

Siervo libre de amor y Curial e Güelfa: los andamiajes de un género

ROXANA RECIO

(Creighton University)

roxrecio@creighton.edu

Recibido: noviembre de 2013. Aceptado: diciembre de 2013

Resumen: En este trabajo se analizan las obras *Siervo libre de amor* y *Curial e Güelfa* en función de la ficción sentimental del siglo XV. Generalmente *Siervo libre de amor* es considerada la primera manifestación en la Península Ibérica del género ficción sentimental y también la primera expresión de una narrativa sentimental con tonos intimistas. Sin embargo, un análisis estructural e ideológico de esta obra en relación al humanismo italiano muestra que no es así. Por el contrario, un análisis similar de *Curial e Güelfa* revela una serie de elementos que la hacen única en la evolución de la ficción sentimental en la Península, a pesar de tener rasgos de la ficción caballerescas, y también muestra una fuerte influencia de los aspectos intimistas del Petrarca vulgar. *Curial e Güelfa* resulta fundamental para la introducción del humanismo en la narrativa de la Península Ibérica y para el desarrollo de la nueva narrativa sentimental, pero la crítica generalmente se centra en obras escritas en castellano.

Palabras clave: ficción sentimental, humanismo, Petrarca, género

Abstract: *Siervo libre de amor* and *Curial e Güelfa* are analyzed in this paper in relation to fifteenth-century sentimental fiction. *Siervo libre de amor* is usually viewed as the first expression of sentimental fiction in the Iberian Peninsula and also as the first display of a more intimate feel in sentimental narrative. However, an ideological and structural analysis of this work in relation to Italian Humanism shows that it is not so. On the contrary, a similar analysis of *Curial e Güelfa* reveals several elements that make it unique in the evolution of sentimental fiction in the Iberian Peninsula, in spite of presenting features of chivalric fiction, and it shows a strong influence of Petrarca's intimate descriptive traits. *Curial e Güelfa* is fundamental in the introduction of the new Humanist trends in Iberian Peninsula narrative, but critics have usually focused in works written in Castilian language.

Keywords: sentimental fiction, Humanism, Petrarca, genre

Dentro de la abundante narrativa de ficción en el siglo XV peninsular, a la que se da en llamar también «novela», la de caballería y la sentimental fueron las más populares¹. Ambas se consideran géneros narrativos con sus propias y distintivas características. El tema imperante, tanto en prosa como en poesía, era el del amor y, como consecuencia, nos encontramos con una avalancha de obras que en muchas ocasiones son muy difíciles de catalogar. Con respecto al tema amoroso, se observan equivocaciones, confusiones y silencios. El amor como tema soberano marca la producción del siglo XV.

Facilitó este tipo de literatura, un fenómeno de carácter social, un cambio en la moda basado fundamentalmente en el tipo de lector. La sociedad, de campesina a burguesa y cortesana, tenía tiempo ahora para pasar las horas del modo que más le apeteciese y este factor social generó un gusto de lectura distinto². Es la época, sin ir más lejos, del apogeo de la poesía de cancionero. Recuérdese también que otros géneros, como el religioso, estuvieron sujetos a cambios. Además, aparece un factor que frecuentemente se olvida: comenzó a influir la tendencia proveniente de Italia en relación a una literatura que también presentaba al amor como tema central³ pero, en algunos casos como el del Petrarca vulgar, con unas formas diferentes y renovadas. El siglo XV es esencialmente un momento único en el desarrollo cultural de Europa y, naturalmente, en el de la Península Ibérica.

Sería precisamente la corriente de Italia la que más influiría en el desarrollo cultural y específicamente literario de la Península. Tanto Dante como Boccaccio y Petrarca se convertirían en modelos de un público cada vez más alejado del latín. En lo que al amor se refiere, no hay duda de que Petrarca tomó el liderazgo. Me refiero al Petrarca vulgar, el Petrarca de los *Triunfos*. Este liderazgo de Petrarca se debe única y exclusivamente al corpus de su imitación, adaptación, asimilación y traducción que ha quedado de la mencionada obra petrarquista. No hay que esperar a Garcilaso para encontrarnos con el legado más rico y sobresaliente en la Península del autor italiano. Lo que se acaba de afirmar es relevante, ya que durante siglos al corpus que originaron los *Triunfos* no se le ha dado la importancia debida. Tal error ha llevado a afirmaciones que confunden el panorama literario.

Este trabajo no trata exclusivamente de novela sentimental o género literario, sino que va a tratar de señalar los primeros pasos de la recepción del Humanismo italiano, el humanismo imperante en Europa en aquel momento, principios del siglo XV, a través del análisis de dos obras de una manera muy concisa en función de un modelo que originó todo un corpus. Desde ése ángulo, el de

¹ Al respecto véase el artículo ya clásico de Blay Manzanera (1998).

² Referente a este cambio social no piensan lo mismo Badia y Torró en su valiosa edición de Curial e Güelfa: «La història que ens explica l'Anònim és caballeresca, totes ho eren a l'època, perquè encara faltaven segles per a la novel·la burgesa, i s'ajusta en part al roman courtois o d'aventure i al model de les cròniques biogràfiques de cavallers» (2011: 10).

³ Tiene razón Ferrando cuando habla de dos corrientes en la narrativa, la de la literatura provenzal y la italiana, en su edición de *Curial e Güelfa* (2007: 11-14).

los *Triunfos*, se abordan aspectos y cuestiones que colindan con la narrativa sentimental, pero siempre en función del legado de Petrarca.

Según Von der Walde, las características de la novelística sentimental, resumidas muy esquemáticamente, serían las siguientes: 1) situación inicial (amante rechazado); 2) requerimiento (confesión de amores); 3) primer obstáculo, con faltas y consecuencias entre las que se encuentra el rechazo definitivo de la amada o el suicidio⁴.

Por otra parte, si nos fijamos en los *Triunfos* de Petrarca, en el caso de la Península Ibérica, tanto en Castilla como en Aragón, el triunfo que más influyó fue el del Amor. Para trazar mejor la relación del corpus que tiene como modelo a los *Triunfos*, es necesario señalar, como con la novela sentimental, las características básicas del mismo del *Triunfo de Amor*: 1) sueño, 2) guía, 3) lugar ameno, 4) desfile, 5) dama angelical, 6) poeta herido (afectado) por el amor, 7) efectos (introspección amorosa). No siempre aparecen las mismas características en la nueva obra y que incluso, a veces, quedan reducidas a una. En esos casos, normalmente, lo que no falta es el aspecto psicológico que da forma y acondiciona la estructura: se trata de la introspección amorosa petrarquista, a través, por ejemplo, de un viaje por el pensamiento, en lugar de una visión o sueño. Teniendo estas características en mente, se puede seguir el rastro o dependencia del triunfo en las distintas obras. Por su parte, la narrativa de ficción sentimental, si se estudian sus características con cuidado, presenta tanto puntos de contacto tanto con la poesía de cancionero como con los *Triunfos*. Es un campo que se debe analizar, y deben aclararse algunos puntos que parecen inconexos en relación a la producción de la época (1440-1480).

Centrándonos en la narrativa peninsular, la crítica considera que la primera obra del género es *Siervo libre de Amor* (Cátedra 1988: 144), escrita por Juan Rodríguez del Padrón o de la Cámara, como es bien sabido, en lengua castellana. Es una alegoría en tres partes sobre distintas formas de amar y estar enamorado. Contiene una fuerte connotación moralizante y enarbola la idea del libre albedrío. Se ha escrito mucho sobre Rodríguez del Padrón y sobre *Siervo*. Se suele decir de que esta ficción de Rodríguez del Padrón es sencillamente un desarrollo, el embrión, más o menos, de un género que se desarrollaría más tarde. Es el primer paso de una evolución, lo propio de una etapa de experimentación. Estas

⁴ Éstas son las características mencionadas con todos sus apartados: 1) Situación inicial (amante rechazado), 2) requerimiento (confesión de amores, con o sin medianero, hay obras que no van más allá de la situación inicial, y algunas excepciones), 3) primer obstáculo (con dos posibles acciones; por un lado, el amado prosigue y es rechazado; termina la fábula y, por el otro, se responde a los requerimientos, pero el nexo se interrumpe), y 4) falta y consecuencias. Como falta: a) el amante trasgrede la pauta cortés o, b) aunque no hay falta, el amor correspondido sin intermediarios se ve afectado por sospecha de delación. Como consecuencias: a) la dama vuelve al rechazo y contrición del amante, b) separación forzosa, c) aparición, cuando no hay primer obstáculo, de un segundo que separa a los amantes y conduce a la muerte a uno de ellos, d) rechazo definitivo de la amada, e) desesperación de la que se libera o no, el protagonista, f) suicidio, g) arrepentimiento del amado, y h) después de un caso de suicidio, engaño y asesinato (lo hecho a Torrellas en Grisel y Mirabella) (Von der Walde Moheno 2006: 55-56).

explicaciones, todas ellas muy importantes, no aclaran la naturaleza de este tipo de producción literaria en el contexto intelectual peninsular de la época.

En *Siervo libre de amor* se comienza señalando las partes del libro. Dichas partes son 1) el tiempo que bien amó y fue amado, 2) el tiempo que bien amó y fue desamado y, finalmente, 3) el tiempo en el que ni amó ni fue amado. Es una alegoría tripartita y moral que se correlaciona a nivel del ser humano con: 1) el corazón, 2) el libre albedrío, y 3) el entendimiento (Rodríguez del Padrón 1976: 32). Se explica todo esto con ayuda de mucha más alegoría con el ánimo, se supone, de hacer entendible su relato. Destaca que el autor, Rodríguez del Padrón, se ve en la necesidad de poner a su lector al corriente de lo que va a leer, presentándose a sí mismo más adelante como parte de la ficción, en la primera de las etapas. Esta es la etapa de las primeras canciones, la etapa que quiere conectar a esta novela con la producción poética del momento, la producción de estilo cancioneril menos evolucionada. En ningún momento el autor se aparta de las normas establecidas; se ajusta a los cánones de una literatura alegórica y moralizante con algunas alteraciones que le dan cierto aspecto de modernidad a primera vista, como por ejemplo, el uso de la primera persona y el hecho de aparecer el mismo Rodríguez del Padrón como personaje. En esta obra el amor aparece como en un tratado, y las canciones no responden a ninguna función estructural cara a la idea que se está exponiendo o que se pretende exponer. La Discreción, como personaje alegórico, ayuda a presentar ese amor intelectual, frío, medieval de iglesia. Por otra parte, los diálogos con el amor a través de las mencionadas canciones, no sirven sino para establecer que el amor era concebido como la fuerza más poderosa de la tierra, lo cual no es nada nuevo. Sigue con los tópicos ya establecidos, sin que ni tan siquiera las canciones rompan la superficie de una estructura pre-establecida a pesar de las divisiones y las alegorías⁵. Estamos en la Edad Media castellana, en la que no se puede evolucionar porque se desconoce lo nuevo. Por lo tanto, para el mundo castellano, este andamiaje tripartito con inclusión de canciones, alegorías, etc., es posible que fuera una novedad acicalado con dichas incursiones, y con un amante que al final se libera de la opresión amorosa. En un ámbito peninsular más amplio, veremos, más adelante, que ya existe otra aproximación a la narración, y que hay ya una asimilación de una ideología nueva.

Siervo continúa la narración relatando la «historia de dos amadores». Uno de los amadores es Ardanlier, el hijo del rey. Se trata de un personaje ilustre, con posesiones, capacitado para ser el mejor amante cortés. El carácter señorial y de buena posición económica de él y de Liesa, su dama, queda establecido desde el primer momento. Surge el mundo de las cartas, llaves que entran en aposentos, etc. Todos los tópicos medievales se recogen sin escatimar. Se nos prepara para entrar en una narrativa que pone énfasis en los elementos tradicionales que reflejan lo exterior, que establecen unas coordenadas al más puro estilo medieval. Casi se podría decir, que se trata de un comienzo de una mala novela de caballerías.

⁵ Véase las diferencias con las canciones de Rocabertí en su *Gloria d'Amor* en Recio (1996b: 19-40).

No obstante, la estructuración del relato parece responder a algo diferente. La presencia del «auctor» y sus incursiones, la presencia del «planto de Lamidoras», por poner dos ejemplos, apuntan a un intento de nuevo estilo de estructura. Parece ser una posibilidad. En la Corona de Aragón hay muestras de este tipo de alegorías con personajes al estilo de «Discreción». No es desconocido este sistema en el ámbito peninsular en este tipo de narraciones o similares, como puede verse en la *Glòria d'Amor* de Rocabertí. Pero aquí no tratamos de la estructura. En este trabajo lo que se estudia y analiza, es la asimilación de toda una cosmovisión nueva. Se trata de una asimilación que, si se produce, no impide que la estructura mantenga cierto tipo de forma. La estructura puede cambiarse o no, depende del autor (luego lo veremos en *Curial*). Lo importante no es la estructura, el andamiaje que sostiene, sino la aceptación de una manera nueva de expresión. Esa expresión incluye tópicos, e incluye cualquier aspecto de la tradición medieval transformado, evolucionado hacia una forma distinta. No se habla de romper, se habla de aceptar dentro de una evolución hacia otra perspectiva, hacia unas ideas que transforman y anulan el sistema y estilo hasta ese momento utilizados.

Finalmente, el tono tenebroso y oscuro con el que se cierra la novela se aleja de cualquier tipo de connotación renacentista amorosa. Como explica Prieto, esa sensación de oscuridad o de iglesia viene dada por el uso empleado del lenguaje:

Este sentido se expresa (hablando de la temporalidad cotidiana) por un lenguaje esotérico, a veces oscuro, a veces confuso, que manifiesta una dualidad opositiva entre vía religiosa y vía profana (Rodríguez del Padrón 1976: 33).

Es un lenguaje oscuro que dificulta la comprensión de la historia y, al mismo tiempo, aleja al lector de cualquier complicidad. En el último apartado «Aquí acaba la novella», en donde despierta de un sueño, oye cantar a los pajaros y recita un largo poema a la manera más arcaica cancioneril, no se hace sino un homenaje a la literatura provenzal. Puede llevar a confusión el elemento del sueño y del lugar ameno, pero recuérdese que ambos ya aparecían en el *Roman de la Rose*, precisamente una de las fuentes de las que se sirvió Petrarca. No siempre que se encuentra un lugar ameno o un protagonista que despierta de un sueño, o hay personajes históricos o literarios, se puede hacer una relación con el mundo del Renacimiento. Referente al supuesto optimismo del final, puede entenderse también desde distintos puntos de vista. Más que de optimismo, se debería hablar de reconsideración y aceptación. Es algo muy traído y llevado, una postura ortodoxa, moralista, no tanto optimista⁶, y responde a la idea de que el siervo, siervo es, que no cautivo, «libre dentro de la misma servidumbre» (Cátedra 1989: 152), pero siempre desde un ángulo funcional, sin tocar al lec-

⁶ Al hablar de las poesías intercaladas en la tercera parte, Impey habla de «tristura»: «Las poesías incorporadas en la segunda y tercera parte de la novela ofrecen una clave para la comprensión del proceso amoroso del amante que de siervo de amor se convierte en sirviente, y de sirviente en siervo libre de amor; que pertenece a la amada, pero no del todo; que es cautivo, pero no del amor sino de su propia «tristura» (Impey 1980: 182).

tor, aleccionándolo. Es un artificio literario, en donde no hay ninguna innovación en relación a lo que se estaba gestando en la época⁷.

Explicado todo esto, sólo queda entender la relación de *Siervo* con la narrativa y con las tendencias que se estaban gestando. Está claro que no hay ninguna relación con la estructura del *Triunfo de Amor* de Petrarca. No obstante, hay elementos, que como dije, se prestan a confusión, como son el sueño, el lugar ameno, incursión de poemas, o un llamado sufrimiento amoroso.

Aunque pueda parecer inapropiado que se haga una relación con los *Triunfos* de Petrarca, y en una época tan temprana, si nos fijamos en el ámbito peninsular y lo que se estaba imponiendo en la época como modelo de expresión amorosa, no lo es. También hay que pensar que estamos en la época de la poesía de cancionero y de su consecuente evolución⁸. Además, se debe tener en cuenta la producción literaria de la Corona de Aragón. El problema de la mayoría de los estudios existentes, es la falta de visión general. Sin ir más lejos, no se tiene en cuenta ese detalle de la poesía cancioneril, y existe un desconocimiento de la producción de la Corona de Aragón, por estar escrita en lengua diferente a la castellana. Por ejemplo, se hace una edición crítica de los *Proverbios* de Santillana y no se incluyen las variantes que aparecen en el comentario a la *Comedia* de Dante por Ferrer de Blanes (López de Mendoza 1983)⁹.

Siguiendo, pues, en esta línea de visión de conjunto, el mismo título de la obra *Siervo libre de amor* nos lleva a pensar que sí se puede establecer una relación como la que hacemos aquí. La idea de amor que presenta *Siervo* dista mucho de ser la idea que proviene de Italia. Se trata de una concepción medieval en donde entra la connotación moralizante. Estar enamorado es algo que una persona debe evitar, pues el amor esclaviza en el peor de los sentidos y de forma negativa te priva de libertad, algo de lo que un hombre verdaderamente moral y libre se debe cuidar (Cátedra 1989: 154). La crítica, en su mayoría, acepta la idea de que se trata de una narrativa didáctica, pero también íntima, donde hay una dimensión psicológica del enamorado.

El asunto parte desde Menéndez y Pelayo, que distingue esta narrativa de las existentes, debido a su carga sentimental y a su erotismo:

«Tal es la novela erótico-sentimental, en que se da mucha más importancia al amor que al esfuerzo, sin que por eso falten en ella lances de armas, bizarrías y gentilezas caballerescas, subordinadas a aquella pasión que es alma y vida de la obra, complaciéndose los autores en seguir su desarrollo ideal y hacer descripción y anatomía de los afectos de sus personajes. Es, pues, una tentati-

⁷ Impey (1980: 182) piensa que el amante de Rodríguez del Padrón en *Siervo* responde a la resistencia del mismo en relación a la tradición cortesana. No hay tal resistencia al amor convencional que impone la tradición, pues «la insólita conducta» o «cautelosa conducta», no es sino falta de desarrollo psicológico, entre otras cosas.

⁸ Para la relación de la poesía de cancionero y la ficción sentimental, puede consultarse a Dinko Cvitanovic (1973: 40).

⁹ He resaltado la importancia de Ferrer de Blanes en otro trabajo (Recio 1998).

va de novela íntima y no meramente exterior como casi todas las que hasta entonces se habían compuesto» (1962: 2, 3-4).

Esa idea de «novela íntima y no meramente exterior» puede llegar a confundir la tradición narrativa que se sigue en la Península, la establecida haciendo hincapié en sentimientos, y la que ahonda en la cuestión psicológica de introspección que es el gran aporte de Petrarca y constituye lo nuevo. Menéndez Pelayo lanza una idea que luego se sigue por la crítica sin ningún tipo de distinción (Canet Vallés 1992: 235). Los efectos que el amor produce y la interiorización llegan de Petrarca, ni tan siquiera de Boccaccio, que no alcanza el grado de introspección amorosa del autor de los *Triunfos*. En relación al aspecto psicológico en *Siervo*, explica Canet:

Rodríguez del Padrón se sirve para el análisis psicológico del personaje-autor de la alegoría, haciendo hablar a la Discreción y al Entendimiento, demostrando la lucha interior que se da entre las potencias anímicas, todo ello en forma de debate escolástico (Canet Vallés 1992: 235)¹⁰.

Precisamente lo que hace Petrarca, es eliminar lo escolástico y se centra en la descripción de los sentimientos del enamorado. Petrarca, se aleja de todo ese tinglado medieval de las potencias y debates escolásticos y describe únicamente los efectos amorosos. Es lo que fascina a los poetas cancioneriles. Lo que Canet y la crítica afirman, no deja de ser cierto en *Siervo*, pero es una dimensión psicológica muy distinta a esa nueva manera que trae Petrarca y que se aleja de lo medieval.

Por otra parte, se ha llegado a afirmar que la base de amor de *Siervo* es el tratado que sobre el amor escribió Alfonso de Madrigal, el Tostado. Precisamente, la idea de amor de Madrigal es medieval y sigue a Platón y Aristóteles¹¹.

¹⁰ Según Canet, los versos le sirven también a Rodríguez del Padrón «para dar el salto entre los elementos narrativos o alegóricos a la primera persona».

¹¹ Nos alejamos del planteamiento de Kaplan, que afirma: «Asimismo, mientras que en *Siervo* el autor-narrador acaba con la típica melancolía del amante sentimental, lamentando su «tristura» recordando su amor con desprecio («Por lo cual por tribulança / cantaré con amargura, / ya, señora, en quien fiança: / Cativo de mi tristura»), el narrador de *Tractado* declara que, aunque también consciente del dolor producido por la pérdida de su amor («me pena en mayor grado el amor») ha crecido intelectualmente («acrescenté por saber por verdadera esperiençia»). El optimismo con que se termina *Tractado* refleja el afán por las ideologías renacentistas sentido en España durante la primera mitad del siglo XV por pensadores como Madrigal, cuya autoría de la obra, tal como indican casi todos los manuscritos, es confirmada por los enlaces ideológicos –en particular el pensamiento naturalista– con otros textos suyos cuyas huellas se encuentran en la futura evolución de la novela sentimental, pertenece como *Siervo* a la primera fase de ese género, una fase todavía «experimental» alrededor de 1440 pero ya vinculada, a través de la obra de Rodríguez del Padrón y Madrigal, con el entorno salmantino y las tendencias del pre-Renacimiento español» (2004: 20). El planteamiento de Cátedra, por otra parte, lleva hacia otros derroteros cuando resalta la idea de que Rodríguez del Padrón pasara su juventud en Salamanca, de donde supuestamente saca todas las ideas (1989: 155). Por otra parte, Rhadis Curí dice lo siguiente en referencia al *Siervo*: «Esta postura, a todas luces antinaturalista a diferencia de Alfonso Fernández de Madrigal, aboga por una defensa a ultranza del libre albedrío del enamorado frente a los argumentos de la necesidad

No podía Rodríguez del Padrón, en su Castilla y en aquel momento, seguir un tratado diferente, al menos en prosa. En relación a aquella Castilla y a la connotación moral de estas obras César Besó Portalés afirma lo siguiente:

Es, por lo tanto, innegable la finalidad moral de tales obras, como condena del amor o sentimiento amoroso, por ser un elemento desestabilizador de la nueva sociedad burguesa del siglo XV. No hay que olvidar que el público de estas historias debía de ser esencialmente burgués, al mismo tiempo que cortesano, que ya no debía de identificarse con los conceptos heroicos del pasado y que consideraría tediosas las narraciones caballerescas de batallas y combates, o «historias viejas», según dice el mismo San Pedro. Como han apuntado algunos críticos, lo que en realidad ha cambiado es la sociedad misma, y ya no interesa tanto una literatura épica, propia del feudalismo, como la novela, propia del burgués y del cortesano. Del hombre total y héroe colectivo de una canción de gesta, se pasa al hombre fragmentado e individualizado de la novela sentimental (2004).

Es por esos motivos arriba señalados que la nueva idea amorosa establecida por Petrarca era un paso muy avanzado e inapropiado para cierto tipo de público en aquel momento. En relación a la narrativa estrictamente castellana, *Siervo*, según ya se dijo, puede tomarse como una narración de cierta innovación¹², pero en un contexto peninsular es un trabajo todavía muy atado a las viejas estructuras.

Sin embargo, parece percibirse una vez más un deseo por parte de Rodríguez del Padrón de presentar algo distinto. Este autor, poeta también de cancionero, apunta a una narración amorosa. Los elementos mencionados, conjuntados con esa estructura tripartita, dan a entender un intento sobre el que puede la tendencia más arcaica y poco innovadora. Es así como cobra sentido ese esfuerzo en verso al final, pero cuya ideología le sigue manteniendo al mismo nivel que el resto de la obra. Presentar al cautivo, al sufrimiento de amor como alegría, supone demasiado para una literatura muy asentada en lo tradicional, quizá por razones religiosas, en un tipo determinado, única y exclusivamente, de vasallaje amoroso. Esos elementos como el sueño, canciones, etc., ya aparecen en la literatura francesa, en Europa. Pensemos en la obra ya mencionada: *Le Roman de la Rose*. El asunto está en que, a pesar del título, lo de «libre» condena a Rodríguez del Padrón al mundo medieval¹³. La nueva producción concibe

del amor esgrimido por los naturalistas. Medio siglo antes del auténtico florecimiento del género sentimental, el padronés defiende esta independencia y ella es decisión plenamente suya, de su libre albedrío, a quien considera el guardián de los caminos» (2004: 3). Trato ambas posturas en, «El concepto de alegría en *Siervo Libre de Amor*» (en prensa)

¹² Por ejemplo en relación al amor cortés (Impey 1980: 182-183).

¹³ Radhis Curí, hablando de los rasgos de *Siervo* hace hincapié en la libertad del protagonista: «Los rasgos más sobresalientes de la obra podrían reducirse muy brevemente en esa participación temprana e iniciadora de la novela sentimental, en la fusión de lo caballeresco y lo conmovedor, en el universo conceptual del daño causado por el amor y su manera de afrontarlo, en la forma autobiográfica, en la participación autor- narrador en la trama del argumento con un papel complejo y diverso, en el sugerente tono melancólico del amante perdedor, del amor no correspondido, y en la idealización de la mujer a la que el amante rinde pleitesía y servicio amoroso. Todo ello descrito

«libre» como un vasallaje aceptado con alegría, y en eso estriba el verdadero culto a la dama. Petrarca singulariza la devoción amorosa a través de un sufrimiento que ese concepto de libre, tal y como se trata, destruye. Rodríguez del Padrón parece llegar, pero se queda a medio camino. De hecho Antonio Prieto afirma lo siguiente:

Que en la *Cadira* realice (Rodríguez del Padrón) alguna mención de Petrarca no significa nada, puesto que no capta (ni le interesa) la fundamentación renacentista del poeta toscano. De este modo, y de espaldas a la renovación y modernidad petrarquista, la poesía de Rodríguez del Padrón se mantiene voluntariamente dentro de una tradición provenzal y de poesía de cancionero, en su espíritu y forma (Rodríguez del Padrón 1976: 22).

Lo que Prieto admite aquí es muy importante porque se refiere a esa no asimilación de manera consciente por parte del escritor, según este crítico¹⁴. Esto es fundamental, porque apunta a una actitud común entre ciertos autores castellanos, no ya sólo hacia la poesía sino hacia la prosa, con respecto a una idea distinta literaria. Se trata de una actitud de rechazo hacia lo nuevo. No ocurre así en la Corona de Aragón, donde se trasciende hacia lo nuevo ya desde Bernat Metge (siglo XIV).

También, se puede hablar de muchos de aspectos narrativos (Impey 1980: 186) pero, desde el punto de vista de la ideología poética amorosa, esta obra es muy interesante aunque sigue, como Castilla en aquel entonces, subyugada a lo medieval¹⁵. No se trata de quitarle protagonismo a *Siervo* dentro de la historia literaria, sino de buscar la génesis, los andamiajes de un género dentro de un campo cultural más amplio. Si se hace así, el proceso de esa génesis resulta mucho más visible y perceptible en Aragón, pues allí la asimilación del Huma-

minuciosamente desde el concepto de la libertad. Es la obra de la posibilidad relativa de eliminar la pasión y de ser libre dentro de la misma servidumbre» (2004: 3). Estamos en desacuerdo con esta idea sobre la libertad en *Siervo*, como expresamos en «Concepto de alegría en *Siervo Libre de Amor* (en prensa).

¹⁴ Entendemos que Cortijo al hacer una relación de Siervo con el Cancionero de Petrarca, se refiere a que ambos autores utilizan una base alegórica y dialéctica medieval: «Petrarca, como Rodríguez del Padrón, imagina su angustia amorosa como un diálogo entre las potencias del alma» (2000: 152). Sin embargo, hay que explicar que Petrarca supera todo ese legado y lo convierte en parte de su poética amorosa. Recordemos que no hay tanta lucha agónica entre la conciencia y los sentidos en Petrarca; lo que hay es aceptación de esa lucha interior trasformada en categoría poética. Dante cabría mejor en esa línea. Cortijo señala muy bien la relación poética del yo de Petrarca y el sufrimiento amoroso en el *Cancionero* (2000: 150-151).

¹⁵ Radhis Curí pone énfasis en el carácter medieval y a la fuerte connotación moral: «En Siervo libre de amor, como en otros tantos testimonios literarios del período medieval, la inseguridad del género humano es tal, (el mayor tristor, la padeciente tristeza), tal la angustia, que es responsabilidad de cada hombre construirse un mundo exclusivo, con ayuda de la gracia divina y de la experiencia. Aunque vale decir, siguiendo el hilo del Siervo, que la responsabilidad y la siempre estimada conducta han de ir ineludiblemente enlazadas» (2004: 4).

nismo tiene lugar antes que en Castilla. Hablando del Humanismo en Castilla, Serés puntualiza lo siguiente:

En este sentido es en el que cabe hablar de humanismo (con todos los recortes conceptuales que quepa ponerle a dicha palabra, claro): nos referimos al esfuerzo de adecuar algunos saberes y formas a las técnicas, conceptos y códigos heredados (1991: 32).

La cuestión humanística, vista desde el ángulo que aquí se presenta, es de vital importancia porque afecta y delimita, como consecuencia, la producción intelectual¹⁶. Como puede verse con *Siervo*, resulta la clave para entender mejor su naturaleza literaria y borrar los fantasmas creados por la crítica. No pierde *Siervo* con estos planteamientos, sino que se le pone en su lugar y se valora con más claridad la producción de la época.

En el caso de *Curial e Güelfa*, tachada por la crítica como una obra medieval, es también de estructura tripartita. En esta obra catalana, hay aspectos muy interesantes en relación a la aceptación de los nuevos derroteros en literatura. Precisamente por obras como *Curial*, se sabe que se gestaban nuevas tendencias en la narrativa en aquel momento.

Escrita (por lo menos conocida por el público) por los mismos años más o menos que *Siervo*, *Curial*, (entre 1440-1460)¹⁷ de autor anónimo, es un texto esencial para ciertos cambios y evoluciones. Las dos, *Siervo* y *Curial*, son obras relativamente tempranas en función de lo que se produce en la Península. No obstante, *Curial* presenta una evolución hacia la narrativa y hacia la manera de expresar el amor diferente: la que se venía proponiendo desde Italia. La estructura de las dos novelas, a pesar de ser tripartita en ambas, es completamente distinta. Así como en *Siervo* parece andarse a trompicones y no es fácil seguir el hilo de la acción (Ara 1978: 219-220)¹⁸, en *Curial* la historia se desliza fácilmente para el lector. Desde el comienzo de la obra nos encontramos con un Proemio que llama la atención. Aparte de la adversa o próspera fortuna, que irremediamente alude al Petrarca latino, la relación con Petrarca se establece por cómo el autor anónimo presenta la historia. Sin apartarse del marco estruc-

¹⁶ No obstante, hay que decir que Serés, al tratar del nacimiento de esas formas mixtas en las que se encuentra la novela sentimental, siguiendo a Blay Manzanera (1998: 216-19), amplía el asunto hablando de un ambiente cultural castellano muy positivo y propicio para la creación: «El afán de incorporarlos en dichos contextos fue propiciado por el ambiente cultural en que se movieron tan dignos amateurs, por los grupos intelectuales –o por algún letrado en particular– que les guiaron en sus incursiones «humanísticas». Para la novela sentimental, el género y el análisis de la narrativa sentimental véase Deyermond (1993: 43-64).

¹⁷ Riquer opina que es de hacia 1402 (1963: 3, 620).

¹⁸ Ara siguiendo el manuscrito de *Siervo* dice: «Queden las notas precedentes como muestra de una revisión necesaria de la obra de Juan Rodríguez del Padrón. De poder elucidar las ambigüedades textuales y los errores del copista la obra del iriense ganaría adeptos entre los interesados en el nacimiento de la novelística española y, quizás también, entre los aficionados a la lectura que, hoy en día, se sienten incapaces de cruzar la maraña de complicaciones que ofrece el único manuscrito del *Siervo libre de amor* (1978: 225). En términos de Prieto, el asunto debe verse como «las vacilaciones de una narrativa que comienza» (Rodríguez del Padrón 1976: 33).

tural caballeresco, aquí la historia de los amantes ofrece una connotación diferente. Esto lleva a la consciencia literaria del autor anónimo, como indican Badia y Torró:

La consciència literària de l'Anònim que se'ns revela als pròlegs dels tres llibres de l'obra, aguda i fins i tot agosarada, connecta amb l'ambient cultural ibèric de les corts dels Trastàmara (Anónimo 2011: 10).

Ese ambiente cultural es el que precisamente produce las obras que aquí se mencionan. Por el contrario, es un período, digamos, difícil, en Castilla.

Se ha señalado que el Proemio, es, en términos de Butiñá, «puro Petrarca» (1999: 27), pero hace falta señalar ahora cómo es ese «puro Petrarca», y qué significa en relación al mundo literario. Hay que explicar qué importancia tiene ese petrarquismo, además de ser una muestra evidente de la asimilación del Humanismo.

Si nos fijamos en cómo está estructurado el Proemio, se ve claramente una intención: la aceptación del amor a pesar del dolor, sin importar los infortunios. Parece leerse una carga moralizante: «deben guardarse de meterse en el camino doloroso del amor». No obstante, no se trata realmente de una moralización, sino que es un juego retórico que a lo que verdaderamente apunta es al poder del amor, muy peligroso, y del que se debe guardar uno. A diferencia de Rodríguez del Padrón, al decir que uno debe guardarse de esa fuerza casi destructiva que es el amor, hay una invitación a sucumbir o a adentrarse en la misma. Es algo que parece que no está, pero subyace. Señala este Proemio la fuerza del amor y de los sentimientos a través de una serie de claves. Es precisamente eso lo que da pie a la historia de «un caballero gentil y de una noble dama». Todo está en función de la fuerza amorosa, lo que añade una connotación diferente. Por ejemplo, en un momento dado se habla de poner fin a «una causa gloriosa». El enamorarse resulta así un honor para el que lo siente. Por lo tanto, desde un principio se juega con la tradición y se perfila una idea concreta sobre el amor y estar enamorado. Los enamorados de *Curial* no se arrepienten de su amor y no se sienten libres sino cuando aman.

Por otra parte, la referencia a una obra latina de Petrarca es una muestra de que Petrarca es una autoridad pero, por lo menos en materia amorosa, se va por otros derroteros, aunque de carácter, naturalmente petrarquistas. La referencia a un libro latino de Petrarca no es lo realmente significativo. Aquel «puro Petrarca» del que habla Butiñá, se entiende mucho mejor en un mundo de enamorados, el que ofrece el *Triunfo de Amor*. De este Proemio, se pueden destacar los siguientes aspectos en relación a la presentación del tema amoroso:

1) Explicación directa al lector, con el ánimo de conseguir una atmósfera determinada: familiar y abierta. Se utiliza el sistema retórico del discurso directo, cercano, con el uso de la primera persona y del «vos»: «E per ço us vull recitar quant costà a un gentil cavaller» (Anónimo 2007: 44)¹⁹

¹⁹ Todas las citas del Proemio son de esta página.

2) Aceptación del dolor en cuestiones amorosas. No se excluye la idea de éxito en el vasallaje («aquells qui·s treballen en amor»), aunque se trate de uno solamente quien la consiga: «Car, posat que alguns amats de la fortuna, après de infinits infortunis, sien arribats al port per ells desijat».

3) Peligro de derrota, se percibe como un desafío la empresa amorosa y se afirma que, por su terrible consecuencia, se debe alejar cualquiera de ese camino: «E, si ab dret juhí serà esguardat lo cas següent (la historia de Curila y de Güelfa), jatsia que seran molts aquells qui diran que ells voldrien que axí·ls prenguéis de les sues amors, [...] e no havent cerenitat de la fi si serà pròspera o adversa, se deurien molt guardar de metre's en aquest amorós ans dolorós camí».

4) Juegos de contrarios y oxímoron, típicos del lenguaje amoroso, tales como dulzura-amargura: «sabent la certenitat de les penes de les quals aquella dolçor amarga és tota plena».

5) No hay connotación moralizante²⁰. Es un juego con el lector haciendo ver que no se rompe con la tradición.

6) Todo se centra y se encamina hacia la relación de dos amantes: «E per ço us vull recitar quant costà a un gentil cavallere a una noble dona lo amar-se l'un a l'altre, e com ab gran treball e pena, e seguits de molts infortunis, après, e com ab gran treball e pena, e seguits de molts infortunis, après lonch temps aconseguiren lo guardó de lurs treballs».

En las obras en prosa, esta nueva connotación amorosa no existe a nivel peninsular en estas fechas (entre 1440 y 1460)²¹. Badia y Torró también hacen hincapié en la dimensión psicológica de la obra:

L'autor era un lector devot dels clàssics abastables a la primera meitat del XV. Aquest component aleshores modern fa que el *Curial* narri els episodis sentimentals amb una complexitat psicològica poc freqüent al segle XV (Anónimo 2011: 10).

El juego con el lector consiste en lo siguiente: el amor es poderoso, el amor es dolor, se debe huir de él. Sin embargo, aquí se deja el ejemplo de Curial, caballero-amador, y de Güelfa, noble dama, que llegaron a buen puerto. Se puede conseguir el objetivo: las palabras van por un lado y la novela por otro. Todos los puntos anteriores afirman lo contrario de lo que se aparenta. El autor anónimo, a pesar de lo que dice, no presenta un caso para que no se rinda culto al amor, sino todo lo contrario. Es una invitación al mundo del amor. Fijémonos en la relación que establece Butiñá con Boccaccio (1999: 31-58). Incluso el erotismo de *Curial* es algo impensable en ese momento en el resto de la Península y dentro de una estructura narrativa de este tipo²². Recuérdese la connota-

²⁰ Para Butiñá, Riquer, Badia y Torró, entre otros, sí tiene connotación moralizante.

²¹ Saludes Amat (1998: 273) señala las fechas entre 1435 y 1467.

²² Me centro en Petrarca para referirme a la ideología general de la obra, pero es obvio que el erotismo viene de otra fuente. Existe una influencia de Boccaccio, pero trato de darle su lugar.

ción de iglesia, un poco rancia, de *Siervo libre de amor* (Cátedra: 153)²³. Este mundo de *Curial* es totalmente distinto y representa una muestra temprana de la asimilación del Humanismo italiano. Riquer señala que la corriente nacida en Italia es aceptada por la literatura catalana antes que por la literatura castellana: «nace en Italia a partir de Petrarca» (1941: 32). Según Riquer el humanismo catalán es anterior al siglo XV.

Con obras como *Curial* se abre un mundo que da pie a entender por qué era posible hablar de una clase de amor diferente, de una ruptura con lo tradicional (léase medieval)²⁴. En otro trabajo²⁵, tomé como punto de partida dos pasajes de *Curial* que son una muestra de su dependencia con el Petrarca de los *Triunfos*. Me refiero al volumen tercero de *Curial e Güelfa*, cuando vuelve Curial a Francia, y tiene una visión, «Bacus, déu de la ciència, s'apareix en somnis a Curial i l'invita a tornar a l'estudi i la disciplina» (352-54), y también el capítulo cuando la diosa Fortuna se le aparece a Güelfa, «La Fortuna s'apareix en somnis a la Güelfa i li descobreix l'enveja, que guiava les perverses intencions dels dos cavallers ancians» (373-375)²⁶. Ambos capítulos son una muestra de la seria dependencia de *Curial* con el *Triunfo de Amor*, algo que el autor anónimo no se molesta en disfrazar. Precisamente toda la connotación sentimental, la ternura y la sensibilidad de la obra vienen de esa obra de Petrarca. Pensar que viene del Petrarca latino o de una fuente clásica es no entender el proceso literario peninsular y el cambio que, debido a los autores italianos, se estaba produciendo en Europa. Basten esos dos capítulos, para señalar la aceptación de la nueva tendencia amorosa por parte del autor anónimo. Cuando Matulka (1931: 343) habla de la connotación sentimental de Flores tachándola de «estridente», no ha visto la influencia que la ideología petrarquista tiene en todos esos autores que aceptan lo nuevo. Un análisis del *Triunfo de Amor* de Juan de Flores, nos desvela la influencia petrarquista de la obra²⁷. No hay duda de que estamos ante un triunfo en prosa. La influencia de una obra en verso sobre la narrativa en prosa no es algo extraño en un momento determinado. Resulta revelador lo que explica Butiñá en relación a una epístola en prosa a la que sigue un poema sentimental que trata del mérito, la virtud y la soledad. Butiñá (1991: 285) apunta que si un tema «tan fecundo había sido en lírica no puede extrañar que haya una obra en prosa». Aunque se está refiriendo al tema del triángulo amoroso real, aquí interesa desde el punto de vista de un género diluido en otro. En la Península,

²³ No puedo profundizar aquí en el concepto del matrimonio en la obra. Sólo señalaré que en *Curial*, el matrimonio responde al resto de la ideología general que plantea la obra y trato de eso en «Matrimonio y tradición en Curial e Güelfa: el peligro de la intertextualidad» (en prensa).

²⁴ Cortijo, señala también relaciones con obras catalanas como *Lo somni*, y los *Triunfos* y también con Capellanus y Chartier (2001:186-187). Aunque esas ideas las dejo para tratar en otro lugar, son una muestra de que en cierta medida esa experimentación, de la que es fruto la narrativa sentimental, no está lejos de un fondo en donde el Petrarca vulgar era muy influyente, y más concretamente el de los *Triunfos*.

²⁵ «*Curial e Güelfa* y la prosa corta alegórica: los *Triunfos* de Petrarca en la narrativa catalana del XV», *Hispanófila* (en prensa).

²⁶ Sigo la edición de Antoni Ferrando (2007). Todas las citas del texto serán de esta edición.

²⁷ Algunos estudiosos como Matulka (1931), al considerar el triunfo de Juan Flores como una obra menor, presentan una visión distorsionada de la obra con muchos vacíos y oscuridades.

en aquella época, cuando se efectuaba o debía efectuarse un cambio hacia otros rumbos, estas combinaciones no eran extrañas. Además, recuérdese la importancia que el género epistolar desempeña en la ficción sentimental castellana (Cátedra 1989: 159).

Aunque *Curial* mantiene su estructura de novela caballeresca, es indiscutible que ya introduce un cambio en la naturaleza de la narración, por lo menos a nivel ideológico. Al no dar importancia a los *Triunfos*, no se valora en su justa medida ese cambio. Nada como la introspección amorosa que ofrece Petrarca en los capítulos III y IV del *Triunfo de Amor*, influyen tanto en un cambio poético (Recio 2012a). De hecho, hay países, como Francia, en los que este aspecto fundamental para el desarrollo de la lírica, no se acepta, influyendo su ausencia en, por ejemplo, traducciones en las que no se alcanza el sentimentalismo y la atmósfera amorosa tal y como se señala en el mencionado triunfo. Un ejemplo muy importante lo encontramos en la traducción que llevó a cabo Guillaume de Belliard, de únicamente un triunfo en el XVI (Recio 2012b: 72). Caso muy distinto es el de Alvar Gómez de Ciudad Real, también del XVI.

Además, lleva *Curial* a la cuestión de si la narrativa sentimental en la Península tiene o no una fuente determinada. Si pensamos en el concepto de amor, en *Curial* es muy diferente que en *Siervo*. En *Curial* se suple la connotación moralizante por un juego continuo con el lector. De esta manera, la carga sentimental de *Curial* se pone en su contexto. Precisamente, uno de sus rasgos más modernos es poner en primer plano las emociones²⁸. Pero *Curial* da un paso más con respecto a aquella idea de Menéndez Pelayo de «una tentativa de novela íntima y no meramente exterior», de la que hablamos al principio. En *Curial* la carga sentimental tiene una dimensión psicológica que va más allá de la exposición de sentimientos y su descripción. Se trata de una asimilación que, por ejemplo, en el sueño de Güelfa queda muy patente: es lo interior del personaje lo que se pone en primer plano. No es que se describa una angustia, sino que se hace hincapié en los efectos del sentimiento, a través de una estructura cuyos elementos van más allá del uso de la primera persona. En esta nueva cosmovisión, «la carta» es el mismo sentimiento. La ideología amorosa de *Curial* trasciende lo típico de su época. Menéndez y Pelayo se queda en la idea de «sentimientos» y como tales, de una dimensión descriptiva de los mismos, pero no es eso. De lo que habla Menéndez y Pelayo es de una fase de esa narrativa. Su desarrollo viene más adelante -y de esto ya no habla Menéndez y Pelayo-, cuando se une a la tradición que proviene de los *Triunfos*. El uso de la alegoría es fundamental en esta narrativa. Precisamente, la alegoría es la base de la creación de estos relatos. Sin embargo, la alegoría es utilizada de manera distinta y en marcos narrativos distintos por algunos autores como, por ejemplo, Juan de Flores. El caso de la *Cárcel de amor* es el típico,²⁹ pero esta obra pertenece al grupo de ficciones sentimentales que siguen presentando el sentimiento como algo exagerado y sin control. Petrarca, en su *Triunfo de Amor*, presenta un dolor de

²⁸ Para Badía y Torró (Anónimo 2011:10) la modernidad de *Curial* se debe a la lectura de los clásicos del XV.

²⁹ Véase el estudio de Besó Portalés (2002) sobre la *Cárcel de amor*.

amor a través de un enamorado que sufre, que señala sus penas, pero de manera controlada. El amor de esta narrativa que no asimila lo nuevo, que lo roza, está sin encauzar y más que emocionar, resulta ridículo. *Curial*, en esos pasajes que menciono, es otro mundo.

La sociedad catalana, de mentalidad mucho más abierta para el cambio y la producción literaria, admitía la presencia de *Curial* y de su nueva concepción amorosa. Esa sociedad, distinta por completo a la castellana, la que produjo varias vidas de Cristo, es la que permitiría también el desfile triunfal irónico de monjas de Vallmanya (Torres Amat 1836: 639-643). En esa línea y en el mismo *Curial*, como se sabe, existe el episodio del monasterio, en el segundo libro y, aunque «castas» («parlar llibre però de conducta neta»), según dice Riquer (1964: 2, 623), no es menos cierto que el comportamiento de las monjas preguntando en qué cama iba a dormir Curial, no deja de ser bien irónico y socarrón. Además, no es necesario ni mencionar el mundo amoroso de *Tirant* y la sociedad en que se mueve. La sociedad que refleja esa literatura en catalán, es relajada, abierta, en un estado claro de evolución y, como consecuencia, presenta muchos ángulos sin ningún tipo de cortapisas.

Curial es una excelente muestra de la asimilación del Humanismo por los intelectuales catalanes³⁰. Como apunté en otro estudio, la mezcla de una novela, en principio de caballería, con esa fuerte carga de sentimiento que condiciona la narración (así y no de otra manera pueden entenderse los pasajes elegidos de la historia dentro de la narración y su trascendencia), facilita que *Curial* sea el paso más visible que va de formas establecidas por la narrativa medieval a formas nuevas humanísticas³¹. A esta afirmación le ayudan unas palabras de Serés que considera a esta narrativa como «mixta», por su propio proceso de gestación y en función de distintos factores:

Así, pues, se trata de un género mixto que contentaba a un público deseoso de novedades culturales y habituado a los códigos de la ficción sentimental: amoroso, caballeresco, del honor y de la virtud³².

³⁰ Explica Butiñá, centrándose en *Lo somni* y en *Tirant lo Blanc*: «Tenemos, pues, que los primeros humanistas catalanes asumen la doctrina que procedía de Italia, a la vez que asimilan plenamente su modo de hacer literario. De este modo construirán valiosas obras artísticas, aunque aquí nos hemos restringido a las primeras: un diálogo al estilo clásico y dos obras de ficción, novelas concretamente; las tres obras están relacionadas entre sí, al menos de un modo conceptual. En ellas se vierten aquellas preocupaciones morales que a los hombres de aquel tiempo —testigos del cambio que ya advertían como fundamental— agitaban» (1997: 265-77).

³¹ Es extraño que Deyermond (1997) no mencione ninguna obra catalana entre las que se sitúan en la frontera de la ficción sentimental.

³² Son importantes las palabras de Serés: «Con mucha frecuencia se suele hablar de la ficción sentimental como si de un género compacto y perfectamente delimitado se tratara. Por lo mismo, parece normal, porque así lo marcan las convenciones del género, que se integren sincréticamente los más diversos recursos; por ejemplo, que de repente la narración se interrumpa para que hable el auctor, ya sea para participar en el debate, ya para ofrecernos una lista de personajes ejemplares que lo ilustren; que se aislen unidades de pensamiento, razonamientos o argumentaciones; que se combine prosa y poesía, etc. Habitados a tales disposiciones del relato, tampoco nos sorprende excesivamente que unas veces la narración se estructure en forma de «tratado», incluso que tal de-

Por otra parte, también, para Blay Manzanera se resume el asunto de la narrativa a finales del XV de la siguiente manera:

De la conjunción sincrética de tradiciones varias de índole muy diversa –que no sólo literarias–, y como evento nada ajeno a la aparición del texto impreso y del género editorial, asistimos a finales del siglo XV en España (que no precisamente en Castilla) al nacimiento de un fenómeno literario complejo: «la ficción sentimental», fenómeno cuya problemática entidad y evanescente definición, cabría emparentar estrechamente con la polémica suscitada en torno a la incidencia del Pre-humanismo en España, y con el no menos debatido problema acerca de la licitud genérica de un molde literario «novela» (1998: 210).

En términos generales, se ha llegado a decir que la novela sentimental es un cajón de sastre en el que todo cabe (Blay Manzanera 1998: 206). Cuando Cortijo (2000: 5-13) afirma que la ficción sentimental se desarrolla en un mundo de experimentación, está abriendo una brecha. Sin embargo, no se ha detenido nadie en esa puntualización. Hay que matizar que se trata de una experimentación que a la luz del Petrarca vulgar, se presenta con un doble cauce. Por una parte nos encontramos con una literatura que sigue el hilo evolutivo de una producción que responde a una sociedad burguesa, sin romper, claro está, con lo meramente tradicional, aunque aceptando juegos retóricos con elementos específicos y determinantes como, por ejemplo, las cartas y el amigo intermediario (éste último de raigambre muy medieval). En este grupo están la *Cárcel de amor*, y *Grisel y Mirabella*, entre otros³³. El otro lado de ese cauce de la experimentación es la literatura que proviene de la aceptación de una nueva ideología, especialmente la aceptada por los poetas de amor de cancionero y que pasa, sin ningún obstáculo a la prosa: la que origina el *Triunfo de Amor* de Petrarca. Por otro lado, Rodríguez del Padrón es un caso diferente. Siendo poeta cancioneril, tiene obras como el *Triunfo de las donas*, *Los siete gozos de amor* y *Diez mandamientos de amor* en poesía, entre otras (Rodríguez del Padrón 1976: 22). Los mismos títulos hablan de una corriente relacionada con lo que llega de los autores italianos, como expliqué en un trabajo sobre las huellas de los *Triunfos* en los cancioneros³⁴. Sin embargo, a pesar de ser, al menos, conocedor Rodríguez del Padrón de una nueva corriente o expresión literaria, según lo vemos en sus títulos, sin ir más lejos *Siervo libre de amor*, como se ha dicho anteriormente, se mantiene dentro de las estructuras no renovadas y sin la

nominación figure en el título (en el prólogo o en el texto mismo), o que en otras, en cambio, no se nos dé ninguna indicación al respecto. Habituada también la crítica a tan endeble denominadores comunes, suele incluir en el género (o en el subgénero del romance, si lo consideramos juntamente con los libros de caballerías) cualquier tipo de narración en prosa que contenga al menos un par de características definitorias: su estructura epistolar y que la parte del león corresponda al análisis de las pasiones individuales» (1991: 32). Más adelante afirma Serés: «Tal es la falta de unidad genérica, que si por una parte se suelen salvar las peculiaridades específicas (¿ con el fin de afirmar la existencia del género per se ?), por otra, se admite que tales narraciones sean el resultado de la composición, combinación o adecuación de otros tantos géneros o derivaciones genéricas (1991: 33) . Para este aspecto resulta imprescindible también Blay Manzanera (1998: 208-211).

³³ No es mi propósito aquí hacer un estudio de este cauce o corriente, dado que es la más estudiada y hay una bibliografía amplia y completa.

³⁴ «Las huellas de I Trionfi en los cancioneros», Valencia (en prensa).

nueva ideología amorosa. La obra que se ha considerado la antesala de un género, recoge simplemente un eco en el título y se queda anquilosada en lo establecido. Si se sacan a relucir sus poemas, es porque evidencian el conocimiento de una corriente nueva a la que no se llega. En su estudio sobre canciones y prosa en *Siervo*, Impey afirma lo siguiente:

Las canciones del *Siervo libre* insinúan que la soledad y la incomunicación –fomentadas por el amor cortés– son impropias a la naturaleza humana y, por lo tanto, nocivas. Estas insinuaciones están corroboradas por la poesía suelta de Juan Rodríguez. Huir de la soledad, vivir en alegría y buscar compañía es la materia de uno de los diez mandamientos recomendados por el poeta gallego [...]. La soledad genera la tristeza, que todo lo invade incluso al amor. La cárcel del Siervo no es de amor sino de «desolación». La figura del amante, meditando desesperado no parece gozar de mucho halago: de un espanta-amadores, y espanta-muerte llega a ser un espantapájaros (1980: 182).

Aunque hay que tener cuidado con lo que aquí se tiene por alegría, se dice que en los poemas se aprecia cierto cambio ideológico amoroso. No es muy claro. El rasgo es visible, a nivel de los títulos. Esto es muy curioso, porque en la poesía de cancionero de ciertos autores, a diferencia de Rodríguez del Padrón, sí se percibe claramente el cambio³⁵.

En este caso, de lo que trata este trabajo es de ese cambio en el proceso de creación hacia una narrativa diferente. Tiene razón Ferrando cuando habla de dos corrientes en la narrativa, la de la literatura provenzal y la italiana, especificando que *Curial* pertenece a la segunda, a la que viene de Italia (Anónimo 2007: 18). Lo que se trata aquí es de fijar esa tradición en el marco de un modelo y especificar la importancia y naturaleza de la dimensión psicológica. No todas las quejas de amor son iguales, ni apuntan hacia la misma diana. Estamos de acuerdo con Von der Walde cuando dice que en la narrativa sentimental «hay una reflexión y representación de los sentimientos» (2006). La *Fiammetta* se duele de su Pánfilo, pero no llega a las descripciones íntimas que el amante de Petrarca, cuya introspección amorosa se basa en los efectos del sentimiento. En Boccaccio, y ya dentro de la tradición italiana, la psicología está más en función de afianzar la narración y no alcanza la dimensión interior que consigue Petrarca. Son dos intenciones distintas que suelen confundirse o no se clarifican. Sin embargo, es importante distinguirlas. De ahí que los *Triunfos*, y muy especialmente el *Triunfo de Amor* en este caso, sea modelo de los poetas y escritores de amor que tratan de cuestiones amorosas. De ahí también las múltiples imitaciones, adaptaciones, asimilaciones y traducciones, sin contar todo el corpus de cancionero y de narrativa, como lo vemos en *Curial*. Boccaccio (en cierta forma Dante en la *Vida nueva*), es un avance hacia una expresión más psicológica o de dimensión psicológica, pero no llega a lo verdaderamente nuevo: ese interior que nos muestra Petrarca. En Boccaccio todo, incluso sus canciones, están en función de lo fundamentalmente narrativo³⁶.

³⁵ Pensemos en Garci Sánchez de Badajoz, «Las huellas...» (en prensa).

³⁶ Estudio esta cuestión en un trabajo de próxima aparición: «Música y canciones en Boccaccio: la nueva narrativa europea».

El mundo de la ficción sentimental es muy complejo. Los *Triunfos* en prosa, que se confunden con la novela sentimental, juegan y manipulan las diferentes características de esa obra de Petrarca utilizándolas indistintamente. Las características del triunfo son parte fundamental de esa narrativa de ficción. Hay confluencias y existe una línea italiana, pero hay que delimitarlas. La delimitación la da la asimilación que de los *Triunfos* tuvo lugar en la época por parte de poetas y narradores o de poetas a su vez narradores: los intelectuales, en definitiva, de la literatura amorosa. La narrativa sentimental, presenta a nivel peninsular dos direcciones: a) la suya propia, anquilosada, de raigambre medieval y b) a la que da pie (con además una serie de cambios y manipulación de la tradición, tanto nacional como europea, de la época y el gusto literario), una sociedad nueva y un gusto nuevo literario. Dentro de ésta última, una vez desarrollada, se encuentran las prosificaciones de los *Triunfos*, que son otra cosa, aunque hermanadas con esta narrativa. Incluso, se podría decir, mirando a *Curial* en contraste con la producción de Rodríguez del Padrón, que los *Triunfos* son el origen del cambio hacia esa literatura amorosa narrativa, el origen de una visión global del amor que parte ya del stilnovismo y que con Petrarca lleva a una producción diferente que crea un género³⁷. Se hace referencia a las producciones de entre 1440-80, años en los que nace y se desarrolla este tipo de literatura. En la Península Ibérica, resulta ya difícil negarlo. De ahí que cuando una narración se aleja de lo medieval, de lo típico del XV, entonces acude a otra expre-

³⁷ Los *Triunfos*, es decir, el Petrarca vulgar más olvidado, dan nueva vida a esta narrativa, haciéndola más moderna y destacando más lo amoroso y lo sentimental. Algo similar ocurre en poesía. Se permite así un cambio en la expresión poética que, de otra manera, hubiera sido imposible y que hubiera impedido una renovación de los géneros. A través del uso de distintas características de los Triunfos, como por ejemplo el de «Amor», los poetas consiguieron alcanzar otro tipo de expresión, renovando la establecida poética. Así, el poema en donde Garci de Badajoz dice lo siguiente: «Tráxome colmado el cuerno, / del veneno chíneo copia, / por que no tuviesse inopia / de las penas del infierno, que si busco por deporte / de penarme en nuevo estilo, / havré de cortar el hilo / ante que Ántropus lo corte» (Castillo 2004: 2, 405). El testimonio de Garci Sánchez de Badajoz es muy valioso, pues habla claramente de un «estilo nuevo» y de «penarse» en dicho estilo. No olvidemos el precioso poema de Garci Sánchez titulado «Infierno», precisamente por la introspección amorosa, sin ninguna relación con Dante, como normalmente se piensa. Todo el poema se basa en la utilización de características del *Triunfo de amor* de Petrarca y, muy especialmente, de la utilización y adaptación del concepto amoroso que viene de esa obra de Petrarca. Entre las características más sobresalientes, pueden mencionarse el desfile, los personajes de la antigüedad o históricos, el sueño, la dama venerada difícil, o el lugar ameno (normalmente un jardín), y la introspección amorosa con su dimensión psicológica. Esta dimensión psicológica que pone en primer plano cómo es el estado amoroso del amante, es lo que Matulka da en llamar «trágico» o «estridente» en la psicología amorosa de Juan de Flores y que no encuentra en Boccaccio (1931: 327). Según Matulka, Flores llega al expresar sentimientos, por ejemplo en *Grimalte* y *Gradissa*, moviéndose en un terreno de desolación, «al paroxismo de la agonía» (1931: 327). No obstante, como antes ya se ha dicho, el amor que propone Petrarca en sus triunfos, es controlado dentro del dolor. Ese control del sentimiento, permite el juego con otros géneros como la poesía de cancionero, otorgándole a la misma modernidad, en el sentido de posibilidad creativa hacia otro tipo de expresión. El amante y el amor que trae Petrarca conlleva una visión nueva del sentimiento. Eso no quita que en algunos casos, se lleve al extremo. Para ampliar más el tema véase Recio (2012a: 355-356).

sión, acude a otro tipo de amor, el amor en boga, el de los *Triunfos*. Un ejemplo de eso es *Curial e Güelfa*, y *Siervo libre de amor* constituye un ejemplo de lo antiguo sin avance,.

Desde este ángulo tanto *Siervo* como *Curial*, son exponentes de dos aproximaciones distintas en la producción peninsular. Son exponentes de una narrativa en distintas direcciones y de distinta proyección. Su análisis y estudio, entre otras cosas, revelan la importancia de bucear y escudriñar entre los andamiajes de un género. La crítica debería tener en cuenta esta aproximación de visión de conjunto y, también, a los *Triunfos* para futuras investigaciones de la ficción sentimental.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (2007) *Curial e Güelfa*, ed. A. Ferrando, Toulouse, Anacharsis.
- Anónimo (2011) *Curial e Güelfa*, eds. L. Badia y J. Torró, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ara, Jesús Antonio. (1976) «Sobre el texto de dos poemas del *Siervo libre de amor*», *Bulletin Hispanique*, 78, pp. 219-225.
- Besó Portalés, César. (2002) «El sentimiento amoroso en La Cárcel de Amor», *Espéculo*, 8, 21.
- Besó Portalés, César. (2004) «La ficción sentimental: apuntes para una caracterización», *Espéculo*, 9, 27.
- Blay Manzanera, V. (1998) «La convergencia de lo caballeresco y lo sentimental en los siglos XV y XVI», en Rafael Beltrán, ed., *Literatura de caballería y orígenes de la novela*, València, Universitat de València, pp. 259-287.
- Butiñá Jiménez, J. (1997) «Sobre la proyección de los trecentistas italianos en la introducción del humanismo en la Corona de Aragón», *Cuadernos de Filología Italiana*, 4, pp. 265-277.
- Butiñá Jiménez, J. (1999) *Tras los orígenes del Humanismo: el «Curial e Güelfa»*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Butiñá Jiménez, J. (2002) *Del «Griselda» català al castellà*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- Canet Vallés, José Luis. (1992) «El proceso de enamoramiento como elemento estructurante de la ficción Sentimental», en R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, eds., *Historia y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, València, Universitat de València, pp. 227-239.
- Castillo, H. del (2004) *Cancionero General de 1511*, ed. J. González Cuenca, 5 vols., Madrid, Castalia.
- Cátedra, P. M. (1989) «Los primeros pasos de la ficción sentimental: a propósito del *Siervo libre de amor*», en *Amor y Pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 143-159.

- Cortijo Ocaña, A. (2000) «La ficción sentimental: ¿un género imposible?», *La Corónica* 29, 1, pp. 5-13.
- Curí Quevedo, Radhis (2004) Reseña a «Rodríguez del Padrón, Juan, *Siervo Libre de Amor*», <http://saavedrafajardo.um.es/WEB/archivos/NOTAS/RES0019.pdf>
- Cvitanovic, D. (1973) *La novela sentimental española*, Madrid: Prensa Española.
- Deyermond, A. D. (1993) *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deyermond, A. D. (1997) «En la frontera de la ficción sentimental», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol.1, pp. 13-37.
- Deyermond, A. D. (2001) *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV al XVI*, Londres, Tamesis.
- Gilderman, M. S. (1969) *The 'Cancionero' Poetry of Juan Rodríguez del Padrón*, Ann Arbor, University Microfilms.
- Gómez de Ciudad Real, A. (1998) *El Triunfo de Amor de Petrarca traducido por Alvar Gómez*, ed. R. Recio. Barcelona, PPU.
- Gwara, J. J. (1988) «The Date of Juan de Flores' *Triunfo de amor*», *La Corónica*, 16, 2, pp. 93-96.
- Impey, O. T. (1980) «La poesía y la prosa del *Siervo libre de amor*: ¿'aferamiento' a la tradición del prosimetrum y de la convención lírica?», en *Medieval, Renaissance, and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*, ed. J. R. R. Jones, Newark, Juan de Cuesta, pp. 171-187.
- Kany, C. E. (1937) *The Beginnings of the Epistolary Novel in France, Italy and Spain*, Berkeley: University of California.
- Kaplan, G. B. (2004) «'Tractado que fizo el obispo': la contribución pre-renacentista de Alfonso Fernández de Madrigal a la evolución de la novela sentimental», *eHumanista*, 4: 2004, pp. 13-21.
- López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana (1983) *Poesías completas*, ed. M. A. Pérez Priego, Madrid, Alhambra.
- Matulka, B. (1931) *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, New York, Columbia University.
- Menéndez y Pelayo, M. (1962) *Orígenes de la novela*, 4 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Petrarca, F. (1996) *Trionfi, Rime Estravaganti, Codice degli Abbozzi*, eds. V. Pacca y L. Paolino, Milán, Mondadori.

- Riquer, M. de (1941) «Relaciones entre la literatura renacentista castellana y la catalana en la Edad Media», *Escorial*, 2, pp. 31-49.
- Riquer, M. de (1964), *Història de la literatura catalana*, 4 vols., Barcelona, Ariel.
- Recio, R. (1993) «Algunas notas sobre el concepto de triunfo como género: el caso del Triunfo de Amor de Juan del Encina», *Hispanófila*, 109, pp. 1-10.
- Recio, R. (1996a) *Petrarca y Alvar Gómez: la traducción del Triunfo de Amor*, New York, Peter Lang.
- Recio, R. (1996b) *Petrarca en la Península Ibérica*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Recio, R. (1998) «Humanismo y exégesis medieval: el caso de Ferrer de Blanes», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas; Birmingham, 1995*, ed. Aengus M. Ward, Birmingham, University of Birmingham, 1998, vol. 1, pp. 293-301.
- Recio, R. (2007) «Humanismo en la Corona de Aragón: el comendador Estela y Rodríguez del Padrón en el manuscrito 229 de la Biblioteca Nacional de París», *Fifteenth-Century Studies*, 32, pp.118-132.
- Recio, R. (2011) «Una altra mostra de l'assimilació de Petrarca a la Corona d'Aragó: la desfilada triomfal i la seva manipulació», en *L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, eds. J. Butinyà y A. Cortijo Ocaña, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 125-143.
- Recio, R. (2011) «El lector: factor determinant per als traductors de la Corona d'Aragó». *L'Humanisme a la Corona d'Aragó en L'Humanisme a la Corona d'Aragó*, eds. J. Butinyà y A. Cortijo Ocaña, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 185-203.
- Recio, R. (2012a) «Los Triunfos de Petrarca en los cancioneros: rastros de un género olvidado», *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): Poesía, manuscrito e imprenta*, eds. M. Haro Cortés et al., València, Universitat de València, vol. 2, pp. 349-369.
- Recio, R. (2012b) «Las traducciones del Triunfo de Amor de Petrarca de Alvar Gómez y Guillaume de Belliard: importancia de la poética cancioneril castellana», *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 1, enero-junio, pp. 55-78.
- Rodríguez del Padrón, J. (1976) *Siervo libre de amor*, ed. A. Prieto, Madrid, Castalia.
- Saludes Amat, Ana María (1998) «I sogni del Curial e Güelfa», en *Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma, Bulzone, vol. 1, pp. 273-287.
- Serés, G. (2001) «La llamada ficción sentimental y el humanismo vernáculo del siglo XV: un ejemplo», *Ínsula*, 651, pp. 12-14.
- Serés, G. (1991) «Ficción sentimental y humanismo: la 'Sátira' de don Pedro de Portugal», *Bulletin Hispanique*, 93, 1, pp. 31- 60.

Torres Amat, F. (1836) *Memorias para ayudar a formar un diccionario crítico de los escritores catalanes*, Barcelona, J. Verdaguer.

Von der Walde Moheno, L. (2006) «La novela sentimental española», en *Temas de literatura medieval española*, eds. A. González y M. T. Miaja de la Peña, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 55-61.