

Giovanni Albertocchi (Parma, Itàlia, 1946). Professor de Literatura Italiana de la Universitat de Girona. Autor de l'assaig *Alessandro Manzoni* (2003).

Margarida Casacuberta (Olot, 1964). Professora de Literatura Catalana Contemporània de la Universitat de Girona. Ha escrit *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite* (1997) i *Els noms de Rusiñol* (1999).

Joan Ferrer (Calella, 1960). Professor d'Estudis Hebreus i Arameus de la Universitat de Girona. Traductor de la Bíblia al català. Ha escrit diverses monografies sobre llengües semítiques, jueves i romàniques.

Sílvia Mas (Vic, 1972). Llicenciada en Teoria de la Literatura i Doctora per la Universitat de Birmingham (Anglaterra). Professora de Llengua Catalana de la Universitat Abat Oliba.

Salvador Oliva (Banyoles, 1942). Catedràtic de Filologia Catalana de la Universitat de Girona. Ha traduït l'obra completa de William Shakespeare al català.

Raffaele Pinto (Nàpols, 1951). Professor de Literatura Italiana de la Universitat de Barcelona. La seva pròxima publicació serà *Poetiche del desiderio. Saggi di critica letteraria della modernità*.

Xavier Pla (Girona, 1966). Professor de Literatura Catalana Contemporània i de Teoria de la Literatura de la Universitat de Girona. Autor de l'assaig *Josep Pla, ficció autobiogràfica i veritat literària* (1997).

Xavier Renedo (Girona, 1958). Professor de Literatura Catalana Medieval i d'Expressió Oral i Escrita de la Universitat de Girona. Editor de les obres de Francesc Eiximenis.

Jordi Sala (Sant Adrià de Besòs, 1967). Professor de Teoria de la Literatura i de Teoria i Història del Teatre de la Universitat de Girona. Dramaturg i director de teatre.

Jaume Torró (Malgrat de Mar, 1960). Professor de Literatura Catalana Medieval de la Universitat de Girona. Ha preparat dues edicions de divulgació del *Curial e Güelfa*.

Pep Valsalobre (Girona, 1956). Professor de Literatura Catalana Moderna de la Universitat de Girona. Investigador de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes d'aquesta universitat.

Mariàngela Vilallonga (Girona, 1952). Catedràtica de Filologia Llatina de la Universitat de Girona. Membre de l'Institut d'Estudis Catalans. Especialista en la literatura llatina del Renaixement.

6241-96160

Donatiu Fil. Catalana

82.09 DEL

De la Bíblia a Joyce

ONZE OBRES DEL CÀNON LITERARI

De la Bíblia a Joyce

ONZE OBRES DEL CÀNON LITERARI

A cura de Jordi Sala

Giovanni Albertocchi
Margarida Casacuberta

Joan Ferrer
Sílvia Mas

Salvador Oliva
Raffaele Pinto

Xavier Pla
Xavier Renedo

Jordi Sala
Jaume Torró

Pep Valsalobre
Mariàngela Vilallonga

CCG
EDICIONS

Sota les sancions establertes per les lleis, queden rigorosament prohibides, sense l'autorització per escrit dels titulars del copyright, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment mecànic o electrònic, actual o futur –incloent-hi les fotocòpies i la difusió a través d'Internet– i la distribució d'exemplars d'aquesta edició mitjançant lloguer o préstec públics.

Edita: CCG Edicions
Febrer 2006

Fotocomposició: Curbet CG
ISBN: 84-96444-45-7
© dels textos: els autors
© de la presentació: Jordi Sala Lleal
© d'aquesta edició: Curbet Comunicació Gràfica SL

CCG EDICIONS

B. Carreras Peralta, 4
Apartat 962 – 17080 Girona
Tel. 972 20 00 84 / Fax 972 20 05 70
www.curbetcg.com
edicions@curbetcg.com

Imprès a Cargraphics
Pedrosa B. 29-31. Polígon Pedrosa
08908 L'Hospitalet de Llobregat
Barcelona (Espanya)
Dipòsit legal: B-12.101-2006

Índex

Presentació	7
de Jordi Sala	
El món literari de la biblioteca bíblica	9
per Joan Ferrer	
Unes notes sobre <i>Les Metamorfosis</i> d'Ovidi	33
per Mariàngela Vilallonga	
Cronologia, estructura i disseny al <i>Canzoniere</i> de Petrarca	41
per Raffaele Pinto	
Notes per a llegir el <i>Curial e Güelfa</i>	57
per Jaume Torró	
François Rabelais: <i>Gargantua</i>, l'home-gegant i l'escriptura subversiva	81
per Pep Valsalobre	
Els sonets de Shakespeare: una lectura	97
per Salvador Oliva	
Poder, esclavitud i llibertat a <i>La tempesta</i>, de Shakespeare	111
per Jordi Sala	
Madame Bovary no era ell	149
per Xavier Pla	
Viatge al «cor de les tenebres» amb Joseph Conrad	163
per Sílvia Mas	
<i>Ulisses</i>, de James Joyce, o l'epopeia moderna	181
per Margarida Casacuberta	

Llengua i dialecte

a *La consciència de Zeno*, d'Italo Svevo 193
per Giovanni Albertocchi

La literatura i l'ensenyament 211
de la literatura
per Xavier Renedo

Notes per a llegir el *Curial e Güelfa*

Jaume Torró

1. El manuscrit, l'autor i el nom

Amb el nom de *Curial e Güelfa* coneixem una novel·la de cavalleries escrita al segon terç del segle XV per un autor desconegut. Fou descoberta al segle XIX a la Biblioteca Nacional de Madrid per Agustín Duran, que en aquell moment n'era el director, i que morí sense publicar la troballa. Uns quants anys després, A. Paz y Meliá comunicà l'existència del manuscrit a M. Milà i Fontanals, i li'n féu arribar una descripció i uns quants extractes. Finalment, l'any 1876 M. Milà i Fontanals hagué de viatjar a Madrid per assistir a un tribunal d'oposicions i ho aprofità per arribar-se fins a la Biblioteca Nacional i veure el manuscrit del *Curial e Güelfa*. Aquell mateix any donà a conèixer aquesta novel·la al món de la cultura i a la comunitat de lletrats en la *Revue des Langues Romanes*.

El nom de *Curial e Güelfa* es deu a aquests erudits del segle XIX. En el manuscrit que ens l'ha transmesa (ms. 9.750 de la Biblioteca Nacional de Madrid), no hi figura cap títol ni tampoc cap nom d'autor. És probable que tot això sigui només fortuït.

Els manuscrits medievals de novel·les de cavalleries solen obrir-se amb un primer quadern que conté el títol i les rúbriques dels capítols de la novel·la; això és una taula general o índex, que diem avui. Aquesta taula general sol estar precedida d'una portada i sovint d'una dedicatòria en què apareixen el títol de l'obra i el nom de l'autor. Exactament això és el que tenim en el *Tirant lo Blanc*, amb la dedicatòria a l'infant Ferran de Portugal en la primera pàgina de l'incunable de València de 1490, seguida després de la taula general o índex. En el manuscrit conservat del *Curial e Güelfa*, aquest primer quadern no hi és. És de creure que es va perdre en algun moment. Quan obrim el llibre manuscrit, observem que els capítols estan ben marcats i separats, amb el corresponent espai en blanc per a copiar-hi en una segona fase la rúbrica de cada capítol i per a dibuixar-hi la caplletra que havia d'obrir cadascun dels capítols. Aquesta operació la feia el rubricador, que solia ésser una persona diferent del copista del llibre, i la realitzava tenint a la vista la taula general ja estesa que havia de precedir el llibre un cop lligat. En algun moment, aquest

primer quadern que contenia la taula es devia perdre, i amb ell una probable dedicatòria en què l'autor confessaria la seva obra. Per aquesta confessió sabríem o bé el seu nom, o bé si l'anonimat era volgut, o fins sabríem si la novel·la es presentava en realitat com la crònica del cavaller Curial, que Melcior de Pando, el personatge que guia el protagonista al llarg del relat, hauria escrit, tal com vol fer-nos creure l'autor quan el narrador s'acomiada al final del tercer llibre i de l'obra de la veu de Melcior de Pando («E aquell Melcior, vell, cansat, qui viu lo príncep, abraçà'l plorant de goig, dient: *—Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace—*). En aquest cas, d'acord amb el començament del segon capítol del nostre *Curial* («Fonc ja llong temps segons jo he llegit...»), el narrador hauria rescatat de l'oblit la crònica del cavaller Curial escrita feia temps per Melcior de Pando. Per exemple, la dedicatòria del *Tirant lo Blanc* es clou amb aquestes paraules:

E perquè en la present obra altri no puxa ésser increpat si defalliment algú trobat hi serà, jo, Joanot Martorell, cavaller, sols vull portar lo càrrec e no altri ab mi, com per mi sols si stada ventilada a servey del molt il·lustre príncep e senyor rei expectant don Ferrando de Portugal la present obra.

I en aquesta mateixa dedicatòria el *Tirant* es confessa una traducció d'un llibre retrobat, com tantes novel·les de cavalleries. En la traducció castellana de 1511 aquesta dedicatòria se suprimirà i la novel·la es presentarà com l'obra d'un autor desconegut, i s'establiran nous capítols i rúbriques.

Per a nosaltres fou Antoni Rubió i Lluch qui publicà aquesta novel·la per primera vegada (1901), i qui de fet la tragué de l'oblit immerescut en què havia caigut. I ho féu amb el títol de *Curial e Güelfa*. Des de llavors s'han repetit les edicions i se l'ha considerada una obra cabdal de la novel·lística catalana i europea medievals.

2. Una novel·la cavalleresca

Des de Martí de Riquer, qualifiquem el *Curial e Güelfa*, juntament amb el *Tirant lo Blanc*, de “novel·la cavalleresca”. I ho fem així per diferenciar-les de les novel·les artúriques en vers de Chrétien de Troyes i de les posteriors novel·les artúriques en prosa, com el *Lancelot* o el *Tristan*, que acostumem a designar amb el terme *roman courtois* o *roman d'aventure*. Amb aquest terme separem també el *Curial* i el *Tirant* de novel·les com l'*Amadís de Gaula* o dels llibres de

cavalleries posteriors, molts populars, com el *Palmerín de Olivia* o el *Lisuarte de Grecia*.

Tant el *Lancelot* com el *Tristan* en prosa tingueren gran èxit a casa nostra des de començament del segle XIV, i totes dues foren traduïdes al català a partir de la segona meitat d'aquest segle, que és quan arriba aquí la cavalleria amb els grans cerimonials que la caracteritzaran en l'anomenada tardor medieval i els primers temps del Renaixement. El nostre autor també les coneixia i les tingué en compte a l'hora d'escriure el seu relat, especialment el *Tristan* en prosa. L'*Amadís de Gaula* també fou molt conegut per terres catalanes i anys més tard ho serien els llibres de cavalleries castellans del segle XVI. Molts d'aquests llibres foren impresos a València, i algun d'ells, com l'*Arderique* (València, 1517), havia corregut en versió catalana al segle XV. En canvi, no tenim notícies d'impressions barcelonines de llibres de cavalleries durant la primera meitat del segle XVI.

Les novel·les artúriques franceses i aquests llibres de cavalleries castellans situen l'acció narrativa en terres llunyanes i exòtiques, en un passat remot, i són plens d'elements meravellosos i inversemblants, com ara dracs, serpents, nans i gegants desmesurats, edificis alçats per art de màgia, encanteris, força física exageradíssima dels cavallers, que són capaços tots sols de desfer tants enemics com calgui en un instant per més ferotges que aquests siguin, etc. La nostra novel·la, en canvi, manca de tots aquests elements i aspira a guanyar-se el crèdit d'un relat històric. Al començament de l'obra, el narrador ens fa saber que les gestes del seu heroi ocorregueren temps enrere («fonc ja llong temps») i que ell n'ha tingut coneixement per documents escrits («segons jo he llegit»). Certament, mentre llegim el relat, ens adonem que tot s'esdevingué en els temps gloriosos de Pere II el Gran, el rei cavaller, aquell mateix que, segons la crònica de Bernat Desclot, en un moment crucial de la seva vida, quan emprèn l'ofensiva contra els francesos que han envaït Catalunya, diu:

Si perdem en aquest feit, cell qui menys hi perdrà seré jo, llevat la deshonor, que quant a mi tota vegada tinc en la mia mà de fer aquell pleit que jo vulla ab los francesos; mas guard a vosaltres e a l'estament de la terra, que no seria bo ni profitós. E jo, barons, no só cor [= *no sóc sinó*] un cavaller, e, entre·ls altres, si·m pot romanir lo cavall e les armes, aitant bé cuit [= *em penso*] viure de cavalleria com nengú que sia (cap. 157).

Curial viu en un temps històric i conegut de la cavalleria, i es mou en una geografia ben concreta. Això no vol dir, però, que ens trobem davant d'una “novel·la històrica” en el sentit modern de la

paraula. L'autor farà aparèixer o esmentarà personatges històrics coneguts per tothom al segle xv, com el famós cavaller Jean le Meingre, que visqué en una època molt posterior a Pere II el Gran. Simplement, l'autor ha volgut situar heroi i gestes, és a dir, la seva ficció, en la narració històrica per tal de crear la il·lusió en el lector que està relatant una història no inventada. I això que avui anomenaríem anacronismes, com les aparicions i esments de Guillaume du Chastel i de Jean le Meingre, són les obligades picades d'ullet de l'autor al lector en el joc literari de la ficció i la veritat. El nostre protagonista és fort i valent, però sempre des d'una mesura humana, i es comporta sempre de manera creïble i, sobretot, explicable. La geografia i l'ambient són molt precisos per tal que el lector pugui reconèixer-los. Els personatges porten noms reals o que poden ésser-ho. L'ambient social de la novel·la és l'ambient immediat de l'autor i dels seus lectors: el món de la cavalleria tal com era viscuda en el segle xv. Al final del primer llibre tenim el combat a cavall de quatre contra quatre de Curial i el cavaller napolità Boca de Far. Curial lluitarà amb tres cavallers catalans anomenats Dalmau d'Oluja, Roger d'Oluja i Ponç d'Orcau; Riquer va destacar que aquests eren llinatges de donzells i cavallers reals de la Segarra i del Pallars al segle xv. També Boca de Far era un llinatge napolità de cavallers, i documentem un Pere Boca de Far, cavaller napolità, que participa ja en 1432 al costat d'Alfons el Magnànim en la conquesta de Nàpols i que més endavant serà reboster del rei.

Aquest era un món de cavallers bregosos, de torneigs plens de pompa, i deseiximents i violències encoberts sota cerimonials aparatosos. El segle xv era ple de cavallers de debò, que anaven pel món a la cerca d'aventures, lluitant en les empreses més pintoresques, fent vots sorprenents i participant en justes, torneigs i passos d'armes, sense oblidar la guerra. La coronació de la carrera militar de tots ells era sempre el socors a l'Orient, la lluita contra el turc.

Els cavallers reals imitaven, en bona part, els cavallers de la literatura, per bé que les seves empreses històriques a nosaltres ens puguin semblar invencions de novel·lista. Emperò, el lector de mitjan segle xv tenia tots els elements necessaris per contrastar els fets i les emocions que narraven les novel·les amb els fets i els homes del seu temps, amb els llocs i els ambients que li eren coneguts; en definitiva, amb la seva realitat, com fa qualsevol lector actual d'una novel·la que transcorri en la seva immediatesa temporal o en un temps no gaire llunyà. Les novel·les artúriques i els llibres de cavalleries castellans del segle xvi opten per transportar el lector en un ambient de fantasia i de somni. En canvi, tant l'autor del *Curial e Güelfa* com Joanot

Martorell amb el *Tirant lo Blanc* fan una proposta artística ben diferent: la versemblança, encara que potser ells s'haurien estimat més dir-ne la historicitat. A tal fi, passaran la prosa de les novel·les de cavalleries pel sedàs dels models narratius de la historiografia, s'esforçaran a travar el relat i a crear una veritat novel·lesca que sigui contrastable amb la realitat. L'autor del *Curial e Güelfa* narrarà i encadenarà els episodis en una evolució coherent i lligada, i aspirarà a crear un text en què res no sigui gratuït i en què tot doni raó de si. Això l'obligarà a travar la psicologia dels personatges amb l'acció narrativa, perquè els personatges s'han de moure amb coherència amb els esdeveniments. Per tot plegat, el model artístic a seguir era, en bona part, el que marcaven els historiadors i cronistes, perquè la historiografia és el gènere literari al qual demanem una explicació necessària i travada dels fets i els personatges. Tingué en compte Bernat Desclot, sens dubte, però també Titus Livi, com apunta el mateix autor després de l'episodi de la batalla de Curial contra els turcs.

En el segle xv aparegueren també les cròniques particulars que relataven la vida de grans militars contemporanis, com el *Livre des faits de Jean le Meingre, dit Boucicaut*, el *Livre des faits de Jacques de Lalaingo* o el *Victorial* de Gutierre Díez de Games, que narra les gestes de don Pero Niño, comte de Buelna. Tots aquests llibres fan el report de les aventures i proeses històriques de cavallers autèntics. Tanmateix, aquests personatges de carn i ossos procuraven conformar-se als ideals cavallerescos representats, mantinguts i alimentats per la literatura, especialment pel *roman courtois* o *roman d'aventure*, alhora que els seus cronistes ajustaven les aventures i la vida dels seus herois als esquemes i models de la literatura cavalleresca. En el *Curial e Güelfa* i en el *Tirant lo Blanc*, en canvi, la relació entre literatura i realitat és inversa. Tenim un heroi de ficció i haurem de transportar-lo i ajustar-lo a una realitat i ambient històrics, com més contemporanis millor, perquè el lector pugui incorporar-los en el món que ell coneix i donar-los vida. Per a l'èxit d'aquesta operació, la geografia i l'ambient propers són de cabdal importància, tal com feia, per exemple, A. Conan Doyle amb Sherlock Holmes, fins al punt que, quan som a Londres i agafem el metro a Baker Street, ens fa l'efecte que ens l'haguem de trobar. Exactament el mateix feia Boccaccio en tantes històries narrades en el *Decameron*, i avui en els recorreguts turístics d'Arezzo ens ensenyen la casa de Tofano i el pou amb què l'enganya la seva muller Ghita quan li fa creure que s'hi ha tirat ella i només hi ha llençat una gran pedra (*Decameron* VII, 4). La història, l'explica ja Pedro Alfonso en la seva *Disciplina clericalis*. Boccaccio la torna a explicar i li dona vida en un ambient i una

geografia coneguts i propers. El nostre novel·lista procurarà que Curial es comporti com els cavallers reals i vivents que tothom coneixia. Si aquells sovint miraven de comportar-se com els personatges que apareixien en el *Lancelot* i en el *Tristan*, en el nostre cas la relació s'inverteix. Curial és un heroi fictici i, per tant, no podem parlar d'una "biografia de cavaller", com voldrà fer-nos creure el narrador amb la seva història; per això parlem d'una "novel·la", un gènere que imita la realitat.

3. Una història sentimental i d'amor

El *Curial e Güelfa* és també una història sentimental. De fet, és una història sentimental l'argument que emmarca tota la novel·la, que la presenta i que la clou. Si les gestes de Tirant es tanquen, com la història de Pere el Gran i d'Alexandre el Gran, amb la mort i glori-ficació de l'heroi, les aventures de Curial acaben amb les esposalles amb la Güelfa.

L'element sentimental havia estat sempre molt present en els *romans* artúrics, tant en Chrétien de Troyes com en el *Lancelot* o el *Tristan* en prosa. L'amor és un dels elements principals que configuren els herois del cicle artúric, i el sentimentalisme és una de les seves manifestacions més característiques. Els amors de Tristany i Isolda o de Lancelot i Ginebra han sobreviscut fins als nostres temps. Si en les *chansons de geste* a penes hi havia lloc per a les dames, en el *roman d'aventure* aquestes seran les inspiradores i el guardó de valentia i magnanimitat dels herois, el seu sospir i confort, el principi i fi de tota acció. L'amor hi és la nota predominant, i això no vol dir que les armes i els combats no siguin un fi en ells mateixos. Les armes soles donen sentit a la vida de l'heroi i, de retruc, omplen de mèrit el seu amor. La nota sentimental no manca tampoc en els llibres que narren les empreses dels cavallers reals com Jacques de Lalaing o Pero Niño.

Això no obstant, l'amor de Curial i de la Güelfa no és de cap manera l'amor que representen les novel·les de la Taula Rodona, i té ben poc a veure amb els amors adúlter de Tristany i Isolda o de Lancelot i Ginebra, ni tampoc té gaire a veure amb altres amors purs i castos característics del *roman courtois*. Semblantment, la història de Curial i Càmar tampoc no té res a veure amb les passions que sovint acoblen herois cristians i donzelles sarraïnes en les històries del cicle de Carlemany. L'anònim coneixia totes aquestes històries, com també les devia conèixer Joanot Martorell, que sembla recordar-se'n

en els episodis d'Àfrica i en el personatge de Maragdina, la filla del rei de Tremicèn. El nostre autor va servir-se del motiu per construir una trama sentimental ben diferent.

En el *Curial*, la trama sentimental presideix tota la novel·la per intenció explícita del seu autor. De fet, on l'autor mostra més el talent de novel·lista és precisament en la manera com tracta aquestes situacions, que són a més les que desencadenen l'acció. Aquesta voluntat sentimental obliga el nostre autor a ajustar la psicologia dels seus personatges, fins i tot de bona part dels secundaris, amb l'acció narrativa i, no cal dir-ho, a ajustar els personatges entre ells. Els personatges del *Curial* no són de cap manera d'una sola peça, ans al contrari: són caracteritzats d'una forma molt matisada, i el seguiment psicològic que el lector en fa al llarg del relat és molt graduat. De la Güelfa no se'ns diu mai explícitament que s'hagi enamorat de Curial. Solament sabem que li ha caigut l'ull sobre Curial i que decideix prendre'l sota la seva protecció. La Güelfa és una jove vídua, ja experimentada en les coses de l'amor, que sap dissimular la seva passió quan convé i que procura dominar-la i preservar el pudor i la vergonya. Les relacions de la Güelfa amb Curial vénen pautades per les relacions entre senyor i vassall. Amb aquesta condició s'avé el fet que el narrador ens faci saber des d'un bon començament que en el pit de Curial, «en lo qual alguna impressió d'amorós plaer encara no era entrat, súbitament s'encès una flama foguejant, la qual fins que mort l'ocupà no's pogué apagar». A més, com podria conèixer el narrador el cor de la Güelfa? Una dama només podia obrir el seu cor a una altra dona, mai a un home. A la Güelfa li caldrà, per tant, una confident a través de la qual el lector coneixerà els sentiments d'ella i, al seu torn, ella trobarà confort a la seva passió. Això explica i justifica l'aparició de l'abadessa, a qui la Güelfa explica les alegries i les angoixes de la seva passió, i amb la qual es demana, quan comença a sentir-se punyida per la gelosia, «quina cosa és amor?». Amb l'abadessa podrà superar la malenconia i la tristesa que s'estaven apoderant del seu ànim, causades per la malaltia d'amor i que en feien témer la mort, i que els metges no podien ni sabien com guarir. I s'havia retirat a un monestir a preparar-se per la mort, i hi afegirem: a sentir-se més lliure en la passió que la congoixa-va. Allí havia trobat l'abadessa. Al lector modern, pot resultar-li estrany que es triï per confident una abadessa, però ha de pensar que en el món medieval era molt corrent que una dama vídua es retirés en un monestir. Els monestirs femenins eren l'únic món regit per dones, on els homes, si de cas, només eren uns convidats. I és allí on la Güelfa pot escapar a la vigilància del seu germà, el marquès de Monferrat. Ara, podem caracteritzar Laquesis i Càmar en relació a la Güelfa.

Laquesis i Càmar són dues inexpertes en les coses de l'amor. La tragèdia de Càmar és molt dura. És un dels personatges més comovedors del *Curial*: una criatura innocent que mor víctima de la passió. Ningú no pot ajudar-la, i ha de portar tota sola una càrrega massa feixuga. Desconeixedora de l'amor, la passió acabarà destruint-la. El seu pare, ric i avar, encara que jove, va tenir la major part de culpa, perquè, gelós de la filla i de la mare, les tenia amagades a casa i no se'n preocupava. Càmar es féu gran i el seu pare no s'ocupà de casar-la. Els imperatius de la carn no perdonen i ella va enamorar-se de Curial. Càmar no pot revelar a ningú el malestar que sent en no ésser corresposta, i això farà créixer encara més el dolor i la malenconia que acabaran destruint-la. La incomprensió dels seus acabarà arrossegant-la al suïcidi. Càmar patirà la malaltia d'amor en la fase més aguda. D'això no pot sortir-ne res de bo, Curial ho sap i intentarà alleujar-la-hi com podrà. D'acord amb Ovidi i els seus *Remeis a l'amor*, quan és massa tard per estroncar la passió, s'ha d'esperar el moment més propici per a actuar. És millor deixar passar el rampell de follia, alleugerir el malalt i esperar que passi el furor. La medicina és l'art de l'oportunitat. Si no ho fas així, abruses més el mal i l'irrites combatent-lo. La família de Càmar no actuarà així, però tampoc els podem fer culpables perquè desconeixen l'amor que ella pateix.

És probable que, per a l'elaboració de l'episodi d'Àfrica, l'anònim vagi tenir presents alguns relats que viuen els herois del cicle de Carlemany, que s'esdevenen també en terres paganes, i narren com donzelles sarraïnes s'enamoren de cavallers cristians i els declaren el seu amor sense gaires destorbs. Aquests herois carolingis també pateixen dures i infelices presons en aquestes terres llunyanes, d'on sovint tornen després d'haver guanyat nous regnes per a la cristianitat, i arriben just a temps per dissipar els exèrcits sarraïns que amenacen París i el vell emperador Carlemany. Joanot Martorell se'n va servir clarament en el *Tirant lo Blanc*. En canvi, l'anònim del *Curial* va refondre el motiu amb un dels relats sentimentals més impressionants de tota la literatura occidental: la història de Dido i Eneas narrada per Virgili a l'*Eneida*.

De Laquesis sabem que tenia els ulls més bells, resplendents i alegres que mai s'haguessin vist i que era la donzella més bella de tot l'Imperi. Ningú no podia resistir-se a la seva mirada. Laquesis era una altra Helena. Així ens ho fa saber el narrador i, en bona part, ell configura el personatge sobre el model d'Helena de Troia. En un moment de l'*Art amatòria*, Ovidi ens dona unes breus instruccions sobre com hem de comportar-nos en un convit. Ens diu, per exem-

ple, que ens afanyem a ésser els primers a agafar la copa que hauran tocat els llavis de la noia que hem escollit i que volem aconseguir, i que beguem pel mateix costat on ella haurà begut. Aquesta recomanació, de què s'agradava especialment Ovidi, reapareix en els seus *Amors*, i a les *Heroides* es transforma en motiu literari. Paris i Helena, a les *Heroides*, es coneixen en un convit, quan Paris fou hoste a Esparta. Durant el convit, Paris segueix els consells que Ovidi ja havia exposat a l'*Art amatòria*, pren la copa d'Helena i beu pel mateix lloc on ella ha begut. L'escena es repeteix inversa entre Curial i Laquesis. En un moment del convit ofert a Curial per haver deslliurat la duquessa d'Ostalriche, en què Laquesis fa de copera, la mare de Laquesis fa que la seva filla agafi la copa de Curial i begui del mateix vi que el cavaller ha begut. Laquesis, en aquesta ocasió, vesteix una roba de domàs folrada d'erminis, tota brodada d'ulls, dels quals eixen llaços d'or. Es tracta d'un motiu que podem remuntar fins als elegíacs llatins; així, en Properci llegim «*oculi sunt in amore duces*» («en l'amor els ulls són els guies») (II, 15, 12). Però els ulls brodats de llaços m'inclinen a pensar en Petrarca, que reprengué aquest vers («*e sien col cor punite ambe le luci, / ch'a la strada d'Amor mi furon duci*», *Canzoniere*, XXXVII, 79-80), i en el petrarquisme posterior. La imatge dels «llaços d'amor» apareix ja en els trobadors, però Petrarca (1304-1374) la va desenvolupar especialment fent seguir als ulls i la mirada els cabells d'or de Laura, amb els quals lliga i estreny el poeta; i en els petrarquistes italians i espanyols no és estrany que els «llaços» siguin d'or. Juan de la Cueva (1550-1610) escriurà: «*Viste mi rostro envuelto en lazos de oro*», i Francisco de la Torre (segle XVI) parlarà de «*los lazos de oro donde estoy atado*». L'anònim ha projectat la imatge sobre la roba i amb ella ha tallat un vestit per a Laquesis. L'escena val una i moltes mencions. És perfecta!

Ara bé, si el poeta Ovidi fa aparèixer Paris i Helena en un banquet, una altra tradició, presumiblement històrica, els havia fet conèixer en un temple en el transcurs d'una romeria, com Dido i Eneas, que s'havien conegut al temple de Juno. Així Ramon Muntaner, quan passarà per l'illa de Tènedos, recordarà la història de Paris i Helena i la guerra de Troia (cap. 214). L'anònim conciliarà totes dues tradicions i llocs i, així, veurem com l'amor de Laquesis i Curial es farà públic a l'església. A l'edat mitjana els pocs espais públics on podien veure's els nois i les noies eren les esglésies i les festes amb convits i balls que en bona part per a això s'organitzaven. En aquella ocasió, l'anònim ens diu de Laquesis: «anant així com a nova enamorada, no sabent cobrir les seues passions, dues voltes se girà a mirar Curial». Com a Càmar, l'amor ha pres Laquesis per sorpresa i sense prèvies

defenses, perquè desconeixia fins ara els punyiments de la carn, que l'assaltaran tan fort que no sabrà dissimular ni guardar el pudor i la vergonya. Ara bé, el seu cas no és tan greu com el de Càmar; en primer lloc, perquè no ha de tenir amagats els seus sentiments i, a més, perquè té la millor confident, la seva mare, a qui sempre fa cas; i en segon lloc, perquè li serà possible ordenar la passió per la via del matrimoni. Els seus pares veuen amb bons ulls Curial i estan disposats a casar-la-hi. Tanmateix, el lector sap que això no pot ser, fins i tot ho sap el mateix Curial, que no s'ho acaba de creure. Curial pensa que l'oferiment per part del duc de Baviera de la seva filla, si bé sincer, fou més fruit d'un agraïment efusiu per haver salvat la seva altra filla (la duquessa d'Ostalriche) de la foguera que d'altra cosa. En certa manera, a Curial la situació el sobrepassa:

Lo duc féu a Curial molta honor, e tots temps esperava que li demanàs Laquesis per muller, puix que ell la hi havia proferta. Emperò Curial, no obstant les coses que veia, no podia creure que la hi donassen, e d'altra part, recordant-se de la Güelfa, no havia ardiment de fer-se avant. E per açò estava tèbeu e no gosava obrir la boca per parlar-ne. Poguera ésser que si altra volta lo duc lo'n hagués convidat, ell s'hi fóra debatut; emperò al duc paria cosa des-honesta parlar-ne pus, e així lo fet no s'executava.

Curial no fa un paper gaire galdós, però tampoc no podia fer gairebé res més. Curial, de vegades, és massa tou, o si voleu massa sentimental i fins delicat.

Curial es troba en una situació semblant a la d'Eneas, l'heroi èpic de l'*Eneida*. Si Càmar es congifura sobre Dido, sobre Curial, a partir dels mateixos episodis, plana la figura d'Eneas, i fins es projecta enre. Tant la humilitat de Curial com la *pietas* d'Eneas són dues virtuts que contribueixen a desdibuixar-los com a herois èpics i que, de retruc, comporten que es tornin herois complexos. En un moment determinat, la Güelfa expressa a Melcior de Pando el seu dubte si Curial no resultarà covard, perquè es mostra massa respectuós i amb poca iniciativa, que diríem avui, a l'hora de correspondre-li en l'amor. Quan la Güelfa ja no pot més i declara el seu amor a Curial, aquest respondrà a Melcior que «ell temps havia que pensava ço que era e esperava que de la sua passió la pogués fer certa». A Curial, la Güelfa no l'havia agafat per sorpresa, però la Güelfa és una dama i ell només un servidor. En el pròleg al segon llibre se'ns dirà que, si bé és nascut sota el signe del lleó i complirà vint anys amb Mart en el seu signe, Curial és de naturalesa humil i cortès. L'anònim ha de vèncer determinats reptes a l'hora de construir el seu protagonista, com

també els hagué de vèncer Virgili. Els herois masculins s'han construït sempre sobre l'èpica, sobre els valors que imposa el grup, i exalten sobretot el guerrer i la generositat d'ànim en el camp de batalla, mentre que el món de l'ànima, el món de les passions més subjectives, havia estat reservat a l'esfera femenina, potser perquè el món literari dels sentiments, de les emocions i les passions havia nascut amb l'elegia i la lírica, un espai literari per a l'amor i adreçat a les dones. A Virgili, aquesta subjectivitat de vegades se li escapa. A l'*Eneida*, quan es veu obligat a parlar de la relació d'Eneas i Dido, opta pels valors del grup i del deure. Per tant, Eneas abandonarà Dido, marxarà de Cartago i seguirà el mandat dels déus. Tanmateix, la ploma de Virgili, i amb ella el lector, s'emociona amb el dolor i la grandesa de Dido molt més que amb el dolor que se suposa ha de sentir Eneas al seu interior quan l'abandona i escull el deure. Semblantment, el nostre anònim, de jove, degué emocionar-se quan llegia aquesta història virgiliana, i potser com sant Agustí (354-430) va plorar també la mort de Dido, que es llevà la vida per amor; i a escola, on l'*Eneida* era una de les lectures obligades, ben probablement li devien preguntar si, com diu el poeta, és veritat que Eneas vingué una vegada a Cartago. De la lectura de Virgili, d'una banda, i d'Ovidi, a qui agradava proclamar-se el millor coneixedor de l'ànima femenina, de l'altra, l'anònim tragué moltes lliçons per a l'escriptura del *Curial*. Ara tornem a Laquesis, que hem deixat per un moment.

Quan arribem al segon llibre, el comportament de Laquesis esdevé molt simple. Laquesis és una donzella bellíssima que posa tota la cura del món a fer-se més bella encara i que està molt engrescada amb Curial. Tant ho està, que no té cap pudor a manifestar-ho. El narrador insisteix diverses vegades que això és així perquè la força del seu enamorament i la seva joventut i inexperiència no li permeten cobrir els seus sentiments i regir-se convenientment. Per altra part, Laquesis té seriosos motius per pensar que és corresposta per Curial, perquè el cavaller, seguint el manament de la Güelfa, va al torneig de Melú amb paraments verds i blancs, que corresponen als cavallers enamorats de donzelles, alhora que Festa, la donzella que acompanya Curial, simula que és la donzella dels cavallers aragonesos. No obstant això, a París es farà evident que el matrimoni entre Laquesis i Curial no es pot portar a efecte. En aquest moment, els pares de Laquesis haurien d'actuar, cercar la manera d'apartar la filla de Curial i trobar-li un marit. Laquesis ja té edat d'ésser casada i, si no s'ordenen les passions, aquestes poden desfermar-se. Serà, però, el rei de França qui actuarà i intentarà allunyar Curial de París per arranjar el casament de Laquesis amb el duc d'Orleans. Així es

farà, i veurem que Laquesis és molt feliç amb el duc d'Orleans. Un cop casada, a Laquesis ja no li restarà cap senyal de l'antiga flama que cremava per Curial. Aquest comportament pot semblar estrany al lector modern, el qual pot pensar fins i tot que Laquesis no és gaire bona amant. De fet, aquesta opinió és en part justificada i en part no. Per a raonar-ho des de l'ambient cultural del segle xv, haurem de prendre en consideració les obres de Giovanni Boccaccio, un autor que debaté llargament sobre l'amor en les seves obres. En especial, recordarem Fiammetta, un personatge molt entranyable a Boccaccio, sobre el qual deixà empremta el virgilià «*adgnosco ueteris uestigia flammae*» («reconec en mi els vestigis de l'antiga flama»). Són les paraules amb què Dido confessa l'amor que sent per Eneas a la seva germana Anna.

En un moment del *Filocolo* de Boccaccio, un grup de catorze joves discuteixen tretze qüestions d'amor, cadascuna de les quals pot tenir dues o tres solucions. Aquesta pràctica de formular qüestions amb alternatives diferents era un entreteniment senyorial de l'època. Fiammetta és la reina del joc: no posa cap qüestió però les resol totes. Quan arriba el torn a Ferramonte, el jove posa aquesta qüestió: de quina d'aquestes tres dones un jove s'hauria d'enamorar abans, si d'una donzella, d'una casada o d'una vídua? (IV, 51-53). Fiammetta respon que enamorar-se d'una dona casada és actuar contra les lleis divines, i fins les naturals i positives, i hi afegeix que cortejar la dona d'un altre home pot ésser fins i tot perillós, en una clara al·lusió a la venjança consegüent del marit. Quant a l'enamorament per una donzella, Fiammetta ens diu que aquesta difícilment serà cortesa de la pròpia virginitat si no és a qui ha d'unir-se en matrimoni; a més, les donzelles són rudes i inexpertes en les coses de l'amor. En canvi, la vídua, que ha conegut els desigs de la carn i sap de la passió i és experimentada en les arts de l'amor, sabrà seguir els «vestigis» de l'amant, i en ella l'«antic foc» reprendrà amb facilitat la seva força i farà desitjar-li allò que havia oblidat. Més endavant, Fiammetta recorda que l'exposició del seu argument es pot veure clarament provada en els casos de Dido i Ariadna. En el *Filocolo* es configura un dels personatges més característics de les obres de Boccaccio, envers el qual mostrava una clara simpatia: la vídua. No oblidem que el món medieval era ple de joves vídues. La Güelfa s'havia casat amb a penes tretze anys i a quinze anys ja era vídua. En un passatge anterior del *Filocolo*, Fiammetta havia respost aquesta altra qüestió suscitada per una altra dama: dues joves donzelles estimen totes dues un mateix jove; quan el veuen, l'una s'atura lluny, vergonyosa, mentre que l'altra corre a abraçar-lo, el besa, se li asseu al

costat i li declara el seu amor. Quina d'aquestes dues donzelles estimava més el jove i ell a quina ha d'estimar? Fiammetta respon que l'amor sempre fa tímids aquells sobre els quals té més poder, i que com més força té, més tímids els fa, i que l'amor sempre està acompanyat de temor i vergonya. Per tant, la donzella que es va mostrar tímida i vergonyosa és qui va obrar com a veritable enamorada. I, encara que l'amor en excés pot llevar l'enteniment fins als més savis, alhora els omple de temor, i, per tant, no és propi d'una dona enamorada ni de cap altra ésser atrevida i desvergonyida, perquè la vergonya és la principal guarda de l'amor d'una dona. Si les dones saben preservar millor les flames de l'amor que els homes és perquè el temor i la vergonya hi prenen més força. L'ardiment i el desvergonyiment són més propis d'aquelles que cerquen calmar la força del desig de la carn. Però aquestes, l'un cop l'han apaivagada, ja no es recorden més de l'un que de l'altre (IV, 39-42).

Si parem esment en aquests passatges del *Filocolo* i els posem en relació amb el *Curial e Güelfa*, ens adonarem com el desvergonyiment és la nota que defineix el comportament de Laquesis en el segon llibre, i que, un cop casada amb el duc d'Orleans i, per tant, un cop ordenat el desig carnal per la via del matrimoni, ella ni es recordarà de Curial. No la jutgem amb duresa. Laquesis té l'edat d'enamorarse, l'edat en què el cos manifesta les seves exigències, i Curial és un òptim candidat. Laquesis segueix sempre els consells de la seva mare. Laquesis estava sincerament engrescada amb Curial, enamorada, sens dubte, però potser no tant com es pensava; en qualsevol cas, no tant que no pogués posar-s'hi remei, semblantment com va trobar-ne Ariadna amb Dionís. El rei de França, que és un home assenyat, sap resoldre la situació. I la cosa més important de totes, l'autor s'estimava Laquesis i farà que ella mateixa es defensí de l'acusació de desvergonyida i afirmi l'honorabilitat dels seus sentiments davant la seva mare al·legant la tràgica història d'amor de Guiscardo i Ghismonda (*Decameron* IV, 1). Ja mai més ni el narrador ni cap personatge gosaran recordar-li la vergonya. L'autor del *Curial* volgué reivindicar Laquesis abans d'abandonar-la i deixà que ho fes ella mateixa.

Laquesis, la donzella, i la Güelfa, la vídua, encarnen dues bel·leses diferents i dos prototips femenins ben diferents. Laquesis representa tota la gràcia de l'adolescència, quan encara tot es gratuït i innocent, mentre que la Güelfa és una dona vídua, si bé jove, bella i atractiva, que ja ha conegut l'amor i en té experiència, i és una dama, és duquesa de Milà. Laquesis és molt jove. La Güelfa en sap més, i la guanya de molt.

En la literatura medieval l'amor sol tenir per objecte una dama casada. Aquesta és la norma en la lírica trobadoresca, i també sol

ésser-ho en la narrativa, encara que no hi manquin les donzelles. Ja sabem que Boccaccio havia privilegiat la vídua a través del personatge de Fiammetta, però també de la jove Criseida del *Filostrato* i de les moltes vídues que apareixen a les pàgines del *Decameron*, entre les quals llegim la història de Ghismonda (IV, 1). En el capítol cinquè del primer llibre del *Curial e Güelfa*, l'anònim parafraseja precisament la narració de Ghismonda al *Decameron*. Ghismonda, en veure que el seu pare no es preocupa de tornar-la a maridar, i a ella no li semblava decent demanar-li-ho, decideix tenir d'amagat un valerós amant. Observa entre els servidors de la casa del seu pare i es fixa en Guiscardo. Boccaccio, com Virgili o Ovidi, és l'altre gran mestre de l'anònim. D'ell aprendrà a narrar i, en especial, aprendrà a derivar els motius de la lírica a la narrativa, a readaptar els motius literaris del *roman courtois* o *d'aventure*, i a servir-se dels ensenyaments de Virgili i d'Ovidi en la literatura en llengua vulgar.

La trama de la història de Curial i la Güelfa procedeix en bona part de la lírica trobadoresca. La relació que lliga tots dos personatges està construïda seguint els esquemes de la lírica: senyor-dama / vassall-amant. La Güelfa no pot ser de cap manera una donzella, però tampoc no és una dama casada. Si tingués marit, ens trobaríem davant d'un amor adúlter, com ho era l'amor que cantaven els trobadors, o com ho era l'amor de Tristany i Isolda o de Lancelot i Ginebra. Ja sabem, d'acord amb Boccaccio (*Filocolo*, IV, 51-53), dels inconvenients i entrebancs que suscita l'amor per les donzelles i per les casades. L'anònim va seguir la solució que el mateix Boccaccio havia proposat tantes vegades: una vídua. La vídua és una dama; per tant, gaudeix de la personalitat jurídica d'una senyora, però alhora es pot tornar a casar i ofereix així una solució respectuosa i ordenada a la passió: el matrimoni. La relació entre Curial i la Güelfa està regida pels mateixos principis que la dama i el trobador: la mercè i l'*erguelh* ('orgull'). La carrera de Curial s'inicia a la cort de Monferrat, un lloc important de la cultura trobadoresca, ja que la cort del Montferrat històric fou freqüentada per trobadors de renom al llarg dels segles XII i XIII, com foren Gaucelm Faïdit, Raimbaut de Vaqueiras, Peire Vidal, Aimeric de Peguilhan i Falquet de Romans. Si Curial, fins al final del segon llibre, haurà conegut la mercè de la Güelfa, a partir de llavors patirà l'*erguelh* de la dama, que no serà vençut i doblegat fins que al final del tercer llibre tota la cort de França demani mercè a la Güelfa a Santa Maria del Puig (avui la ciutat de Lo Puèg, a l'Alvèrnia). Per elaborar aquest episodi, l'anònim segueix el guió d'una historieta del *Novellino* construïda sobre la *razó* (breu comentari literari en prosa) que acompanyava una conegu-

díssima cançó del trobador Rigaut de Berbezilh. Però tots aquestes esquemes, que provenen de la lírica, l'anònim els derivarà en la narrativa seguint el mestratge de Boccaccio, mestre com Ovidi, però en llengua vulgar, de l'ànima femenina i de la nota sentimental.

De Boccaccio, l'anònim també aprengué l'humor i la ironia que traspua sovint la seva ploma. L'episodi de les monges té molt a veure amb l'humor i la ironia del *Decameron* de Boccaccio, on les monges i els seus dissenys naturals són personatges i motius recurrents. El tema no era estrany en la literatura medieval, però solia ésser tractat des de la vena còmica extrema, des de la rialla grassa. En canvi, en Boccaccio es tracta des de la simpatia, i fins i tot i en nom de les forces de la natura des d'una bona i molta part de comprensió. Les pàgines del *Curial* en què apareixen les monges recloses al monestir respiren aquesta simpatia, comprensió i humor còmplice. Només tinguem present el moment en què Joanina de Borbó, que tothora fa burla de tot, demana a Festa, que acompanya Curial cavaller errant, que la substitueixi uns dies al monestir mentre ella se n'anirà amb Curial a Melú. Les monges retreuen la feta a Joanina dient-li que sempre es burla de tot, però Joanina contesta que no és així, que més aviat és Festa qui es burla de totes elles: «Bé-ns trufa ?dix Joanina? aquesta donzella que va per lo món mirant totes les belles coses, e a nós basta saber-les per relació».

4. Un narrador fi i amesurat

El *Curial e Güelfa* s'ha usat sovint com a comparsa per a remarcar la modernitat del *Tirant lo Blanc*, i d'això el *Curial* no n'ha sortit gaire beneficiat. És veritat que la novel·la de Joanot Martorell és molt més exuberant en conjunt i en els seus diversos aspectes, i potser per això més seductora. No és gens estrany que l'escolar, o el lector en general, se sorprengui i s'entusiasmi davant episodis com el de les nocces sordes al castell de Malveí o les diverses ocasions que Plaerdemavida aconsegueix de portar Tirant fins a la cambra i al llit de Carmesina, avinenteses que Tirant sap aprofitar tan poc (i en una fins té literal mala pota quan ha de sortir precipitadament i es trenca una cama quan salta per una finestra). Són arguments i motius propis de la comèdia, un gènere que narrava històries d'amor fictícies i versemblants, en les quals al final sempre triomfava l'amor però no sense abans haver ridiculitzat comportaments i actituds propis dels enamorats. En canvi, l'anònim no usa d'aquesta tradició literària per als amors i herois del seu relat. El *Curial* reclama un lector una mica més

espigat perquè puguem veure-hi la rialla simpàtica en escenes com la del monestir de monges o com aquella que narra l'enamorament de Curial i Laquesis, o l'episodi de la nit en què Curial dorm a la cambra i al llit de l'enamorada. On Joanot Martorell és gras i alegre, l'autor del *Curial* és delicat i subtil. Certament, no manquen a aquells moments d'extrema finor, com ara la famosa escena del mirall, però si alguna cosa el defineix és l'exuberància.

En el *Curial* tot és molt més amesurat. No hi trobem aquells parlaments, respostes, reprensions i lamentacions, llargs i oratoris, que s'han d'evitar de totes passades a l'escolar. Una característica de la nostra novel·la, que sempre li ha estat reconeguda, és precisament la de no participar del que s'ha anomenat "valenciana prosa". Els diàlegs de la nostra novel·la poden ésser frescos i vivaços com si sentís-sim d'amagat una conversa d'altres temps. També la novel·la de Joanot Martorell és plena de pàgines de llengua viva i fresca; només hem de pensar un moment en la llengua de Plaerdemavida. La diferència que separa l'una novel·la de l'altra es troba en l'ús de la prosa d'art. Si bé els personatges del *Curial* parlen sovint en un to més solemne o pretensions, ple de llatinismes lèxics i gramaticals, tal com també ho fa el narrador, quan ho fan, per algun especial instint de l'anònim, la llengua no se'ns fa estranya i sobretot el lector segueix els parlaments dels personatges i el narrador amb ben poc esforç. Aquesta és una de les grans modernitats del *Curial*: saber elaborar una prosa culta, i fins llatinitzant, sense que es vegi gaire, sense que atempti el geni de la llengua com dirien més tard. I, també, saber integrar-hi un llenguatge clar i una conversa desperta. Sembla com si l'anònim disposés de les claus retòriques que havien de marcar la llengua del renaixement. Potser tot era fruit de la seva familiaritat amb els textos antics i d'una formació gramatical forjada sobre bons models d'escriptura que defugien les tècniques de l'*ornatus difficilis* i cercaven l'aparença de la naturalitat, tal com demanaven els mestres de gramàtica de l'humanisme.

La recerca de l'equilibri artístic la podem veure en cada racó del *Curial e Güelfa*, i un joc de simetries i contrastos disposa la construcció de la novel·la. Parem atenció un moment en el tercer llibre, en l'episodi central dels set anys de captivitat de Curial a Tunis. Doncs bé, aquest episodi està emmarcat unes pàgines abans pel somni al Parnàs amb l'aparició del déu Apol·lo (III, caps. 28-39) i unes pàgines després per la visió de Bacus amb les set arts liberals (III, cap. 83), tan necessàries per al poeta i que Curial estudia a Montserrat («per no perdre temps, après gramàtica, lògica, retòrica e filosofia, e fonc valent home en aquestes sciències e així mateix poeta molt

gran», I, cap. 3). Apol·lo i Bacus eren els déus que rebien culte als dos turons del Parnàs i tots dos protegien des d'antic els poetes lírics. El somni del Parnàs ve precedit per una primera intervenció de Fortuna, la qual ha de moure els déus contra Curial (III, caps. 16-27). La visió de Bacus ve seguida d'una altra aparició en escena de Fortuna, que ara malda per afavorir de nou Curial (III, caps. 84-85). En el primer llibre, quan es desvetlla en l'ànima de Curial el conflicte entre la Güelfa i Laquesis, el nostre heroi rep una visió en somni que l'avis sobre tot el que aquest neguit pot desencadenar. Es tracta d'un somni profètic (I, cap. 25). Quan al final del segon llibre aquest conflicte es resol amb la negació de la Güelfa i de Laquesis, Curial pateix un somni enganyós que el fa errar (II, cap. 139). En el segon llibre Curial ha de lluitar contra el Sanglier, que representa en certa manera la intemperància i l'arrogància dutes a l'extrem, fins al punt que l'han convertit en una mena d'anticavaller i d'home salvatge. Del Sanglier se'ns diu que «era nomenat Bachier de Vilahir, en altra manera lo Sanglier de Vilahir, per ço com havia les dents molt grans, e així mateix que deien que, com era en batalla o era felló, espumava com si fos porc senglar»; i tothom es meravellava de «com natura en aquest temps havia produït tan terrible e espaventable monstuo». Si Curial és el cavaller per excel·lència, el Sanglier és l'anticavaller i la descortesia, en una paraula, la desmesura. Curial lluitarà amb Aznar d'Atrossillo, tots dos vestits de cotes d'armes blanques amb creus de sant Jordi, contra el Sanglier acompanyat de Guillelmes de la Tor, vestits de cotes vermelles amb creus blanques. Quan ja tot està a punt per començar el combat, irromp a la plaça un framenor cridant contra tal acte. No cal dir que el treuen del mig com si es tractés d'un beneït. Però el Sanglier, després del combat, es farà franciscà i predicarà contra la vanitat i les pompes de la cavalleria i a favor de la pobresa. El Sanglier és un personatge que rep un tractament negatiu en la novel·la per la seva desmesura, i amb ell també es desqualifica bona part de la proposta moral, anticavalleresca, dels mendicants. En moltes pàgines de la literatura italiana de l'humanisme, com en el *De avaritia* de Poggio Bracciolini (1380-1459), l'atac al discurs franciscà radical de la pobresa és un tema freqüent, i especialment la crítica als observants. Els humanistes argumenten que la proposta mendicant fa l'home salvatge i incivil, que és, de fet, el que el Sanglier no ha deixat d'ésser mai. Ningú no discuteix la figura de sant Francesc d'Assís ni la santedat de la seva opció pel pobre, però no s'accepta de cap manera la validesa d'aquest discurs per a la societat i el govern dels homes ni s'accepta que constitueixi en si mateix una santedat major. El Sanglier, en fer-

se franciscà, continua caminant pels extrems, per la descortesia, la incivilitat i la desmesura. Com veieu, tot el text és ple de simetries, de jocs de miralls, i hem de parar atenció a tots aquests detalls per veure i entendre el significat de cada episodi.

En el segon llibre, mentre Curial va cap a Melú, neteja el camí de males usances i de falsos i vilans cavallers, que disfressen de cavalleria simples actes de pillatge i bandolerisme. L'únic cavaller professional amb el qual s'enfronta, Bertran del Chastel, resulta ésser parenc i injuriós fins a l'extrem. El següent episodi posa en escena el senyor de Montbrú, que resulta ésser el més cruel de tots els cavallers, fins a l'extrem que mata despietadament i covarda un escuder de Curial mentre aquest ajudava Festa a muntar a cavall (II, cap. 24). Curial ja comença a estar seriosament aïrat perquè no troba cap cavaller amb qui pagui la pena rompre una llança. Al cap de poc apareix un nan, que era per definició una persona mal formada i, per tant, un personatge malèfic, el qual anuncia que el germà i l'oncle del senyor de Montbrú cerquen el cavaller que l'ha mort. El germà, Carles de Montbrú, actua cavallerescament, però lluita per una mala causa. L'oncle, Jacques de Montbrú, rectifica (II, caps. 27-28). En el següent episodi, mentre Curial i Festa es reposen i es refresquen de la calor del migdia en una arbreda prop d'una font, apareix un cavall blanc, aparició que només pot ser un senyal de noblesa i cavalleria. Curial diu als seus escuders: «Aquest cavall blanc és escapat a algun cavaller, e sia guardat per a son senyor». En aquell precís moment els escuders dels cavallers propietaris del cavall arriben a prendre'l. El cavall blanc serà el motiu que permetrà la coneixença i l'amistat entre Curial i els cavallers aragonesos. Al contrast entre el nan i el cavall blanc correspon la diferència d'esdeveniments i personatges que anuncien l'un i l'altre.

Però encara hi ha més. Fins en aquest punt de la novel·la, Festa només ha estat motiu de disputa i bregues; ara serà motiu d'amistat (II, caps. 29-30). Per a això, l'autor necessitava apartar del camí Curial i els cavallers aragonesos. Si se'ls hagués trobat de camí, els cavallers aragonesos haurien hagut de disputar-li Festa, segons l'usança dels cavallers errants. Observeu que som a migdia i en ple estiu. Això explica que els cavallers es llevin de bon matí per aprofitar les hores més fresques, i que al migdia s'apartin del camí en algun lloc agradable per reposar i refrescar-se fins que el sol no piqui tant i puguin tornar a emprendre el camí. El passatge comença:

Així anà Curial tota aquella matinada per aquell camí, cercant lloc on poguessen albergar... E anaren amb aquella calor del mig jorn,

quan lo sol ha major força, per aquell camí, morts de set, e les bèsties cansades, sens trobar lloc on refrescar poguessen, gran estona... E així anant, allargant los ulls, veren lluny una gran arboreda e tiraren vers aquella part, e, com hi fossen, trobaren una gran sèquia d'aigua, qui eixia d'una font molt bella e clara que aquí prop havia; e tantost descavalcaren, e a la frescor de l'aigua e a l'ombra dels arbres se començaren a reposar, e tragueren pa i vi e altres refrescaments que portaven per menjar, e semblantment desenfrenaren les cavalcadures, e lleixaren-les anar paixent l'herba, la qual hi era tendra i bona.

Amb ben poques paraules l'autor n'ha tingut prou per a crear un immillorable escenari per a travar la coneixença entre Curial i els cavallers aragonesos, als quals seguirà tot seguit el rei Pere el Gran. Feia molta calor i en tot el camí no havien trobat cap posada on aturar-se. L'herba hi era tendra i bona, i no ens estranyarà que aparegui un cavall peixent-hi. Un cavall noble assenyala uns cavallers nobles i cortesos, i aquests envien el seu herald a convidar Curial a visitar-los. Curial declina l'oferiment, però encomana Festa a l'herald i deixa que hi vagi. Després d'aquesta escena, ja de camí, podrà per fi trencar una llança segons el costum dels cavallers errants (II, cap. 31). Cada detall ha estat mesurat, no s'ha deixat res sense explicar i tot dóna raó de si, i sobretot no hi sobra res. Podríem multiplicar els exemples, però em sembla que amb aquests ja n'hi ha prou per veure l'art de l'anònim.

L'art d'escriure de l'anònim és molt alt, i sap practicar-lo amb gran economia d'elements; i sobretot, malgrat que utilitza fórmules i motius narratius del *roman d'aventure*, la seva obra ja té ben poc a veure amb el *roman* francès, construït a partir de la successió d'episodis independents i amb la seva pròpia unitat, destinats a ésser llegits cada un en una sessió diversa, com en fascicles, cosa que permetia novel·les de llargària notable, que podem obrir per on ens plagui i llegir la primera peripècia que trobem, i l'endemà o al cap d'uns dies o d'un temps, obrir el llibre per un altre lloc i fer la mateixa operació. L'anònim va plantejar-se seriosament la unitat de l'obra i l'equilibri dels materials que hi reunia, així com els mitjans amb els quals els representaria, i va mirar que hi fos tot el que calia i que no hi sobrés res, i que el lector pogués abraçar tot el relat en la seva diversitat amb una sola mirada.

5. Les poètiques ficcions

Com ja es deu haver vist, el *Curial e Güelfa* és un producte molt culte i que ha estat molt elaborat en cadascun dels seus detalls. Entre d'al-

tres, l'anònim reelabora el motiu literari, ben difós per la literatura medieval, de la dama falsament acusada d'adulteri, en l'episodi de la duquessa d'Ostalriche. Aquest motiu es troba també en el *Tristan* en prosa, i Boccaccio se'n serveix en el *Filocolo*. En aquesta darrera obra se'ns conta que el rei Felice vol desfer-se com sigui de la donzella Biancifiore i, a tal fi, en el transcurs d'un banquet li fa servir un paó enverinat que ha preparat abans l'envejós Massamutino, senescal del rei. Mentre tallen a taula el paó i el trinxant tira a terra els trossos del paó que no s'aprofitaran perquè se'ls mengin els gossos, tal com era habitual, un gos hi corre i mor de manera fulminant i espectacular. La innocent Biancifiore, que ha portat fins a taula el paó enverinat que havia preparat Massamutino conxorxat amb el rei, és acusada i ha de morir cremada (*Filocolo*, II, 29-39). Florio, fill del rei Felice i enamorat de Biancifiore, acudirà amb la protecció del déu Mart a desafiar Massamutino i alliberar Biancifiore de la foguera. Venus s'apareixerà en somnis als amants per amonestar-los i confortar-los (*Filocolo* II, 42-44, 48). Venus i Mart, a més de dos déus de l'antiguitat, són dos planetes que regien entre moltes altres coses les relacions d'amor. Florio, en el combat, durà un elm amb una àguila al damunt amb les ales esteses. L'acusador portarà un escut amb un lleó rampant d'or sobre camp blau. Florio venç i allibera Biancifiore, i Massamutino mor cremat a la foguera que havien preparat per a Biancifiore (II, 68-70). Es tracta d'una variant del motiu de la falsa acusació per adulteri, que, com ja hem dit, també trobem en el *Tristan* en prosa. Com s'ha dit des d'Antoni Rubió i Lluch, per a l'e-laboració de l'episodi de la duquessa d'Ostalriche, l'autor del *Curial* refà la llegenda del bon comte de Barcelona que narra Bernat Desclot a la crònica, i amb aquest episodi històric construeix novel·lescament un motiu propi del *roman courtois*. No oblidéssim que el *Curial* és sobretot una novel·la de cavalleries. Però, a més de Desclot, l'anònim va aprofitar alguns dels ingredients amb què Boccaccio va refer el mateix motiu literari al *Filocolo*, una novel·la d'aventures i sentimental. Els acusadors de la duquessa d'Ostalriche moren com Massamutino cremats a la foguera, i els seus senyals heràldics són «blau clar tots sembrats de renards burells». El blau és el color de camp de l'escut del fals acusador Massamutino. El lleó rampant, la figura de l'escut, l'anònim el reserva per a Curial, ja veurem per què. L'elm de Florio reapareix en l'elm de Curial «molt bell e ric ab un lleó qui tenia en les mans un ocell; alguns digueren que era àguila, altres milà» (I, cap. 18). En aquest punt convé recordar que la Güelfa és duquessa de Milà, i que l'àguila és el senyal de l'Imperi. L'anònim encara no sap gaire bé què fer-ne dels déus i de

les "poètiques ficcions", i converteix la protecció del déu Mart, que empara Florio, en sant Marc, i les aparicions de Mart i Venus que comuniquen i uneixen Florio i Biancifiore en el *Filocolo* es resoldran en el *Curial* en somnis i protecció per la gràcia de sant Marc. En el *Curial*, Venus just s'esmentarà en la visió en somni que tindrà Curial la nit que dormirà en la cambra i el llit de Laquesis. Si el lleó és senyal del déu Mart, també ho és de l'evangelista sant Marc, i a còpia que avançarà la novel·la es convertirà en senyal de Curial. Tot això no és tan fàcil d'encaixar i ens indica fins a quin punt la selecció dels motius i dels materials ha estat meditada.

En un moment del llibre quart de l'*Eneida*, llegim: «*mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes*» («la seva voluntat roman inflexible, les llàgrimes regalen inútils»). Eneas s'està acomiadant de Dido, mentre ella està encesa de furor. Intèrprets i escolars de tots els temps han discutit de qui són aquestes llàgrimes, si de Dido o d'Eneas. Aquesta situació s'invertirà quan Eneas trobarà Dido a l'Avern entre els suïcides per amor. Eneas esclatarà en llàgrimes i li pregarà que l'escolti: «*extremum fato quod te adloquor hoc est*» («és l'última vegada que el fat em permet parlar-te»). Dido no li respondrà i li girarà les espatlles. En el *Curial* trobem una escena molt semblant al final del segon llibre, la qual ha estat construïda probablement sobre aquests versos de Virgili especialment discutits a classe durant generacions. La Güelfa està plena de furor envers Curial; tanmateix aquest demana de parlar-li per última vegada i aconsegueix que ella el rebi. Ho fa des d'un recambró, de manera que ella el sentirà, però ell no la podrà veure. Curial no se'n sap sortir i encara ho empitjora quan pren la paraula. El narrador diu: «E, si tot era molt eloqüent e gran orador, certes ací havia perduda e perdé la sciència e tot lo saber, que, com més treballava en excusar-se, paria que pus fort ell mateix s'acusàs». La Güelfa es retira sense contestar-li i Curial esclata en llàgrimes; fins el narrador i la seva ploma s'emocionen amb els plors de Curial. Caldrà que Melcior l'amonesti a abandonar aquell plor inútil, i així li diu: «Cuides tu ab llàgremes restaurar ton fet? No val res aqueixa manera, ans, si vols bé haver te cové a fina força lleixar-la... Venç a tu mateix mentre has temps, e, eixugant les llàgrimes, fes lloc a les mies paraules...» (II, caps. 144-147). Sempre s'ha dit que plorar és una acció impròpia d'homes; doncs, imagineu-vos en un cavaller. Curial, com Eneas, ens resulten herois contradictoris si els apreciem només des dels valors de l'èpica.

Aquests dos exemples que acabo de reportar seran suficients per acabar amb les afirmacions que, arran de les "poètiques ficcions", judiquen el *Curial e Güelfa* com una novel·la farcida de materials

impropis i estraforis. Bona part de la nostra novel·la, especialment el llibre tercer, està construïda per "poètiques ficcions", i es fa difícil de creure que una obra de tanta cultura i sensibilitat pugui incórrer en la impropietat. Els déus i bona part de la mitologia pagana, la Fortuna i els Infortunis fan acte de presència en la novel·la amb les seves rareses i extravagàncies, intervenint directament en l'humor i en les peripècies dels nostres herois. És probable que l'*Eneida* tingui molt a veure amb aquesta operació, però també i sobretot Dante i Boccaccio. Quan a mitjan segle XII, un altre anònim va compondre el *Roman d'Enéas* en versos octosíl·labs avariats, adaptant l'*Eneida* al francès, va eliminar fins on va poder la màquina mitològica de Virgili i majorment les intervencions dels déus en els fets i en les accions dels homes. El *Roman d'Enéas* és un dels precedents dels *romans* de Chrétien de Troyes, dels quals al seu torn deriven els llibres de cavalleries com l'*Amadís*. Si situem el *Curial* en aquesta perspectiva narrativa, és ben cert que l'anònim està incorporant materials estranys al gènere. Però el nostre autor no volia escriure ni un *roman courtois* com els que el precedien ni un llibre de cavalleries com els que s'escriurien a la primera meitat del segle XVI. L'anònim volia escriure la crònica d'un cavaller real, de carn i ossos; almenys així la volia presentar en aparença. I aquesta redacció la feia per a cavallers del seu temps, per a cavallers de mitjan segle XV, els quals estaven disposats a apreciar un text de cavalleries escrit seguint el model de Virgili; dit d'altra manera, valoraven la cavalleria vestida amb les formes de Virgili i de Boccaccio. Si llegim amb una mica d'atenció l'ús que Dante i Boccaccio fan de les "poètiques ficcions" veurem que tant imiten la literatura llatina com segueixen una explicació sàvia dels déus, els quals també són els astres de la roda de la Fortuna. I el nostre heroi fort i savi és aquell que superarà la fortuna, i dit d'altra manera, els astres. En el pròleg al segon llibre, l'autor deixa clar que Curial fa els anys sota el signe del Lleó i que aquell any té particularment ben aspectat Mart, déu de les batalles. És clar, no sempre és així, i seguint Dante i Boccaccio de vegades haurem de fer altres interpretacions, perquè els homes medievals no coneixien el planeta Neptú i avui tampoc cap planeta es diu Juno. Però Neptú és el déu de la mar, i Juno desencadena tempestes només començar l'*Eneida*. Boccaccio ens explicaria que Juno significa la humitat de l'aire i més coses.

És ben probable que els cavallers del segle XV, sobretot aquells que freqüentaven les corts de nobles i prínceps, com el nostre Curial, tinguessin alguns coneixements de mitologia amb els significats amagats que se li atribuïa, que discutissin sobre Hèctor i Aquil·les, sobre Eneas i Hèrcules, fins i tot sobre la utilitat que el domini de les arts liberals

tenia per a l'exercici de la cavalleria. Una lectura del *De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum* d'A. Beccadelli, dit el Panormita (1394-1471), ofereix nombroses anècdotes, moltes de les quals provenen de converses mantingudes pels cavallers en els lleures cortesans, que il·lustren a bastament el fenomen de què parlem. Aquesta obra ens fa saber, per exemple, que el rei Alfons IV el Magnànim es feia llegir en les seves estones de lleure el text de Titus Livi, voltat de cortesans i cavallers, i que tots plegats el comentaven. Per altres fonts, també sabem que en els mateixos ocis el rei es feia llegir l'*Eneida* de Virgili, i que havia adoptat la divisa d'un llibre obert inscrita amb la llegenda *Vir sapiens dominabitur astris*. Encara, Lorenzo Valla (1405-1457), historiador oficial d'Alfons el Magnànim, es fa ressò en els *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* (III, xv, 7) dels debats que es mantenien a la cort sobre Aquil·les i Hèctor, i recorda la intervenció del cavaller aragonès Juan Fernández de Heredia enaltint la figura d'Hèctor per damunt d'Aquil·les. Lorenzo Valla no es pot estar de dir-hi la seva i trenca una llança a favor d'Homer i d'Aquil·les. Però al costat d'aquests herois antics, recorda els herois italians del cicle carolingi Orlando i Rinaldo en un altre passatge del mateix llibre. El crític J.N.H. Lawrance reporta encara una preciosa anècdota. Gómez Manrique, en una glossa al poema consolatori dedicat a Juana Manrique de Lara, comtessa de Castro i germana seva, observa, a propòsit dels versos «*aquella cibdad muy fuerte troyana*», que la destinatària, malgrat ésser una dona, deu haver sentit parlar de la «*porfía*» entre Homer i Dictis i Dares, sobre la qual «*no creo que en la sala de vuestro palacio algunas vezes no se haya debido*». Aquesta dama era casada amb Fernando de Sandoval-Rojas y de Avellaneda, comte de Castro i de Dénia, el qual estigué tota la seva vida al servei de Joan II d'Aragó. En 1445 lluità a la batalla d'Olmedo al costat del seu pare Diego Gómez de Sandoval y de Rojas i dels seus cunyats Diego Manrique de Lara i Rodrigo Manrique de Lara. Els Sandoval-Rojas foren sempre lleials servidors de l'infant Joan d'Aragó, després rei de Navarra (1425-79) i rei d'Aragó (1458-79). Pedro Manrique de Lara es distingí entre els nobles castellans del partit de l'infant Enric d'Aragó, i fins es deia que atiava la discòrdia entre l'infant Enric i el seu germà Joan per la seva enemistat amb Sandoval. En 1411 Ferran d'Antequera, regent de Castella (1406-1412) i després rei d'Aragó (1412-16), havia fet *adelantado mayor* de Castella Diego Gómez de Sandoval, i Pedro Manrique ho considerà una ofensa, car l'ofici portava molts anys dintre el seu llinatge. En 1428 Pedro Manrique de Lara va refer les aliances familiars i va casar la seva filla Juana amb el fill de Diego Gómez de Sandoval, i el seu fill gran Diego Manrique de Lara amb Maria, també filla de Sandoval.

Cavalleria i humanisme no eren dos mons incomunicats, ans al contrari. Cavallers i humanistes es trobaven a la cort i intervenien junts en converses i discussions, com ens recorden els humanistes de la cort d'Alfons el Magnànim en tants passatges de les seves obres. De fet, l'humanisme era en bona part una moda i una etiqueta de distinció per a un cavaller cortesà.

Les "poètiques ficcions", al bell mig d'una novel·la cavalleresca, poden sorprendre un lector actual, com segurament eren estranyes a un ciutadà o un mercader de mitjan segle XV, que amb el *Tristan* ja feien prou, però no ho eren en absolut a un cavaller, ans al contrari: aquests se sentien atrets i interessats per les maneres i les modes de la societat cortesana, i maldaven per distingir-se a la cort per mitjà de la cultura, com el nostre Curial. Aquesta inquietud per la cultura no devia ésser gaire diferent de saber vestir bé, ballar, tocar instruments musicals o compondre una cançó. El *Curial e Güelfa* havia de tenir molt d'interès pel sol fet de representar la cavalleria de mitjan segle XV amb les formes i recursos dels textos que havien donat glòria als cavallers romans, o millor dit, antics.

Bibliografia essencial

- BADIA, Lola, "De la reverenda letradura en el *Curial e Güelfa*", *Caplletra*, 2 (1987), pp. 5-18 (reeditat dins: *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*. Barcelona: Quaderns Crema, 1988, pp. 121-144).
- BADIA, Lola, "La segona visió mitològica de Curial: notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV *Curial e Güelfa*", dins: *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XIV (*Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, 6). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1987, pp. 265-292.
- BOHIGAS, Pere, "*Curial e Güelfa*", dins: *Actes del Tercer Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Oxford: The Dolphin Books, 1976, pp. 219-235.
- ESPADALER, Anton M., *Una reina per a Curial*. Barcelona: Quaderns Crema, 1984.
- RIQUER, Martí de, *Història de la literatura catalana*, vol. II. Barcelona: Ariel, 1964, pp. 575-631.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, *Història de la literatura catalana*, I (*Obres completes de Jordi Rubió i Balaguer*, vol. IV). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1984, pp. 408-417.
- SOLDEVILA, Ferran, *El desafiament de Pere el Gran amb Carles d'Anjou*. Barcelona: Rafael Dalmau editor, "Episodis de la Història", 2, 1960.
- TORRÓ, Jaume, "La noblesa, la lírica, la caça i la cortesia", *Mot, so, raso*, 3, 2004, pp. 7-15.
- TORRÓ, Jaume, "Sobre el *Curial*, Virgili i Petrarca", dins: *Miscel·lània Joan Fuster*, vol. III. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1991, pp. 149-168.