

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A LA TERCERA EDICIÓN	11
INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA EDICIÓN.....	13
INTRODUCCIÓN	17
A modo de prólogo a un proyecto	17
Introducción al estudio del <i>Curial</i>	19
1. GÉNESIS LITERARIA.....	27
1.1. Los trecentistas italianos	31
1.1.1. El <i>De remediis</i>	31
1.1.2. El <i>Decamerón</i>	37
1.1.3. La <i>Divina Comedia</i>	66
1.1.4. Otras huellas	81
1.2. Literaturas románicas	83
1.2.1. La literatura francesa	84
1.2.1.1. La narrativa tradicional	84
1.2.1.2. La literatura culta.....	86
1.2.2. La literatura provenzal	90
1.2.2.1. La lírica	90
1.2.2.2. La narrativa.....	91
1.2.3. La literatura catalana	96
1.2.3.1. Leyenda e historiografía	96
1.2.3.2. Metge y Lull	106
1.2.4. La literatura castellana.....	110
1.3. El caudal del clasicismo	110
1.3.1. La literatura clásica	110
1.3.1.1. Aristóteles.....	112

1.3.1.2.	Séneca	118
1.3.1.3.	Cicerón	120
1.3.1.4.	La <i>Eneida</i>	127
1.3.1.5.	¿Y Ovidio?	133
1.3.2.	La Edad Media latina	134
1.3.2.1.	Boecio.....	134
1.3.2.2.	San Gregorio.....	139
1.3.2.3.	Johannem Limouicensem	144
2.	GÉNESIS ESTRUCTURAL	149
2.1.	Aspectos formales	151
2.1.1.	Planos de construcción.....	152
2.1.2.	Elementos mitológicos	158
2.1.2.1.	Apolo	159
2.1.2.2.	Baco.....	176
2.1.2.3.	Fortuna.....	183
2.1.3.	Técnicas compositivas.....	187
2.2.	Aspectos funcionales.....	196
2.2.1.	Como ejemplo	197
2.2.2.	Como tratado	201
3.	GÉNESIS MATERIAL.....	211
3.1.	El lector	215
3.1.1.	Ante una epístola moral	215
3.1.2.	Ante un espejo de príncipes	219
3.1.3.	Ante un <i>roman à clef</i>	228
3.1.3.1.	Claves lingüísticas	236
3.1.3.2.	Claves históricas	246
3.1.3.3.	Claves literarias	273
3.2.	El autor	297
3.2.1.	La hipótesis de mossèn Gras.....	298
3.2.1.1.	Aspectos sociológicos	302
3.2.1.2.	Aspectos literarios	316
3.2.2.	La <i>Tragèdia de Lançalot</i>	321
3.2.3.	Tres conexiones dispares	328
3.2.3.1.	Un poema del <i>Cancionero Vindel</i>	328
3.2.3.2.	Roís de Corella.....	330
3.2.3.3.	El <i>Tirant lo Blanc</i>	333
4.	A MODO DE CONCLUSIONES	335
5.	GUÍA DE LECTURA (a cargo de Jerónimo Miguel Briongos)	359
	BIBLIOGRAFÍA.....	421

APÉNDICES	437
1. Nota paleográfica y codicológica	439
2. Ejemplo 123 del <i>Recull per alfabet</i>	440
3. Prólogo de la <i>Tragèdia de Lançalot</i>	441
4. Carta del rey Alfonso.....	442
5. Soneto de Santillana.....	443
6. Inventario de Lluís Gras	444
7. Poema de Gras del <i>Cancionero Vindel</i>	447
8. Hipotexto del <i>Curial</i>	450

De todos modos a ello nos abocaba ya la condición enigmática del manuscrito. Pues si la localización de las fuentes y su disposición son preferentes para entender cualquier obra, para el *Curial* son la única realidad, al no contar con rastro alguno de su autor y más aún cuando los lingüistas tampoco se han puesto de acuerdo en conclusiones bien perfiladas. Lo cual nos obliga a ejercitar el comparatismo como metodología indispensable.

A primera vista se hace patente que este autor fusiona fuentes de procedencia muy distinta y las mezcla en su relato. Avala lo que decimos el que se hubiera considerado una obra de carácter compuesto o mixto (*URC*, 152 ss.); nuestra primera tarea será exponer estas fuentes, analizar su colocación y observar cómo se funden en la narración.

Ahora bien, no podremos separar radicalmente datos relativos a la composición estructural —aunque esto sea el objetivo de la génesis que tratamos en el capítulo 2—, puesto que el tratamiento de las fuentes es absolutamente expresivo de su significado. Es importante, pues, el hallazgo o reconocimiento de una fuente tras un pasaje determinado, pero el valor o signo de la misma estará condicionado a la función que ejerza dentro de la novela, así como el significado dependerá de dónde se enmarque, y en cualquier caso habrá que contemplarla desde la perspectiva de la obra completa; por ello se recomienda no perder de vista el hipotexto del Apéndice 8, que puede servir como orientación¹³. El recurso de la expresividad de las fuentes ya lo había utilizado Boccaccio en narrativa, así como en las letras catalanas Metge había aprendido de Petrarca técnicas muy elaboradas, como por ejemplo la de rectificar a un autor con sus mismos textos, según apuntáramos ya en el caso del *Griselda*.

Estos primeros humanistas dicen las cosas de una manera extremadamente sutil, no sólo con ironía sino incluso con hábiles omisiones o bajeo artís-

¹³ Aclara este comentario la consideración ambivalente de Metge como misógino o como un defensor acérrimo de la mujer; tras la lectura de los libros III y IV de *Lo somni*. La desfiguración del *Corbaccio*, acentuada por el notario en sus rasgos más repulsivos, como una técnica con la finalidad de producir aversión, sólo se entiende bajo una lectura global y coherente.

ticos disfraces, de un modo indirecto; lo cual exige no sólo un esfuerzo de intelección sino también una lectura culturalista por parte del lector.

Por lo que no será tanto la tipología de las fuentes como su tratamiento el detonante para dilucidar si hemos de adherir tal autor a la nueva corriente, explícita más por la actitud que por una ideología determinada, y en el campo artístico tanto más por las técnicas que por la temática¹⁴. Veremos motivos clásicos junto con otros populares, pero será su engranaje el que nos tenga que dar razón de su expresividad, de cómo lo leería o entendería un lector de aquel tiempo sensible a aquel modo de escribir.

Su manera de expresarse es muy selectiva porque el suyo es un movimiento minoritario y son sensibles a él sólo un muy reducido círculo, cuyos miembros son conscientes de su condición y cuya selectividad les otorga un cierto aire distinguido. En último caso, y como ya anticipara Petrarca, escriben para la posteridad. Para captar adecuadamente sus obras, pues, hay que descifrar aquel lenguaje exquisito.

Es un hecho que la cultura tardomedieval se caracteriza precisamente por la coexistencia interactiva de productos de origen diverso¹⁵; ahora bien, ni esta mezcla ni la naturaleza de los productos de por sí nos permiten calibrar la mentalidad del autor ante el cambio de los tiempos. Sin embargo, a la luz del estudio comparatista de las fuentes y de las técnicas de inserción se nos ofrece una mayor claridad.

Nuestros humanistas recurrían a las fuentes clásicas con ojos distintos que los medievales, pero igualmente con admiración; ahora bien, su actitud no era reverencialista como la de éstos sino renovadora, ya que pretendían darles un nuevo sentido, al que accedían generalmente por medio de una identificación con el autor o por una acomodación respecto al texto hacia el que mostraban comprensión. Y muy a menudo se acercaban a los textos clásicos a través de los primeros que los leyeron con una lectura renovada: los italianos.¹⁶

Precisamente éste es el factor que no sólo caracteriza sino que fecunda al humanismo catalano-aragonés: «Ni aquells primers contactes de Fernández

¹⁴ Actitud y técnica como elementos que sirvan para distinguir adhesiones no son una exclusiva de este movimiento ni de los movimientos en general, ya que se emplean también para discernir los géneros literarios: «Un género no se distingue sólo por el material, sino también por la técnica narrativa y ésta incluye el punto de vista, esto es, la actitud del autor hacia su material» (Fernández Corte, 1994, 362).

¹⁵ Traducción de una frase de L. Badia 1996, 19, que sigue así: «escolàstics, patrístics, folklòrics, clàssics, literaris i fins derivats dels incipients *studia humanitatis*».

¹⁶ «Todos los hombres de letras tomaban el mundo clásico como faro de orientación, pero solían hacerlo a través de Italia. Pues bien, mirar hacia Italia significaba poner la atención tanto en los autores de la antigüedad como en los del medioevo. Ya todo el mundo piensa en unas muestras indiscutibles, como son las grandes figuras del *Trecento* italiano: Dante, Petrarca, Boccaccio. Verdaderamente, no había contradicción entre dedicarse al latín o al romance. De esta forma todos iban preparándose a reconocer las dos opciones, sin que ello supusiera una jerarquía de valores» (A. M. Badia, 1996, 171).

de Heredia i del príncep Joan amb el món bizantí —continuats després en temps del rei Martí I amb les dues ambaixades de Crisoloras a Barcelona, el 1407 i el 1410, i intensificats més encara a la cort napolitana d'Alfons el Magnànim (IV de Catalunya i V d'Aragó)— ni d'aquestes traduccions d'autors greco-llatins, no serien suficients, però, a explicar la creació de la cultura humanística i pre-renaixentista de Catalunya-Aragó sense l'influx dels trescentistes i dels humanistes italians» (Batllori, 1979, 83).

El rasgo italianizante se reconoce poderoso tras la creación de las letras catalanas en esta etapa, las cuales acusan tempranamente aquel naciente humanismo, en un entorno incluso adverso en ocasiones y muy distinto al italiano; pero lo hacen con una fuerte intensidad y con personalidad propia.

Decimos esto último porque si bien su recepción es rotunda en cuanto a actitud o talante y a técnicas literarias, no será incondicional en cuanto a los contenidos. Ello se debe a las diferentes respuestas que se daban a temas como el suicidio y más aún el de la injusticia o el hado —de ahora en adelante, de la Fortuna—, el cual vertebraba ya la literatura catalana desde Lull¹⁷. Y sobre todo el del amor, sobre el cual el autor del *Curial* tenía mucho que decir.

1.1. LOS TRECENTISTAS ITALIANOS

Comenzamos por las fuentes italianas porque son las que constituyen el principal caudal. Que no sean las que aparecen con más citas no es en modo alguno sintomático, como tampoco lo había sido en *Lo somni*. Dante informaba el II libro de este diálogo por la actitud de enjuiciamiento de los personajes fallecidos y el autor se identificaba allí con el *Convivio* (Butiñá, 1995 a, 435 ss.), mientras que en el III y IV las obras que forman la médula espinal son el *Corbaccio* y el *Secretum* (Butiñá, 1994 b); sin embargo, no hay ni una cita nominal de estas obras y sólo se reconocen intertextualidades deformadas.

Según el modo de hacer literario de estos humanistas, el disimulo de un texto es incluso una garantía de su trascendencia dentro del pasaje en que se incluye. El generar un esfuerzo por parte del lector para su comprensión intelectual, que provoca una complicidad dialogante, y el arte del encubrimiento consiguiente forman parte de su tónica literaria, como veremos más detenidamente desde los aspectos formales de la *Génesis estructural* (§ 2.1).

Empezamos por atender a la obra con la que el autor empieza el *Curial*.

1.1.1. El «De remediis»

Dos fragmentos o mejor aún dos ideas de Petrarca informan el arranque de esta novela y formulan la idea esencial de la misma como ejemplo de vir-

¹⁷ Véase la línea que traza L. Badia (1989), que continuó en J. Butiñá (1995 b, 54).

tud amorosa. En primer lugar, el autor se exclama a causa de las dificultades y sufrimientos que causa el amor; en segundo, dice que son rarísimos los casos de quienes triunfan en el mismo. Ambas cosas se demostrarán a través de los ejemplares protagonistas.

El corto prólogo de la obra no solamente nos ofrece una coordinada fundamental en cuanto al contenido ideológico, de carácter sentimental y de signo petrarquesco, sino que nos da razón de toda la novela. Porque, además de avanzarnos su temática, que será la amorosa, y de advertirnos que el enfoque es moralizante, nos proyecta hacia el final, que se augura feliz.

La naturaleza terrible del amor Petrarca la había tomado en san Agustín y Cicerón; y el novelista catalán la subscribe. Al igual que la idea de la maléfica Fortuna, a la que se supera por medio de la virtud. Lo que va a hacer el novelista es exponer un caso excepcional, difícil pero victorioso, por lo que no va a escatimar esfuerzos para resaltar lo penoso de sus dificultades ni el sesgo virtuoso final de la consecución matrimonial de sus modelos.

Ahora bien hay que observar que, en cierto modo, está corrigiendo a Petrarca, quien en esa misma obra condenaba el amor humano y a quien había dis-cutido *Salutati* defendiendo la vía matrimonial.

Si bien la obra catalana es de filosofía eminentemente petrarquesca —en especial lo veremos al tratar de la Fortuna, § 2.1.2.3)—, Petrarca había establecido la condena del amor humano, dado el peligro de salvarse en éste, al que considera como pasión¹⁸. Y si observamos la procedencia del texto que sigue al arranque y que imita la musicalidad del *De remediis*, comprobaremos que es también de origen petrarquesco, pues es una epístola en la que Petrarca daba pábulo a la excepción acerca del categórico pesimismo que él mismo había asentado. A esta excepcionalidad, pues, se aferra el autor del *Curial* y sobre ello construye su novela.

Este prólogo es, pues, una rectificación al propio Petrarca con sus mismos textos. El autor catalán de aquella pasión va a hacer una virtud.

La obra se inicia con una expresión que manifiesta la naturaleza terrible del amor:

[¡O] quant és gran lo perill, quantes són les sol·licituts e les congoxes a aquells qui's treballen en amor! (I 19, 10-12),

donde no cuesta reconocer la influencia del *De remediis utriusque fortunae* desde un punto de vista formal, ya que en los prólogos de esta obra latina se

¹⁸ La condena del amor humano, manifiesta en el capítulo *De gratis amoribus*, XLIX del I libro del *De remediis*, se aviene con la filosofía del III libro del *Secretum*. Éste será el libro que seguirá Metge para contradecir la filosofía amorosa de Petrarca.

insistía repetidamente en exclamaciones e interrogaciones similares iniciadas por el cuantitativo¹⁹:

«Quanta vero in amicis, quamvis finium concordia, viae tamen actuum-que discordia? Quanta opinionum, atque consiliorum conflictatio est? (...) Quanta vero vis auaritiae est, que neque aliis multis... quanta commixtione contrariorum fit votiua temperies: inter quas contrarietates aduersatum extremorum ad medium virtutis, per quas differentias, quantaque discordia vocum, ad musicam concordiae peruenitur... Quant est praeterea de sanis & de religione difformitas animorum?... Quanta vitae plura, quam expedit fatigantis anxietas?»²⁰

Esta fórmula de lamento la encontramos repetida así mismo en sus epístolas. Y también la observo, con similar tono de lamento, en la Introducción al *Decamerón*, a la que nos referiremos seguidamente.²¹

La filosofía amorosa del autor catalán sigue, por tanto, la doctrina de Francesco Petrarca, quien en el III libro del *Secretum* se deja convencer de aquel peligro por san Agustín y, según las *Tusculanae* ciceronianas, deja sentado que el amor es una pasión distorsionadora y muy arriesgada desde un punto de vista moral:

«E si ab dret juyhí serà esguardat lo cas següent, jatsia que seran molts aquells qui diran que ells voldrien que axí'ls prengué de les sues amors, emperò, sabent la certenitat de les penes de les quals aquella dolçor amarga és tota plena, e no havent certenitat de la fi si serà pròspera o adversa, se deurian molt guardar de metre's en aquest amorós ans dolorós camí» (I 19-20).

La definición del amor por parte de Güelfa es coherente con esta antítesis: **«furor encesa e passió agradable»** (I 132, 24-25), y propia del autor italiano, quien se basaba allí en la dialéctica de la naturaleza toda²². No era nueva esta idea del amor devastador en las lenguas romances, puesto que se reconocía ya en los poetas italianos anteriores y en los trovadores; pero no hace falta remontarse a ellos, pues el novelista catalán nos deja claro que la bebe de Petrarca.

Tanto es así que sólo se triunfa excepcionalmente. El fragmento siguiente responde a las *Rerum familiarium* petrarquescas (IV, XII, 30), donde se expresa la rareza de encontrar un caso victorioso en amor.

¹⁹ «A *De remediis utriusque fortunae* hi ha una frase molt semblant i repetida força vegades en els pròlegs del primer i del segon llibre. I no solament és com una melodia de fons, sinó que en una ocasió recorda la del *Curial* també en contingut: "Pues digamos del amor: ¡qué celos hay en él! ¡Cuántas inconveniencias en los casamientos! ¡Cuántas querellas, cuántas sospechas entre los que se aman y qué suspiros y dolores! ¡Cuánta ira...!"» (Butiñá, 1987-88, 76). En este trabajo cito también otras referencias del prólogo al I libro.

²⁰ *De remediis. Libri duo*, Ginebra 1645, pp. 365-366, 371-371, 373, 375.

²¹ «¡De quants grans palaus e quantes belles cases, e quants nobles habitants (...) romangueren soles e menys d'un infant! ¡O quantes heretats abandonades e romanents sens legítim succeïdor! ¡E quants valerosos hòmens e quantes belles dones, quants plasents e graciosos jòvens...», I, 47.

²² Así lo hace Petrarca en el prólogo al II libro del *De remediis*, tras exponer la lucha de los elementos según el principio de Heráclito.

Francisco Rico (1982, 89-90) fue quien descubrió por primera vez la sombra de Petrarca tras la novela caballeresca al yuxtaponer estos dos textos:

«Car, posat que alguns amats de la fortuna, après de infinits infortunis, sien arribats al port per ells desijat, tants emperò són aquells qui rahonablement se'n dolen, que anvides pusch creure que entre mil desaventurats se'n tròpia un que haze amenade la sua causa a gloriosa fi» (I 19, 12-18).

«quasi ad nichil aliud nati simus quam ut, inter mundi fluctus et ludibria fortune perpetuo turbine iactandi, carnis nostre tenacissimo limo ac sordibus hereamus. Quod profecto non accideret cogitantibus votorum nostrorum multiforme periculum. Brevis est equidem in primis vita et fugacissimum vite tempus; rerum humanarum inquietum adversis flatibus et procellosum pelagus; rari et vix hominibus accessibiles portus; scopuli undique innumerabiles, inter quos difficilis et prorsus ambigua navigatio est. Iam vix uni contigit ex milibus ut integer enataret; sic nos fortune imperium exercet...» (*Epistole*, 152).

En este pasaje de esta epístola de las *Familiares*, dirigida como consolación a su amigo Iohannem de Columna ante la muerte de su hermano Giacomo, el humanista le explica cuán difícil resulta salvarse debido a los peligros que presenta la vida; la imagen a la que recurre, la del alma que, navegando entre escollos y tormentas, intenta llegar a puerto seguro, es muy cara a Petrarca.²³ La consolación se funda en la virtud, que fue excepcional en el difunto, a pesar de los peligros vividos.

Aún más, esta epístola es de una sorprendente exactitud, pues el ejemplo que encarnan los protagonistas se aviene con el final de la misma, ya que en ella Petrarca recordaba al lector su papel ejemplar; con lo cual puede estar anticipándonos desde el prólogo un papel de interacción con la propia ficción, es decir su función especular (& 3.1.1).

Las dos citas petrarquescas escondidas precisan, con la exactitud que defenderá el mismo autor en el sueño del Parnaso para el mejor estilo literario, la dinámica moral en que se inserta la obra y su intencionalidad didáctica.

Su precisión llega al punto que, según el mismo estilo petrarquiano, que matiza y corrige a un autor con sus propios textos, hace una excepción muy concreta hacia el tajante pesimismo de aquel tratado con la licencia que le ofrecía una epístola del mismo humanista. Esto es: Petrarca mantenía y recordaba los peligros de la vida con insistentes y mezclados ecos clásicos y cristianos, que en concreto enfocaba hacia el tema del amor; pero en una carta había dejado la puerta abierta a la posibilidad de que existieran algunos casos de excepción.

A fin de triunfar excepcionalmente en la vida sentimental, Curial tendrá que mostrarnos cómo gracias a su virtud supera situaciones heroicas senti-

²³ Por ejemplo, aparece también en el libro III del *Secretum* y en el prólogo del I libro del *De remediis*. Es por cierto la misma imagen con que cierra Tiresias —quien recurre asimismo a esa idea petrarquesca—, su disertación en *Lo somni*.

mentalmente; es decir, tendrá que hallarse ante obstáculos e infortunios que sean una oportunidad de garantizar su valor. Y si Petrarca había citado a la Fortuna en su epístola, ésta se recoge también en el prólogo catalán; no extrañará ya, por tanto, ver cómo la diosa planea sobre todo en el III libro, donde se concentra el meollo de la dificultad. Lejos de la diosa que dominaba la pasividad del hombre medieval, pero también de la paganizante boccacciana, en una visión alegórica de la figura clásica, nos dará en aquel libro una descripción desmitificada, próxima a la imagen que tuviera Petrarca, quien negaba su existencia como tal pero no dejaba de aludirla y personalizarla.²⁴

Pero el autor no sólo resaltará la victoria final del hombre que somete sus pasiones a la razón, doctrina eminentemente petrarquesca, sino que además perfilará muy bien el carácter del amor que define como virtud para sus héroes.

Resumiendo: al comienzo del *Curial* se nos dice que el amor es peligrosísimo (puro Petrarca), pero que cabe alguna posibilidad excepcional de triunfar (una vez lo dijo Petrarca). El caso de su protagonista trata de un caballero que en valor se equipara a los héroes de la Antigüedad, tanto de la historia como de la tradición literaria, pero en una nueva coyuntura e incluso con oportunidades más meritorias²⁵. Coherentemente, si es así en caballería lo será también en cuestiones de ética amorosa, que son las que tanto le importan: he aquí que se nos ofrecerá en *Curial* un renovado Eneas.

Y lógicamente con la dinámica amorosa cerrará la obra un matrimonio, que tiene también muy lógicamente como trasfondo una alegoría clásica (el *Somnium Scipionis*). Son los modelos de un renovado clasicismo, adaptados

²⁴ «Y no te turbe el nombre de fortuna muchas veces repetido, pues ya de mí has oído qué es lo que della siento. Mas, viendo yo que era necesario especialmente con aquellos que carecen de doctrina, quise usar deste común vocablo, porque dellos es más conosciado, no ignorando lo que otros largamente en este caso escriben y San Jerónimo muy breve donde dice: “Ni hado ni fortuna”. Así que la gente común hallará aquí su manera de hablar y los varones sabios, aunque son pocos, sabrán cuál es mi intención y no se turbarán por el vulgar renombre» (*Obras. I Prosa*, 455. Véase también en una epístola a Boccaccio, 230).

²⁵ El autor lo compara a «**Alexandre, Cèsar, Aníbal, Pirro e Cipió**» y dice que ha tenido más ocasiones que ellos de mostrar su virtud caballeresca, puesto que

«no he trobat, en allò poch que he legit, per bé que ho hage volgut encerrar, que algun de aquests nomenats hage meses les mans a cors per cors en tants e tan estrets juyhís e lices, e ab tants e tan valents cavallers com Curial féu» (III 13, 20-25).

Y tras hablar de Héctor y Aquiles:

«aquests nomenats, e encara molts altres d'aquell temps, qui nomenar se porien, venint a ells lo cas que sens lliça finir no.s pogués, lo hagneren acceptat; mas açò és per venir; e a Curial vench moltes vegades, segons en los passats libres porets haver vist; axí que una és la rahó del que ho faria, altra del que ho ha fet» (III 15, 4-11).

Advirtamos un matiz respecto a Petrarca: cuando el italiano habla de prueba, el autor catalán habla de oportunidad. Es un dato a tener en cuenta, así como hemos distinguido recientemente que va más allá que él en cuanto a la descripción de la virtud amorosa.

a las circunstancias idóneas de aquel clímax y momento, que les ofrece una magnífica oportunidad.²⁶

Al igual que lo había manifestado el italiano con las virtudes y los héroes que admiraba (así el Escipión de su *Africa*), el nuevo modelo de hombre seguía el patrón de los clásicos; pero en nuestro relato era un caballero muy de su tiempo el que se miraba en los antiguos. Si el primer humanista moralizaba con tratados o esculpía las virtudes a través de traducciones de los latinos, el catalán lo hacía por medio de una obra artística, creando una obra de ficción, y dentro de la caballería, al fin y al cabo vigente en su tiempo.

La heroicidad de la novela gira alrededor de la dificultad sentimental; la dura purgación que sufre el protagonista se sitúa en el III libro (III 10-12). Sólo tras haber sido probado, cuando ya se ha comprobado que es a él y no a la Fortuna —según la doctrina del *De remediis* de Petrarca y en contraste con la del *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, conviene también adelantarlo— a quien se ha debido el éxito (III 249, 10-22), podrá recibir aquel premio que ya había prometido Cicerón para los virtuosos.

El autor deja bien asentado que si es ejemplar, lo es gracias al mérito, concepto que va estrechamente ligado al de virtud:

«us vull recitar quant costà a un gentil cavaller e a una noble dona lo amar-se l'un a l'altre, e com ab gran treball e pena, e seguits de molts infortunis...» (I 20, 2-5).

Si los dos primeros libros lo muestran modélico como caballero, corresponde al III el seguimiento de su itinerario espiritual hasta el triunfo final en la virtud amorosa. En el último pasaje de la obra —exacta y calculada desde el comienzo— y de acuerdo con el prólogo petrarquiano, tenía que aparecer mencionada la idea expuesta acerca de la Fortuna y su propia interioridad:

«E Curial en lo seu propri hostel, qui encara ab tota la persecució de la Fortuna no'l havia perdut, entrà gloriosament» (III 253, 5-6).

De acuerdo con la ideología de Petrarca, ya habría cumplido su papel de probar a los hombres²⁷, puesto que —escenificación de aquella doctrina—

²⁶ Los personajes femeninos (Güelfa, Laquesis, Festa) también son ejemplares y superan en virtud a sus modelos. Ahora bien, observemos ya desde ahora que los de inspiración clásica son equiparados (Héctor) o rectificadas (Dido) pero no superados, cosa de la que sin embargo presumía un personaje que es por ello criticado: el orgulloso Sanglier de Vilahir (II 184-185). El perfil humanista de un Curial, respetuoso con el pasado del que se considera sucesor, contrasta con éste, prototipo de la actitud medievalizante, meramente arrojada o de bravata.

No opinamos, pues, que Curial, al representar a la caballería de los tiempos antiguos del buen Conde de Barcelona y del rey Pedro de Aragón, quiera desplazar con ésta a la antigua (S. Cingolani, 1994, 159), sino que —como hace con la caballería clásica— trata de emular las gestas antiguas, de continuarlas en la caballería de su época, tanto y más meritoria que aquella. Que estos caballeros tengan una oportunidad brillante y nueva no implica que desprecien los viejos precedentes y modelos.

²⁷ El considerar el infortunio como prueba divina es claro en sus epístolas; así, en la última que dirige a su hermano Gerardo, fraile cartujo, que es la quinta del libro XV de las *Seniles* (*Oeuvres latines*, 202).

todas las desgracias empezaron cuando la diosa sin poder decidió **«haver d'ell e de la sua virtut major prova que fins aquell jorn no havia poguda haver»** (II 261, 1-3).

El *Curial* arranca con el *De remediis* porque es la doctrina que se ajusta a la filosofía del autor y a la que se amolda su ejemplo. Es la de su momento, la de los primeros humanistas. Construye su obra sobre ella, matizándola y ajustándola a su medida quizás próximo ya a Brunini, como podría mostrar la cita aristotélica del III libro.

Y así como Petrarca se opone a la enfermiza moral ovidiana —así la viene a calificar en el *Secretum*—, el suyo será un arte de amar pero distinto que el boccacciano, con retoques al petrarquesco y de reminiscencias dantescas.

La clave didáctica de lectura se complementaría con esta literaria, que es —para su lector— la garantía de recta comprensión.

El didactismo anunciado se corresponde con la recompensa final (**«après lonch temps aconseguiren lo guardó de lurs treballs»**, I 20, 5-6). Galardón alegórico que será de corte ciceroniano, autor al que se remontaba frecuentemente Petrarca y a menudo a través de san Agustín.

1.1.2. El «Decamerón»

El virtuosismo apreciado en el prólogo, de influencia petrarquesca y propio del primer humanismo, alcanza en el *Curial* y a través del *Decamerón* una rica complejidad artística.

A pesar de que son necesarias varias cualidades para el difícil triunfo en la virtud del amor, como el agradecimiento, la reparación, la constancia o la flexibilidad, la defensa de la honestidad marca exigentemente su pauta. La descripción que hace el *Curial* de la virtud amorosa tiene una acentuada dirección: la honestidad. Es decir, al autor no sólo le interesa asegurar el amor matrimonial, sino que la fidelidad sentimental es el condicionante para encauzar aquella pasión.

Esta argumentación, clara a lo largo del hilo argumental, se presenta flanqueada por dos extremos, que cabe comentar. En uno de ellos observamos que el héroe ha caído de un modo extremo en el vicio opuesto, de lo que le salvará el dios Baco, quien encamina definitivamente a Curial y le hace dejar de **«viure mollament e laciva»**, ya que el caballero en **«los actes de Venus despenia totalment lo temps»** (III 173, 12, 18). O sea que el héroe no deja de serlo por haber caído si sabe rectificar; tiene ya la precedencia de los modelos clásicos reales y humanos.

En el otro extremo, hay que apreciar la valoración del erotismo: sea como humor o como bella y noble realidad, este rasgo no se presenta contrario a aquella virtud. En esta línea podemos argüir el muy sensual beso de la suicida Cámar, heroína en amor por antonomasia, o —aunque se eviten— el envío a las escenas sexuales de la *Historia Troyana* al final de la novela.

Ahora bien, aquella estricta moralidad se va a perfilar precisamente a través de relatos del *Decamerón*, no sólo eróticos sino francamente deshonestos; lo cual es evidentemente un reto, que delata nuevamente una actitud de corrección. Hay que partir de un principio: si Boccaccio es la realidad consagrada en su época, a él habrá que remitirse para ejemplos auténticos.

Personajes y motivos sacados de aquella fuente irán dejando su huella en la novela catalana en dirección honestizadora. Unos servirán para perfilar el aspecto moralizante, otros se utilizarán como verdaderos modelos; pero todos ellos están sacados del autor realista por excelencia, luego son válidos y auténticos.

Si contamos con la exaltación que el autor hace del realismo y con la utilización de los cuentos de Boccaccio, hemos de desprender una profunda admiración hacia su estilo. Pero a la vez hemos de saber apreciar lo que tiene de desafío literario —como viéramos con Petrarca— el hecho de seguir una manera de escribir pero rebatiendo sus contenidos, ya que de hecho está afirmando el amor honesto con textos decameronianos. Al fin y al cabo también en esto seguiría los pasos de Petrarca, quien —en epístolas y en la traducción griseldiana— había ido modelando suavemente a su admirado y buen amigo certaldés. Si los logros literarios de Boccaccio ya eran irreversibles para estos primeros humanistas, también lo era la actitud petrarquesca; por lo que hay que ver la rectificación del primero al fin y al cabo como una prolongación de la que iniciara Petrarca.

En la primera mitad del II libro, aflora el *Decamerón* en el tan conocido episodio de las monjas. Este pasaje rezuma un deleite en lo jocoso de la situación y una gran liberalidad ante la manifestación del deseo carnal de las religiosas. En resumen, es una escena agradable de buen humor y sensualidad, típicamente decameroniana, lo cual puede sorprender tras lo dicho acerca de la ideología general de la novela, dado que el carácter del amor en el pasaje aludido parece ser contradictorio con la filosofía predominante en la obra, absolutamente intransigente con la infidelidad amorosa y sobre todo con la lujuria y la falta de dominio de la pasión.

Para analizar aquel pasaje hacemos en primer lugar una observación de tipo formal. Se trata de comprobar que la disposición de esta fuente literaria se invierte en el libro III, puesto que, mientras que en el III es el cuento de Boccaccio el que hace de marco de otras fuentes, en aquel libro II el relato boccacciano está enmarcado por otra obra²⁸. Habrá que contar, pues, con la función de la colocación de los textos del certaldés como posible factor a considerar ante la inexplicable manga ancha del autor con ocasión de las religiosas.

Asimismo hay que observar que los relatos empleados en el libro II del *Curial* (el que inspira el episodio de las monjas y el relato I, IV) siguen la dinámica boccacciana en casos de amor deshonesto y, así, este libro aboca a un mal final, que dará paso a la reparación del III. Mientras que los relatos de este último, basados en casos de amor honesto o discreto, informan un libro

²⁸ Lo veremos en el punto 1.2.2.2, al tratar del *Jaufré*, que —según exponemos de una manera gráfica en el Apéndice 8— contiene aquel divertido episodio.

que lleva al final esplendoroso alegórico-moral de la novela, cuyo broche es la excelsa X Jornada decameroniana.

El autor catalán, montado sobre su firme esquema ideológico dispondrá personajes reales para ilustrarlo, pero no a modo de vademécum de la virtud amorosa de un modo inflexible, como hubiera hecho un autor medieval, sino que expondrá muy libremente una situación propia de aquel tiempo, que se convertirá en ejemplo digno de recibir el premio máximo.

Como buen humanista no hará ascos a la admiración del mejor estilo literario, que fundamenta en el auténtico realismo y que tampoco había asustado a los clásicos, quienes seguían el dictado de la veracidad; ni se espantará ante situaciones heroicas en virtud que lleven al suicidio, como bien muestra el personaje de la mora Cámar, hecho que también asumían los clásicos. Su concepto de virtud es próximo al de éstos, pues se basaba en la fuerza moral y la rectitud pero incluía a la vez rasgos de flexibilidad e indulgencia. No era, pues, un humanista al estilo de fray Antoni Canals, quien condena en el prólogo de su traducción del *Africa* que Escipión se quitara la vida²⁹; no era, pues, la actitud de un eclesiástico.

Observemos también que Güelfa parece recoger trazos de todas las figuras femeninas decameronianas que sirven de trasfondo en la novela. O sea que ha asimilado bien al gran autor del realismo más reciente, a Boccaccio. Tiene de Gismonda (I, IV) y de Espina (VI, II) y, como veremos, sobre todo de Lisa (VII, X)³⁰. Así como Curial, respectivamente y en los mismos relatos, se enamora de la joven de la casa en la que sirve³¹; se hace llamar Johan en cautividad como el italiano Joanoto (VI, II) o por medio de una canción solucionará un grave problema sentimental (VII, X).

Sus héroes catalanes se identifican con los realistas modelos italianos; son, pues, reales, rasgo que el autor defiende para la mejor literatura en el sueño del Parnaso.

El mandato del realismo literario y la sensibilidad ante el hedonismo propia de los humanistas, patentes en nuestro autor en escenas de proverbial exqui-

²⁹ «Maraveyl-me fort de Aníbal, qui fo axí gloriós en armes com fou la fi tan miserable, matant si matex ab verí, en la qual coza mostrà gran flaqueza de cor» (*Scipió e Aníbal*, 40).

³⁰ Manuela Stocchi, «*Curial e Güelfa*» e il «*Decamerone*», 313, sugiere más pasajes, pero observo que coincide en apreciar estas similitudes en la presentación de los personajes en el I libro.

³¹ El protagonista boccacciano, Guiscardo, que muere a causa de su desgraciado amor, joven e inexperto, cae enamorado de la doncella que lo ha elegido:

«il quale ancora non era poco avveduto, essendosi di lei accorto, l'aveva per sì fatta maniera nel cuor ricevuta, che da ogni altra cosa quasi che da amar lei aveva la mente rimossa» (268).

En el impacto amoroso paralelo en Curial incluso puede traicionar el recuerdo de Guiscardo el hecho de la nota dramática:

«E en lo pits gentil, en lo qual alguna impressió de amorós plaer encara no era entrat, súbitament s'encès una flama foguejant, la qual fins que mort lo ocupà no's pogué apagar» (I 35, 10-14).