

## *Curial in bivio, la ciència de Bacus i la iconografia de les Arts Liberals*

FRANCESC J. GÓMEZ  
(Universitat Autònoma de Barcelona)

Aprofitant una estada de recerca al Warburg Institute i al Westfield College de la Universitat de Londres (1985-1986), Lola Badia va redactar la primera lectura atenta de l'anomenada «segona visió mitològica» de Curial (Badia 1987): un episodi excepcional en la novel·la pel recurs a la iconografia al·legòrica, però coherent amb la primera visió mitològica, el judici de Curial al Parnàs, i també amb el certamen de les Pièrides i les Muses narrat i glossat prèviament en el pròleg del llibre tercer.

Superbiós per la seva cavalleria, vanagloriós per la seva ciència, Curial ha merescut de patir l'experiència de caure i ha viscut set anys de captiveri penitencial a Túnis, com anunciava l'Anònim en aquell pròleg:

E per ço com Curial, per la excel·lència de la sua strènua cavalleria, devench superbiós, e per la dignitat de la sciència algun poch vanagloriós, fonch prostrat del carro del triumphe de la sua honor e tornat en esclau set anys, a fi que conegués que altre és lo donador, altre és lo reebedor. Emperò, a cap de set anys, regonegent-se, restituit en sa libertat, fonch per nostre senyor Déu tornat al primer punt [...]. E qui bé vol tenir esment a la cayguda de Curial [...]; mas Curial, perdent los béns, perdé lo cors o la libertat d'aquell, car fonch venut per preu e fet esclau; emperò despuys, confessat e penedit, de molt majors béns que los passats fonch heretat e senyor (*Curial e Güelfa*, III, pròleg, § 4; ed. Aramon *et al.* 2018: 282-283).

Alliberat finalment del captiveri, ric del «thesor de Càmar» i confiant ja «haver cobrada la Güelfa», de retorn a França Curial s'abandona completament a la disbauxa. És a dir:

se donà a viure mollament e laciva, com si fos arquebisbe o gran prelat, no recordant-se ésser cavaller ne home de sciència; ans axí la disciplina militar com la vigília del estudi més totalment en oblit, e en menjars, convits e festes, vestirs e altres

vanitats, e-n los actes de Venus, despenia totalment lo temps (cap. 97, § 2; ed. Aramon *et al.* 2018: 364).

Fins que una nit li apareix en somnis «aquell déu que los gentils apellaven déu de sciència, ço és, Baco», dins un palau emparamentat de pàmpols i abundós de raïm, acompanyat de set reines que el lector pot reconèixer, per llurs atributs i donzelles, com les set Arts Liberals. Darrere el déu s'acumula una gentada de llengües diverses que es comuniquen en llatí, i al peu de cada reina hi seuen els seus servidors particulars. Just darrere l'última «dea», Curial descobreix la figura d'Hèrcules, l'home més fort i més savi del seu temps, i l'assalta una por com no n'havia sentit mai abans sinó davant d'Hèctor, al Parnàs. Bacus, però, l'assegura i l'exhorta a la conversió. Les set deesses, diu, han comparegut davant seu per denunciar-li la negligència vergonyosa i viciosa de Curial; el déu de ciència li prega, doncs, que torni al camí recte, el de l'estudi:

E tu, qui en lo món, axí per cavalleria com per sciència, resplandies, ara est difamat ací on novament te conexen, e ho series molt més si a la primera vida no tornaves. Yo-t prech, requir e amonest que torns al estudi e vulles honrar aquestes dees que t'an honrat e favorit, e lexa aquexa vida qui porta l'ome a fretura, vituperi e desonor, e la sciència, que és don divinal e eternal, no la vulles cambiar per la brutura e sutzura terrenal e temporal. Car, si ho has legit, sant Gregori t'à dit: «Vilescent temporalia cum considerantur eterna» (cap. 98, § 5; ed. Aramon *et al.* 2018: 366-367).

Curial canvia de vida l'endemà mateix i ho fa gràcies a la «veritat» continguda en el simbolisme, culturalment desxifrabla, d'aquesta visió. Els perills que amenacen el qui aspira a la virtut i a la sapiència, a la ciència i a la «reverenda letradura», no són només la supèrbia i la vanaglòria, sinó també la lascívia i la negligència.

Lola Badia va aportar algunes de les claus culturals necessàries per a elucidar molts dels símbols d'aquesta visió, com ara l'aparició fugissera d'Hèrcules, relacionada amb els motius d'*Hercules in bivio* i de la *Y* pitagòrica.<sup>1</sup>

1. Lola Badia (1987: 271, n. 10, 288-289, i nn. 53-54) mencionava com a precedents el *De laboribus Herculis* (a. 1406), de Coluccio Salutati, i *Los dotze treballs d'Hèrcules* (1417), d'Enric de Villena. La figura de Dante extraviat al començament de l'*Inferno* —una situació que l'Anònim recorda a propòsit de la supèrbia («lo leó qui a Dante se mostrà en l'infern en lo primer capí-

Hèrcules «mentre visqué fonch lo pus fort e pus savi del món» i és, per tant, un model de vida per a Curial, cavaller i estudiós, que davant seu ha pres consciència de la seva indignitat. Hèrcules fa aparició «prop la derrera dea», l'Astronomia, simbolitzant no solament el seu catasterisme, sinó també la seva ascensió gradual per tots els sabers fins a assolir la posició més acostada a Bacus. Perquè és evident que la successió de les Arts Liberals a l'esquerra de Bacus simbolitza l'escala cap a una ciència no solament nocional, sinó també ètica (Badia 1987: 283).

Precisament aquest paper de Líber Bacus com a déu de ciència —d'una ciència representada per les Arts Liberals— encapçalava l'inventari de pintoresques que Lola Badia dreçava al final de la seva lectura:

Un patró de la ciència que es diu Bacus, uns pujols del Parnàs canviats de nom, una personificació de la Gramàtica que porta un crostó de pa a la mà, unes parts de la Dialèctica una mica sospitoses, un símbol de la Retòrica que canta, una alegoria de l'Àritmètica que no acaba de lligar, una divisió de la Geometria que exhibeix un nom classificable entre els hàpaxs, una aparició una mica fantasmal del diví Hèrcules... (Badia 1987: 291).

Aquesta primera incursió en la tradició iconogràfica de les Arts Liberals permetia d'endevinar una combinació d'estímuls rere la visió de Curial, i una bona pista —que no resolía, però, totes aquelles perplexitats— eren les seves afinitats amb una miniatura de les Arts Liberals amb Mercuri continguda en un manuscrit de l'*Horloge de Sapience*, traducció francesa de l'obra del místic alemany Enric Suso (Badia 1987: 276 i n. 22).

Quant a la sèrie de símbols paral·lels que l'Anònim atribueix als déus Apollo i Líber Bacus (Nissa, llorers, sapiència, poesia, Muses; Cirra, vinyes, cièn-

---

tol de son libre», *Curial e Güelfa*, II, pròleg, § 3; ed. Aramon *et al.* 2018: 134)— evoca a Benvenuto da Imola (*In Inf.*, I, 12; ed. Lacaïta 1887: I, 28) el record d'*Hercules in bivio*: «Unde nota hic quod homo [...] adveniente tempore adolescentiae invenit bivium, et tunc imminet magnum periculum ne divertat ad sinistram potius quam ad dexteram; facilius enim declinat ad sinistram, quia assuetus delectationibus sensibilibus, quasi ratione sopita, relinquit viam rectam virtutum, et vagatur per abrupta viciorum. [...] Hoc autem accidit in pluribus, nisi divina gratia miserante eligant viam rectam, sicut fingitur de Hercule, ut refert Tullius libro Officiorum»; Servi (*In Aen.*, VI, 136) descriu el simbolisme de la branca d'or i de la Y pitagòrica en els mateixos termes. Pel que fa a Ciceró, vegeu *De officiis*, I, 118. Petrarca recorda aquest passatge de Ciceró a *De vita solitaria*, I, 4, i el glossa a II, 13.

cia, filosofia, Arts Liberals),<sup>2</sup> calgué esperar fins a l'edició crítica i comentada de Lola Badia i Jaume Torró (2011) per a trobar-hi una solució satisfactòria. La clau era la invocació d'Apolló al primer cant del *Paradiso* de Dante (vv. 13-36), amb la menció dels dos cims del Parnàs:

O buono Appollo, a l'ultimo lavoro  
fammi del tuo valor sì fatto vaso,  
come dimandi a dar l'amato alloro.  
Infino a qui l'un giogo di Parnaso  
assai mi fu; ma or con amendue  
m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso.  
(Dante, *Par.*, I, 13-18)

Benvenuto da Imola atribueix al primer «giogo di Parnaso» la ciència natural i filosòfica de Bacus, o la seva eloqüència; a l'altre, la ciència sobrenatural i divina d'Apolló, o la seva sapiència (Badia & Torró 2011: 655-656 i 682-684).

El comentari de Badia i Torró sobre l'al·legoria de les Arts Liberals insistia en la miniatura de l'*Horloge de Sapience*, l'enriqueix amb altres *loci paralleli* —sobretot de Boccaccio— que feien comprensible la funció catàrtica de la visió de Bacus i justificava nombrosos detalls iconogràfics —el cantell de pa de la Gramàtica, la cara aguda de la Dialèctica—, sense arribar a dissipar, però, el misteri de molts particulars i la boirosa impressió del conjunt (Badia & Torró 2011: 684-687).

No gaire després, Juan Francisco Mesa Sanz (2012a: 404-405) precisava que l'autoritat de sant Gregori (*Hom.*, II, 37, 1) amb què Bacus exhorta Curial a menysprear els plaers terrenals i temporals, i a abraçar la ciència divina i eterna («Car, si ho has legit, sant Gregori t'à dit: "Vilescent temporalia cum considerantur eterna"»); ed. Aramon *et al.* 2018: 366-367), podria provenir de la tercera redacció del *Comentum* de Pietro Alighieri a la *Commedia* de Dante (*In Purg.*, XI, 79), o bé de Guillelmus Peraldus (*Summa vitiorum*, VI, «De superbia», 39), que és font coneguda de Dante i de Pietro en la divisió dels set pecats capitals (Gómez 2014: 225-229). No solament això: també davallen

2. Un paral·lisme insinuat per la notícia d'Isidor de Sevilla (*Etym.*, XIV, 8, 11) sobre els dos pujols del Parnàs que l'Anònim ha intercanviat (Badia 1987: 278). Cf. Servi, *In Aen.*, X, 163.

probablement de la tercera redacció del *Comentum* (*In Purg.*, XI, 67-69) les citacions llatines de Sal·lusti, Gregori i Malaquies que l'Anònim al·lega en el pròleg del llibre tercer contra la supèrbia i la vanaglòria que sol afectar els «hòmens de molta sciència» (ed. Aramon *et al.* 2018: 281-282), mentre que altres citacions d'aquest pròleg podrien davallar encara de Peraldus (Mesa 2012a: 391-402; 2012b). Tot indica que l'Anònim, a l'hora de reflexionar sobre la supèrbia i la vanaglòria de Curial i dels homes de ciència, pensà d'antuvi en la primera cornisa del *Purgatorio*, corresponent al pecat de la supèrbia.

Verificar definitivament aquesta possible influència de la tercera redacció del *Comentum* de Pietro Alighieri sobre *Curial e Güelfa* em sembla crucial per un doble motiu. D'una banda, perquè aquest comentari hauria pogut influir en moltes altres reminiscències dantesques de la novel·la, com ara el valor simbòlic del dos cims del Parnàs al·ludits en l'exordi del *Paradiso*.<sup>3</sup> D'altra banda, la tradició manuscrita de la tercera redacció del *Comentum* és extremament exigua: a part de dos aparats de glosses que se'n beneficien copiosament, només se'n conserva un testimoni (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottoboniano Latino, ms. 2867), copiat probablement a Treviso a mitjan segle xv, que el 1467 pertanyia al jurista Carlo Reguardati da Norcia, fill del metge Benedetto Reguardati, tots dos al servei del *condottiero*, i després duc de Milà, Francesco Sforza (Nicoud 2016).

Abel Soler ha explorat la possible connexió milanesa de *Curial e Güelfa* per vies molt diverses, una de les quals passa precisament per la iconografia de les Arts Liberals. Segons Soler (2016; 2017: 1794-1818), l'autor del *Curial* hagué de treballar a partir de les miniatures de la *Canzone delle virtù e delle scienze* dels germans Bartolomeo i Andrea dei Bartoli (Chantilly, Musée Condé, núm. 599, ms. 1426), un còdex escrit i il·luminat a Bolonya a mitjan segle xiv amb dedicatòria a Bruzio (o Fabrizio) Visconti, fill natural del comitent, el *condottiero* Luchino, senyor de Milà.

La *Canzone*, composta i escrita pel callígraf Bartolomeo dei Bartoli, col·laborador habitual del miniador Niccolò da Bologna, però no pas en aquest cas (Dorez 1904: 11-12), consta de dues parts i de divuit cobles de vint-i-un versos, a més d'un *congedo* al final de cada part. Després de dues cobles exordials —la primera justifica l'encàrrec, la segona invoca sant Agustí—, les vuit

3. Mesa (2012a: 408-411; 2012b: 190-192) identifica en el comentari de Pietro a l'exordi del *Purgatorio* (*In Purg.* I [3a red.], 28-69) l'enumeració de virtuts de Macrobi amb què s'acaba el sermó del Sanglier (*Curial e Güelfa*, III, cap. 77, § 7; ed. Aramon *et al.* 2018: 298).

cobles i el *congedo* de la primera part tracten de la Teologia i de les set Virtuts; les vuit cobles i el *congedo* de la segona part, de la Filosofia i de les set Arts Liberals. Cada cobla ocupa el terç inferior d'una pàgina, i la il·lustració al·legòrica ocupa gairebé tota la resta, excepte dues o tres ratlles d'encapçalament amb citacions llatines de sant Agustí (Dorez 1904: 21-45). La representació de les ciències és força homogènia: totes set seuen en un tron, sota un títol que les identifica, acompanyat de *divisio*, i sostenen un instrument característic; als peus de cada ciència hi seu un savi en actitud reverent, també identificat amb títol i atributs (miniatura III).

Els atributs i les *divisiones* de les ciències dels Bartoli presenten una correspondència notable amb els atributs i les donzelles de les Arts de Curial, i Abel Soler ha remarcat sobretot en la *divisio* de la Geometria un error comú —«subeometria» en els Bartoli, «subeumetria» en el *Curial*, en comptes de *stereometria*, tecnicisme provinent del *Tractatus quadrantis* de Robertus Anglicus— que considera demostratiu d'una dependència directa (Soler 2016: 43). D'aquesta hipòtesi se'n desprèn una altra que obligaria a datar la consulta de l'Anònim abans de l'estiu de 1447, és a dir, abans del saqueig i la demolició del castell de Porta Giove (Soler 2016: 52; 2017: 1815-1817).

Aquestes dues conclusions són probablement massa precipitades, però cal agrair la pista que ens mena a l'al·legoria de la Saviesa: un programa iconogràfic molt difós durant les dècades centrals del segle XIV. Com ha argumentat Dorothee Hansen (1995), tot indica que el prototip d'aquest programa fou un fresc monumental concebut a la primera meitat del segle XIV dins l'orde dels eremites de sant Agustí, probablement al convent de Bolonya, on l'orde tenia un dels seus principals *studia generalia* i on residien frares prou cultes per a elaborar aquest disseny, com ara Bartolomeo da Urbino, corresponsal de Petrarca i autor del *Milleloquium veritatis Augustini*. La basílica de San Giacomo Maggiore, església del convent, fou consagrada el 1344, però, malauradament, no es conserva notícia de la decoració prèvia a l'actual, completament barroca (Hansen 1995: 72-73). Amb les adaptacions que en cada cas imposaven les condicions de l'encàrrec o de l'espai disponible, aquest *Triumphus Augustini* fou reproduït per pintors i miniaturistes actius al centre-nord d'Itàlia. Pel que fa als frescos monumentals (Hansen 1995: 11-55), els testimonis més antics i fidels que se'n coneixen foren pintats al tercer quart del segle XIV a l'església de Sant'Andrea de Ferrara —n'hi ha una reproducció parcial a la Pinacoteca— i al convent dels Eremitani de Pàdua. D'aquests frescos de Pàdua, avui perduts, se'n conserva sortosament una descripció de 1466 que el llavors

estudiant Hartmann Schedel anotà en el seu dietari, incloent-hi una transcripció dels versos llatins i de les sentències de sant Agustí que acompanyaven cada figura (Hansen 1995: 131-136). Entre les miniatures, els millors testimonis que posseïm són, precisament, el còdex de Chantilly, que conté la *Canzone delle virtù e delle scienze* del bolonyès Bartolomeo dei Bartoli, datable a mitjan XIV —el 1355 segons Dorez (1904: 71), abans de 1349 segons Hansen (1995: 61-70 i 157-160)—, i dos còdexs jurídics il·luminats i signats pel col·laborador habitual de Bartolomeo, el cèlebre miniaturista Niccolò di Giacomo da Bologna: una *Lectura super Digestum Novum* de Bartolo da Sassoferrato (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 197, f. 4r; miniatura I), sense data, i uns *Novella in V Decretalium libros commentaria* de Giovanni d'Andrea (Milà, Biblioteca Ambrosiana, ms. B.42 inf., f. 1r), amb data del 1353. Cal mencionar també dos còdexs bessons de la segona meitat del segle XIV (Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Series Nova, ms. 2639, ff. 33r-36r; Florència, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, ms. 38, ff. 31r-34r; miniatura IV) que afegeixen l'allegoria de la Saviesa a continuació del programa iconogràfic dels *Regia carmina*, el panegíric de Robert d'Anjou el Savi, rei de Nàpols, atribuït tradicionalment a Convenevole da Prato (Tomei 2016). En aquests dos manuscrits també es transmeten, al peu de les figures, les rúbriques i els versos llatins copiats a Pàdua per Schedel. Val a dir que Bartolomeo dei Bartoli, en la seva *Canzone*, copià en llatí les mateixes rúbriques, mentre que els versos els adaptà lliurement en les seves cobles italianes (miniatura III).

El programa original de l'allegoria de la Saviesa, el *Triumphus Augustini*, oferia sens dubte una disposició sinòptica i simètrica, que s'ha preservat en la miniatura de Madrid (miniatura I) i en els frescos de Ferrara. Devia ésser un fresc monumental, de composició àmplia i generosa, protagonitzada per la figura de sant Agustí. També s'hi devien poder llegir tots els *tituli*, versos i sentències que ens han transmès les miniatures i la descripció dels frescos de Pàdua. La miniatura de Madrid (Hansen 1995: 56-58 i 137-146) presenta al registre superior la figura central de sant Agustí *in cathedra*, flanquejat per la Teologia i la Filosofia amb quatre doctors respectius. Al registre inferior, a l'esquerra de la pàgina apareixen les set Virtuts, coronades com a reines i mirant cap a «Fides», que presideix l'escena; les set Arts Liberals són a la dreta, sense corona. Als peus de les Virtuts jueuen els Vicis vençuts per cadascuna; als peus de cada Art hi seu el seu savi més representatiu —la mateixa nòmina en tots els testimonis: Priscia, Zoroastre o Coroastes, Ciceró, Pitàgores, Euclides, Tubal o Tubalcaín, Ptolomeu. Els *tituli* de la miniatura de Madrid són els

mateixos que els de Ferrara, només que l'exigüitat de la pàgina obliga a atapeir les figures. En l'espai encara més exigü de la miniatura de Milà (Hansen 1995: 58-60 i 147-150), l'allegoria es redueix a les Virtuts, fet que obliga a col·locar els Vicis en el registre superior i les Arts Liberals amb els seus savis en l'inferior, mentre que molts *tituli* han desaparegut o són gargots il·legibles.

En el còdex il·lustrat de Chantilly s'ha sacrificat la representació sinòptica en favor de la pulcritud i la completesa, com hem vist més amunt, mentre que, reduint encara més el programa iconogràfic, els còdexs il·luminats de Viena i Florència (Hansen 1995: 161-165 i 166-168) reproduïen exclusivament les Virtuts coronades, per la qual cosa col·loquen els Vicis i les Arts Liberals amb els seus savis. Totes seuen en troncs o bancs, com les figures de Chantilly, però per parelles —la Fe i la Gramàtica comparteixen pàgina—, amb les rúbriques i els versos llatins copiats al peu, en sengles columnes. Al capdamunt de la pàgina hom ha copiat els *tituli* que les identifiquen i les divisions corresponents.

La visió de Bacus del *Curial* és una adaptació parcial de l'allegoria augustiniana de la Saviesa, reduïda a la sèrie de les Arts Liberals. Bacus presideix l'escena com a déu de ciència, potser a partir dels comentaris de Benvenuto da Imola i de Pietro Alighieri a l'exordi del *Paradiso* dantesco. Les Arts, convertides en reines i deesses, configuren una sèrie successiva, al final de la qual apareix Hèrcules, fort i savi, model de cavaller estudiós per a Curial i exemple d'elecció del camí recte. L'Anònim descriu les Arts conforme a l'actitud i als atributs característics que exhibeixen en frescos i miniatures, tot i que amb algunes innovacions. Els noms de les Arts no són mencionats, però sí els de les donzelles que les serveixen, corresponents a les *divisiones* que retrobem en les miniatures i en la part conservada dels frescos de Ferrara. Pel que fa als savis, l'Anònim només menciona els de la Gramàtica, tot i que allargant-ne la nòmina després de Priscia:

Sehían als peus de la primera reyna Priscian, Uguici, Papias, Catholicon, Ysidoro, Alexandre e molts altres. Semblantment totes les altres dees tenien molts imitadors e servidors en multitud copiosa, los quals, per gràcia de brevidat, leixaré de nomenar (cap. 98, § 3; ed. Aramon *et al.* 2018: 366).

Les innovacions que l'Anònim introdueix en la descripció de les Arts contrasten amb l'estabilitat de la tradició iconogràfica. Els frescos de Ferrara i els còdexs il·lustrats de Viena i Florència no presenten cap diferència significati-



va amb les miniatures de Niccolò di Giacomo en els manuscrits jurídics de Milà i, sobretot, de Madrid, que podem prendre com a representació canònica (miniatura II). L'única innovació rellevant que presenten les il·lustracions de la *Canzone* de Chantilly és que la Música apareix envoltada d'una desena d'instruments, incloent-hi un orgue portàtil:

<i>Curial e Güelfa</i>	MADRID
[Gramàtica] «circuÿda de infinits minyons, qui uns legien, altres ploraven; e tenia la dita reyna en la man dreta unes correjades, e en la squerra un cantell de pa»	Alleta amb el pit esquerre un minyó que sosté una tauleta amb l'abecedari, mentre li posa la mà esquerra damunt el cap. Porta unes deixuplines a la mà dreta, dreçant un dit admonitori.
[Dialèctica o Lògica] «ab la cara molt aguda, e no podia estar segura; e tenia dues serps, ço és, una en cascuna mà, les quals contínuament se volien mordre»	Porta a cada mà una serp amb la boca oberta. Al pit, una medalla circular amb «ra / tio» a banda i banda. Al pit: « <i>opponens</i> », « <i>respondens</i> ».
[Retòrica] «de vàries colors vestida, emperò molt ricament abillada; e estava tan alegre cantant, que açò era una gran maravella; e tenia en la mà un cartell escrit e notat a nota de cant, en lo qual mirava contínuament, e ab una ploma esmenava»	Sosté un full blanc escrit. Aixeca el cap amb la boca oberta en actitud de declamar.
[Aritmètica] «la qual tenia una taula blanca davant si»	Escriu xifres en una taula blanca.
[Geometria] «tenia un livell en la una mà, e en l'altra un compàs»	Porta un llivell i un compàs.
[Música] «sonava uns òrguens e cantava»	Afina un llaüt. Té una viola a la falda. Li surt un filacteri de la boca: «ut, re, mi, fa, sol, la».
[Astronomia] «tenia una spera en la mà e un quadrant als pits, e, tenint alta la mà, mirava aquella spera»	Observa el cel amb un quadrant. Té un astrolabi o una esfera a la falda.

Es podria pensar que l'Anònim innova a partir d'altres fonts, entre les quals no cal descartar d'entrada els versos llatins, adaptats per Bartolomeo dei Bar-

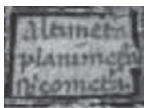
toli, que Schedel pogué llegir als Eremitani de Pàdua (Hansen 1995: 131-133) i que encara acompanyen les miniatures de Viena i Florència. Aquests versos haurien pogut suggerir, per exemple, la multitud de minyons que la Gramàtica convida («Ianua in artes patet Grammatica parvis») i que també refrena («loris iuvenes arcet»), o la més òbvia aparició de la Retòrica «de vàries colors vestida, emperò molt ricament abillada» («Rethorica ponitur vario vestita colore»; Bartoli: «De vario color sua veste [...] d'ornamenti depinta», ed. Dorez 1904: 40).

Una variació més important es constata en la transmissió dels *tituli* que identifiquen les Arts i les divisions respectives, aparegudes a Curial en forma de donzelles. En aquest aspecte, l'Anònim es manté fidel al model canònic, representat per Niccolò di Giacomo, amb alguns errors que no desdiuen d'una tradició ortogràficament vacil·lant:

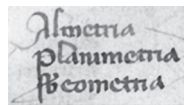
<i>Curial e Güelfa</i>	MADRID	CHANTILLY	VIENA/FLORENCIA
	<i>Gramatica</i>	Gramatica	Gramatica
Ortografia	Orthographya	Ortographya [...]	Ortographia
Ethimologia	Ethymologia	Ethimologia [...]	Ethymologia
Diassintastica	Dyasmetrica [?]	Dyascintastica [...]	Dyasintetica
Prosodia	Prosodia	Prosodia [...]	Prosodia
	Loyca	Dialetica	Dyalectica
Probabilis	Probabilis	Probabilis	Silogismus Topicus
Demostrativa	Demonstrativa	Demostrativa	Demonstrativus
Sophistica	Sophystica	Sophystica	Probabilis
			Eleutus
			Parologismus
	Rethorica	Rethorica	Retorica
Judicialis	Judicialis	Judicialis	Exordium, Narratio,
Demostrativa	Demonstrativa	Demostrativa	Petitio, Comprehensio,
Deliberativa	Deliberativa	Deliberativa	Conclusio, Confirmatio

	Arsmetrica	Arsmetrica	Arismetica
Par	Par	—	Par Numerus
Dispar	Dispar	—	Dispar discretus Linealis Superficialis
	Geometrica	Geometria	Geometria
Altimetria	Altimetria	Almetria	Altimetria
Plaminetria	Planimetria	Planimetria	Pla[n]imetria
Subeumetria	Stereometria	Subeometria	Submetria
	Musica	Musica	Musica
Organico flatu	Organica flatu	Organica flatu	Organica flatu
Armonica voce	Armonica voce	Armonica voce	Armenica voce
Ritimica pulsu	Rithimica pulsu	Ritimica pulsu	Ritmica pulsu
	Astrologia	Astrologia sive Astronomia	Astrologia
Motus	Motus	—	Motiva
Effectus	Effectus	—	Auditativa [ <i>pro</i> Iudicativa?]

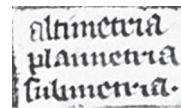
Diversos arguments conviden a descartar el còdex de Chantilly com a font de l'Anònim: hi manca la presentació sinòptica que suggereix la visió de Curial i, sobretot, hi manquen les divisions canòniques de l'Aritmètica («Par, Dispar») i de l'Astronomia («Motus, Effectus»). Pel que fa als errors comuns que Abel Soler considera determinants, val a dir que no solament els còdexs de Viena i Florència (miniatura IV) llegeixen «submetria» per *stereometria*, sinó que fins i tot la miniatura de Madrid permet de llegir «subeometria» —que és, precisament, la transcripció que en fa Hansen (1995: 145). La semblança entre les abreviatures *sb'/st'* i l'extrema rarsa tant del prefix *stereo* com del tecnicisme *stereometria* faciliten la confusió:



MADRID



CHANTILLY



FLORÈNCIA

La tradició del Triumphus Augustini permet de comparar el text del *Curial* amb uns referents iconogràfics molt més afins que no pas la miniatura de

Mercuri i les Arts de l'*Horloge de Sapience*. No em sembla, però, que puguem identificar la font de l'Anònim amb cap dels testimonis esmentats, ni tampoc que puguem endevinar, ara per ara, les característiques d'aquesta font: de fet, no sabem si es tractava d'un testimoni complet de l'allegoria de la Saviesa o d'una representació parcial, fins i tot reduïda a les Arts. Aquesta font —potser un altre còdex il·luminat al taller de Niccolò di Giacomo, potser un fresc com els de Pàdua, Ferrara o l'hipotètic de Bolonya— devia ésser força fidel al programa original, i potser incloïa els versos descriptius de les alegories. En tot cas, gràcies a l'estabilitat de la tradició podem afirmar que l'Anònim recreà lliurement un cànon iconogràfic força difós a Itàlia, adaptant-lo al valor simbòlic que la ciència havia de representar en l'itinerari espiritual del seu heroi. Aquesta recreació degué tenir en compte altres fonts, enciclopèdiques o literàries, com les assenyalades pels comentaris de Badia i Torrò. Els camins que Lola Badia va començar a explorar fa trenta-cinc anys al Warburg Institute ens han menat així a desembrollar si més no algunes de les perplexitats que sempre suscita l'erudició peculiar de l'Anònim.

#### MANUSCRITS

Chantilly, Musée Condé, núm. 599, ms. 1426.

<<http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/10517>>.

Florència, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, ms. 38, ff. 31r-34r.

<<https://teca.bncf.firenze.sbn.it/ImageViewer/servlet/ImageViewer?id=BNCF00004585789#page/1/mode/2up>>.

Madrid, Biblioteca Nacional, 197, *olim* D.2, f. 4r.

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000012684&page=1>>.

Milà, Biblioteca Ambrosiana, B.42 inf., f. 1r.

Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Series Nova, ms. 2639, ff. 33r-36r.

#### BIBLIOGRAFIA

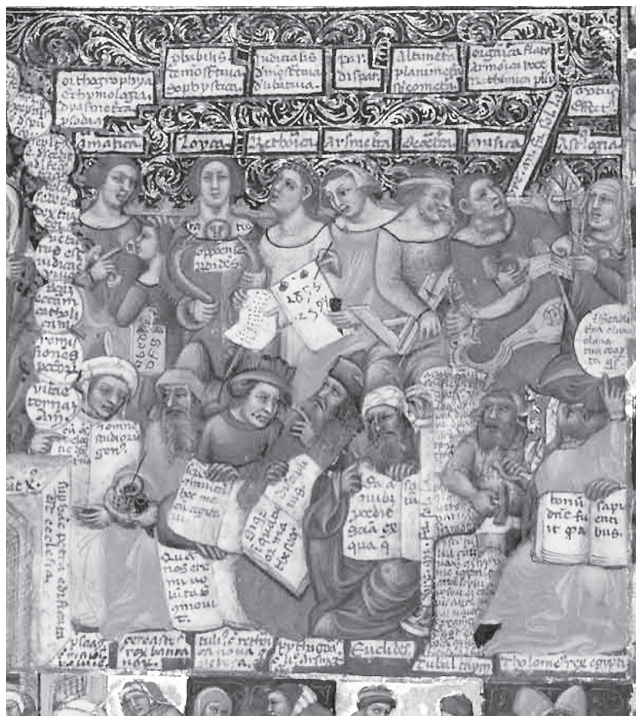
ARAMON I SERRA, Ramon (ed.) (2018). *Curial e Güelfa*, revisió del text Joan Santanach, Amadeu-J. Soberanas i Jaume Torrò, estudi i notes Lola Badia i Jaume Torrò, Barcelona: Barcino (ENC. Autors Medievals, 38).

BADIA, Lola (1987). «La segona visió mitològica de Curial: Notes per a una interpretació de l'anònim català del segle xv *Curial e Güelfa*», dins *Miscel·lània Antoni M.*

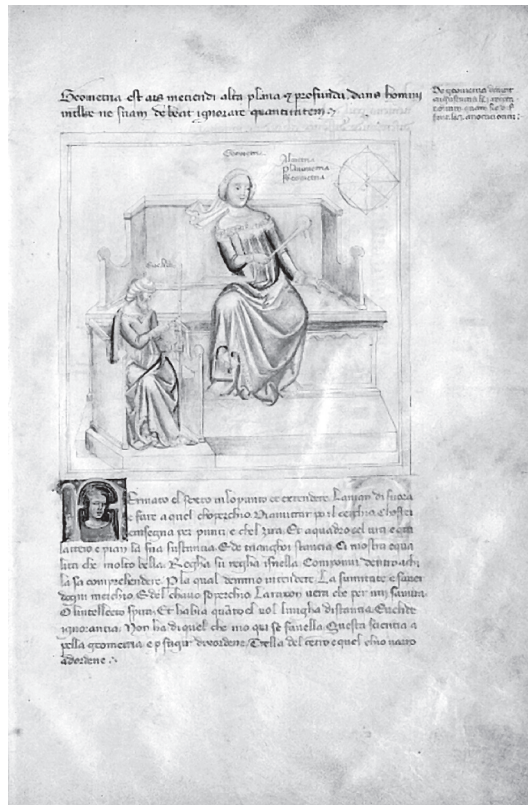
- Badia i Margarit*, vol. VI, Barcelona: PAM, pp. 265-292 (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 14).
- BADIA, Lola & TORRÓ, Jaume (ed.) (2011). *Curial e Güelfa*, Barcelona: Quaderns Crema (Sèrie Gran, 26).
- BENVENUTO DA IMOLA (1887). *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, ed. J. P. Lacaita, 5 vols., Florència: Barbera.
- DOREZ, Leone (ed.) (1904). *La Canzone delle virtù e delle scienze di Bartolomeo di Bartoli da Bologna*, Bèrgam: Istituto Italiano d'Arti Grafiche Editore.
- GÓMEZ, Francesc J. (2014). *El Tractat de les penes particulars d'infern de Joan Pasqual: estudi i edició crítica*, tesi doctoral, Girona: Universitat de Girona.
- HANSEN, Dorothee (1995). *Das Bild des Ordenslebrers und die Allegorie des Wissens. Ein gemaltes Programm der Augustiner*, Berlín: Akademie.
- MESA SANZ, Juan Francisco (2012a). «Las fuentes del latín del *Curial e Güelfa*», dins *Estudis lingüístics i culturals sobre Curial e Güelfa*, vol. I, ed. Antoni Ferrando Francés, Amsterdam: Benjamin Hopkins, pp. 387-428.
- MESA SANZ, Juan Francisco (2012b). «Pietro Alighieri, fuente de *Curial e Güelfa*», *eHumanista/IVTTRA*, 1, pp. 185-196.
- NICOUD, Marilyn (2016). «Reguardati, Benedetto», dins *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, <[323](http://www.treccani.it/enciclopedia/benedetto-reguardati_(Dizionario-Biografico)/></a>.</p><p>SOLER, Abel (2016). «Iconografia italiana i literatura cavalleresca catalana: les al·legories de les arts liberals en <i>Curial e Güelfa</i>», dins <i>Linguaggi del metareale nella cultura catalana</i>, ed. Veronica Orazi, Silvia Grassi, Lúdia Carol Geronès, Simone Sari i Isabel Turull, Torí: Università di Torino, pp. 41-57.</p><p>SOLER, Abel (2017). <i>La cort napolitana d'Alfons el Magnànim: el context de Curial e Güelfa</i>, 3 vols., València: Publicacions de la Universitat de València.</p><p>TOMEL, Alessandro (2016). «I <i>Regia Carmina</i> dedicati a Roberto d'Angiò nella British Library di Londra: un manoscritto tra Italia e Provenza», <i>Arte Medievale</i>, IV sèrie, 6, pp. 201-212.</p></div><div data-bbox=)



I. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 197, f. 4r. *Triumphus Augustini*.



II. Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 197, f. 4r. *Detall de les Arts Liberals.*



III. Chantilly, Musée Condé, núm. 599, ms.  
1426, f. 9r. *Geometria*.





IV. Florència, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari, ms. 38, f. 33v. *Aritmètica i Geometria*.