸⁴.

Aparece en él Constantinus Nigra, filólogo y diplomático turinés (1827-1907), autor de *Canti popolari del Piemonte*, amigo de Milá, y conserva una carta suya del 30 de agosto de 1876, firmada «Nigra»⁸⁵. En el *Curial* hay un Andria de Nigro, «un genovès molt famòs», mercader (II, 146, 163), que, haciendo «honor» a su origen, negará que le hayan dado los dos cautivos, Curial y Galcerán, las mil doblas que le dieron. Y el lugar del que parte un corsario genovés, Ambrosino de Spíndola —con nombre tan cercano al del general Ambrosio de Spínola— es Portvendres (III, 24), y a Port-Vendres va Milá y Fontanals en marzo de 1875, como le dice a

83. Milá y Fontanals (1890: 143).

84. Milá i Fontanals (1932: 129-130).

85. Milá i Fontanals (1932: 97-98).

J. Martí i Folguera, porque lo han nombrado vicepresidente de la fiesta de Montpellier⁸⁶.

Otros nombres se asoman en el relato que no son desconocidos para el lector culto: Johan Ximenes de Urrea (que participó en la batalla de Épila, 1348) es uno de los caballeros aragoneses, y otro se llama Blasco d'Alagó (II, 82), igual que un participante en la batalla de las Navas de Tolosa, según el propio Milá, que cita también en esa ocasión al conde de Foix, hermano de armas del rey de Aragón⁸⁷ (otro Blasco de Alagón, hermano de Juan Jiménez de Urrea, también luchó en la citada batalla de Épila). Perrin, uno de los hijos cobardes de Auger Bellian, el viejo caballero defendido por Curial, lleva el nombre del juglar que Guirardo de Borneil envía al rey de Aragón⁸⁸. Y Guillalmes de la Tor, el contrincante de Aznar de Atrosillo, se llama como el trovador Guilhem de la Tor (a.1216-d.1233), y no es raro que así sea porque, aunque nació en el Périgord, se fue a Milán⁸⁹.

FINAL

Manuel Milá y Fontanals no oculta su juego, sino que lo exhibe, y «firma» su creación, como indicó Riera i Sans. Y además se divierte tanto que incluso contagia a menudo la risa a sus personajes.

Walter Scott en *Ivanhoe* va haciendo referencia a su fuente, el manuscrito sajón *Wardour*; Manzoni en *I promessi sposi*, «Historia milanese del siglo xvii, descubierta y reescrita por Alessandro Manzoni», renuncia a seguir copiando un manuscrito farragoso del siglo xvii, difícil tarea con la que había empezado su obra. Pero, como le duele que no se conociera una historia tan bella como la que en él se contaba, decide «tomar la serie de los hechos de este manuscrito y rehacer su estilo»⁹⁰.

El gran erudito catalán fue más allá que sus dos admirados modelos: creó el manuscrito y lo hizo copiar al modo de la época. Luego dio a conocer la existencia de ese códice «à ce qu'il paraît inédit» de la Biblioteca

86. Milà i Fontanals (1932: 10).

87. Milá y Fontanals (1861: 127).

88. Milá y Fontanals (1861: 135).

89. Riquer (1975: II, 1171).

90. Manzoni (2009: 70).

Nacional (hoy con la signatura 9.750). Al hacerlo, deduce, señalando el blanco que hay en el lugar destinado al nombre del padre de Curial, «qui prouve que le ms. n'est pas autographe»⁹¹. Lo sabía muy bien: él lo había creado, pero no escrito. No sería inverosímil ver en su hermano Pablo, el pintor, tan unido a él, al minucioso copista.

Milá y Fontanals no falsifica una obra medieval, la crea dejando pistas suficientes para que pudiera verse su ingeniosísimo juego literario. Ese ensayo de fuentes que he hecho y que deberá completarse es una clara muestra de ello, y también de su erudición y de su sabiduría narrativa.

El narrador pregona su procedimiento con su genial invocación, al comienzo del libro tercero, no a las Musas –como hace Dante al iniciar el «Purgatorio»–, sino a las Piérides, después de decir que fueron convertidas en «piques, que en comun languatge cathalà són dites garces, e són ocells garruladors» (III, 6); porque precisamente Dante las menciona en dicho pasaje («seguitando il mio canto con quel sòno / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono», I, vv. 10-12). Argumenta que las Musas no le escucharían porque solo se preocupan «de hòmens de gran sciència», de tal forma que «yo, axí en aquesta obra com en totes les coses que parle, són imitador de les míseres e garrules filles de Pièrides». Y añade: «E si yo les hagués en la mia tendra edat servides, ara'm socorrerien e ajudarien com als altres servidores seus, mas yo no curí d'elles ne les coneguí, e per ço elles no curen de mi ne'm conexen» (III, 12-13). Y así anuncia que, sin su gracia, va a empezar, «ab humil parlament» el tercero y último libro, «lo qual és algun poquet pus intricat que·ls altres primers, per ço com en aquest haurà algunes transformacions e poètiques ficcions, scrites no en la manera que a la matèria se pertany, mas axí rudamente e grossera com yo ho hauré sabut fer» (III, 13).

Y a lo lejos parece oírse la risa de una de estas Piérides o urracas después de haber hecho alguna travesura, como dice el narrador de *El anticuario*⁹².

Manuel Milá y Fontanals describió perfectamente *Curial e Güelfa*: «une mélange de *gothique* et de *renaissance*», porque el adjetivo «gótico»⁹³ se

91. Milá y Fontanals (1890: 487).

92. Scott (1965: 314).

93. E incluso se puede ver en él un guiño al nombre que le daban a Cataluña los pueblos del norte, como dice el erudito: «Si para los pueblos del norte fue nuestro país

aplicaba a las novelas históricas de Walter Scott y no a relato alguno de la Edad Media, y esa *Renaissance* es la que él lideró, la *Renaiixença* catalana. El espléndido relato gótico –gótico moderno, como diría Walter Scott–, lleno de parodia erudita, de diversión literaria, de ingenio de ese grandísimo creador, se conserva en un códice de impecable factura, de encuadernación medieval, pero de papel blanco, blanquísimo, con alguna mancha de tinta en el margen, que es muy fácil de analizar para comprobar lo que ya pregonaba la caja del texto, porque está trazada a lápiz.

Milà no ocultaba nada, jugaba con la literatura confiando en que los lectores sabrían gozar como él. Me gustaría acabar con las palabras de admiración del rey de Inglaterra hacia Curial: «O! Molt sap aquest lombard» (III, 189), o lo que es lo mismo: ¡Oh! Molt sap aquest Milà!

la tierra de los Godos («Gothia», «Gothland», «Gotalaunia», «Cataluña»), para los árabes fue parte del «Afranc» (Milá, 1861: 54).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Boccaccio, Giovanni, *Decamerón*, ed. de María Hernández Esteban, Madrid, Cátedra, 1994.
- Byron, Lord, *The Works of Lord Byron, III. Poetry*, ed. by Ernest Hartley Coleridge, London, John Murray, 1900.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. dirigida por F. Rico, Instituto Cervantes y Crítica, 1998.
- , *La fuerza de la sangre*, ed. de R. Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Coll-Vinent, Sílvia, «Walter Scott en Milà i Fontanals, o la influència del «Romanticisme saludable» (1839-1854)», *El llegat Milà i Fontanals a la biblioteca pública episcopal de Barcelona*, Sílvia Coll-Vinent i Isabel de Colmenares (eds.), Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2011, 89-116.
- Curial e Güelfa*, ed. de Ramon Aramon i Serra, Barcelona, Barcino, 1930, 3 vols.
- Espinel, Vicente, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón, Novela picaresca, IV*, ed. de R. Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2008.
- Manrique, Jorge, *Poesía*, ed. de V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.
- Manzoni, Alessandro, *Los novios*, ed. y trad. de M^a Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2009, 4^a.
- Martorell, Joanot, *Tirant lo Blanch*, ed. de Albert Hauf, València, Tirant lo Blanch, 2005.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Literatura. Crítica literaria. Estudios literarios*, ed. de E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1941.
- , *Orígenes de la novela*, ed. de E. Sánchez Reyes, Santander, Aldus, 1943.
- Milà i Fontanals, M., *Epistolari*, correspondència recollida i anotada per L. Nicolau d'Olwer, Barcelona, ICE, tom I (1840-1874), 1922; tom II (1875-1880), 1932.
- Milà y Fontanals, Manuel, *De los trovadores en España. Estudio de la lengua y poesía provenzal*, Barcelona, librería de Joaquín Verdager, 1861.
- , «Notes sur trois manuscrits», *Revue des Langues Romanes*, t. 10 (1876), 225-240.
- , *Principios de literatura general (teoría estética y literaria)*, Barcelona, Imprenta Barcelonesa, 1884.
- , *De los trovadores en España. Estudio de poesía y lengua provenzal, Obras completas*, coleccionadas por M. Menéndez y Pelayo, II, Barcelona, librería de Álvaro Verdager, 1889.

- , *Estudios sobre Historia, Lengua y Literatura de Cataluña, Obras completas*, coleccionadas por M. Menéndez y Pelayo, III, Barcelona, librería de Álvaro Verdaguer, 1890.
- , *Opúsculos literarios. Primera serie, Obras completas*, coleccionadas por M. Menéndez y Pelayo, IV, Barcelona, librería de Álvaro Verdaguer, 1892.
- , *Opúsculos literarios. Tercera serie, Obras completas*, coleccionadas por M. Menéndez y Pelayo, VI, Barcelona, librería de Álvaro Verdaguer, 1895.
- Milán, Luis, *El cortesano*, ed. del marqués de la Fuensanta del Valle y José Sancho Rayón, Madrid, Colección de libros españoles raros o curiosos, 1874.
- Navarro Durán, Rosa, «Misterios en una extraña novela: *Curial e Güelfa*», *Clarín*, 96 (noviembre-diciembre 2011), 3-11.
- Riera i Sans, Jaume, «Falsos dels segles XIII, XIV i XV», en *Actes del novè col·loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes*, I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, 425-491.
- Riquer, Martín de, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols.
- Scott, Walter, *Los desposados, o sea, El condestable de Chester. Historia del tiempo de las cruzadas* [1825], trad. de P. Mata, Barcelona, Imprenta del Constitucional, 1842, 3 vols.
- , *Guy Mannering o el astrólogo* [1815], trad. de Pedro A. O'Crowley, Barcelona, Luis Tasso, 1858.
- , *Quentin Durward* [1823], London, Collins, 1954.
- , *El anticuario* [1816], trad. de Antonio Dorta, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, 3ª.
- , *El monasterio*, Barcelona, Ramón Sopena, 1966.
- , *Una leyenda de Montrose* [1819]. *El enano negro* [1816] Barcelona, Ramón Sopena, 1967.
- , *Ivanhoe* [1819], edited by A. N. Wilson, London, Penguin Books, 1986. Y traducción de Guillem d'Efak, Barcelona, Planeta, 1999.
- , *El talismán* [1825], trad. de Luis Jordá, Barcelona, Planeta, 1987.
- , *Rob Roy* [1817], trad. de Hipólito García, Barcelona, Planeta, 1996.
- Villena, Enrique de, *Traducción y glosas de la «Eneida», libros I-III*, en *Obras completas, II*, ed. de Pedro M. Cátedra, Madrid, Biblioteca Castro, 1994.
- Wisseman, cardenal de, *Fabiola o la iglesia de las catacumbas*, Madrid, imprenta de La Esperanza, 1858, 2 vols.

