

EL “DECAMERON” TRAS EL “CURIAL E GÜELFA”

Julia BUTIÑÁ JIMÉNEZ
UNED

ABSTRACT:

After some brief theoretical notes on the introduction by the prehumanists, on the new techniques of the sources, the presence of *Decameron* is followed by the text of the Catalan novel *Curial e Güelfa*. In book II you can see this in two passages relating to the idea of honour, whilst two Decameronic tales about King Peter the Great practically form book III.

The author, in the same style as Petrarch (and Bernat Metge) by means of the Boccaccio texts gives a turn to Boccaccio's love moral. The last tale (*viii X*), based on recognition, seems to reveal that it is a novel written in code, with the intention of moving certain readers towards the behaviour which the main characters illustrate. This serves as heroic example in the love-theme, agreeing with the ethic which marks an initial Petrarchist reference and which is supported by the classics.

No es nuevo que Boccaccio ejerce fuerte acto de presencia en las letras catalanas en el primer momento del humanismo. El III libro de la primera gran obra que marca la introducción de este movimiento, *Lo somni* (1399) de Bernat Metge, es un calco del *Corbaccio* (Riquer 1959, 286-319). Ahora bien, este notario rechaza su misoginismo, así como contradice la filosofía petrarquesca antiamorosa a través del *Secretum* (Butiñá 1995 a), pues -con adhesión a Ovidio- Metge defiende el amor, incluso el deshonesto. En el *Curial*, con similares técnicas correctoras, se defiende una ideología opuesta a la del diálogo metgiano.

En narrativa, sin embargo, los logros de Boccaccio eran ya irreversibles. De 1429 data una preciosa traducción al catalán y su lectura es obvia en los novelistas que constituyen por antonomasia el género de la novela caballeresca, los autores del *Curial* y del *Tirant lo Blanc* (Martines 1993). Ambas obras atienen la ficción literaria a la realidad, rasgo que, al igual que su estilo sensual y desenfadado, delata la ascendencia del certaldés. Ahora bien, a la absorción estilística, el *Curial* añade la asimilación de pasajes y relatos en su trama argumental.

Pero antes de pasar a la exposición de estos últimos, conviene remontarse a Metge como precedente en el tratamiento de fuentes, puesto que en nuestra novela observamos una clara ambivalencia respecto a Boccaccio; dato a tener en cuenta cuando ha sido aquel escritor quien siguiera las innovaciones literarias de los humanistas, que se apropiaban o plagiaban textos diversos en una verdadera labor de asimilación, o bien corregían a su fuente por medio de los más finos matices de expresiones o de la disposición de los textos. Técnicas que seguirá el *Tirant*.

En el *Curial* veremos que también se siguen las tendencias boccaccianas, pero por diversos medios se rectifica la ideología subyacente. O sea que nuestro novelista ataca a Boccaccio, pero lo hace a la manera boccacesca. Recurso que ya había utilizado Petrarca, por ejemplo, al corregir el espíritu jocoso del *Griselda* decameroniano (relato x de la X Jornada) con ese mismo texto, por medio de su traducción latina; lo cual había imitado Metge en su versión del *Griseldis* al catalán (Butiñá 1994 a).

Hay que entender como una especie de desafío literario el pretender asentar un contenido con el estilo o manera de quien ha exaltado el opuesto. En lo cual los dos escritores catalanes seguían los pasos petrarquescos, quien había ido señalando suavemente el camino al gran escritor y buen amigo certaldés. Veremos a continuación cómo, a través del *Decamerón*, este virtuosismo, que es muy propio de los primeros humanistas, alcanza en el *Curial* una rica complejidad artística.

Antes de describir la sombra de la obra trecentista italiana, hay que hacer también alguna puntualización doctrinal sobre el amor, puesto que será eje alrededor del cual gire toda la novela. Obra en la que, desde el comienzo, con ecos petrarquescos, hasta el final, donde resuena y se reproduce el *Somnium Scipionis* (Butiñá 1994 b), la virtud que se pretende ejemplificar es la amorosa. Como se asienta ya en el prólogo¹:

“¡O quant és gran lo perill, quantes són les sollicituts e les congoxes a aquells qui.s treballen en amor! (...) E per ço.us vull recitar quant costà a un gentil cavaller e a una noble dona lo amar-se lo un a l'altre, e com ab gran treball e pena, e seguits de molts infortunis, après lonch temps aconseguiren lo guardó de lurs treballs” (I 19, 20).

Al empezar con la referencia al *De remediis utriusque fortunae* -que se reconoce tras las líneas iniciales-, la ejemplificación del autor supone aportar una excepción al categórico pesimismo de Petrarca, pues mantiene cómo un caso de su tiempo consigue vencer a la Fortuna por medio del dominio racional de las pasiones. Pero, aunque la defensa de la honestidad marca exigentemente la pauta de aquella virtud, no es el único factor para el difícil triunfo, sino que son necesarias también otras cualidades, como la reparación o la flexibilidad.

El primer requisito, que el amor ha de ser honesto, se hace patente a lo largo de todo el hilo argumental y manifiesto en los puntos álgidos. Así, en el definitivo para la conversión del héroe, la riña de Bacus, este dios encamina al poco ejemplar caballero, ya que Curial había caído en el grado más bajo de la caballería y en “los actes de Venus despenia totalment lo temps”. Curial reacciona, “tornà al estudi, segons havia acostumat” (III 173,

¹ Citamos por la edición de R.Aramon i Serra en “Els Nostres Clàssics”, 3 vol., Barcelona 1930-1933, indicando volumen y páginas.

179; no olvidemos que son ya caballeros de armas y letras) y se dirige hacia un esplendoroso final, que rubrica la fiesta de su boda con Güelfa y la consecución del principado de Orange.

El talante corrector se ratifica y comprueba a través de la utilización de la fuente italiana; de otro modo, costaría entender cómo conviven la intransigencia de exclusividad amorosa con una escena erótica como la del monasterio, en la que todas las monjas suspiran por disfrutar con Curial. El autor señala un criterio a seguir, pero a la vez asume un estilo literario ineludible ya, el que reproduce la realidad. Vamos a centrarnos, pues, en el reconocimiento de los relatos del *Decamerón* y a intentar captar la función rectificadora del *Curial*.

La alusión, por parte de Laquesis, a la novela *i* de la *IV* Jornada, es decir al relato de Guiscart i Guismunda, es la única explícita de la novela. Aunque parece que había ofrecido ya rasgos anteriormente, en la caracterización del impulso juvenil de Güelfa, en el I libro, según había sugerido Aramon (III 260):

"veent que son frare no.s curava de donar-li marit, ne a ella paria cosa honesta demanar-lo, no podent resistir als naturals apetits de la carn, qui ab continuus punyiments incessantment la combatien, pensà que si per ventura ella amàs secretament algun valerós jove, puys que algun no se'n apercebés no seria desonestat, e que ja havia esdevengut a més de mil altres" (I 26-27).

"e veggendo che il padre, per l'amor che egli le portava, poca cura si dava di più maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiederlo, si pensò di volere vere, se esser potese, occultamente un valeroso amante"².

El carácter realista de Boccaccio en cuanto a la naturaleza se habría aumentado; intensificación de rasgos estilísticos que también había efectuado Metge (Butiñá 1995 a, c).

Igualmente, parecen apreciarse al comienzo de la novela detalles de relatos del *Decamerón* que utilizará en el siguiente volumen. Así lo observamos en notas del relato *vi* de la *II* Jornada, la cual influye sobre la primera mitad del III libro:

"Essendo adunque Giannotto al servizio di Currado, avvenne che una figliuola di Currado, il cui nome era Spina, rimasa vedova d'uno Niccolò da Grignano alla casa del padre tornò: la quale, essendo assai bella e piacevole e giovane di poco più di sedici anni" (113).

² Seguimos la edición de V.Branca, Florencia 1976, indicando la página; aquí,

Equivalente a la Güelfa, joven viuda del señor de Milán, que volvió a casa de su hermano, el marqués de Monferrato, a quien servirá Curial; en ambas narraciones, se sorprende a los jóvenes en manifestaciones amorosas, por lo que son castigados: Giannotto, es encarcelado; Curial, siendo esclavo, adopta el nombre de Joan. Si volvemos al relato de Guiscart y Guismunda, apreciamos que su referencia ejerce una función didáctica, pues formula que los desniveles sociales ya no son obstáculo en una relación amorosa, puesto que la nobleza no depende del origen sino de la virtud, tal como mantiene el *Decamerón* en el relato citado y el *Curial* recoge de allí (II 201-202). Ahora bien, hay otro concepto importante: la condena de la falta de dominio de la pasión; ello implica el rechazo del amor lujurioso, lo cual podía haber quedado dudoso tras la lectura decameroniana.

Y el autor catalán lo expresa por medio de la mención de la suicida Guismunda, que si es tan heroína como Dido en cuanto amante, no es sin embargo modelo de decencia:

“No negaré que Guismunda no fos tal com tu dius: molt valerosa, sàvia e de molta virtut, e les paraules que ella dix conech ésser dites molt sàviament; emperò cert és a tots que ella ab Guiscart usà menys honestament e indiscreta, e per ço vench a la fi que sabs” (II 205).

Laquesis, en cambio, no era indecente, como no lo es ninguna figura femenina relevante de la novela: “yo no.m són haüda desonestament, ans he guardada vostra honor e la mia, e guardaré mentre sia viva” (II 203). Las principales doncellas (Güelfa, Laquesis y Càmar), perdidamente enamoradas de Curial, insinuantes y atrevidas, son honestas; los casos de deshonestidad sirven sólo para destacar a las heroínas: Càmar frente a su desvergonzada madre, Fátima, o la digna Arta -la *partenaire* de Curial en las aventuras del II libro- frente a monjas descaradas.

Pero el autor aclara bien que Laquesis no es un modelo a seguir. Se da una fina graduación de matices en la expresión de sentimientos. Laquesis se abalanza a confesárselo a su madre: “la necessitat en què jo.m veig romp e trenca les leys, no solament de la vergonya, ans de tota la rahó” (III 200; el vocablo “vergonya” se repite cuatro veces en seis líneas). No es malo revelar la intimidad (incluso la abadesa riñe a Güelfa por su represión: “havets molt errat en tenir-m’ho tant temps secret, car gran aleujament és de la pena haver a qui diga hom les sues passions”, I 132), pero sí que lo es el no dominar las pasiones por medio de la razón, según dictaba Petrarca en el *De remediis*. Y en el caso de Laquesis era bastante dudosa esta actitud, como bien teme de ella el rey de Francia (“no.s sabria governar ab aquella discreció que al seu matrimoni se convenia”, II 284).

Por tanto, la poca discreción de Laquesis, con el trasfondo de Guismunda, deja ver que no llevará su relación a buen puerto. El relato italiano proporciona rasgos orientadores y funcionales a la figura catalana, que en este caso dibuja una conducta anti-ejemplar, puesto que no se supedita a la

racionalidad o discreción; no puede, pues, acceder al buen final excepcional.

Ahora bien, frente a este relato apreciamos en el II libro otro pasaje de influencia eminentemente boccacciana: el famoso episodio de las monjas (Butiñá 1991 a). No cuesta reconocer aquí el inicio del *Decamerón*, cuando ambos textos proclaman la expresión liberada y placentera desde un punto de vista sensual. Ahora bien, en nuestro novelista -autor de escenas de exquisitez erótica, como el largo beso de Càmar (III 140-141)-, aquella libertad se entenderá bajo el signo negativo si no se enmarca en el cauce de la autenticidad y licitud sentimental.

Que este comentario no es una lectura interpretativa lo delatan las fuentes que sustentan las situaciones y los personajes. Entre el disimulo y la transparencia, el novelista permite el reconocimiento del original, a través de un clímax de sintonización y de detalles formales.

Recordemos que en la introducción boccacciana las jóvenes comentan que, junto con la epidemia, ha llegado la corrupción a la ciudad, incluso entre las monjas encerradas en monasterios. Este hecho era una realidad que Boccaccio expone abiertamente:

"senza fare distinzione alcuna dalle cose oneste a quelle che oneste non sono, solo che l'appetito le cheggia, e soli e accompagnati, di di e di notte, quelle fare che più di diletto lor porgono; e non che le solute persone, ma ancora le rachiusene' monisteri" (18).

En una actitud propia del humanismo, entre la denuncia de las hipócritas ocultaciones y la valoración del placer, nuestro novelista ajusta los pernos entre actitudes represoras o reprimidas y la lascivia. Esta actitud podríamos considerarla próxima a un epicureísmo cristiano, tendencia que se detecta en algunos humanistas (Kristeller 1985, 52). Si bien el tema es complejo, ya que puede estar poniéndonos desde varios puntos de vista un modelo pagano -no sólo con la joven árabe que rehuye la poligamia-, sino también con la desinhibición respecto al sexo, tal como se ha entrevisto en el *Tirant* (Perujo 1995, 116-117).

El hecho es que su condena de la lujuria no es medieval ni violenta, sino indulgente o incluso divertida, y efectúa su corrección con una extrema elegancia y delicadeza. Tanto uno como otro autor rechazan el talante de las prédicas tradicionales: el catalán por medio del ineficaz y extremista fraile Sanglier y el italiano lo manifiesta abiertamente en la conclusión final.

En este contexto se entiende bien la desenvoltura de las monjas francesas que en la novela no se cansan de mirar al caballero y, entre bromas y veras, expresan libremente sus apetencias físicas. En los puntos de influencia, el catalán se muestra incluso con menos prejuicios que el certaldés. Mientras que éste sitúa sólo el arranque de la narración -no el desarrollo, como distingue- en una iglesia, la atrevida escena del *Curial* se inserta en la línea narrativa y en un monasterio.

Destaco un detalle insignificante pero muy elocuente: los nombres de las religiosas. En el *Decamerón* se esconden los verdaderos nombres de las mujeres que disfrutan de los obscenos relatos por motivos de buena fama ("Li nomi delle quali io in propria forma racconterei, se giusta cagione da dirlo non mi togliessi... essendo oggi alquanto ristrette le leggi al piacere", 17). Mientras que el autor del *Curial*, a quien complace ser osado, exhibe la identidad de aquéllas: "Johanina de Borbó, Violant de la Sparra, Ysabel de Bar, Blanca de Bretanya, Caterina d'Orleans, Matta d'Armanyach e Beatriu de Foix" (II 46). Apellidos además de las familias más nobles de Francia, así como en el proemio al *Decamerón* eran "di sangue nobile". Falta una, cuyos datos había especificado antes, e incluso insiste en cuanto al linaje de la priora: "Yo he nom Yoland le Mengre, e he dos germans ..., cavallers assats de bon renom" (II 42). Nombres del mundo real, como se ha comprobado ya (Riquer 1964).

Estos nombres habían intrigado a la crítica:

"Joana de Borbó fou la mare del duc d'Orléans, i muller de Carles V. Matta d'Armanyach -i això ja és més sorprenent- fou la primera muller de Joan I d'Aragó. Un lapsus que tal vegada s'expliqui perquè els catalans la conegueren amb el nom de Joana -altrament no endevinem l'objectiu que podia guiar la imaginació de l'autor" (Espadaler, 1984, 99).

Pero, más que de despistes de un autor a quien gustaba jugar con la onomástica, hay que preguntarse si se trataba de divertidas referencias; como podían serlo aquí, en el primer caso, por medio de una hiriente puya a la casa real francesa -por parte de un autor que se exhibe siempre como antifrancés-, y, en el segundo, por medio del empleo irónico de un nombre de la Casa de Aragón, que no ofendería sino todo lo contrario a la dinastía reinante en aquel momento, Trastámara (especialmente si -según mantengo- el autor era entusiasta del rey actual, el Magnánimo).

Evidentemente, era gratuito dar los nombres de tales monjas, que han quedado más cerca de una *Fiammetta* que de un modelo de santidad. Sin embargo, los intereses del autor han quedado al descubierto: en realismo va más allá de Boccaccio, es indulgente y sabe reírse como él. Ahora bien, él es estricto en cuanto a la virtud. Con aquella escena Arta y Curial quedan dignificados, como certifica la fuente en que se enmarca el fragmento de signo boccacciano, la cual delata el contenido moralista.

Puesto que, por la toponimia occitana, así como por detalles puntuales, se reconoce como trasfondo el *Jaufré* (Butiñá 1992 c), en un pasaje en que se atacaba la lujuria. En ese episodio de la novela provenzal se condenaba el rapto y abuso sexual, mientras que Curial en ese principio del II libro fustiga repetidamente la mala costumbre del país vecino, el rapto o la consecución de la doncella como trofeo tras el combate.

Todo ello es plenamente expresivo de su retórica, que consiste en dorar los hechos de plata (III 16); aunque no se trata sólo una técnica literaria. Un

moralista de signo humanista sabe que la manera de convencer ya no era la vieja apocalíptica sino la amable del *Decamerón*. En cierta manera, los remedios graves de Petrarca los estaba dando con la dulzura boccacciana; presentando según el nuevo gusto los principios de la tradición.

En aquellos momentos era muy importante establecer modelos, cambiar los viejos. Y si, en cuanto a la caballería, los nuevos siguen la ascendencia artúrica, como continuadora de la Antigüedad, en cuanto a virtud amorosa se corrige el modelo boccacciano, que no se aviene -según se demuestra en el *Curial*- con el verdadero clasicismo. El nuevo modelo difiere de los rancios ejemplos medievales, pero no debe seguirse el moderno que se difunde por medio del certaldés. La ejemplaridad amorosa es la de Dido, pero la fiel e histórica, defendida por san Jerónimo, según advirtiera ya Petrarca; por eso interesa rectificar su fama errónea que se vehiculaba con fundamento en los clásicos. Un moralista no podía permitir que se desvirtuase la virtud, como habían hecho grandes escritores: el mismo Virgilio al deformar el relato de Dido (III 88-89). O bien en su tiempo, Boccaccio.

De acuerdo con el sistema de los mismos trecentistas italianos, precisaba los términos, en una tarea de corrección típica del humanismo, fijando los modelos en los clásicos y según el dictado de la veracidad. Todo ello se fragua en el libro III, en el episodio de Càmar -mímesis de Dido-, la heroica tunecina que se suicida antes que entregarse a quien no ama.

El amor de Güelfa, como el de Guismunda en un principio, es un acto deliberado y racional: las dos han escogido a sus amantes; las diferencias sociales no cuentan, puesto que la nobleza de espíritu es superior a la nobleza del linaje, según la ideología antifeudal que ya había defendido Dante. Son rasgos asentados de modernidad. El autor catalán sólo ha extirpado del relato boccacciano la deshonestidad, cláusula principal para la consecución de un virtuoso y feliz final matrimonial, al cual el héroe catalán está abocado. La figura de Laquesis dará una salida propia de la época, racional y pragmática, pero no modélica; como no lo era Guismunda: "que ab Guismunda te vulles fer fort, en aquest cas erres molt" (II 204-205). Y el héroe, que fue débil con Laquesis, acaba el II libro en una situación vejatoria.

El relato catalán no teme a la sensualidad ni se basa en criterios anticuados, pero exalta el concepto de exclusividad amorosa llevado al extremo, según el modelo pagano del III libro; de este modo supera el posible influjo dudoso de los relatos boccaccianos, que podían poner de moda modelos falsos. Se han de enderezar las cosas a fin de evitar el mal que provoca una literatura inexacta, por bien que esté escrita, como hace constar solemnemente en el sueño del Parnaso ("contra veritat escriure, no.m par sie loor", III 89). Los escritores de ficción tienen la responsabilidad de no deformar las virtudes reales por medio de sus héroes, que se convierten en modélicos. Y si en el II ha rectificado a Boccaccio de una manera más o menos velada, en el III -por medio de tramas boccaccianas-, a fin de ensalzar la exclusividad amorosa, remedará incluso a Virgilio.

En este último libro, el relato *vi* de la *II* Jornada del *Decamerón* enmarca los hechos del *Curial* desde el comienzo de las aventuras navales hasta la liberación del héroe (Butiñá 1991 b). Dado que sirve principalmente de argumento, confrontaremos la fuente italiana y la ficción del *Curial*, resaltando los contactos y subrayando algunas coincidencias onomásticas.

Decamerón (vi II)

En tiempos del rey *Manfredo*, gobierna la isla de *Sicilia* un gentilhombré, *Arrighetto Capece*. El rey *Carlos* de Francia mata a *Manfredo* y *Arrighetto* le es entregado por los sicilianos. *Madona Baritola*, la esposa del último, huye con sus hijitos y se ve forzada a parar en la isla de *Ponza*; los niños son apresados por unos corsarios junto con su barco y desde entonces vive sola, angustiada y sin alimentos, como una salvaje. Unos meses después la recoge el gibelino *Conrado Malaspina*, quien volvía de los *Santos Lugares*, y se la lleva a *Sicilia*. Los hijos de *Baritola* vivían en *Génova* con una sirvienta; el mayor, *Giuffredi*, que se hacía llamar *Giannotto* para pasar de incógnito, escapa en una nave que iba a *Alejandro* y deviene servidor de *Conrado*.

Giannotto tiene amores secretos con *Spina*, la hija de su amo, motivo por el cual es encarcelado; pero cuando se da a conocer, recobra la consideración social y se casa con aquélla. Mientras, gracias a la insurrección de *Gian di Procida*, los franceses habían sido derrotados y, por tanto, *Arrighetto* liberado y el rey *Pedro* se había adueñado de la isla.

Finalmente, hay un emotivo encuentro entre *Baritola* y sus hijos, hecho que constituía el núcleo sentimental de la narración. Por medio de los reconocimientos correspondientes tiene lugar el final feliz que encabezaba aquella *II* Jornada.

Curial

El caballero, procedente de *Génova*, es atacado por el corsario genovés *Ambrosino de Spíndola*; libran una batalla naval en la que vence el primero, quien deja el segundo en la isla de *Ponza*. *Curial*, camino de los *Santos Lugares*, se para en *Sicilia* con la galera del corsario, de la cual se había apoderado.

Reina entonces en *Sicilia* el rey *Corral*, sobrino de *Manfredo*. *Arriqueto Capete*, que gobierna *Messina* y quiere apropiarse de la galera, informa a *Corral* de que aquella nave había sido propiedad de *Ambrosino*, servidor suyo, y por tanto que tenía derecho a ella. *Corral* no le permite quitársela y deja marchar a *Curial*, quien, rodeado por sorpresa por nueve galeras del rey *Carlos*, ante la desventaja numérica, se entrega y es capturado. Es conducido preso a *Nápoles*; tras deliberaciones entre italianos y franceses, lo liberan y se dirige a *Alejandro*.

La madre de *Curial* es recordada muy afectuosamente en el contexto de un sueño, al llegar el caballero al *Parnaso*.

Una tempestad lanza la galera de Curial a las costas de Berbería, donde es hecho prisionero. Como cautivo se hace llamar *Joan*, y la hija de su amo, Càmar, se enamora de él. Ésta tiene un noble diálogo con su madre antes de suicidarse. Curial, tras luchar con dos leones, es redimido y vuelve al Monferrato.

Se hace evidente el entrelazamiento de las narraciones, pero vamos a fijarnos antes en algunos elementos que pueden haber servido también para el inicio de la novela, así como en algunos aspectos onomásticos e históricos. Pues, como ocurría con Guismunda, se han podido aprovechar aquí ciertos detalles para la infancia de Curial; por ejemplo, la madre de éste lo retenía con pocos recursos, habiendo perdido a su marido -parecido al caso de madona Baritola-, hasta que se ve forzada a separarse.

Interesa resaltar la catalanización del nombre de la noble familia napolitana Capece en Capete, que "és una mostra de pes considerable cara al reforçament de la suposició de l'estada a Nàpols per part de l'autor" (Espadaler 1984, 28); dato que los cultos traductores del *Decamerón* al catalán desconocían. Cabe añadir en esta línea el detalle burlesco por parte de un catalán de tildar al genovés Spínola de corsario, ya que por parte de los napolitanos aquella calificación se aplicaba a los catalanes.

Veamos ahora las implicaciones cronológicas, porque el relato de Boccaccio se daba a lo largo de catorce años (Giuffredi tiene ocho al comienzo y veintidós al final), en los que suceden cambios de reinado y acontecimientos históricos sensibles a la Corona, como las Visperas Sicilianas, mientras que en el *Curial* constituye un pasaje puntual. Si se seguía aquel relato, forzosamente tenía que producirse un desajuste; desajuste que ya se había observado, pues "no es pot simultaniejar un rei Pere a Aragó i un rei Corradí a Sicília" (Riquer 1964, 615).

El relato catalán se sitúa durante el reinado de Conradino: "fadrí e de poca edat, appellat Corral, lo qual fonch fill del emperador Frederich, rey de Sicília, e nebot de Mamfrè" (III 27).

Más aún, la especificación sobre Arrigueto, quien "tenia Mecina per lo rey Corral, e la havia ja tenguda per Mamfrè" (III 27), nos emplaza exactamente los hechos entre 1266 y 1268.

Ahora bien, la cronología de los reinados y de las líneas genealógicas, muestran alguna incongruencia. He aquí las fechas:

Sicilia

reinado de Conrado, hijo del emperador Federico (1250-1254)

reinado de Manfredo (bastardo del emperador; reina en nombre del joven Conradino: 1258-1266)

reinado de Conradino, hijo de Conrado (1254-1268)

Alemania

Federico II (1197-1250)

Aragón

rey Pedro (1276-1284)

Francia

Carlos de Anjou (1254-1285)

En primer lugar, parece que el autor haya querido mantener la connotación de la lucha de los angevinos y los aragoneses, aunque no encajasen las fechas. Porque, de otro modo, podía haber omitido aquella referencia a los reinados sicilianos y situarse directamente al final del relato, cuando la isla pertenece ya al rey Pedro. Pero aquello, a pesar de la incompatibilidad, podía haberle pesado más, puesto que bien ha mostrado a lo largo de toda la novela cuánto le interesaba relevar los hechos gloriosos de la Casa de Aragón, desde la leyenda del buen conde de Barcelona, que configura el I libro, a los hechos heroicos de las crónicas y del gran rey Pedro. Parece también que lo ha solucionado haciendo bajar el tiempo en la medida que le ha sido posible, hasta el último reinado, el de Conradino. A pesar de que esto le haya exigido -ya que sería inadmisibles ponerlos de lado-, eliminar la cita del rey Pedro, de tanto relieve en el volumen anterior. Y cuyo recuerdo y leyendas, precisamente, informaban, por vía de Boccaccio, los relatos del libro III.

Ahora bien, él es un escritor que defiende la verdad y se preocupa de advertirnos que conoce bien la historia. Historia, además, viva en leyendas y crónicas, como comprobamos en la *Cronacha di Napoli* de Loise de Rosa, escrita poco después que el *Curial* (1471) y que trata de la insurrección gibelina de Gian di Procida. Ello nos explicaría que, al tratar del rey Pedro, nos advirtiera, por dos veces (II 102 y 114), que conocía bien los datos al respecto del asesinato de Manfredo por parte de Carlos de Anjou. A quien, de un modo muy sintomático, en este libro llama "duc d'Anjou", mientras que en el III es denominado "rei Carles", como hace Boccaccio.

De todos modos, aunque hubiese elaborado aquella hipotética composición y la subsiguiente advertencia complementaria, permanece una incoherencia histórica, dado que Conradino no era hijo del emperador sino nieto. Pequeño detalle que nos inclina a pensar que quizás no consiguiera redondear la ficción con el rigor que pretendía.

Desde el punto de vista de la moralidad amorosa puede sorprender que los dos jóvenes, Guiscart y Giannotto, que han tenido relaciones íntimas amorosas con sus amantes, Guismunda y Spina, tengan un final tan diferente y Curial calque el caso triunfal del segundo. ¿Cómo podemos entenderlo en un autor tan exigente en lo que se refiere a esta virtud? Pues bien, observamos que no sólo ha extirpado de su reproducción lo referente a la relación deshonesta, sino que además la novela catalana ha ennoblecido y ampliado el capítulo de la expiación. Es decir, si el primer amante fue castigado con la muerte, el segundo tuvo una oportunidad de reparación al ser encarcelado.

Si aplicamos esto último al caso de Curial, se nos ilumina la etapa de la cautividad, en esta misma parte del III libro; de lo cual ya nos ha avisado el autor a su comienzo, al hablarnos del tono purgador del mismo (III 10-11). Curial, encarcelado como Joan -el equivalente de Giannotto-, tiene la oportunidad de purgar. La adecuación de los relatos boccaccioscos y el

Curial es de un muy ingenioso calco, pero hay que estar muy atentos a las divergencias. Si allí el personaje de Boccaccio era perdonado por su linaje ("Ora, poi che...tu figliuol se' di gentile uomo e di gentil donna, io voglio alle tue angosce, quando tu medesimo vogli, porre fine e trarti della miseria e della captività", 115), Curial reparará su falta y probará al extremo su firmeza virtuosa. Con lo cual, el héroe catalán -como los otros modélicos protagonistas- sobrepasa en virtud una vez más al héroe italiano.

Para este novelista la purgación es fundamental, tan ennoblecedora que para expresarlo recurrirá a utilizar la *Eneida*; no es correcto que un héroe sea absuelto por su linaje. Ahí está el factor didáctico que introduce con su modelo.

También de nuevo, en paralelo con el libro II, observamos que se da aquí el recurso de insertar un texto dentro de otro (Butiñá, en prensa). Si el episodio de las monjas se incluía en el *Jaufré*, ahora es el *Decameron* el que hace de marco al pasaje de Túnez, que es reflejo de la *Eneida*. Y si allí nos ilustraba el valor de la honestidad, aquí será el de la expiación moral.

También apreciamos que en este episodio se hibridan las fuentes boccacescas de un modo diferente a las dos ocasiones del II libro; aquí, la correspondencia comparatista es casi un juego laberíntico. Si antes habían aportado contenido semántico, esta vez sorprenden desde un punto de vista formal por el talante de enredo, al organizarse un verdadero rompecabezas entre el argumento y el material literario que le sirve de cañamazo (y además, posiblemente, al interferir con la alusión histórica: Butiñá 1992 a, 1993 a, b). Malabarismo que manifiesta una firme voluntad de artificio y una gran riqueza culturalista.

Dado que tanto en el *Curial* como en el *Decameron* se da un clímax de ascensión paralelo, sería éste un motivo congruente para recurrir para la solución final a la X Jornada, donde tienen lugar "opere e miracoli di liberalità e magnificenza" (Muscetta 1989, 284-285); sobre todo si el héroe catalán, que no lo había sido siempre a lo largo de la novela, tenía que triunfar moralmente. Por tanto, no extrañará que un relato de esta Jornada, el *vii*, informe el nudo sentimental del *Curial* y le proporcione el desenlace. Más aún si éste es el otro relato decameroniano que trata del tan admirado rey Pedro.

Este relato "ha per argomento una essemplare regalità. Derivata in parte da un episodio storico che riferiscono alcuni cronisti del Duecento, a proposito di una Macalda di Scaletta, innamorata di re Pietro di Aragona, è rielaborata con una finezza singolare" (Muscetta 1989, 291). La actitud del rey constituye todo un ejemplo de magnanimidad en amor; si en el II libro había sido modelo caballeresco ahora lo era en conducta amorosa.

He aquí los argumentos resumidos, destacando los contactos:

Decameron (vii X)

Lisa, una doncella de familia rica pero no de la nobleza, al ver justar al rey de Aragón, que era el señor de la isla de Sicilia, se enamora de él.

Consciente de la imposibilidad de que su amor se haga realidad, la joven enferma y decide morir. Pero quiere que antes el monarca se entere del hecho, por lo que encarga a sus padres que le traigan a Minuccio d'Arezzo, trovador a quien el rey apreciaba mucho. Lisa le confiesa su secreto sentimiento y la decisión que la llevará a la muerte. Minuccio dice que espera poder ayudarla y, para ello, recorre a un amigo suyo a fin de que le escriba la letra de una canción donde se explica la triste historia sentimental, para la cual él compone la música pertinente. En la canción se expresa cómo la doncella lo ama irresistiblemente desde que lo viera justar y que se sirve del mensajero para hacérselo saber.

La corte oyó impresionada la nueva canción y el rey le preguntó acerca de su origen; Minuccio le dice entonces que no hace tres días aún que se ha compuesto y le da la explicación completa en privado. Ante lo cual, el rey Pedro, compadecido, reacciona enviando al trovador a confortarla y a anunciarle su visita. En cuanto Lisa oyó esto, empezó a mejorar.

El rey fue aquella misma tarde a la casa de la joven y preguntó al padre acerca de su hija; éste le contó su enfermedad y su recentísima mejoría, cosa que el rey entendió. Pidió entonces verla y se acercó a su lecho y le tomó la mano rogándole que se esforzara por sanar. Tras un intercambio de palabras que sólo ellos entendieron, ella, avergonzada, dijo que lo haría.

La joven en pocos días se recobró y todos alabaron la humanidad que el rey había mostrado. Un tiempo después, yendo los reyes con una comitiva de caballeros, se pararon en su casa; el rey dijo entonces a la doncella que quería que estuviese contenta a causa de su amor y que, por eso, la quería honrar haciendo que tomase por marido a quien él dijera, entendiendo que se lo pedía como caballero suyo y demandando a cambio tan sólo un beso.

Ella respondió que, así como no había sido libre para escoger el objeto de su amor, tampoco podía hacer otra cosa que lo que él dispusiera; por lo tanto, que amaría a su marido, al igual que si se lo mandase se introduciría en el fuego; asimismo que le agrada que él sea su caballero y, en cuanto al beso, que no lo hará sin licencia de la reina. Finalmente, dice que Dios premie su benignidad. Estas palabras confirmaron a la reina que la joven era tan discreta como el rey le había anunciado.

El rey hizo llamar entonces a un gentilhombre pobre, a quien rogó que se casara con ella, y recibieron en dote muchas tierras.

Curial

Güelfa, muy enamorada de Curial, padece grandes crisis de enfermedad provocadas por los celos. Después de un cúmulo de sufrimientos, a causa de maledicencias de los cortesanos e infidelidades por parte de Curial, decide mantenerse firme en su decisión de no reconciliarse con el caballero. Y lo expresa de la siguiente manera: que a no ser que toda la corte del Puig de Nostra Dona, incluidos los reyes de Francia, se lo rogasen, pidiéndole piedad, ella no se ablandará; lo cual equivalía a una expresión de absoluta imposibilidad o de rechazo total.

Curial entonces se va del Monferrato y sufre cautiverio en Túnez durante siete años junto a otro catalán, Galceran de Madiona. Gracias a la ayuda de un mercader, y al dinero que le procura la hija de su amo, la mora Càmar, empiezan a entrever el final de su cautividad; ante esta alegría, Curial, que sabía cantar y componer muy bien, pensando en el juramento de Güelfa, compone una canción que empieza: *Atressí com l'aurifany...*

Una vez liberados, llegan al Monferrato como mendigos y Curial canta la canción ante el marqués, quien hace que la oiga su hermana, Güelfa, que estaba enferma. Ella no lo reconoce en un primer momento, puesto que se creía que Curial había muerto. Tampoco lo podía identificar a causa de la barba y porque hablaba francés. Pero cuando Curial se deja reconocer y se pone a hablar lombardo, ella lo expulsa llamándolo traidor.

Tras haber sido vencedor en combates de mucha resonancia, y estando toda la corte reunida en Santa María del Puig, Curial ruega que todos pidan merced a su señora a fin de obtener su perdón. Entonces, los reyes y toda la corte lo hacen, con grandes gritos, a cuyo clamor se une avergonzada la misma Güelfa. El rey de Francia pide luego al marqués de Monferrato que dé la Güelfa como mujer a Curial; ella accede, llena de vergüenza, aceptándolo como orden del rey. Siguen a ello la boda y la fiesta.

Destacamos algunas coordenadas que caracterizan de manera paralela los dos relatos: a) las enfermedades de las dos jóvenes, de carácter grave y de origen sentimental; b) la discreción o dominio racional de los sentimientos; c) el elemento que sirve de detonante es el texto de una composición poética.

También este relato italiano parece haber proporcionado material para la elaboración del inicio de la novela catalana: Lisa se casa con un hombre pobre ("il quale era gentile uomo ma povero"), como Curial "fonch gentil home pobre" (II 204); y Lisa se enamora al verlo justar desde una ventana:

"E essendo il re Pietro (...) armeggiando egli alla catalana, avvenne che la figliuola di Bernardo, il cui nome era Lisa, da una finestra dove ella era con altre donne, il vide correndo egli e sì maravigliosamente le piacque, che, una volta e altra poi riguardandolo di lui ferventemente s'innamoró" (666),

al igual que la enamorada Güelfa observa desde la suya -desde donde le verá irse a Austria-, cómo justa y juega Curial:

"ell continuava lo júnyer, la qual cosa ell feya mills que altre, e ella tots temps lo mirava. E com més de veure'l la oportunitat li era tolt, tant més en la su'amor s'encenia e s'escalrava; e lo dia que no s'i junyia, Curial tot lo jorn jugava pilota davant lo palau e era per ella continuament mirat e vist" (I 47)

Asimismo, al solucionarse su asunto sentimental, se asemejan por la vergüenza y sonrojo ("La giovane, che di vergogna tutta era nel viso divenuta vermiglia, facendo suo il piacer del re, con bassa voce così rispose", 670; "empeguida e tota plena de vergonya, [Güelfa] dix aquellas

matexes paraules", y luego acepta a Curial con "veu tremolosa e la cara tota carregada de vergonya", III 242, 248). Ambas acceden al matrimonio, manifestando que lo hacen por complacer al rey:

"non che io faccia questo di prender volentier marito e d'aver caro quello il quale vi piacerà di donarmi, che mio onore e stato sarà, ma se voi diceste che io dimorassi nel fuoco, credendovi io piacere, mi sarebbe diletto" (670-671).

"No per desig que yo hage de haver marit, com yo hagués deliberat nulls temps fer matrimoni, mas no havent boca per dir lo contrari de ço que vostra molt alta senyoria mana, fets de mi ço que en plaer vos vindrà" (III 248,4-9)

Derivamos igualmente de este relato algunos componentes importantes para la configuración general de la novela catalana. Pues, al final del *Curial*, se destacan en una figura real las mismas virtudes que otorgaban la buena solución al dilema del relato italiano: "O, magnanimitat e magnificència de rey! O, cor excel.lent e valerós! Certes no oblidà lo rey la singularitat de la sua liberalitat: pres lo restell e la corona del pris e donà'ls a la Güelfa, e a Curial donà lo principat d'Orenges" (III 249). Mientras que en el *Decamerón* se decía: "Il re, il quale liberale e benigno signore era... Questa umanità del re fu commendata assai e in grande onor fu attribuita" (669, 670).

La figura del rey Pedro se opone a la del tirano, que podían representar Jarba en la *Eneida* y su equivalente, Fàraig, en el *Curial*. Recordemos que la tiranía parte, según Juan de Salisbury,

"de supuestos morales antes que políticos. La tiranía es una perversión del ser humano, esclavizado por las pasiones y por el epicureísmo desenfrenado... hay una variante específicamente política de la tiranía, enraizada en la desviación moral del príncipe, que no gobierna ya según la Ley, sino que la burla, siguiendo sus deseos y pasiones" (*Policraticus*, 69-70).

Asimismo, según Colluccio Salutati en el tratado sobre *De Tyranno*, tirano no es tanto quien usurpa el poder sino quien "governa superbamente" (Garin 1988, 143). El rey Pedro es para Curial modelo en armas y en virtud humana; magnanimidad extrema es la virtud que confiesa éste admirar en él desde el I libro (185-187), ya que desde los bestiarios -junto con la justicia- es la característica por antonomasia del príncipe. Según Cingolani es tal la ascendencia del gran rey que "Il passato catalano è oramai completamente storicizzato e inserito nella storia, anche morale, dell'umanità" y, a causa de ello, el autor expone el mundo de Curial como el de un nuevo clasicismo, cuya caballería supera la antigua (Cingolani 1994, 159).

Por mi parte, matizaría respecto a este investigador que no creo que el autor considere su mundo superior al de los antiguos, ya que el orgulloso Sanglier, que menosprecia a éstos, es ridiculizado por su orgullo (II 184-

185). Se trata de situaciones distintas; si bien, al compararlos con el catalán, se especifica que Curial ha tenido más meritorias oportunidades (III 13-15).

Al paralelismo con la fuente boccacciana hay que añadir otra superposición ya conocida: una novela del *Novellino*³. Ahora bien, el autor catalán, dentro de este núcleo argumental, recurre a los versos de otro texto literario: la composición trovadoresca de Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz*, a la cual se ajusta exactamente el sentido del *Curial*. Por lo que con el relato *vii X* nos hallamos ante una compleja labor artística sobre textos poéticos, semejante a la efectuada con históricos en el *vi II*.

Hay aún otros aspectos a tener en cuenta: la Jornada *X* es un paraíso cortés, donde la virtud amorosa generará la fama eterna de los amantes (Muscetta 1989, 292). Ahora bien, observemos que la heroína catalana resuelve su drama sentimental con el cliché de una encendida gibelina del *Decamerón*, cuando -en clave de humor posiblemente- aquella se llama Güelfa. Pues su caso sentimental es idéntico al de Lisa, personaje cuya aparición ha venido determinada por la referencia a aquellos bandos enfrentados, ya que se da entrada a este relato como respuesta por parte de la gibelina Pampinea al anterior de Fiammetta (*vi X*), en que se había exaltado la figura del oponente tradicional, el rey Carlos (*Decameron*, 666).

Por tanto, no podemos omitir la referencia al relato inmediatamente anterior cuando el que desencadena nuestro final es su respuesta. Y, en efecto, el tema afecta de pleno a *Curial*, puesto que trata de la rivalidad entre ambos reyes -francés y catalán-, rivalidad que había ocupado gran parte del II libro; asimismo, del valor de dos rivales (Héctor y Aquiles) se ocupa un episodio tan importante como el sueño mitológico del Parnaso. Otro dato a tener en cuenta, y relacionado con este nudo que afecta al desenlace, es que la fama de lujurioso del rey Carlos de Francia se recoge en la novela XLIX del *Novellino*, *Qui conta come Carlo d'Angiò amò per amore*, fama que inexplicablemente, hasta ahora, el autor catalán adjudicaba a Aquiles (III 84), quien vemos que parece indicar un paralelo con el de Anjou.

Todavía hallamos otras implicaciones entre el relato *vi X* y el *Curial*. Pues tras el ejemplo amoroso que relata la güelfa Fiammetta, hallamos un modelo para la recuperación moral de nuestro héroe, de un modo semejante a cómo el relato *vii* de Pampinea soluciona el caso de Güelfa. La resolución del drama del *Curial*, pues, alude a "ambos" ejemplos, lo que nos remite al prólogo, donde se anunciaba a ambos protagonistas como ejemplares. Enfrentamos nuevamente los argumentos:

Decamerón (vi X)

Habiendo vencido a Manfredo, el rey Carlos visita en Castellamare (Nápoles), la casa de un gibelino. Sirven el convite, en un entorno de

³ En la versión que he consultado corresponde a la novela LII; en ella el poema resolutorio recoge unos versos referentes al ciervo: "Aissi co'l sers..." (*Novellino* 1891, 62).

exquisito erotismo, las hijas de éste, Ginevra e Isotta. El rey se enamora de la primera y se lo confiesa al conde Guido, quien lo reprende, recordándole su condición de caballero. Le dice el conde que, a pesar de la victoria que tuvo sobre Manfredo y Conradino, aún demostrará más valor si vence su apetito.

El rey reconoce la verdad de estas palabras y se propone este autodomnio, de modo que consigue librarse de la pasión amorosa. Desposa luego a aquellas doncellas con dos caballeros, por lo que se convierte en ejemplo de magnificencia.

Curial

Curial, en París, tras haberse enriquecido con el tesoro de Càmar, dejó la disciplina militar y el estudio y se dedicó a una vida de placer material desenfrenado, "aplicat tant a la desonestat e fastig dels vicis de la carn" (III 174-175). Entonces oyó en sueños la riña del dios Bacus a fin de que dejase tal vida de compensaciones temporales, que le habían llevado a la corrupción, trocándola por la de valores eternos. Curial, que "féu juyhí que Baco li havia dit veritat" (III 179), así lo hace.

Por otro lado, hay que remontarse también a las fuentes de los decameronianos *vi II* y *vii X*, que informan este valioso III libro del *Curial*. Porque en los dos casos hay detrás un núcleo que puede haber interesado también a nuestro novelista, tan incansable buscador de significados como -al parecer- celoso por dejarnos ver que conocía, además de los hechos históricos, las fuentes de los textos en que se inspiraba.

En el primer caso, las fuentes se refieren al afecto maternal, y en el segundo, al hecho del empleo de una canción como solución sentimental. En ambas ocasiones, Boccaccio había engrosado un pequeño núcleo argumental, de los *exempla* y del *Novellino*, respectivamente. Lo cual es lo que, a su vez, hará nuestro autor: volver a engordar la fuente italiana.

Un *exemplum* del caudal medieval, que figura en el ms.89 de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona: *Miracle e eximpli de sent Pere apòstol e de sent Climent* contiene los mismos elementos estructurales folklóricos que el relato *vi* de la *II* Jornada: una madre que tiene que dejar a su marido por motivos de honra, embarca con sus hijitos; naufraga y pasa muchas peripecias, hasta que al cabo de muchos años, gracias a la intervención de san Pedro, consigue encontrarlos. Este núcleo argumental informa el caudal de ejemplos alrededor de la figura de san Clemente -nombre de uno de aquellos hijos reconocidos-, descendencia que se conoce como "las Clementinas"⁴. Al igual que en Boccaccio, aquel ejemplo solía ilustrar la nobleza del amor maternal.

⁴ Información que recojo de las profesoras Victoria Fernández Savater y Genoveva García Alegre, que trabajan sobre la línea del latín a lo largo de la Edad Media. En el *Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet d'Arnoldus Leodiensis* este ejemplo constituye el n°123.

Éste es, por tanto, el determinante de su función en el *Decamerón*, el cual se ilustra con bellas imágenes naturalistas. Función que no deberíamos dejar de lado cuando dentro de este relato se incluye gran parte del III libro del *Curial*, la que acoge el reflejo ennobecedor de la *Eneida* y el pasaje del Parnaso. Y función que vemos reforzada en la obra catalana con el noble diálogo sobre la virtud entre Fátima y su hija Cámar, diálogo que recoge rasgos de un fragmento de la *Divina Comèdia* correspondiente al pasaje del paraíso terrenal (Butiñá 1991 b).

El *Curial* sigue, pues, en el aspecto formal, la onomástica boccacesca y algunos puntos de la trama, que Boccaccio cogía substancialmente del *exemplum*. En los tres casos, con referencia al amor maternal, como bien puntualiza el *Curial* al incluir la anécdota de Justino en recuerdo de la valentía de las madres de los soldados persas, que ayudaban a sus hijos a fin de que no abandonasen la batalla. Anécdota que se sitúa en el episodio mitológico del Parnaso, en un contexto de máxima nobleza, y que ya había identificado Lida de Malkiel:

“si Honorada, sa mare, fos stada present, dins lo seu ventre, si pogués, o almenys davall les sues faldes, vergonyosament fugint, esglayat, se fóra amagat de por’. Pues bien: éste es el gesto con que en Justino (I,6), las mujeres persas detienen la fuga de los suyos” (Lida de Malkiel 1974, 112-113).

Es obvia la reutilización literaria del *exemplum* -más interesante cuanto más se aleja del original (Ysern 1994, LXV)-, si bien parece que el autor catalán alude sólo a la relación maternal, pero no le interesa el texto del ejemplario, dado que normalmente suele dejar huellas de sus fuentes.

Para el otro relato, *vii* de la *X* Jornada, también conviene remontarse a la fuente, el *Novellino*. Aquí, el tema del voto y los ruegos de la corte, que contribuyen a resolver el nudo de la novelita, se encuentran ya en la razón de la composición más famosa de un conocido trovador, cuyo primer verso cita *Curial* como suyo (Riquer 1964, 624-626). Hay que deslindar muy cuidadosamente los matices, dado que Boccaccio había cambiado la canción del *Novellino* por otra pieza amorosa: “Muoviti, Amore, e vattene a Messere, / e contagli le pene ch’io sostegno...”

El autor del *Curial*, por tanto, corrige a éste al tomar el relato del *Decamerón* -según hemos visto por las concomitancias-, pero utilizar la composición provenzal originaria, a cuya razón adapta la solución de su argumento. Advertimos ahí una serie de cosas: que el autor catalán parece que bromea al adjudicar a *Curial* la autoría de una composición muy popular, así como con el paralelismo entre la manada de elefantes y la reunión de la corte. Humor que vemos superponerse en esta fuente en otros detalles.

Cabe precisar también que parece que además ha consultado el *Novellino* (Riquer 1964, 626), pues se dan concomitancias concretas. Además del tópico ir de incógnito al torneo, observo la ocultación de los dos caballeros:

"e partissi da lei e dalla compagnia de' cavalieri, ed andonne in una foresta, e ricchiusesi in uno romitaggio si celatamente, che niuno il seppe", mientras que en el *Curial*, queriendo informarse de sus tiendas, vieron que "no era en aquell loch, ans se era desat, a fi que no fos conegut" III 231); o bien el detalle de ser muy deseado los caballeros, que aparece en el *Curial* con cierto tono humorístico:

"Or chi avesse veduto il cruccio de' cavalieri e delle dame e donzelle, che si lamentavano sovente della perdita di cosi nobile cavaliere... per picciolo misfatto aveano perduto il fior de' cavalieri... E noi aveamo ordinate guardie di gran potere e di gran conoscenza, che incontanente lo riterranno. E cosi speriamo di riguadagnare nostra gran perdita".

"Desijaven tots la venguda de Curial, pensant que aquell defendria lo restell, mas vanament lo speraven; decebuts eren com són los jueus del sperar Messies, que l tenien en mig e encara l'esperaven, e l speren vuy" (III 235).

Todo ello sería congruente con el modo del autor de corregir y remedar a Boccaccio: pues seguía su ejemplo al reelaborar diversas fuentes, *Novellino* y *Decamerón*, así como aquel habría hibridado el *Novellino* y una leyenda siciliana; pero lo rectificaba retomando la razón trovadoresca y el poema correspondiente, cuando el certaldés había suplido ésta por otra canción que parece no implicarse en el argumento, con lo que desde un punto de vista técnico su relato había perdido fuerza poética. Es además una actitud literaria congruente con el afán de veracidad y rigor. Y además, quizás -según dijimos al principio- como Metge (Butiñá 1995 b), nos estaba dando pistas indicadoras acerca del origen de las fuentes en que se inspiraba. Enmienda, pues, al certaldés en técnica literaria, aquí por el rigor filológico, como lo había hecho en cuanto al rigor ideológico y moral, rectificando los relatos *i IV* y *vi II*; en los que insistía en que por encima del linaje está la virtud (en el primer caso ilustrando la discreción o dominio racional, y en el otro, valorando la reparación purgadora).

De todos modos, del último pasaje analizado, desprendemos sobre todo dos cosas: que el desenlace se propicia por el reconocimiento de la composición por parte de Güelfa. Y que -teniendo en cuenta que es una novela que juega con identificaciones históricas y donde Melchior, que ha sido identificado por la crítica con el autor, exhorta a Curial al autoconocimiento- el hecho del reconocimiento puede tener consecuencias para el conjunto de la obra. Puesto que ésta puede ejercer la misma función que aquellos dos poemas tenían en la dinamicidad interna de la ficción. Y estar, por tanto, induciendo a alguien a una conversión moral y ofreciéndole la oportunidad de ser excepcionalmente ejemplar.

Es decir, que todo el *Curial* podía estar abocado a una misión muy concreta, en cierto modo como en un caso de autocomisionamiento, de lo cual había precedentes en las letras catalanas (Badia 1993, 99). Si bien,

de todos modos, hoy correspondería mejor el concepto de novela de clave o roman à clef, que designa una situación real, restringidamente descifrabla.

Esta función de la novela se advierte en el hecho de que el novelista no hace un vademécum de la virtud amorosa, sino que ilustra unas determinadas dificultades para mantener el amor adaptado a un caso muy concreto.

Caso que, por otro lado, coincide de una manera sintomática con la biografía del Magnánimo, como ya indicara *Una reina per a Curial* (Espadaler 1984; después, entre otros, Butiñá 1993 b, y 1992 a, b, c). Cabe recordar que este paralelismo se funda en que el rey, distraído en Nápoles con un llamativo *affaire* sentimental, desoía el reclamo de la corte para su vuelta a Cataluña, junto a su esposa, María de Castilla.

Lo cual, a la luz del último relato del *Decamerón*, que consiste en un reconocimiento argumental por el que se soluciona un problema sentimental gracias a una actitud virtuosa, se hace revelador hasta para un lector moderno.

Hay que tener presente que este discurso o mensaje lo tramitan el consejero de Curial y el propio autor (III 10-11), a modo de riña nobilísima, a lo largo de la novela, incitando a la introspección y al reconocimiento. Se hace expresa en un momento sublime de la novela ("Yo.t prech, Curial, que torns en tu mateix, e regoneix-te bé", mensaje repetido por dos veces con la misma connotación temporal: "mentre has temps", II 293 y 294), en el preludio del libro III, donde advertirá de "transformacions e poètiques ficcions". Momento del máximo realce, pues es inminente al primero de los tres diálogos puros, ennoblecidos por el trasfondo de la *Divina Comedia*, cuya presencia sigue una dinámica ascendente, desde el recuerdo del Infierno dantesco a la imagen de la promesa ciceroniana de vida futura (Butiñá 1991 b, 1994 b).

Un autor de voluntad realista, que había elaborado un sutil engranaje de fuentes literarias, bajo una firme égida conceptual y sobre un entramado histórico, no debería olvidar la realidad de su momento, tan relacionada con la identidad de su narración, especialmente si era tan fervoroso de la Corona de Aragón que reseguía sus gestas, desde sus orígenes legendarios -ya con la rememoración de la gesta legendaria del buen conde de Barcelona- o a través del recuerdo de la obra del *Jaufré* -dedicada a un gran rey aragonés y vinculada a su virtud-, o de diversos episodios gloriosos de las crónicas. Cualidades o situaciones que había ido aplicando a su Curial.

Y si en el siglo XX reconocemos ciertos parecidos, no extraña que, a pesar de ser una obra valiosa, fuera silenciada entonces en el anonimato y la ocultación; especialmente cuando fue inminente a su redacción la muerte de los reyes, a lo que siguió una dura guerra civil.

En relación con ello he mantenido una hipótesis de autoría para mossèn Gras (Butiñá 1987-88), embajador del Magnánimo en Túnez y autor de la *Tragèdia de Lançalot*, cuyo prólogo, bajo unos plateamientos extremada-

mente parecidos, exemplifica la virtud de Ginebra y aquel caballero artúrico, como pareja heroica en amor.

OBRAS CITADAS:

- BADIA, Lola, 1993. *Tradició i modernitat als segles XIV i XV*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat.
- BUTIÑÁ, Julia (en prensa). "Estructura de las fuentes: análisis formal y funcional", en Mesa redonda sobre el *Curial e Güelfa*, XI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Madrid 1996.
- íd., 1995 a. "Cicerón, Ovidio, Agustín y Petrarca tras *Lo Somni* de Bernat Metge", *Epos X*, pp.173-201.
- íd., 1995 b. "Jo començ allà on deig, car Job no fou jueu ans fou ben gentil", *Miscel·lània Germà Colón IV*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, pp.37-54.
- íd., 1995 c. *Metge, bon lul.lista i admirador de Sant Agustí*, "Revista de Filología Románica" XI-XII, pp.149-170.
- íd., 1994 a. "De Boccaccio a Metge pasando por Petrarca", *Epos IX*, pp.217-231.
- íd., 1994 b. "Dues esmenes al *De Remediis* i dues adhesions al *Somnium Scipionis* en el prehumanisme català", *Revista de L'Alguer V*, pp.195-208.
- íd., 1993 a. "La *Comedieta de Ponça* y el *Curial e Güelfa* frente a frente, *Revista de Filología Española LXXIII*, Madrid 1993, pp. 295-311.
- íd., 1993 b. "Sobre la tècnica arquitectònica del *Curial e Güelfa* i el principat d'Orange", *Revista de L'Alguer IV*, pp.217-230.
- íd., 1992 a. "Si *Curial* fos Alfons IV", *Revista de Literatura Medieval IV*, pp.57-77.
- íd., 1992 b. "Juan de Mena i el *Curial*: som davant un antagonisme polític?", *Miscel·lània Joan Fuster V*, Abadía de Montserrat, pp.95-100.
- íd., 1992 c. "De les fonts del *Curial e Güelfa* i del posat blasmador del seu autor", *Revista de Filologia Románica IX*, pp.181-189.
- íd., 1991 a. "Boccaccio y Dante en el *Curial y Güelfa*", *Epos VII*, pp.259-273.
- íd., 1991 b. "Tres comentaris sobre el *Curial e Güelfa*", *Revista de Filología Románica VIII*, pp.251-265.
- íd., 1987-88. "Sobre l'autoria del *Curial e Güelfa*", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLI, pp.63-120.
- CINGOLANI, Stefano M., 1994. "Finzione della realtà e realtà della finzione. Considerazioni sui modelli culturali del *Curial e Güelfa*", en *Intel.lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, pp.129-159.

- ESPADALER, Anton, 1984. *Una reina per a Curial*, Barcelona: Quaderns Crema.
- GARIN, E., 1988. *La letteratura degli umanisti*, en *Il Quattrocento e l'Ariosto*, "Storia della Letteratura Italiana", ed. Garzanti, 2ª ed.
- KRISTELLER, P.O., 1985. *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, México: Fondo de Cultura Económica, 2ª ed.
- LIDA DE MALKIEL, M.Rosa, 1974. *Dido en la literatura española, su retrato y su defensa*, Madrid: Castilla.
- MARTINES, Vicent, 1993. "El Tirant lo Blanc a Itàlia. 'In Spagna è riputato come qui il Decamerone di Giovanne Boccaccio', en *Actes del Novè Col.loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. Alacant/Elx 1991*, II, Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Montserrat, pp.173-182.
- MUSCETTA, 1989. *Boccaccio*, Bari: Laterza, 3ª ed.
- Novellino, Il* (o sia *Libro di bel parlar gentile*), 1891. Por frate Guido da Pisa, Milán: Sonzogno.
- PERUJO MELGAR, Joan M., "El Tirant lo Blanch i la Història del rei Omar an-Numan", en *Miscel.lània Germà Colón IV*, Publicaciones de la Abadía de Montserrat, pp.107-124.
- RIQUER, Martín, 1975. *Los trovadores*, I, Barcelona: Planeta.
íd., 1964. *Història de la Literatura Catalana*, II, Barcelona: Ariel.
íd., 1959. *Obras de Bernat Metge*, Universidad de Barcelona.
- SALISBURY, Juan de, 1984. *Policraticus*, Madrid: Editora Nacional.
- YSERN, Josep, 1994. *Arnoldus Leodiensis: Recull d'exemples i miracles ordenat per alfabet. Edició i estudi*, tesis doctoral, Universidad de Valencia.