

“Qui de polp paria que fossen”. Una nota sobre la recepción de Ovidio en el *Curial e Güelfa*

Sonia Gros Lladós¹

Recibido: 2 de agosto de 2017 / Aceptado: 20 de junio de 2018

Resumen. En el contexto de la recepción de los autores clásicos en el Cuatrocientos, proponemos el análisis de una nueva fuente ovidiana para un pasaje del episodio norteafricano del libro III del *Curial e Güelfa*. Concretamente, nos referimos al relato del mito de Hermafrodito de las *Metamorfosis*, que creemos que el autor anónimo de la novela caballeresca reutiliza en su obra. Analizamos el tratamiento del hipotexto ovidiano y el encaje en el nuevo contexto narrativo, así como la posibilidad de un uso de fuentes intermedias, como la *Genealogia* boccacciana, y presentamos un estudio comparativo del tratamiento del mito de Hermafrodito en Juan de Mena, con el objetivo de contextualizarlo en las corrientes culturales del momento y, más exactamente, en la recepción de los textos ovidianos en los círculos hispánicos vinculados al humanismo italiano. El análisis confirma la relevancia de autores clásicos como Ovidio en la escritura del Anónimo.

Palabras clave: *Curial e Güelfa*; Ovidio; *Metamorfosis*; Hermafrodito; Sálmacis; Juan de Mena; *La Coronación*, Francesc Alegre.

[en] “Qui de polp paria que fossen”. A Note on Ovid’s Reception in *Curial e Güelfa*

Abstract In the context of the reception of Classical authors in the XVth century, the analysis of a new Ovidian source is proposed for a passage of the north-African episode of the Catalan chivalric novel *Curial e Güelfa*. We suggest the anonymous author reuses the myth of Hermaphroditus from Ovid’s *Metamorphoses* and we analyse the treatment of the Ovidian hypotext and its fitting in a new narrative context. Besides, we study the possibility of using intermediate sources, such as Boccaccian *Genealogia*, and we offer a comparative analysis of Juan de Mena’s version of Hermaphroditus’ myth. In doing so, we aim to contextualize the Catalan novel in the cultural atmosphere of this period and, more exactly, in the reception of Ovidian texts in the Hispanic circles connected to Italian humanism. The analysis confirms the relevance of Classical authors as Ovid in the Anonymous’ writing.

Key words: *Curial e Güelfa*; Ovid; *Metamorphoses*; Hermaphroditus; Salmacis; Juan de Mena; *La Coronación*, Francesc Alegre.

Sumario. 1. Introducción. 2. Un símil ovidiano. 3. El *Comentario a la Coronación* de Juan de Mena. 4. A modo de conclusión: un apunte sobre las *Metamorfosis* de Francesc Alegre. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Gros Lladós, S. (2019). “Qui de polp paria que fossen”. Una nota sobre la recepción de Ovidio en el *Curial e Güelfa*, en *Revista de Filología Románica* 36, 153-168.

¹ Departamento de Filología Clásica - UNED
sgroslla@gmail.com

1. Introducció

La constatació de la presència i relevància de la escritura de Ovidio en la novel·la caballeresca catalana *Curial e Güelfa* es ya un aserto unànime compartit per los estudiosos de la obra, con independència de las diferentes interpretaciones del texto (Badia & Torró 2011, Butinyà 2001, Ferrando 2012). La investigació ha avançat en los últims decenios gracias a diversos estudios sobre la relación del texto con Ovidio y la tradición elegíaca latina, así como los autores modernos que funcionan como transmisores (Gómez 1988, Gros 2015). La reutilización del imaginario amoroso elegíaco y del código retórico empleado por todos estos autores es uno de los rasgos más particulares de la escritura del autor anónimo del texto catalán, que denota una cultura literaria extraordinariamente rica y muy próxima a las novedades de procedencia italiana del Cuatrocientos (Ferrando 2012, Gros 2015, Soler 2016). En esta dirección apunta, asimismo, la reciente propuesta de autoría de Abel Soler (2017), quien sugiere la figura de Enyego d'Àvalos, camarlengo del Magnánimo en la corte de Nápoles.

Un conjunto de motivos amorios expresado en fórmulas, imágenes y códigos similares a los de la tradición elegíaca, con deudas concretas respecto a figuras del Trecento italiano como Boccaccio, ha sido estudiado recientemente en detalle. El omnipresente Ovidio aparece ahora, no moralizado o descontextualizado al uso medieval, sino recreado de manera consciente y encajado con total coherencia en un nuevo relato que integra asimismo tradiciones románicas muy diversas, de la literatura trovadoresca a la narrativa sentimental románica, configurando de esta manera una magnífica obra de síntesis. La huella del mundo clásico constituye una de las características más significativas del trasfondo ideológico del texto catalán, que hibrida una narración caballeresca con un componente sentimental capital en una obra de profundo mensaje ético, y de la opción estética de su autor, en una prosa de gran calidad que evidencia su familiaridad con los grandes autores latinos.

Así, estamos hoy en día en condiciones de interpretar más ajustadamente algunos aspectos esenciales de su discurso amoroso, como el uso recurrente de determinados motivos o imágenes, por su afinidad al código literario de los elegíacos latinos, no solo del omnipresente Ovidio. Autores como Catulo o Propertio, redescubiertos y difundidos con entusiasmo en la Italia del Cuatrocientos, se entrevén asimismo en el imaginario amoroso del Anónimo (Gros 2015). Dos de las protagonistas femeninas de la obra califican en un momento determinado de la narración el sentimiento amoroso y ambas recurren a los mismos términos. Güelfa confiesa a la abadesa: “bé he oÿt dir que amor és alguna cosa, emperò yo no veig que sia res, sinó *furor encesa* e passió agradable” (I.96). Càmar lo evoca en su despedida ante el inminente suicidio, con el paralelismo explícito de la virgiliana Dido: “Yo, Càmar, filla tua, seguint les segones pejades de la tua *furor encesa*, iré per servir a tu en los regnes innots” (III.340); y lo justifica por su estado anímico: “punida e combatuda per aquells *insanis enceniments*² qui partiren la tua anima dolorosa d'aquella lagrimosa carn” (III.340). La asociación de ambas imágenes, la de la locura de amor y la del fuego, es característica del lenguaje elegíaco (Gros 2012) y aparece repetidamente en los

² Seguimos en las citas de la novela caballeresca la edición crítica del texto a cargo de A. Ferrando, indicando el libro y la página correspondientes. La edición de Badia & Torró prefiere la lectura “insanis enteniments” (2011: 471).

versos de estos poetas, que las toman, a su vez, de la poesía griega. Virgilio la utiliza en la descripción de Dido, “ardet amans Dido traxitque per ossa furorem” (*Aen.* IV. 101), recreando la Ariadna de Catulo, “ardente corde furentem” (64, 124). La “furor encesa” de Güelfa y Càmar aparece en esta propuesta de lectura como la transposición de un feliz motivo elegíaco, tal como apreciamos en la versión de Ovidio sobre la historia de Biblis (*Met.* IX. 535-541):

ipsa tamen, quamuis animo graue uulnus habebam
quamuis intus erat furor igneus, omnia feci
(sunt mihi di testes), ut tandem sanior essem.

Los versos de Ovidio recogen, asimismo, junto al *furor igneus* que consume a la protagonista del relato, la referencia a la herida de amor (*uulnus*) que la destruye, otro de los motivos característicos del lenguaje elegíaco, presente en la novela caballeresca, en particular en la figura de la tunecina Càmar (Gros 2015: 98-101).

2. Un símil ovidiano

La novela caballeresca catalana está dividida en tres libros y presenta una estructura de ascendencia dantesca, que se ha interpretado como un trazo humanista de la obra (Rasseli 2017: 178). En el primer libro, se relatan los orígenes de Curial y el inicio de su proceso de formación como caballero y enamorado servidor de Güelfa. El segundo está dedicado específicamente a las armas y al perfeccionamiento caballeresco de Curial en combates y torneos. El libro tercero, “algun poquet pus intricat” se abre con la invocación a las musas por parte del narrador, que anuncia “algunes transformacions e poètiques ficcions”. El material mitológico se entremezcla con la narración de las aventuras de Curial y su señora Güelfa, y se focaliza en la caída del protagonista y la purgación de sus faltas mediante un largo período de esclavitud en Túnez, antes de convertirse en un ser humano ejemplar en el amor, en las armas y en las letras. Este tercer libro, dedicado a la “sciència”, concentra la mayor parte de las referencias clásicas de la obra, como advierte el narrador en el prólogo y suscriben las investigaciones de los especialistas (Butinyà 2001, Gómez 1988, Gros 2015, Mesa 2012, Soler 2017).

Uno de los símiles que más ha llamado la atención de los estudiosos de la novela es el que leemos, en palabras del narrador, relatando el beso de Càmar y su enamorado, Curial cautivo, en el libro tercero de la novela:

Johan llavors inclinà lo cap, e, quasi reverencialment, a ella un poch acostant-se, aquells braços solts e desempachats, qui de polp paria que fossen, lo prengueren pel coll; e ella, tirada per los braços qui al coll de Johan aferrats stàvan, alçà totes les espatles del lit, e aquell magre cors e flach, penjat al coll del catiu, s'abraçà ab ell, e ab aquells envessos dels labis lo besà tan stretament, que ne lo un ne l'altre no podían espirar ne tornar alè, contrastant aquell lonch e molt cobejat besar. [...] E Càmar romàs en lo lit, lavant ab la lengua los seus labis, per pendre lo çucre d'aquella poca de saliva que dels labis de Johan en los seus ere romasa. (III.333-334)

El narrador ilustra la reacción pasional de Càmar mientras abraza y besa a Johan-Curial con el símil de los brazos de un pulpo, en una escena que ha sido utilizada para ejemplificar el aliento hedonista de la obra y sugerir una relación con el epicureísmo cristiano de humanistas como Valla (Butinyà 2007). En este mismo contexto cultural e ideológico, proponemos el examen de una posible fuente del pasaje: el relato de la transformación de Hermafrodito de las *Metamorfosis* ovidianas (IV. 285-388).³

Hermafrodito, según los mitógrafos antiguos, era hijo de Afrodita y Hermes y estaba dotado de una extraordinaria belleza. Fue criado por las ninfas en los bosques del Ida en Frigia. El episodio más conocido de su leyenda es la relación con la ninfa Sálmacis en un lago de Caria. La ninfa se enamoró instantáneamente del muchacho pero, al declararle su amor, fue rechazada por el joven. Sálmacis fingió aceptar el rechazo y cuando Hermafrodito, fascinado por la limpidez de las aguas, se sumergió en el lago, fue inmediatamente atrapado por la ninfa, que lo estrechó entre sus brazos mientras suplicaba a los dioses que jamás pudieran apartarse el uno del otro. La plegaria a la divinidad fue atendida y de la unión nació un nuevo ser, dotado de una doble naturaleza sexual. Desde entonces las aguas del lago, como solicitó Hermafrodito a los dioses, causaban la pérdida de la virilidad a quienes se sumergieran en él (Grimal 1984: 260-261).

La versión más conocida de este mito es, sin duda, la que proporciona Ovidio, que recrea con minuciosidad la escena previa a la transformación de Sálmacis y Hermafrodito en el libro IV de las *Metamorfosis*.⁴ El relato viene precedido de una alusión a Croco (v.263), personaje citado asimismo en la novela caballeresc catalana. Ovidio incide, en la presentación del joven Hermafrodito, en su belleza extraordinaria y narra cómo a los quince años, abandonó el hogar paterno. Llegado a Caria, entre las aguas transparentes del lago donde habita Sálmacis, Ovidio sugiere la profunda impresión que causa en la ninfa la contemplación del joven: “cum puerum uidit uisumque optauit habere” (v.316). La determinación de Sálmacis es absoluta y su ofrecimiento desinhibido. Ovidio proporciona el testimonio de sus convincentes palabras: “[sponsa] Haec tibi siue aliqua est, mea sit furtiua uoluptas, /seu nulla est, ego sim, thalamumque ineamus eundem” (v.327-328). Hermafrodito, desconocedor de los placeres del amor, enrojece ante la proposición de la ninfa y en la descripción de su belleza que ofrece el narrador, aparece la evocación de una luna resplandeciente (v.332-333). Pero Sálmacis insiste en solicitar besos al muchacho y

³ Desestimamos, pues, la interpretación de la profesora Rosa Navarro, quien, a raíz de la reciente polémica en torno a la autoría del *Curial* y de la propuesta de Enyego D'Àvalos por parte de Abel Soler, insistía en presentar el uso de este símil como argumento a favor de la falsificación del texto a cargo de Milà i Fontanals: “És el to el que, segons ella, delata la falsificació. Camar es llança als seus braços ‘com un pop’... Imagina’t!, exclama [Navarro] somrient” (Lladó 2017: 22).

⁴ Entre las fuentes clásicas y medievales del mito de Sálmacis y Hermafrodito podemos citar las siguientes: Teofrasto, *Caracteres* XVI, 10; Ennio, *Ajax* 18; Cicerón, *De officiis* I, 18; Diodoro Sículo, *Biblioteca* IV, 6, 5; Vitrubio, *De architectura* II, 8, 12; Marcial, *Epigramas* VI, 68; XIV, 174; Estacio, *Silvas* I, 5, 18- 20; Estrabón, *Geografía* XVI, II, 16; Luciano, *Diálogos de los dioses* VIII, 23, 1; Vibio, *Fontes* 2, 17; Ausonio, *Epigramas* 64, 103, 104; Macrobio, *Saturnales* III, 8, 1-3; Agustín, *La ciudad de Dios* 16, 8, 22- 30; Isidoro, *Etymologiarum sive Originum libri XX XI*, De *Portensis* 15; Mythographus Vaticanus Tertius (ed. G.H. Bode), 9, 2 25- 40; 18, 32- 39; G. di Garlandia, *Integumenta super Ovidium Metamorphoseos secundum Magistrum Iohannem Anglicum* IV, 193- 194; Giovanni Del Virgilio, *Allegorie* IV,13; Petrus Berchorius, *Ovidius Morali-zatus* IIII, XXXIX, VIII; Boccaccio, *Genealogia* III, cap. XXI; Bonsignori IV, XVII (cf. <http://www.icons.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/ermafrodito-e-salmace/>).

enlaza sus brazos alrededor del cuello de Hermafrodito (“oscula iamque manus ad eburnea colla ferenti” [v.335]), quien huye finalmente de la presencia de la ninfa. Esta, encendida de deseo, con los ojos resplandecientes, insiste: “nudaque cupidine formae / Salmacis exarsit: flagrant quoque lumina nymphae, / non aliter quam cum puro nitidissimus orbe / opposita speculi referitur imagine Phoebus” (v.346-349). A escondidas, contempla la belleza de Hermafrodito, mientras este se baña desnudo en las aguas límpidas del lago. En la más pura tradición elegíaca, Ovidio compara la belleza del joven con la de los lirios blancos (“candida lilia” [v.354]), valiéndose de un lenguaje de magistral plasticidad en su evocación de la luz, el color y el movimiento (La Penna 1983: 236). La ninfa se sumerge en las aguas y consigue abrazar y besar a Hermafrodito, que trata de resistirse y lucha por escapar, pero finalmente Salmacis lo atrapa y se enlaza a sus miembros:

pugnantemque tenet luctantiaque oscula carpit,
 subiectaque manus inuitaque pectora tangit,
 et nunc hac iuueni, nunc circumfunditur illac;
 denique nitentem contra elabique uolentem
 implicat, ut serpens, quam regia sustinet ales
 sublimemque rapit: pendens caput illa pedesque
 adligat et cauda spatiantes implicat alas:
 utue solent hederæ longos intexere truncos,
 utque sub aequoribus deprensus polypus hostem
 continet, ex omni dimissis parte flagellis. (358-367)

Ovidio, con su característica sintonía con los personajes femeninos, plasma el ardor amoroso de la ninfa sirviéndose de un símil triple, relacionado, en la tradición épica, con diversos elementos de la naturaleza: una serpiente capturada por un águila, la hiedra que cubre unos troncos y un pulpo que sujeta con sus brazos a un enemigo que trata de escapar. La proximidad de los cuerpos sugerida por el último de los símiles acentúa el erotismo y la tensión sexual que culmina en el conocido desenlace. A pesar de la resistencia de Hermafrodito, la ninfa lo abraza estrechamente: “Illa premit, commissaque corpore toto / sicut inhaerebat”, ansiosa por conseguir el ansiado disfrute sexual (“sperata gaudia”) que se le escapa (v.370). En una súplica desesperada, Salmacis implora a los dioses permanecer unida para siempre a su amado. Tras la narración prolija de la lucha entre ambos, Ovidio relata de manera concisa el desenlace: “Vota suos habuere deos: nam mixta duorum / corpora iunguntur” (v.373-374).

Varios aspectos sugieren una relación probable entre el texto de Ovidio y la novela caballerescas catalana. En primer lugar, el contexto erótico de la escena, el protagonismo femenino y el propio planteamiento de la situación. La pareja que se nos ofrece en ambos relatos corresponde a un personaje femenino determinado, activo y elocuente (Salmacis – Càmar) y otro masculino, de actitud pasiva y marcado mutismo (Hermafrodito – Johan). La perspectiva femenina en la detallada narración de los hechos incide casi en exclusiva en los sentimientos de la joven, que es la única, no solo que habla, sino que expresa su alegría exultante por el placer, como Salmacis, largamente deseado (“uix iam sua gaudia differt, / iam cupit amplecti, iam se male continet amens” [v.350-351]) y finalmente conseguido: “O, jorn beneÿt, o santa ora que yo aquest tan desijat plaer he aconseguit!” (III.333). Càmar, no obstante, se

distancia de la agresividad sexual que muestra Sálmacis con Hermafrodito: “pugnantemque tenet luctantiaque oscula carpit, /subiectatque manus inuitaque pectora tangit” (v.358-359). Pero es ella siempre quien asume con audacia la iniciativa de los gestos amorosos ante la pasividad de su amado: “li hach mesos los braços pel coll e hach ficada la sua boca ab la de Johan” (III.333); “...te’n deman un altre [besar] que de ton grat me vullés donar” (III.333); [aquells braços] lo prengueren pel coll” (III.333); “...s’abraçà ab ell, e ab aquells envessos dels labis lo besà tan stretament...” (III.334). La tunecina, que arde de deseo como Sálmacis (“era tan encesa en l’amor d’aquell catiu” [III.321]), se abraza y besa sensualmente a su enamorado en el clímax erótico de la novela. El símil ovidiano de los brazos del pulpo aplicado a los brazos de la ninfa que apresan a Hermafrodito, magistralmente encajado en el marco acuático (“sub aequoris”) en que se desarrolla el episodio amoroso de las *Metamorfosis*, se adecua igualmente al contexto erótico del episodio norteafricano de Càmar y a la unión física de los amantes forzada por la mujer. La reelaboración de la fuente ovidiana en un nuevo espacio literario, omitiendo los referentes míticos, permite al Anónimo la imitación del lenguaje amoroso del poeta latino y la sugerencia de un erotismo atenuado pero explícito, en boca de su personaje, que reivindica conscientemente su satisfacción amorosa.

En segundo lugar, cabría señalar como apoyo a la conexión de ambos textos la referencia a Croco en la novela caballeresca (Gómez 1988: 60), prueba palpable del conocimiento del texto ovidiano por parte del Anónimo. La encontramos en el tercer libro, en el parlamento de Fortuna contra Juno: “!E tu, poble de Corinto, qui per lo dit Jovis fuist mudat en bolets, per ço com devenguist molt luxuriós, e no escaparen sinó dos jóvens justs, apellats Cròcon e Míloe, qui foren convertits en flors!” (III.294). Se ha sugerido una confusión de Corinto por el original *Curetas* (Badia & Torró 2011: 651), a partir del texto de las *Metamorfosis* IV.283, uno de los escasos testimonios latinos en que aparecen los personajes de Croco y Esmílix, convertidos, a causa de su amor desgraciado, en azafrán y campanilla respectivamente (Ruiz de Elvira 1992: 227). De hecho, Ovidio es citado en diversas ocasiones por el narrador del *Curial* como autoridad en materia de mitología, así en el caso de las Piérides (III.271)⁵ o como acompañante de las Musas (III.303).⁶

Respecto a la *Genealogia* boccacciana, obra clave en la transmisión de los mitos ovidianos al Anónimo (Gómez 1988), el personaje de Hermafrodito aparece citado en diversas ocasiones. En el capítulo XX del libro tercero, se narra el origen de Mercurio y sus nombres, y se menciona que tuvo un hijo con su hermana Venus. Al final de este mismo capítulo, en cambio, Boccaccio niega, siguiendo a Paolo de Perugia,

⁵ “E sobre aquestes fabuliza Ovidi, en lo quint libre, que altres nous germanes, nades en Grècia, de Píreus, pare seu, e de mare Evipta –e per ço són dites Piérides-, aprengueren sonar e cantar maravellosament”. La filiación de las Piérides aparece, en efecto, en el libro V de las *Metamorfosis* –“Pieros has genuit Pellaeis diues in aruis / Paeonis Euipe mater fuit” (v.302-303)–, donde se relata igualmente el certamen con las Musas y su metamorfosis en urracas o “picae”. Sin duda en este momento el Anónimo sigue directamente a Boccaccio (*Gen.* XI, 2, 12-13) en su novedosa interpretación del mito como la metáfora de los ignorantes que presuntuosamente compiten con los sabios, en el contexto más amplio de la defensa de la poesía como la actividad humana más excelsa, antítesis que se encuentra ya en obras como la *Amorosa Visione*. Boccaccio sigue, a su vez, la interpretación de Giovanni del Virgilio, que había establecido la oposición entre las Musas (“sapientes”) y las Piérides (“garruli”) (Lorenzini 2014: 69-72). Gómez, por su parte, subraya la presencia de Papias en cuanto a la explicación de la etimología del término ‘Musa’ (1988: 56).

⁶ “Cert és a mi que vosaltres fés companyia a Homero, Virgílio, Oràcio, Ovidio e a Lucano e a molts altres, los quals per no ésser lonch lejaré de recitar”.

que Mercurio engendrarse a Hermafrodito, y afirma que se trata de una invención para explicar a los egipcios el nacimiento de hermafroditas por causas naturales. El capítulo siguiente, el XXI, está dedicado a Hermafrodito, hijo de Mercurio y Venus. Boccaccio, siguiendo la autoridad de Teodoncio⁷ y citando literalmente a Ovidio (*Met.* IV. 288-291), indica la filiación del joven y resume con brevedad la fábula de Sálmacis. El certaldés remarca, a partir de Alberico (III, 9, 2), probablemente Alexander Neckam (Álvarez & Iglesias 1983: 204), la afectación de Hermafrodito, y siguiendo a Andalo de Negro, y de nuevo a Alberico, expresa su opinión de que Hermafrodito estaba dotado de ambos sexos, de acuerdo con la naturaleza de Mercurio. Boccaccio añade una interpretación racional de la fuente, citando a Vitrubio (II, 8, 12). De nuevo, en el capítulo XXIII del mismo libro tercero, dedicado a la segunda Venus, recuerda a Hermafrodito como hijo de la diosa y Mercurio. No encontramos, pues, en Boccaccio trazas del símil ovidiano en ninguna de sus referencias a este personaje. Tampoco el examen de otras fuentes antiguas sobre Hermafrodito aporta ningún dato significativo, por tratarse de referencias puntuales sin ningún desarrollo narrativo (MART. *Epigr.* 14, 174), con alusiones tópicas a la belleza del muchacho (HYG. *Fab.* 271), o explicaciones alegóricas sobre la fuente de Sálmacis (STR. 14. 2. 6) o la existencia de los hermafroditas (PLIN. *Nat.* 7, 3, 3). Solo en Ovidio encontramos un auténtico relato de extraordinaria belleza estilística.

No parece en ningún caso tampoco el símil que analizamos relacionado directamente con el *Hermaphroditus* de Antonio Beccadelli, publicado en Siena hacia 1425 o 1426. Este destacado humanista, coronado en Parma como poeta por el emperador Segismundo, se incorporó en 1435 al séquito del Magnánimo y con él se dirigió a Messina para preparar la reconquista de Nápoles. Lo acompañará en su corte itinerante hasta la entrada triunfal en Nápoles en 1443, ciudad en que residirá hasta su muerte en 1471. Beccadelli, eminente bibliófilo y creador de la *Porticus Antoniana*, uno de los principales focos humanistas de la Italia del Cuatrocientos, y gran amigo de Giovanni Pontano, se convirtió en uno de los intelectuales más relevantes del entorno del Magnánimo. El título de su obra juvenil, una colección de epigramas al estilo de Catulo y Marcial, es explicado en el poema I, 3: la figura ambigua de Hermafrodito simboliza el contenido del atrevido poemario, que trata tanto del amor heterosexual como del homosexual. Sin ánimo de establecer una conexión con la propuesta de la fuente ovidiana en el *Curial*, creemos que ejemplifica, sin embargo, la notoriedad del mito entre las figuras culturalmente más avanzadas del momento.

3. El Comentario a la Coronación de Juan de Mena

Sí que encontramos, en cambio, una versión de este mismo episodio ovidiano a cargo de Juan de Mena (1411-1456), en la glosa a la copla XXXIV del *Comentario a la Coronación* (ca. 1439), obra compuesta antes de su estancia en Italia, entre 1443 y 1444. Estas reelaboraciones del material ovidiano, en estilo claro y elegante, han sido calificadas como “verdaderas joyas de la narrativa española del siglo XV” (Kerckhof 2009: XXIII), y la que nos ocupa concretamente fue valorada por María Rosa Lida como “la más perfecta versión ovidiana contenida en la Glosa; sin ser simple traducción, es la más ceñida al texto” (1984: 134). Mena glosa los dos últimos ver-

⁷ Sobre la identificación de este personaje, véase Álvarez & Iglesias 1983: 27-29.

sos de la copla: “nin fueron tales las ondas / do Salmaçis se bañava”, prescindiendo, como él mismo aclara, de la triple interpretación –evemerística, moral y alegórica– de la tradición mitográfica anterior, que aplica a muchos otros relatos míticos bajo las denominaciones “Estoria e Verdat”, “Aplicación e Moralitat” y “Ficçión”. Al final de la glosa lo declara explícitamente: “E fasta aquí es ficçión parabólica, de la qual no pongo sinon este solo seso pues que no se allegó en la copla salvo por traer comparación de la fuente de Sálmaçis como non era tan clara nin tan limpia como de aquella que procesamos” (Kerkhof 2009: 101).

El propio autor confiesa que toma como modelo para la narración de la fábula las *Metamorfosis* de Ovidio en su versión original latina: “De la qual fuente escribe Ovidio en el quarto libro *Metamorphoseos*, e comienza la fabla en el verso que dize así: «Mercurio puerum diva Atheride natum», e dize que fue un niño, Troco llamado...” (Kerkhof 2009: 97). Los estudiosos, sin embargo, cuestionan la afirmación de Mena, ya que, desde los trabajos de María Rosa Lida, parece probado que el autor cordobés utilizó sistemáticamente la versión de la *General Estoria*, así como otros textos intermedios, como paráfrasis, glosas, comentarios o traducciones, a los que no alude pero que sin duda que le facilitan el acceso al texto ovidiano.

El cotejo minucioso de los tres textos, el ovidiano, el alfonsí y el de Mena, ha sido llevado a cabo por González Rolán y Saquero (1998: 216-230), quienes concluyen que a pesar de que hay datos incuestionables que avalan el manejo directo por parte de Mena del modelo latino, otros ejemplos muestran que Alfonso y Mena coinciden en interpretaciones o adiciones que no figuran en el texto de Ovidio. De esta manera, proponen el uso de ambas fuentes (un testimonio latino de las *Metamorfosis* junto a la *General Estoria*) en Mena.⁸ Un dato, la confusión en el texto de Mena de un personaje inexistente en el relato de Ovidio, Troco (un error por Croco, citado en el verso 283), con el protagonista Hermafrodito, les sirve de prueba para demostrar el uso del texto alfonsí: la existencia de diversos manuscritos de la *General Estoria* con el mismo error.⁹ En definitiva, el estudio de González Rolán y Saquero confirma la utilización en la versión de la historia de Hermafrodito de Mena, del autor latino junto al traductor medieval, lo cual no constituye un obstáculo para detectar en Mena una actitud alejada de la versión “amplificatoria y literal” de Alfonso, que la acerca a los autores renacentistas, “más preocupada por la belleza que por la fidelidad al modelo latino” (1998: 230). De hecho, en la Italia renacentista de finales del Cuatrocientos, en un momento de plenitud humanista, la impresión del comentario medieval alegórico de la obra de Ovidio en lengua vernácula de Bonsignori (1497) convivirá con las ediciones del texto original latino y con nuevas traducciones literales de las *Metamorfosis*.

La ausencia de referencias de Mena a la fuente alfonsí se ha puesto en relación con su falta de prestigio en el círculo italianizante en el que se difunde la obra, caracterizada, especialmente en algunas secciones como el *Prólogo*, por un estilo ornamental que busca la emulación de los modelos latinos. En las reelaboraciones de los mitos ovidianos, como se ha subrayado, domina, en cambio, un estilo claro y elegante, más contenido, que recurre con frecuencia al estilo directo y con el que Mena alcanza cotas notables en la reescritura de episodios mitológicos. Este nuevo

⁸ El mismo procedimiento ha sido detectado en otras versiones de Mena sobre relatos ovidianos, como el de Tereo, Procne y Filomela (Kerkhof 2009: XXXIII).

⁹ Véase el comentario detallado de las lecturas de los distintos manuscritos en Kerkhof 2009: 97 n. 556.

tratamiento de los autores clásicos aproxima al escritor cordobés a una actitud que ha sido calificada como prerrenacentista por María Rosa Lida, con una mixtura, típica de su tiempo, de elementos medievales y humanistas (Rico 1990: 94; Kerkhof 2009: XXXVIII).

El análisis de la versión de Mena resulta muy revelador en su contraste con la posible presencia de este pasaje ovidiano en el *Curial e Güelfa*. En la novela caballeresca catalana hemos observado dos diferencias significativas. La primera atañe al personaje de Croco, citado correctamente también en el texto catalán, aunque parece haber un error de lectura en la fuente respecto al personaje al que se asocia, Míloe, que en el texto ovidiano es Esmílix. La segunda se refiere al símil del pulpo, cuyo reflejo en el *Curial* sería más fiel al texto ovidiano que en el caso de las versiones de la *General Estoria* y de Mena, y, además, sería más coherente con el encaje en el nuevo relato. Ello sugeriría una lectura del texto ovidiano más ajustada al contexto literario y más consciente por parte del Anónimo. En esta propuesta de interpretación, el Anónimo ejemplificaría esos lectores “profesionales” del siglo XV hispánico, “en cuanto que la atención que prestan a los textos es altamente sofisticada y se sirven de ellos para la producción activa de otros textos” (Fernández 2011: 19).

Veamos a continuación los textos:

1) pugnantesque tenet luctantiaque oscula carpit
subiectatque manus inuitaque pectora tangit
et nunc hac iuueni, nunc circumfunditur illac.
Denique nitentem contra elabique uolentem
implicat [...]
utque sub aequoribus deprensus polypus hostem
continet ex omni dimissis parte flagellis. (*Met.*)

2) e echo las manos en el, e abraçol, e fue e beso lo por fuerça, refuyendo la el, et troxo le las manos por los pechos e por los costados, e a las uezes se le apegaua al un costado, a las uezes alí otro, e toda uia refuyendo la el; et de guisa le tenie abraçado e las manos echauijadas aderedor del, que! non podie el salir dellas, e el trauaiando se toda uia por foyr le; et segunt dize aqui el autor por su semeiança que pone dent, que assil tenie cercado todo e preso [...]
o cuemo quando el pulpo puede echar so el agua los sus ramos en el pescador quel quiere pescar, et el pulpo, pues quel prende un poco de guisa, echa aquellos ramos por tod el, yl cerca, yl prende todo yl, tiene desapoderado que se non puede yr, nin mouer a ninguna part; et a esta semeiança diz que tenie aquella duenna Salmacis aquel mancebiello, fijo daquellos dioses Mercurio e Venus. (*GE*)¹⁰

3) e començó de abraçar el niño, e unas oras se le pegava de la parte del un lado e otras del otro, e él porfiava de desasirse d’ella e ella lo reçercava e lo tenía no de otra manera sinon [...] e como los grandes pulpos a las rocas que abraçan con las sus colas. (*LC*)

4) aquells braços solts e despachats, qui de polp paria que fossen, lo prenguen pel coll; e ella, tirada per los braços qui al coll de Johan aferrats stàvan, [...]

¹⁰ Citamos el texto de la *General Estoria* a partir de González Rolán y Saquero 1998.

s'abraçà ab ell, e ab aquells envessos dels labis lo besà tan stretament, que ne lo un ne l'altre no podían espirar ne tornar alè, contrastant aquell lonch e molt cobejat besar. (*CeG*)

El encaje del texto del *Curial* en la evolución de esta tradición ovidiana permite una lectura coherente de este pasaje, inserto en una tradición a la que se adhiere y que, a su vez, renueva prescindiendo del referente mítico, en un texto muy cercano a la fuente originaria latina, en cuanto al planteamiento estético e ideológico del autor catalán. El Anónimo selecciona exclusivamente el símil que le interesa y ajusta el contexto erótico al desarrollo de su narración, en el extremo opuesto de la versión amplificatoria y literal de la obra alfonsí. Si aceptamos el empleo de la fuente ovidiana por parte del Anónimo, debemos reconocer que nos encontramos ante un uso estético del mito, alejado del didactismo característicamente medieval.

La Coronación, una de las obras más populares de Mena como atestiguan las numerosas ediciones y manuscritos del texto (Kerkhof 2009: XVIII), constituye una exaltación de la figura de Íñigo López de Mendoza, el marqués de Santillana, como caballero y como letrado. En ella Mena adjunta a las 51 coplas unas extensas glosas en prosa a modo de comentario, a manera de aclaraciones eruditas y morales de sus versos, a menudo aún en la línea evemerista, moral o alegórica propia de la mitografía medieval. Las obras de Mena, secretario de cartas latinas de Juan II, circularon por muy variados ambientes literarios, entre ellos la corte castellana de Juan II o la del Magnánimo en Nápoles. El *Cançoner del marquès de Barberà*, fechado entre 1464 y 1475 y atribuido a Francesc de Pinós (Martí 1997: 2), es uno de los primeros cancioneros catalanes que incluye piezas de escritores castellanos (Rodríguez del Padrón y Mena). Recoge textos de autores, catalanes y castellanos, entre 1438 y 1474 y en él se documentan obras menores de Mena, junto al *Laberinto*. La obra de Mena está presente, asimismo, en el *Cancionero de Estúñiga*, compilado en la corte de Nápoles entre 1460 y 1463, que engloba una selección de poetas, catalanes, castellanos y aragoneses, correspondientes a la época del reinado del Magnánimo, y en el *Cancionero de Módena*. El *Cancionero de Roma* transmite, asimismo, *La Coronación*.

Un aspecto digno de mención es el recurso a la visión, en la tradición de la *Amorosa Visione* boccacciana, que articula el poema de Mena. El narrador camina por unos bosques “thesalíanos” en medio de un paisaje infernal, donde encuentra a diversos personajes mitológicos. Avanzado el poema, cae en un sueño profundo y al despertar, se encuentra al pie del monte Parnaso, dispuesto a iniciar su ascenso. Allí, en el Parnaso como Curial (III.302), es testimonio de la coronación de don Íñigo López de Mendoza, el futuro marqués de Santillana, por parte de una de las musas, como sabio poeta, con una corona de laurel, y como destacado caballero, conocedor de la “militar disciplina”, con otra corona de roble por las cuatro virtudes cardinales. Asisten a la escena grandes personajes de la tradición bíblica junto a eminentes figuras de las letras clásicas: Aristóteles, Homero, Lucano, Virgilio, Séneca, Ovidio, Vegecio, Boecio y las nueve Musas (Preámbulo tercero, coplas XLIV-XLVII). La escena ha sido interpretada como una defensa, excepcional en la Castilla de la primera mitad del XV, de un nuevo modelo cultural basado en la conjunción de armas y letras (Kerkhof 2009: XII), aunque encontramos formulaciones similares del propio marqués de Santillana o Lucena en textos contemporáneos (González Rolán et al. 2000: 54; Pérez Priego 2003; Miguel 2009). La novedosa presencia de las Musas,

“nueve donas” con rostros virginales “como flores de rosales / mezcladas con blanca nieve” (copla XL), se aclara en la glosa: “aquellas doncellas eran las nueve çiençias, e traían sendos çetros en sus manos; e por los çeptros podemos entender la virtud de la çiençia” (2009: 111); y concuerda con las “nou donzelles, belles molt e dignes de grandíssima reverència” de la novela catalana (III.302). En ambos casos acompañan a una figura masculina, que en el caso del *Curial* es el poeta Homero, en el de Mena don Íñigo López de Mendoza. En ambas obras, asimismo, se alude a la “vihuela de Febo” (2009: 88) o a la “viola de set cordes” del dios Apolo (III.303).

Llegados a este punto, resulta inevitable traer a colación brevemente una tercera muestra de una escena coetánea semejante, la que encontramos en la *Coronación de mossén Jordi* (ca. 1430?) del propio Íñigo López de Mendoza. De nuevo aparece el recurso del sueño, entrelazado con la imagen del *homo viator* y, en este caso, es una Venus de resonancias virgilianas quien autoriza la coronación del poeta por sus méritos literarios, “pues satisfaze su çiençia e nos aplaçe” (1982: 163), a petición de Lucano y ante la presencia de Homero y Virgilio, con una corona de laurel. El elenco de poetas clásicos épicos consagra la coronación del poeta por la diosa del amor, con lo cual se encumbra aquí la poesía de temática amorosa, en la línea de los autores italianos del *Trecento*. Las relaciones del marqués de Santillana (1398-1458), copero de Alfonso V, con figuras de las letras de la Corona de Aragón han sido estudiadas a fondo (Cabré 1998). Pérez Priego ha destacado el relevante papel desempeñado por Enrique de Villena así como sus conexiones con los poetas de la Corona, entre ellos Ausiàs March o Jordi de Sant Jordi, y su servicio caballeresco al Magnánimo (2003: 32-33). En definitiva, tres ejemplos, en un lapso temporal de poco más de un decenio, de una escena, recuperada de la Antigüedad Clásica en el prehumanismo italiano,¹¹ en un molde formal de ascendencia dantesco-boccacciana, que apuntan no solo a la recuperación del caudal clasicista sino a la equiparación de estos nuevos “poetas” (y caballeros) a los referentes grecolatinos más prestigiosos y a la valoración de un nuevo canon literario que integra, junto a los venerados clásicos, a los nuevos poetas en lengua vernácula, reales o ficticios como Curial.

La presencia del comentario de Dante de Benvenuto de Imola ha sido, igualmente, subrayada en las dos obras (Pérez Priego 1978: 155; Kerkhof 2009: XIII; Mesa 2015: 141), y en el caso de la novela catalana, los estudios más recientes documentan la relevancia de la obra. Coincide, asimismo, una buena parte de las fuentes detectadas en ambas obras, además de las *Metamorfosis* ovidianas: entre las latinas, las *Heroides*, el *Commentarius* de Macrobio, las *Etymologiae* de san Isidoro, las *Mythologiae* de Fulgencio, el *Glossarium* de Papías, las *Derivationes* de Uggucione da Pisa o el *Catholicon* de Balbus; otras más recientes como la *Genealogia* o el *De claris mulieribus* de Boccaccio, u obras de Enrique de Villena. Se repiten citas latinas, como la de Valerio Máximo relacionada con el deseo de gloria, que aparece en el prólogo de ambas obras, en el caso de la novela catalana, en el libro III: “Nulla est enim tanta humilitas que a dulçedine glorie non tangatur” (*LC*, Prol. 3), “Nulla est tanta humilitas que dulcedo (*sic*) glorie non tangatur” (*CeG* III.273). La versión de la novela catalana, como observamos, contiene un error, que no aparece en el caso

¹¹ A los conocidos precedentes de Albertino Mussato o el propio Petrarca, añadimos otros ejemplos más cercanos en el tiempo, como el ya citado del Panormita o el de Porcellio Pandone, poeta y secretario del Magnánimo entre 1450-1452, quien recibió la corona poética de manos del emperador Federico III, durante su visita a Nápoles el 9 de abril de 1452 (Capelli 2007: 215).

de Mena. La sentencia de Valerio Máximo, un lugar común en las repúblicas italianas del Medioevo y primer renacimiento, ha sido localizada en *De viris illustribus* de Petrarca y en el comentario de Dante de Benvenuto de Imola (Mesa 2012: 399-400). En este mismo prólogo del poema de Mena aparece el motivo de origen ovidiano de la mano temblorosa y la pluma vacilante que mancha el papel blanco: el narrador nos informa de que se dispone a escribir “ocupando el blanco papel con pluma bañada en negra tinta, ministrada por la mi medrosa e temblante mano” (2009: 3). En la novela catalana el narrador se lamenta de la desgracia en que ha caído Curial con palabras similares: “la força defall als meus dits, e cau la ploma en mig del paper blanch e taca'l en diverses lochs” (II.267).

En cuanto a los comentaristas de Dante relacionados hasta el momento con el texto del *Curial* (Mesa 2015), tan solo Landino (1481) menciona el personaje de Sálmacis en *Purg.* 26.82-84, donde resume concisamente la historia de la ninfa y Hermafrodito sin recoger el símil ovidiano del pulpo. Francesco da Buti, por su parte, (1385-1395) cita también sucintamente el relato ovidiano de Sálmacis.

Como ha propuesto Júlia Butinyà en numerosos trabajos publicados en los últimos decenios (sobre todo 1993 y 2001: 273-297), las conexiones de la novela catalana con los círculos de intelectuales castellanos se muestran consistentes, en especial en figuras como el marqués de Santillana o Juan de Mena. El único manuscrito del *Curial* que conservamos presenta una encuadernación de tipo castellano, con notas en esta lengua, lo cual indujo a Mundó a defender que la copia fuera un encargo de un erudito castellano, hipótesis que los estudios más recientes confirman (Gimeno 1993: 80; Sánchez 2012: 110). Queda, pues, pendiente un análisis detallado del poema de Mena y la novela caballeresca, con el objetivo de ahondar en las conexiones culturales de influencia italiana en el ámbito hispánico de los primeros decenios del Cuatrocientos, pero las concomitancias en cuanto a la técnica literaria y al trasfondo cultural son evidentes. El análisis de la novela caballeresca en el marco de este rico entramado de textos y sus fructíferas relaciones contribuirá, sin duda, a una contextualización más ajustada del texto catalán (Butinyà 2015: 96).

4. A modo de conclusión: un apunte sobre las *Metamorfosis* de Francesc Alegre

Si analizamos la versión del mito de Hermafrodito que transmite la primera traducción catalana conservada de las *Metamorfosis*, la de Francesc Alegre, publicada en 1494, observaremos un *modus operandi* semejante al que apreciamos en Mena, con una concepción predominantemente estética del mismo acto traductor, que lo aproxima a los postulados humanistas. Les *Transformacions* de Alegre, quien nos da noticia de la existencia de una traducción en lengua catalana de las *Metamorfosis* anterior, obra de Francesc de Pinós, fueron redactadas probablemente antes de su partida a Sicilia en 1482, donde desempeñó el cargo de cónsul en Palermo. Alegre, buen conocedor de los ambientes culturales italianos, adjunta a su traducción del texto ovidiano unas “al·legories e morals exposicions” basadas en la *Genealogia* boccacciana, descalifica los procedimientos utilizados en las versiones anteriores y plantea su obra como una traducción directa del original latino. Sin embargo, del análisis del texto se comprueba que Alegre, considerado como una figura de un contexto humanista de “expressió vernacla” (Bescós 2007: 2), se sirve, al menos, de

alguna copia latina del texto de Ovidio –probablemente alguno de los numerosos códices *recentiores* de las *Metamorfosis*-, juntamente con la traducción italiana de Bonsignori (ca.1375), el comentario en prosa de Giovanni del Virgilio (ca.1322), el *Ovidius moralizatus* de Bersuire y la *Genealogia* de Boccaccio (Bescós 2011: 261-262; 2014; Moncunill 2015: 150). Un proceder -el de aprovechar profusamente la herencia medieval a pesar de sus proclamas en sentido contrario- que encontraremos incluso en personajes emblemáticos del movimiento humanista italiano como Leonardo Bruni, que fue asimismo maestro de Ferran Valentí en Florencia (González Rolán et al. 2000: 80).

El cotejo detallado, por otra parte, de las fuentes detectadas en la traducción de Alegre y la propia traducción catalana, en cuanto al pasaje de Hermafrodito y Sálmacis, arroja resultados negativos en relación con la presencia del símil que analizamos. En ninguna de estas versiones (Bonsignori, Giovanni del Virgilio, el *Ovidius moralizatus* o la traducción de Alegre) aparece la referencia del sugerente *polypus* ovidiano, una afortunada invención del poeta latino, que Alegre, como todas las fuentes a excepción del texto original de Ovidio, también omite en su traducción de este relato. Todas ellas prescinden de la comparación ovidiana de la efusión amorosa de la ninfa, de acuerdo con el tono e intención de las obras. Las *Allegorie* de Giovanni del Virgilio privilegian la interpretación moral del relato ovidiano. Bonsignori prima la interpretación alegórica del mito. En el caso de Alegre, la supresión se ha relacionado con el deseo de potenciar la fluidez narrativa del relato (Fàbrega 1998: 264).

En cuanto a la cuestión de las fuentes intermedias utilizadas por Alegre y su grado de fidelidad al texto ovidiano, una muestra de los versos iniciales del pasaje del mito de Hermafrodito y Sálmacis, puede servir para ilustrar su proceder:

Is tria cum primum fecit quinquennia, montes / deseruit patrios, Idaque altrice relictā / ignotis errare locis, ignota uidere / flumina gaudebat, studio minuente laborem. / Ille etiam Lycias urbes Lyciaeque propinquos / Caras adit. Videt hic stagnum lucentis ad imum / usque solum lymphae... (*Met.* IV. 292-298)

La versión de Alegre recoge el topónimo *Carras*, en el lugar del originario ovidiano *Caras* (v.297), ‘Carios’, variante presente también en algunos de los manuscritos *recentiores* (Moncunill 2015: 148), como el lugar al que se dirige Hermafrodito cuando abandona los montes paternos: “I arribat aquest a edat de XV anys deslberà [Hermafrodit] dexas los boscatges y munts on era estat criat alegrant-se de veure los lochs no coneguts [...] axí passejant havia ja passat las terras de Licia y era arribat **en los camps de Carras**”. El dato ha sido interpretado como un error de Alegre (Fàbrega 1998: 264) pero coincide con la misma variante que aparecía en la versión del comentario de Mena: “El qual anduvo fasta que llegó a la tierra de las Carras,¹² en la qual falló un estanco de agua muy clara” (2009: 98). También con la que ofrece el *Ovidius moralizatus*: “Cum ergo esset puer pulcherrimus patriam reliquit Ida autem nutrice relictā ignotis errare locis ignota uidere flumina gaudebat. Et sic usque ad quoddam stagnum **iuxta civitatem carras** in quo aqua erat limpidissima”. No sigue Alegre, en cambio, en este caso la lectura de Bonsignori -en el caso de las *Allegorie* de del Virgilio no se recoge la mención del topónimo-, quien indica que Venus,

¹² Se trata de la misma variante que encontramos en la versión alfonsí del mito: “tierra [...] delas carras” (Kerkhof 2009: 98, n. 560).

confundida con Hermafrodito, parte a una ciudad de Libia, “ela viene **ala cita di libia**: neli quali liti fumorto Crasso Roano” (IV, cap. XVII). En este último caso, la confusión implícita de los topónimos *Caras* - *Carras* se añade a la de las regiones *Lycia* – *Libia*, esta última identificada erróneamente por Bonsignori con el escenario de la célebre batalla de Carras (53 aC.), en Mesopotamia, donde fue derrotado y murió el triunviro Marco Licinio Craso. A pesar de realizar una síntesis concisa del episodio, se aproxima más al original la versión de la *Genealogia* boccacciana: “Quod cum Yda monte Frigie, in quo fuerat altus, derelicto, vagans **in Cariam** usque devenisset...” (III, XXI).¹³ Es evidente que el traductor catalán, en este caso, no ha seguido la traducción italiana de Bonsignori ni la *Genealogia* boccacciana, sino que, por el contrario, parece haber traducido directamente de alguna copia latina, en la que se encontraría ya la variante *Carras*, al igual que sucedía con la versión alfonsí, el *Ovidius moralizatus* y el comentario de Mena.

En opinión de Alcina, a pesar de que Alegre se sitúa en el mismo mundo “eager for mythology” que el autor del *Curial* (o Roís de Corella), los supera en la modernidad de su poética (Alcina 1998: 136). Las investigaciones de los últimos decenios sobre la novela caballeresc catalana nos permiten valorar más ajustadamente, a la luz de los datos textuales, la modernidad de la poética del Anónimo, como sugiere la imitación literaria del propio maestro latino. El examen del tratamiento del hipotexto ovidiano en la novela caballeresc deviene una muestra indiscutible de un sistema o paradigma cultural basado en la *imitatio* de los grandes autores clásicos.

5. Bibliografia

- Alegre, Francesc (1494): *Les Transformacions*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. Disponible en <http://mdc.cbuc.cat/cdm/ref/collection/incunableBC/id/17110> [Consulta 20-1-2017].
- Alcina, Juan Francisco (1998): “El poeta como Dios: la poética de Landino en España (de Francesc Alegre a Alfonso de Carvallo)”. *Salina. Revista de Lletres* 12:40-49.
- Badia, Lola & Torró, Jaume (eds.) (2011): *Curial e Güelfa*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Beccadelli, Antonio, el Panormita (2008): *El Hermafrodita*. Madrid: Akal.
- Bescós, Pere (2007): *Humanisme i traducció catalana durant la segona meitat del segle XV: Ferran Valentí, Arnau d'Alfarràs, Francesc Alegre i Aleix de Barcelona*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra [Triball de recerca de Doctorat].
- Bescós, Pere (2011): *Francesc Alegre: La primera guerra púnica, 1472: estudi i edició crítica*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra [Tesi doctoral].
- Bescós, Pere (2014): “Comentari i formació literària en Francesc Alegre: Ovidi i Bernardo Illicino”. *Llengua & Literatura* 24:33-53.
- Boccaccio, Giovanni (1983): *Genealogía de los dioses paganos*, M.C. Álvarez y R.M. Iglesias (eds.). Madrid: Editora Nacional.
- Butinyà, Júlia (1993): “La «Comedieta de Ponça» y el «Curial» frente a frente”. *Revista de Filología Española* LXXIII:295-311.
- Butinyà, Júlia (2001): *Tras los orígenes del humanismo: el «Curial e Güelfa»*. Madrid: UNED.

¹³ Los textos de Bonsignori, Bersuire y Boccaccio se citan a partir de la reproducción de la página web del Proyecto Iconos de la Sapienza Università di Roma: <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iv/ermafrodito-e-salmace/>

- Butinyà, Júlia (2007): “Lo çucre de la saliva que dels labis de Johan en los seus era romasa”. *Revista de Filologia Románica*, anejo V:55-68.
- Butinyà, Júlia (2015): “Presencia y ausencia del Humanismo en la Península Ibérica”. *Revista de Filologia Románica*, anejo IX:93-102.
- Cabré, Lluís (1998): “Notas sobre la memoria de Santillana y los poetas de la Corona de Aragón”, a ‘Cancionero’ en *Studies in Honour of Ian Macpherson*, Alan Deyermond (ed.), pp. 25-38. Londres: Queen Mary and Westfield College.
- Capelli, Guido M. (2007): *El humanismo italiano. Un capítulo de la cultura europea entre Petrarca y Valla*. Madrid: Alianza.
- Catulli, Gai Valeri (1960): *Carmina*, R.A.B. Mynors (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Fàbrega, Valentí (1998): “L’eròtica ovidiana i l’humanisme català: el mite d’Hermafrodite en les «Transformacions» de Francesc Alegre”. *Revista de l’Alguer* IX: 257-271.
- Fernández López, Jorge (2011): “Humanismo y comentario en la Castilla del siglo XV: Juan de Mena y Alonso de Cartagena”. *Minerva* 24:17-30.
- Ferrando, Antoni (ed.) (2007): *Curial e Güelfa*. Toulouse: Anacharsis.
- Ferrando, Antoni (ed.) (2012): *Linguistic and Cultural Studies on Curial e Güelfa, a XVth century anonymous chivalric romance in Catalan language*. Amsterdam: John Benjamins / IVITRA.
- Gimeno, Francesc M. (1993): “Notes d’un paleògraf a propòsit del matritensis 9750 de la Biblioteca Nacional (*Curial e Güelfa*)”. *Caplletra* 15:75-88.
- Gómez, Xavier (1988): “*Curial e Güelfa*: petges mitològiques”. *Caplletra* 3:44-68.
- González Rolán, Tomás & Saquero, Pilar (1998): “El mito ovidiano de Hermafrodito y Salmacis (*Met.* IV. 285-388) vertido al castellano por Alfonso el Sabio y Juan de Mena”. *Cuad. Fil. Clas. Estudios Latinos* 15:207-230.
- González Rolán, Tomás, Moreno, Antonio y Saquero, Pilar (2000): *Humanismo y Teoría de la Traducción en España e Italia en la primera mitad del siglo XV*. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Grimal, Pierre (1984): *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Gros, Sònia (2012): “*Omnia uincit Amor*: la força de l’amor en el *Curial e Güelfa*”. *eHumanista / IVITRA* 1:197-239.
- Gros, Sònia (2015): «A aquella dolçor amarga». *La tradició amatorià clàssica en el «Curial e Güelfa»*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- Kerkhof, Maximiliaan P.A.M. (ed.) (2009): Juan de Mena, *La Coronación*. Madrid: CSIC.
- La Penna, Antonio (1983): “La parola translucida di Ovidio. Sull’ episodio di Ermafrodito (*Met.* IV, 285-388). *Vichiana* XII:235-246.
- Lida De Malkiel, María Rosa (1984): *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México: El Colegio de México.
- Lorenzini, Simona (2014): “Con le Muse in Parnaso: Classical and Medieval Mythography on the Pierides ans a Possible Source for Giovanni Boccaccio”. *Medievalia et Humanistica* 39:63-85.
- Lladó, Albert (2017): “Els misteris de *Curial e Güelfa*”. *Cultura* 770 (25 / 3 / 2017).
- Martí, Sadurní (1997): “El Cançoner del Marquès de Barberà (S1-BM1). (Descripció codicològica)”. *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* 11:463-502.
- Mesa, Juan Francisco (2012): “Las fuentes del latín del *Curial e Güelfa*”, en *Linguistic and Cultural Studies on Curial e Güelfa, a XVth century anonymous chivalric romance in Catalan language*, Antoni Ferrando (ed.), pp. 387-428. Amsterdam: John Benjamins / IVITRA.

- Mesa, Juan Francisco (2015): “*Eneida en Curial e Güelfa*: comentarios latinos a Dante como intermediarios”, en *Miscellanea Latina*, M.T. Muñoz y L. Carrasco (eds.), pp. 137-144. Madrid: SELAT.
- Miguel, Jeroni (2009): “*Virtus et sapientia*, elements integradors de la *nobilitas* de Curial”. *eHumanista* 13:38-60.
- Moncunill, Noemí (2015): “Las *Metamorfosis* de Ovidio traducidas por Francesc Alegre (1494): algunas observaciones sobre la problemática de las fuentes”, en *Miscellanea Latina*, M.T. Muñoz y L. Carrasco, (eds.), pp. 145-151. Madrid: SELAT.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (2003): “El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular”. *Revista de Lengüas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca* 9: 29-40.
- Progetto Iconos. Sapienza Università di Roma. <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-iv/ermafrodito-e-salmace/fonti-classiche/> [Consulta 3-1-2017].
- Rasseli, Francis (2017): “O despertar do Humanismo Aragonês em *Curial e Güelfa*”. *Mirabilia Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval* 24:172-193.
- Rico, Francisco (1990): “Aristoteles Hispanus”. *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*. Barcelona: Crítica.
- Ruiz De Elvira, Antonio (ed.) (1992): Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: CSIC.
- Sánchez, Arsenio (2012): “Nuevas observaciones sobre la encuadernación del Ms. 9750 *Curial e Güelfa* de la Biblioteca Nacional de España”, en *Linguistic and Cultural Studies on Curial e Güelfa, a XVth century anonymous chivalric romance in Catalan language*, Antoni Ferrando (ed.), pp.105-111. Amsterdam: John Benjamins / IVITRA.
- Santillana, Marqués de (1982): *Poesías completas I*. Madrid: Castalia.
- Soler, Abel (2016): “Una novel·la italiana en llengua catalana”. En prensa.
- Soler, Abel (2017): “Enyego d’Àvalos: autor de *Curial e Güelfa*? *Estudis Romànics* 39:137-165.
- Vergilii Maronis, Publius (1969): *Opera*. Roger Mynors (ed.). Oxford: OUP.