

La ‘*descriptio puellae*’ en el *Curial e Güelfa*

[The ‘*descriptio puellae*’ in *Curial e Güelfa*]

MABEL MEZZA

Università degli Studi di Napoli Federico II

mabelmezza@pec.it

RESUM: L'estudi remarca el protagonisme dels personatges femenins en la novel·la *Curial e Güelfa*, mitjançant l'anàlisi de la *descriptio superficialis* i de la fenomenologia de les passions, identificadores del perfil de Güelfa, Laquesis i Camar. Després de l'anàlisi lingüística dels passatges més representatius del *modus describendi* de l'autor, es proposa una nova interpretació del *Curial e Güelfa*, que reconsidera l'estatus de protagonista de Curial, fent emergir la centralitat de Güelfa, Laquesis i Camar. L'*honor* (Güelfa), la *bellesa* (Laquesis) i la *mort* (Camar) esdevenen, així, les paraules clau amb què llegir la novel·la des d'una nova perspectiva.

PARAULES CLAU: retòrica, *topoi* de l'*effictio*, narrativa catalana medieval, novel·la

ABSTRACT: The study highlights the protagonism of the female characters in the novel *Curial e Güelfa*, through the analysis of the *descriptio superficialis* and of the phenomenology of passions, that identify the profiles of Güelfa, Laquesis and Camar. Following the linguistic analysis of the most representative pieces of the *modus describendi* of the author, a new interpretation of *Curial e Güelfa* is proposed, that reduces the status of main character of Curial, bringing out the centrality of Güelfa, Laquesis and Camar. *Honor* (Güelfa), *bellesa* (Laquesis) and *mort* (Camar) become the key words to read the novel from a new perspective.

KEYWORDS: rhetoric, description *topoi*, medieval catalan literature, novel

Recepció: 27/05/2018. Acceptació: 11/07/2018. Publicació: 16/11/2018

REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA / 11 (2018) p. 109-140 / ISSN 0556-705X DOI 10.28939/RVF.V212.41

Introducció

L'objecte del meu estudi és la *descriptio puellae* en la novel·la *Curial e Güelfa*, és a dir, l'anàlisi i la descripció del perfil de tots els personatges femenins, com a pilars fonamentals de la trama narrativa.¹ Encara que el *Curial e Güelfa* es presenta com una obra polièdrica,² caracteritzada per múltiples components narratius, és a saber, la trama sentimental, les aventures cavalleresques, digressions mitològiques i exposicions doctrinals, he pretès analitzar, en particular, els personatges femenins, ja que la història d'amor entre Curial i Güelfa, marcada i interrompuda per les altres dues protagonistes, Laquesis i Camar, és el nucli narratiu primari de què depenen totes les peripècies i les aventures de Curial. De fet, el projecte de Güelfa, el de convertir Curial en un cavaller virtuos, és el motor de l'acció de la novel·la, que es configura, així, com un *iter* de formació que el jove llombard ha de dur a terme. La trobada amb Laquesis, la filla del duc de Baviera, i amb Camar, durant els set anys de reclusió a Tunísia, es configura com un interval, una pausa del camí de formació emprès per Curial. L'honor de Güelfa, la *bellesa* de Laquesis i la *mort* de Camar marquen, així, l'evolució narrativa de tota la novel·la, la qual revela, d'aquesta manera, un considerable protagonisme de l'univers femení.

Per la centralitat dels personatges femenins i pel dinamisme de llurs caràcters, oposat a l'estaticisme dels personatges masculins, s'analitzen els textos que exposen la *descriptio* i la fenomenologia de les passions de Güelfa, Laquesis i Camar, en els punts més importants de la novel·la. Mitjançant una anàlisi comparativa, he examinat per cada protagonista femení la *descriptio*

1 Els resultats d'aquest estudi es basen en la recerca realitzada per la meua tesi de grau en Filologia Moderna, defensada el 13 de juliol de 2017 i premiada pel directiu de l'AISC (Associació Italiana d'Estudis Catalans) com a millor tesi de grau de l'any 2017. La traducció ha estat feta per Antoni Rovira i Paolino Nappi

2 «El Curial comparteix una sèrie de trets —realisme, humanitat, gestes cavalleresques versemblants, rerefons històric, referències a la quotidianitat, tendència a l'humorisme i a la paròdia, alternança del llenguatge culte i popular— amb els relats cavallerescos francesos coetanis [...] i amb el valencià *Tirant lo Blanc*, de Joanot Martorell, però dins d'aquest context se singularitza per un predomini del component sentimental» (Ferrando 2007: 5).

superficialis,³ el perfil caracterial, el procés d'enamorament, la natura del bes amb Curial, la dicotomia amor/mort, les seqüències dialògiques amb les diverses confidentes, a fi d'evidenciar analogies i diferències i revelar la concepció de l'amor de l'Anònim, que, admetent el matrimoni com a única forma d'unió, travessa les fronteres de la *fin'amor* de la lírica provençal, en una evident superació polèmica.

La trama del *Curial e Güelfa*, mirada des de l'única perspectiva femenina, s'ha enriquit de noves interpretacions i de motius de reflexió inèdits. El dinamisme carismàtic de les tres protagonistes enfosqueix l'estaticisme passiu de Curial que, amb aquesta lectura peculiar de la novel·la, perd l'estatus de protagonista i apareix, constantment, una víctima de la intransigència de Güelfa, a la mercè del poder seductor de Laquesis i del tràgic patiment de Camar. Aquesta fascinant tríada femenina fa que l'Amor, en les seues diverses declinacions, esdevinga el motiu central de la novel·la, del qual depèn la Militia, en un binomi narratiu —*militia et amor*— que ja no és paritari, sinó subordinat.⁴

Els principals personatges femenins són assimilats per l'Anònim a models preestablits, d'una tipicitat exemplar. Aquest ús insistent dels mateixos esquemes, temes i motius confereix als personatges femenins una postura plàstica i una estandardització emocional. Güelfa és la dama altiva i honesta, Laquesis és la dona voluble i Camar és una tràgica màrtir. Aquests són els tres esquemes

3 «Les arts poétiques du moyen âge font à ce genre de descriptions une place importante: c'est à elles qu'est consacré, en majeure partie, le traité de Matthieu de Vendôme. [...] La beauté constituant le principal objet des descriptions, ce sont surtout les femmes qu'il conviendra de décrire: c'est la règle que pose Matthieu de Vendôme (I, 67); c'est la règle que les auteurs ont observée. Matthieu (I, 38) prend soin d'indiquer que la description doit venir avec à propos et se justifier par son utilité dans le récit. [...] Le but de la description est de mettre en lumière les caractéristiques (*propriétés, attributa, epitheta*) de la personne dont on parle. [...] Les caractères qu'il faut attribuer à une femme, c'est la beauté, c'est-à-dire l'élégance des formes unie à l'agrément du teint; ou, si l'on veut louer son honnêteté, c'est son sérieux, son éloignement de la frivolité, sa crainte de la légèreté et de la faiblesse des sens» (Faral 1924: 75-79).

4 El binomi *Militia et Amor*, d'ascendència ovidiana i element identificatiu del *Curial e Güelfa*, és el tema central d'un estudi d'Alfred Adler, que pretén demostrar com, en el *Roman de Troie*, «the stories of the love affairs between Paris and Heleine, Troilus, Diomedès and Briseida, Achillès and Polixena, Jason and Medea, are woven into the narrative fabric of the *Roman de Troie*, when they function not only as entertaining diversions but as integral factors of the entire text», (Adler 1960: 14).

de comportament que, amb poques excepcions, declinen els perfils caracterials de les tres protagonistes. Tot i la cíclica repetició de *topoi* retòrics, però, cada personatge aconsegueix que emergisca el seu dinamisme caracterial, romp el cànon estandarditzat en què està fixat i evita caure en una monotonia expressiva i estilística excessiva. Així doncs, en el llenguatge controlat de Güelfa trobem uns elements de lirisme i en aquell de Laquesis, passional i fragmentat, una experimentada capacitat retòrica i una argumentació lúcida. Els textos que he seleccionat es presenten, en progressió, com un itinerari ideal que partint de la rectitud de Güelfa, de l'amor honest, passa per la passió de Laquesis, en cerca de legitimació, i finalment arriba al *páthos* tràgic de Camar. Tres estadis diversos d'un únic sentiment que, com que no és honest en el cas de Laquesis i Camar, no rep l'aprovació social i queda lligat a una natura platònica. D'aquesta laboriosa i articulada galeria de personatges, el meu intent ara és delinear-ne, amb el comentari i l'anàlisi d'alguns textos de la novel·la, el nucli essencial de la meua interpretació del *Curial e Güelfa*, dibuixant un perfil detallat dels tres personatges femenins i, per mitjà de llurs mateixes paraules, sense *factio* ni superestructures, evidenciar les dinàmiques relacionals que condicionen llur *modus agendi* i *essendi*.

1. Güelfa

1.1 La 'descriptio' de Güelfa

La primera descripció de Güelfa en la novel·la contradiu, mitjançant una *reductio* significativa, tots els elements típics del cànon breu de la *descriptio puellae*.

La Güelfa, la qual jove e fresca era e a la qual cosa alguna sinó marit no fallia, trobant-se molt bella e molt lloada, rica, favorida e ociosa, requerida e per molts sol·licitada, veent que son frare no es curava de donar-li marit ne a ella paria cosa honesta demanar-lo, no podent resistir als naturals apetits de la carn, qui ab contínus punyiments incessantment la

combatien, pensà que, si per ventura ella amàs secretament algun valerós jove, puis que algun no se n'apercebés no seria deshonestat, e que ja havia esdevengut a més de mil altres; e posat que alguns per via d'indicis volent devinar ço que no saben se n'apercebessen, no gosarien parlar de tan gran senyora com ella era. E així donà llicència als ulls que mirassen bé tots aquells qui eren en casa de son frare. E, no havent esguard a claredat de sang ne a multitud de riqueses, entre els altres li plagué molt Curial, car veent-lo molt gentil de la persona, e assats gentil de cor, e molt savi segons la sua edat, pensà que seria valent home si hagués ab què. Per què imaginà avançar-lo e d'aquí avant començà'l-se a acostar, e cridava'l sovent e parlava ab ell molt volenterosament (Badia i Torró 2011: I, 5.1).

De Güelfa, de fet, l'Anònim assenyala només la seua joventut i bellesa, i no descriu ni qualifica amb judicis de valor cap part del seu cos. No hi ha cap cromatisme simbòlic, cap metàfora hiperbòlica o símil destinat a descriure la seua imatge física. El lèxic, doncs, ja en l'*incipit*, trasllada la *descriptio* de l'esfera descriptiva a aquella *intrínseca*, connotant Güelfa per la seua rectitud i honestedat. Ja sembla clar com el primer i principal personatge femení de la novel·la té com a seua pròpia l'esfera semàntica de l'honestedat, aliè a qualsevol to sensual. De fet, si la primera parella d'adjectius, «jove e fresca», descriu l'aspecte físic de Güelfa, el segon binomi adjectival, «molt bella e molt lloada», marca el passatge de la bellesa exterior a l'interior inherent a les seues qualitats morals. Des del punt de vista de la sintaxi, no s'evidencien ni estructures enumeratives, ni tampoc enumeracions típiques del *tópos* de la *descriptio puellae*. Es nota, doncs, un encadenament sintàctic, principalment hipotàctic i típic del discurs narratiu. No coneixem el rostre de Güelfa, ni el color del seu cabell o de la seua pell, i aquestes informacions no se'ns donen ni tan sols per mitjà del llenguatge metafòric. El *tópos* de la *descriptio puellae*, que «l'antichità non fissò mai in schemi fissi di contenuto e di forma» (Muñiz Muñiz 2011: 22), tot i creant un repertori estable que no està llunyà de les codificacions posteriors de les *artes dictandi*, pateix, ací, una *simplificatio* absoluta. Estem molt lluny, de fet, de la descripció de la Lavínia virgiliana, de l'Afrodita homèrica o de la Dafnis ovidiana. En el text analitzat, no hi ha cap referència als «capelli sparsi sul collo, occhi

come stelle, bocca che invita ai baci, dita, mani, braccia» (Muñiz Muñiz 2011: 25), ni hi trobem la descripció dinàmica de la bellesa de la Laura petrarquesca. Petrarca, efectivament, va realitzar una important *variatio* del *tópos* clàssic, volent imprimir moviment a tota la figura femenina, lligant-ne les parts en un flux continu, com ben bé observa María de las Nieves Muñiz Muñiz: «Fundamental è in questo senso il rilievo dato a capelli, occhi ed andatura, che focalizzano la prospettiva con amplificazioni dal forte impatto visivo» (Muñiz Muñiz 2011: 32). Amb Boccaccio, en aquella prova d'exordi que fou l'*Elegia di Costanza*, es remarquen altres desviacions significatives respecte del model:

Da un lato, l'incremento di collegamenti sintattici fra le parti del corpo, dall'altro, la contaminazione del repertorio mediolatino con quello volgare e classico: gli occhi ridenti, tolti alla letteratura francoprovenzale; il collo candido caro alla tradizione greca e medievale; i dettagli aggiunti ai seni conforme alla letteratura erotica; le mani ornate di anelli, più vicine all'immaginario biblico, greco e tardoantico, che non a quello medievale; infine, la formula di *reticentia* sulle parti nascoste. Nelle opere successive Boccaccio rimpolpò il rosario di connettivi sintattici e amplificò i dettagli più sensuali del corpo (Muñiz Muñiz 2011: 37).

Fins i tot en els punts en què, com en el cas del perfil de Ghismonda, la *descriptio puellae* no presenta els seus elements canònics, Boccaccio, amb un moviment sintàctic sinusoidal, atribueix igualment al personatge femení sensualitat i bellesa. En el primer conte de la IV jornada del *Decameró*, la descripció de Ghismonda, que l'Anònim té en compte per a presentar Güelfa, tot i especular respecte del passatge català, mostra matisos diversos. Des d'un punt de vista temàtic, també es poden reconèixer diverses analogies. L'estatus emotiu de Güelfa és, de fet, especular respecte del de Ghismonda. Ambdues comparteixen, a banda de l'aspecte agradable, una convivència subalterna amb un parent baró —el germà en el cas de Güelfa, el pare en el de Ghismonda— i la voluntat d'alliberar-se d'aquest patró relacional. Semblant és el sentiment secret que manifesten envers un jove valent, el *background* del qual contrasta amb l'estatus social de les dues dones.

Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia più che a donna per avventura non si richiedea. E dimorando col tenero padre, sì come gran donna, in molte delicatezze, e veggendo che il padre, per l'amor che egli le portava, poca cura si dava più di maritarla, né a lei onesta cosa pareva il richiederlo, si pensò di volere avere, se esser potesse, occultamente un valoroso amante. E veggendo molti uomini nella corte del padre usare, gentili e altri, sì come noi veggiamo nelle corti, e considerate le maniere e' costumi di molti, tra gli altri un giovane valletto del padre, il cui nome era Guiscardo, uom di nazione assai umile, ma per virtù e per costumi nobile, più che altro le piacque, e di lui tacitamente, spesso vedendolo, fieramente s'accesse, ognora più lodando i modi suoi (Branca 1992: IV, I. 5-6).

El verb *essere* en posició inicial, l'ús de l'adjectiu demostratiu i del superlatiu *bellissima* situen ja la *descriptio* de Ghismonda lluny del registre estilístic de l'Anònim. La bellesa de Ghismonda és el tòpic del període, mentre que, en la *descriptio puellae* anterior, la joventut de Güelfa es col·loca en una proposició incidental relativa, atès que es tracta d'un element secundari i no és l'argument principal. De fet, la *descriptio* de Güelfa té com a únic punt focal la seua moralitat i honestedat. Igualment absent en Güelfa són la menció del cos i del rostre de la dona i les comparacions hiperbòliques. En la descripció de Ghismonda, la sintaxi paratàctica coordinada mitjançant el polisíndeton fa que el ritme siga cadenciós, i confereix a la *descriptio* una perspectiva subjectiva i un impuls líric. El retrat de Güelfa, en canvi, no té cap punt perspectiu, és impersonal i la sintaxi hipotàctica, amb diversos nivells de subordinació, concorre a objectivar la descripció i a atribuir a Güelfa aquell caràcter estàtic i estatuari que conservarà en tota la novel·la. L'estaticisme del seu comportament i la previsibilitat de les seues accions, justificades per l'adopció d'un codi moral immutable, són expressades, en la forma, per mitjà d'un estil que evita qualsevol matís sensual. Malgrat que el passatge del *Decameró* és la fons de la *descriptio* de Güelfa, els retrats de les dues dones són diametralment oposats. Boccaccio, encara que reestructura el cànon breu de la *descriptio puellae*, ens transmet la bellesa superlativa i la personalitat de Ghismonda d'una manera

potser més eficaç i menys repetitiva, pel que fa a les enumeracions tòpiques de les parts del cos femení.

1.2 Curial i Güelfa

La relació entre Güelfa i Curial està caracteritzada d'una manera didàctica i moralitzadora. Es tracta d'un procés de formació, volgut per Güelfa i que Curial ha de dur a terme. El lèxic escollit per descriure la relació entre els dos és neutral, pla i ple de raciocini, llunyà del remolí amorós.

E la Güelfa, veent lo seu Curial créixer en bellesa e en virtut, més de jorn en jorn lo s'acostava e el confortava a devenir millor e major, contant-li per diverses novelles com los hòmens, per diverses accidents, moltes vegades de pobre estat venen a ésser grans hòmens e que a açò los ha amenar lo viure virtuosament, la qual cosa és en mà de cascú, majorment d'aquell a qui Déus fa gràcia que pobretat no el té sota el peu (I, 6.2).

La iteració dels adjectius «millor e major», també en forma adverbial, i l'expressió idiomàtica «viure virtuosament» concorren a crear l'única esfera semàntica, en què es descriu la relació interpersonal entre Curial i Güelfa: aquella de la virtut i l'honestedat. El registre estilístic no és patètic ni emfàtic, sinó formal, conscient i lingüísticament controlat. Controlat és, de fet, el sentiment que sent Güelfa per Curial:

Ah, cativa jo! E com és mal esmerçada la mia amor en tu! Jo, mesquina, tant temps ha t'he amat e t'he donat ço que de Melcior has reebut e dins la mia pensa t'he fet senyor de mi e de mos béns e tu, pus cruel que Herodes, així com ingrát, menysprees los dons que amor, pus piadosa de tu que tu mateix, t'ha ofert. Ah, carn de mesell! ¿E nunca sentiràs los mots punyents que jo tantes vegades davant tu he trets de la mia boca? Ah, vergonya, vine, vine a mi e fuig d'aquest insensat que par que nunca haja comunicades persones! E dites aquestes paraules, envides les llàgremes retengué (I, 6. 5).

La declaració sentimental de Güelfa a Curial presenta com a nucli temàtic la concepció de l'amor entès com a tràgic patiment. La seqüència lògica del dis-

curs és interrompuda diverses vegades per interjeccions exclamatives negatives i per interrogatives retòriques que emfatitzen les paraules de la senyora. Com destaca Oriana Scarpati, «she begins with a declaration of self-pity, typical of amorous monologues («Ah, cativa jo!», «Jo, mesquina», «Ah, carn de mesell!»). And she continues, seasoning the speech with hyperbolic comparisons («pus cruel que Herodes»), rhetorical questions, and personifications of abstract entities («Vergonya, vine!»)», Scarpati (2016: 3). Aquesta declaració no ratifica la unió dels dos individus, el naixement d'un *nosaltres*, sinó que es nota una forta oposició entre els dos subjectes. S'hi detecten múltiples ocurrències del pronom personal i possessiu de primera i segona persona, que serveixen per a distanciar i oposar les dues individualitats. D'una banda, hi és Güelfa amb tot el seu amor, de l'altra, irremeiablement llunyà, hi és Curial i la seua ingratitud. La sintaxi és majoritàriament paratàctica i fragmentada pel caràcter patètic del discurs de Güelfa:

E desitjós de respondre, li semblava aquell dinar durar un any [...] E quan aquells, per apartar los caps o en altra manera, feien finestra, tantost los ulls d'ambdós los enamorats ocupaven aquell lloc e, com la finestra se tancava, tot plaer los fugia. E així estigueren ambdósos aquell dinar, que ne ella menjà ne ell reposà (I, 6.6).

El dinar és el context referencial de l'enamorament mutu entre Curial i Güelfa, a través de reticències i mirades. «En el món antic i medieval, els homes i les dones passaven la major part del dia en espais separats; els convits eren una de les poques ocasions que compartien i, des d'Ovidi, era una avinentesa que els amants havien d'aprofitar» (Badia i Torró 2011: 542) com es llegeix diverses vegades en Ovidi, en l'*Ars Amatoria*⁵ i en les *Heroides*.⁶ La presència dels comensals i la impossibilitat temporània de mirar-se i parlar accentua l'emoció i el sentiment naixent. De la concepció dolorosa de l'amor es passa a una dia-

5 «Dant etiam positus aditum convivia mensis; [...] Vina parant animos faciuntque caloribus aptos; cura fugit multo diluiturque mero» (Barelli 2017: I, v. 229-238).

6 «At mihi conspiceris posita vix denique mensa, multa que quae laedant hoc quoque tempus habet» (Rosati 2017: xvi, v. 217-218).

lèctica sentimental basada en una sincronia emocional. Efectivament, després de l'enamorament de Curial, el dualisme distint inicial esdevé una amalgama harmònica, assenyalada pel pronom *ambdós* i per la complementarietat de les accions dels personatges. Les dues frases «ne ella menjà / ne ell reposà» presenten, doncs, una estructura idèntica —negació, subjecte i verb—, facilitant el paral·lelisme entre els dos nous enamorats.

El dia abans de la partença de Curial cap a Alemanya, Güelfa pronuncia un discurs exemplificatiu del seu *modus essendi*: «Curial, poca fretura fa a tu l'amonestar d'una fembra flaca e de poca valor, així com jo son» (I, 9.3). Aquesta manera d'acomiar-se, doncs, no crea en el lector la imatge d'una dona amb les llàgrimes als ulls, sinó que transmet una gran austeritat i un comportament moral irrepreensible. Güelfa no cedeix al sentimentalisme i confereix al seu comiat un únic registre, el didascàlic, dictant a Curial un estricte codi de comportament. La dialèctica sentimental està subordinada a aquella de l'ètica i de l'honestedat. De fet, la paraula del discurs directe de Güelfa és *honor*; en les dues primeres ocurrences del terme, Güelfa posa l'honor de Curial en correlació amb una perspectiva futura:

Solament te vull reduir a memòria que et membre que est meu e que jo altra cosa en aquest món no desig sinó lo teu avançament e lo creiximent de la tua honor. Per què jo, no veent altra via per la qual tu millor avançar te pusques sinó aquesta d'armes a la qual nostre senyor Déu t'ha aportat, he sostengut ab paciència, no emperò sens gran dolor de mon cor, que a fer aquesta batalla lliberament te sies ofert. E tant com és major lo perill e la paor, tant és major l'honor que te'n seguirà (I, 9.3).

Tan sols si Curial la recordara, si seguira els seus dictats, esdevindrà millor i el seu honor creixerà. De la perspectiva individual i formativa es passa, mitjançant les dues últimes ocurrences del substantiu *honor*, a la sentimental.

Justa causa has empresa e d'açò és estada a tu la Fortuna favorable, que batallaràs per una de les pus nobles dones del món e pus valerosa, segons

he oït, la qual ab aquell cavaller a gran tort han acusada. Vaja't lo cor que si d'açò, segons jo tenc esperança en Déu, eixiràs ab ta opinió, que d'aquí avant no serà qui de tu e de mi gose parlar, havent esguard raonable que qui l'honor estranya defèn, ab doble cor defendrà la pròpria (I, 9.3).

Les accions de Curial no serveixen només per a augmentar el seu propi honor i valor, sinó que tenen unes conseqüències directes en la relació amb Güelfa. El comiat de l'estimat no presenta cap to líric o patètic, ja que es configura com a l'enèsima recomanació al voltant del *modus agendi* de Curial. La passió, efectivament, es deixa veure solament en la narració, i mai en el discurs directe, perquè, en públic, sempre hi ha *simulatio* en el *modus essendi* de Güelfa: «E bé que ella fos dona de gran cor e sabia cobrir molt bé les seues passions, certes a aquest partiment no pogué tenir, ans moltes paraules descompostes dix» (I, 9.6). Només s'hi descriu el seu patiment per l'eixida de Curial quan Güelfa es troba en la intimitat de la casa, lluny de mirades inoportunes. Malgrat que, en aquest passatge, se'ns transmet l'autenticitat del seu perfil caracterial, sense superestructures conductuals, el control i el pudor dominen sempre les seues accions i les seues passions.

There is lucidity, in her words, and there is calculation. In fact, she asks Melchior to lead the young man to her in order to explain to him her plan to refine and increase his valor. And indeed Guelfa is described by Anonymous as a woman who «sabia cobrir molt bé les seues passions» (I, IX, 6), even though, in the instances of direct speech pronounced by her, she very often lets herself go to exclamations of self-pity like those of the initial dialogue (Scarpato 2016: 4).

En el moment de major descoratjament, demostra *seny* i despatxa les criades. En el moment del plor, la *ratio* preval i és capaç d'analitzar la situació amb lucidesa. El *furor* del seu sentiment coneix, només per uns moments, el deliri i la desesperació, però després torna, dominat, als clàssics esquemes cognitius de la dona. El retorn al domini de si mateixa és assenyalat per la conjunció adversativa *emperò*, que determina un canvi d'estatus: «Emperò tant

seny hagué que feu eixir totes aquelles qui eren en la sua cambra e tota sola llongament la sua dolor plangué, mas en la virtut del seu valerós Curial e de la bona justícia de la duquessa havia gran esperança» (I, 9.6). En una mena de clímax ascendent, veurem com la dialèctica sentimental anul·larà els frens de la Raó, fins a arribar als nivells màxims del *páthos* tràgic, abans amb Laquesis i després amb Camar.

1.3 Güelfa i l'abadessa

Els diàlegs entre Güelfa i l'abadessa representen els únics moments d'íntima confiança i reflexió introspectiva. Güelfa abandona la lògica de les aparences i és guiada per la seua confident en l'expressió dels seus sentiments. Güelfa, la qual, des del principi, ha encarnat a la perfecció l'*exemplum* moral al qual s'ha de tendir, ara se'ns presenta d'una manera menys rígida i esquemàtica. S'aprecien matisos caracterials que estan en tensió entre ells, capaços de conferir dinamisme i força dramàtica al personatge:

Abadessa, amiga mia, jo a vós no cobriria ne pusc cobrir cosa alguna que a altra persona hagués a descobrir, e sí parlaré ab vós obertament; e siats certa que no em fall coneixença, que si jo no sé ne pusc cobrir les mies passions, mal les cobrirets vós o altre a qui jo ho recomanàs, sabent que no us hi va tant. Emperò, lo desig que he de parlar d'aquest fet e l'avinentesa que he de vós, me força que jo us diga ço que si seny hagués deguera celar, però aquesta pena haurets de mi, si les paraules que jo us diré vos ixen de la boca: que la llengua ab què haurets parlat vos faré arrencar. E d'aquí avant vos responc que jo no sé què és amor, ne mai no el viu, que em record, ne sé qui és; bé he oït dir che amor és alguna cosa, emperò jo no veig que sia res, sinó furor encesa e passió agradable. És ver que jo vull bé a Curial e si açò vol dir amor, amor sia, car jo no ho sé, sinó tant que he plaer d'oïr bé d'ell e desig que fos lo millor e major del món e voldria que estigués prop mi e de mi nulls temps se partís. Ara sabets tot mon fet (I, 18.14).

En la intimitat d'un col·loqui reservat, Güelfa perd la plasticitat típica del seu personatge. No hi ha automatismes en les seues paraules ni en els seus

gestos. Ací es trenca la repetició cíclica dels seus esquemes cognitius i de comportament, que també suposa el risc d'una considerable monotonia estilística. Si fins ara el to discursiu de Güelfa es basava en una sintaxi plena de raciocini i en un lèxic obertament didascàlic, l'expressió del seu amor i de la gelosia envers la filla del duc de Baviera Laquesis eleva Güelfa al rang de les heroïnes tràgiques del món clàssic. Allò que era una seqüència dialògica amb una confident es muda en un monòleg adolorat, en què qualsevol equilibri, tant compositiu com psicològic, es desfà en una asimetria fascinant i memorable. Els discursos de la Güelfa pública, doncs, tot i repetitius i centrípets respecte de l'únic eix temàtic *honor/honestedat*, són intercanviables, a diferència d'aquest monòleg, en què Güelfa baixa del pedestal moral on l'Anònim l'ha cristal·litzada per a assumir el carisma de Laquesis i Camar. La inclinació de Güelfa per simular les passions és remarcada, des del punt de vista formal, pel políptot del verb *cobrir*. La definició d'amor com a «furore encesa e passió agradable», «when she responds, in direct speech, to the abbess concerning her feelings for Curial, brings to mind both the Virgilian heroine Dido and the heroine of the *Metamorphoses* Thisbe. Thisbe, in fact, both in the rewriting in *langue d'oïl*, as well as in the one in medieval Latin by Matthew of Vendôme, is described as being in the grip of the *furor* of love, the same *furor* that will lead her to suicide» (Scarpati 2016: 6). L'inici de la conversació amb l'abadessa es caracteritza pel típic to estilístic de Güelfa: respectable, altisonant i controlat. Güelfa no s'obri mai sense reserves i, abans d'eliminar qualsevol tipus de reticència i filtre, estipula un pacte comunicatiu amb el seu interlocutor:

Ah, mare mia, morta son! Certes, jo no veuré lo jorn següent. Ah, mal home! ¿E per a qui t'he jo fet? Certes, Laquesis no m'havia merescut que jo fes aquest cavaller per a què ella el se'n portàs. Ah, vida! ¿E per què estàs pus ab mi? Desempera'm, jo te'n preg, e no oja jo l'altra dolor que esper après d'aquesta que hui he oïda. Ah, Laquesis, germana mia! ¿E per què t'altist de ço del meu e de tan lluny m'has robada la mia vida? Jo, desaventurada, tramís socors a la tua sor, la qual esperava ésser cremada, e tu per guardó has morta a mi. Ai, que per fer bé totstemps haguí mal! Ai,

Cloto! ¿E per què no em tornes ço que t'he prestat, ço és, lo meu Curial? No tenia pus preciós joiell que et trametés. Aquest ha valgut a tu contra el foc que t'haguera cremada e tu has-lo'm furtat e donat a la tua sor. Bon mercat li has fet de ço que no et costava res. Ah, Medea noble e valerosa! Ara et vull bé, que et sabist toldre davant la falsa Creüsa, sabent encendre lo foc que la cremà; mas jo per apagar lo foc d'altri he encès lo meu, en lo qual morré certament (I, 18.18).

La indignació de Güelfa s'expressa mitjançant una sèrie de proposicions exclamatives i interrogatives retòriques, que serveixen per a subratllar i emfatitzar la situació paradoxal causada per la ingratitude de Curial. Les sis proposicions exclamatives i pròpies de l'al·locució, introduïdes per la interjecció *ah*, són funcionals a l'elaboració de l'esquema dels personatges implicats en el turment de Güelfa. D'aquesta manera, es crea una geometria caracterial, amb matisos realistes i al·legòrics, que expressa la indignació de Güelfa, la ingratitude de Curial i la deslleialtat de Laquesis. Els dos primers al·locutors, l'abadessa i Curial, indiquen el camp d'acció i l'esfera personal de Güelfa. Els adjectius que els qualifiquen evidencien l'estatus relacional que aquests personatges, enfront dels nous esdeveniments, tenen amb Güelfa. L'abadessa es defineix com a «mare mia», perquè per a Güelfa desenvolupa el mateix paper que les mares de Laquesis i Camar. L'ús de l'adjectiu possessiu reforça i emfatitza la intimitat de la relació entre Güelfa i l'abadessa. A través d'una evident estructura opositiva, la qualificació de Curial és extremadament negativa i impersonal. Només és un home cruel, no hi ha cap signe textual que el relacione, d'una manera confidencial i íntima, amb Güelfa. Les dues primeres proposicions exclamatives designen el marc pragmàtic del Montferrat. Les altres dues interjeccions representen, en canvi, l'esfera d'acció de Laquesis i Cloto. La definició de Laquesis com a «germana mia», que reprèn irònicament aquell «mare mia» inicial, té la finalitat d'accentuar, amb més força, la descortesia i la deslleialtat de Laquesis, que ha traït la confiança de Güelfa, menyspreant-ne la generositat. L'última parella de proposicions exclamatives té Güelfa com a al·locutor, en sentit metafòric. La invocació de la vida expressa, de fet, el binomi amor/mort, que

caracteritza l'eloqüència de Güelfa. La referència a Medea, que es defineix, significativament, com a noble i generosa, indica la pena de Güelfa per no haver assumit el mateix esquema de comportament de la dona grega envers el seu rival amorós. El discurs de Güelfa, doncs, tenint com a nucli temàtic la ingratitude de Curial, recalca la reprimenda de Medea contra Jàson: «Quantum perfidiae tecum, scelerate, perisset! Dempta forent capiti quam mala multa meo! Est aliqua ingrato meritum exprobrare voluptas: Hac fruar, haec de te gaudia sola feram» (Ov., *Her.* XII, 20-22). En les *Heroides* d'Ovidi, el perfil de Medea és el d'una dona abandonada, *relicta*, que torna a pensar en els beneficis que ha prodigat a l'estimat i en els greuges que ha patit.

Non la maga vendicatrice e criminale del dramma euripideo, lucidamente consapevole dell'orrore del proprio gesto, ma soprattutto la fanciulla innocente e ancora innamorata dell'uomo che l'ha tradita. Una Medea che indugia a rievocare il fatale incontro con Giasone, il turbamento che sconvolge la sua anima ingenua, e più che nelle minacce e nei propositi di vendetta, trova soddisfazione nel rinfacciare a Giasone i benefici prestatigli (Rosati 2017: 233).

La ingratitude de Jàson és la finalitat que mou la carta de Medea, així com la falta de gratitud de Curial és el tòpic del discurs de Güelfa. Les dues dones, que, a més de la indignació per l'abandonament, mostren una idèntica voluntat de potència, pròpia de l'estatus tràgic, pronuncien els seus discursos en el moment de pausa anterior a l'acció: en el cas de Medea, la cadena d'assassinats; en el cas de Güelfa, l'eliminació de qualsevol benefici i la condemna-ció a l'exili per a Curial. Cadascú dels tres principals personatges femenins de la novel·la té un *alter ego*: Güelfa/Medea, Laquesis/Ghismonda, Camar/Dido. D'aquesta manera, cada paper femení té un precedent literari propi, que completa i acredita la caracterització dels personatges, activant cadenes referencials *in absentia*, completives i declaratives del *plot building*. Quan s'aproximen les noces i la conclusió de la trama narrativa, l'última *descriptio* ens permet crear un paral·lelisme amb l'incipit de la novel·la. En la primera *descriptio*, Güelfa

es definia com a «jove e fresca» i la seua bellesa es deixava, sintàcticament, en un segon pla, atorgant a l'honestedat un major relleu temàtic: «La reina e la Güelfa tornaren en les llotges e, tantost entrades en un retret, la Güelfa fonc meravellosament vestida e ornada de tants e tan preciosos joiells que tot lo món estava torbat. Resplendia la bellesa d'aquella senyora sobre quantes eren» (III, 39.2). Ara, en canvi, la bellesa de Güelfa es converteix en el tòpic de la seqüència descriptiva, ja que les noces pròximes amb qui ha esdevingut, per la seua gràcia i intercessió, el cavaller més valent, són la realització més alta de la seua envergadura moral i de la seua honestedat. Mitjançant un desdoblament de la personalitat i una aptitud constantment bipartida entre públic i privat, Güelfa resulta diametralment oposada a la volubilitat de Laquesis i a l'heroisme tràgic, d'ascendència clàssica, de Camar. El seu protagonisme és predominant i eclèctic, considerant que és expressat amb matisos i paral·lelismes varis, en les situacions més diverses.

2. Laquesis

2.1 La 'descriptio' de Laquesis

La primera aparició de Laquesis és indirecta, perquè està filtrada mitjançant la mirada en perspectiva de dos personatges masculins: el pare, duc de Baviera, i Curial:

Per què lo duc de Baviera, volent davant tots usar de la sua magnificència, havent una molt bella filla donzella, d'edat per ventura de quinze anys e era la pus bella per fama e per fet que en aquell temps en l'imperi d'Alemanya se trobàs, presa aquella per la mà, se'n venc davant Curial e dix-li: –Curial, car amic meu, no em sé en quina manera retribuir te pusca l'honor que lo jorn de vui m'has feta, sinó donant-te aquesta mia filla per muller e que prengues la meitat de la mia terra e après de mos dies de tota sies senyor (I, 13.2).

La *descriptio puellae* hi arriba així, només anunciada i després represa tot seguit de manera integral. El caràcter fragmentari i interromput de la *descriptio* de Laquesis és la primera peça del quadre antitètic en què Güelfa i Laquesis es contraposen fins al desgel de l'*Spannung* narrativa:

Era aquesta Laquesis donzella que envides lo quinzè any traspassava, assats gran de la persona e de meravellosa bellesa e la qual en aquell jorn s'estudià en ajustar artificial bellesa a la natural, de la qual nostre senyor Déus l'havia dotada davant totes altres de l'imperi d'Alemanya amplament e molt copiosa. No vull musar en escriure per menut totes les circumstàncies de la sua bellesa, mas aquell qui ho voldrà saber llija Guido de Columnis allà on descriu la bellesa d'Helena e sia content ab allò e pense que a Laquesis no li fallia bellesa, car certes natura ab gran estudi per fer meravellar les gents la produí tal en lo món. E sobre totes les belleses que havia, sí tenia los pus bells ulls e pus resplendents e alegres que en algun temps fossen estas vists, ab los quals no era persona que ella miràs que de present no li fes oblidar totes altres coses e, solament de mirar a ella haver cura contínua, en tant que ab los ulls solament tenia moltes bèsties en pastura; los quals, si ella no fos, hagueren cercat en altra part llur delliurança, no obstant que ella era tan freda que nulls temps d'home algú, per bell ne valent que fos, s'era poguda escalfar ne home del món pogué conèixer que ella més a una part que a altra s'inclinàs. E a moltes senyores, les quals si aquesta no fos, hagueren molts requiridors, feu servir forçada honestat. E, ultra açò, totes les coses que feia o deia eren dites e fetes ab tanta gràcia e ab tan gran donari que aquesta era admiració sobirana (I, 14.10-11).

Mathieu de Vendôme, en l'*Ars Versificatoria*, crea un cànon retòric, mitjançant el qual efectua la descripció física i moral dels personatges.

In giving descriptions, a person other than the person described should give it. Words will be better if they proceed from the manliness of the person, the flexibility of his mind, his desire for honor, and his distaste for servitude. The properties of persons ought to be observed; for instance,

age, duty or position, sex, place of birth, and other properties which Cicero calls *personae attributa*. [...] Many epithets ought to be assigned to the description of one person, for the better description of him. Some attributes are proper to link with either men or women. Description should follow what is true or what is like the truth. Description may be of two kinds, both suited to either praise or vituperation. The first kind is of the exterior (*superficialis*), dealing with the beauty of the body or external appearance. The second kind deals with internal (*intrinseca*) attributes of a person. I. Name; II. Nature, A. Body, B. Spirit, C. Others; 1. Nation (*secundum genus suae linguae*); 2. Patria (*secundum locum originalem*); 3. Age; 4. Kindred; 5. Sex; III. Social relations; IV. Fortune; V. Deportment; VI. Zeal; VII. Disposition; VIII. Counsel; IX. Calamity (*casus*); X. Deeds; XI. Speech. [...] Just as a house is more secure that sits on many columns, so will a description be more valued that supplies many examples. It is also useful to employ zeugma, ypozeusis, and all the other schemes and tropes (Murphy 1974: 164-165).

Segons el paradigma textual teoritzat per Mathieu de Vendôme, la *descriptio* de Laquesis està constituïda per nombrosos atributs. Hi és indicat el nom: el duc de Baviera ha donat a les filles els noms de les Moires (Cloto, que fila el fil de la vida, Làquesis, que el desenvolupava i Àtropos, que el trunca).

Melcior juga amb el nom de Laquesis, posant en relació la inoportuna passió que desvetlla en Curial amb Àtropos, la parca de la mort. Hauf ha remarcat la semblança fonètica entre Laquesis i el terme llatí «laqueus» (és a dir, «llaç»), amb el qual alguns textos patristics demonitzen les arts de la seducció femenina (Badia i Torró 2011: 555).

Hi és descrita, després, la natura, el cos (la descripció dels ulls, la bellesa és accentuada amb comparacions hiperbòliques), l'edat (quinze anys), la parentela (filla del duc de Baviera i germana de Cloto), la pàtria (l'imperi germànic), el sexe, la disposició. La manca d'alguns atributs, com ara les accions i els discursos, és justificada pel sexe femení del personatge. A diferència de la

descriptio de Güelfa, que per la mancada menció de les parts del cos es configura com a *intrínseca*, perquè s’hi dedica poc espai a l’exterioritat, la descripció de Laquesis hi aboca tota la seua bellesa, gràcia i elegància. La diferència entre la *descriptio* de Güelfa i Laquesis és simptomàtica de la natura caracterial de les dues dones, l’una racional i l’altra passional. Si la paraula clau de la *descriptio* de Güelfa és *honor/honestedat*, la de la presentació de Laquesis és *bellesa*. No és un cas que el mateix autor cree una connexió entre el perfil *superficialis* de Laquesis i la bellesa d’Helena, descrita per Guido delle Colonne en la *Historia destructionis Troiae*, reelaboració en llatí del *Roman de Troie* del francès Benoît de Saint-Maure.

2.2 Laquesis i la duquessa de Baviera

La conversa més important i emblemàtica de la relació mare/filla és aquella en què Laquesis defèn el seu amor per Curial, refutant així totes les objeccions de la mare. Mitjançant aquesta confrontació dialèctica, se’ns ofereix una nova imatge de Laquesis, per la forta fermesa de la qual podria també acostar-se a Güelfa, però l’exitosa facilitat en canviar els sentiments farà de Laquesis el símbol més evident de la volubilitat i inconstància femenina i la posarà en una posició antitètica respecte de Güelfa i Camar:

E venint a la primera, ¿recordats-vos, senyora, de les paraules que dix Guismunda a Tancredi, son pare, sobre lo fet de Guiscard e de la descripció de la noblesa? Moltes vegades havets lloada aquella resposta, comandant la dona de seny e de virtut. E pur Guiscard era jove e fadrí, e nulls temps havia com a cavaller obrat de les mans, ans en solaços, burles e plaers se solaçava assats curialment, emperò, veent Guismunda que lo jove havia bon principi, pronosticant poder haver millor fi, volgué’l amar e amant-lo, donà-li la sua amor, no valent Guiscard de mil parts l’una de ço que Curial val (II, 31.4).

El discurs de Laquesis és construït amb una experimentada art retòrica. Les seues argumentacions per demostrar la legitimitat i l’honestedat del seu

amor són formulades amb lucidesa lògica i racional. En l'exordi d'aquella que es pot considerar, a tots els efectes, la seua orgullosa oració d'autodefensa, Laquesis il·lustra la manera en què tracta d'organitzar-ne el discurs, sense recórrer a la *captatio benevolentiae*, però exposant la tesi amb una força argumentativa vencent i persuasiva. Laquesis, com Ghismonda, mostra la noblesa i la feresa d'ànim de les dones enamorades, testardes i decidides. Del seu monòleg endolorit es dedueix, de fet, la dignitat i la compostura, mostrant-se desdenyós i orgullós. En primer lloc, cerca de refutar la tesi de la mare que considera Curial inadaptat, perquè pertany a un estatus social inferior. Laquesis manté que l'autèntica noblesa no siga aquella derivada de la pertinença a una família més aviat que a una altra, sinó aquella que prové de la virtut i de la gentilesa d'ànim, inserint-se, així, en una qüestió per molt de temps debatuda i que troba un ampli desenvolupament en la lírica provençal. De manera astuta i retòricament vencent, Laquesis acara el segon obstacle posat per la mare, disminuint el grau de la relació entre Curial i Güelfa, amb la definició de *voler bé* en lloc d'*amar*: «A la segona. [...] E doncs, ¿qui poria reprendre Curial si vol bé a la Güelfa?» (II, 31.5). La crida a l'honor de la família, als dictats paterns i la coneguda confrontació destinada a demolir qualsevol principi dinàstic, indueixen la mare de Laquesis a exposar-se per la filla i a sostenir un amor, que considerava impossible. Laquesis esdevé, així, la protagonista absoluta de l'enfrontament dialèctic, predominant l'escena, amb mestratge i orgull.

2.3 'Bellesa' i volubilitat de Laquesis

Curial, a la vista de Laquesis, allunya immediatament el cor a Güelfa. La bellesa de Laquesis té un poder hipnòtic que immobilitza Curial, el qual està impossibilitat de moure's i de menjar:

Emperò ell menjava poc e bevia menys, car no en gosava demanar, per ço que Laquesis anant a la copa no li giràs l'esquena. Mas la duquesa manà a Laquesis que aportàs a beure a Curial. Vestia aquest jorn Laquesis una roba de domàs blanc forrada d'erminis, tota brodada d'ulls, dels quals

eixien llaços d'or fets en diverses maneres. E jatsia los llaços fossen buits, certes molts hi eren caiguts e entre els altres Curial, al qual lo llaç estrenyia tant que ja no era a ell lo fugir. Així Laquesis, acompanyada de molts cavallers e donzelles, anà per la copa e, venint, la presentà a Curial. És ver que Curial coneixia que li era molt gran càrrec prendre-la de la mà de Laquesis e encara li semblava major càrrec, refusant-la, ferla-hi tenir, per què, allargant la mà, pres la copa e begué (I, 14.12-13).

Cal destacar la diferència entre el dinar compartit entre Curial i Laquesis i el de Laquesis amb Güelfa. A Monferrat, l'àpat fou el marc pragmàtic en què, mitjançant una sèrie de reticències i esguards, Curial s'enamorà de Güelfa. És palesa, però, la diversa fenomenologia del sentiment: amb Güelfa l'enamorament fou la natural conseqüència de la gratitud de Curial envers ella, amb Laquesis l'amor deriva d'una trasbalsadora passió, que torna Curial *immemor*, com Jàson, del bé rebut a Montferrat. La presentació de Laquesis rep el suport de la descripció del seu aspecte. El seu vestit, descrit amb abundància de detalls, contribueix a accentuar la sensualitat, element distintiu del seu perfil caracterial. Els llaços d'or, de fet, juntament amb els ulls, són símbols del poder seductor. «Beure d'una mateixa copa suggereix el contacte físic» (Badia i Torró 2011: 557). De fet, en les *Heroides* d'Ovidi, Helena, indignada de la insolència de Paris, descriu el procés de seducció esdevingut durant un àpat.

Quamvis experiar dissimulare, noto:
Cum modo me spectas oculis, lascive, protervis,
Quos vix instantes lumina nostra ferunt,
Et modo suspiras, modo pocula proxima nobis
Sumis, quaque bibi, tu quoque parte bibis (Ov., *Her.* XVII, 76-80)

Helena protesta per l'audàcia de l'hoste que gosa d'insidiar la virtut d'una esposa honrada, «ieppure quei giochi, gli ammiccamenti, gli sguardi, esercitano il loro fascino su di lei, che è sedotta da quel nuovo emozionante linguaggio di segni» (Rosati 2017: 325). En el camp semàntic de la primera

trobada entre Laquesis i Curial, no hi ha espai per a Güelfa. L'única ordre que permet la nova relació nascuda és estètica, no moral. És la bellesa, no l'honor:

Curial, la necessitat en què son posada ha foragitada de mi la vergonya, en manera que m'ha constreta a dir ço que de bon grat haguera celat. E pensant que alguna excusació sia a la dona o donzella que ama o vol amar haver elegit home noble e valerós e convenient a la sua noblesa, he ardiment de parlar e pur com aldre seguir se'n degués, jo son en tal punt que si en altra manera me'n volgués regir no poria. Açò és ver, que jo nulls temps amí home del món ne lo meu cor a amar algun jamés se pogué inclinar, mas, certes, ara és de tot en tot alienat e fora de mon arbitre e és en vostre poder; per què us suplic que, puis lo tenits a vostra ordenança, lo vullats ben tractar en manera que no peresca ne jo ab ell, car no em par que per voler-vos bé ho hajam merescut (I, 17.6).

La declaració de Laquesis a Curial està en línia amb la filigrana experiencial del personatge femení. El perfil de Laquesis, de fet, es caracteritza per la manca de qualsevol fre inhibitor i de qualsevol reserva. L'expressió «he ardiment de parlar» és el centre idiomàtic catalitzador de la declaració de Laquesis. El políptot del verb *amar* és el símbol més explícit de la retòrica sentimental de Laquesis, tan distant del registre lingüísticament controlat de Güelfa. En Laquesis, de fet, no hi ha dilació ni remissió per l'expressió de la mateixa esfera emocional, però hi ha una instantània presa de consciència i externalització d'allò que sent, mitjançant un ritme discursiu sensual i persuasiu, capaç d'emmalaltir Curial i donar esca a un mecanisme empàtic:

Laquesis, que no era estada a les vespres del torneig, venc en companyia de sa mare a les llotges, en lo pus noble punt que ella es pogué metre e sí fonc molt lloada d'instimable bellesa, car tot lo seu estudi era créixer la bellesa sua a tot son saber, car no era mestre de medicina que apte fos que ella no el tengués ocupat en ordonar e fer materials per mudar la pell, aprimar-la e esclarir la cara, pits e mans. Pens jo que ella no creia que altre paraís hi hagués sinó ésser bella e alegrar-se dels terrenals desigs. E,

ultra açò, venc tan ricament enjoiada que feia meravellar tots los que la veien, e portava en lo braç sinestre lo braçalet de Curial, lo qual ella no preava poc ne l'haguera donat lleugerament a qui el li hagués demanat. Miraven-la tots, encenien-se de la sua amor, car, ultra la bellesa que havia, era tan graciosa que no la veia persona qui d'ella no s'altàs (II, 17.8).

La descripció de la bellesa de Laquesis i de les seues habilitats cosmètiques, de clara ascendència ovidiana, està enriquida amb abundància de detalls. Güelfa, ni tan sols quan s'aproximen les noces amb Curial, tindrà una *descriptio superficialis* tan peculiar i funcional a la presentació de la seua exterioritat. La seqüència descriptiva delinea l'aspecte físic de Laquesis, de manera visionària i suggestiva. Hi són citades les parts del cos femení disputades en el procés seductor: cara, pit, mans, braç esquerre. El tòpic de tota la seqüència és la *bellesa*, el qual terme presenta, de fet, tres ocurrencies que escandeixen el ritme narratiu, fent-lo esdevenir cadenciat. El text és bipartit perquè presenta dos diversos tipus de focalització i perspectiva. En l'incipit i en la conclusió, la bellesa de Laquesis, juntament amb la gràcia amb què és associada en un binomi indissoluble i identificatiu, és objecte de contemplació de l'ambient cortesà i ha de ser codificada i evidenciada des d'una perspectiva coral. La secció central de la seqüència descriptiva presenta com a paraula clau la *bellesa* de Laquesis. L'ull extern desapareix i el principi estètic de la *bellesa* només és declinat per la cura i la passió de Laquesis, per la mateixa exterioritat. Tot i la passió trasbalsadora i el sentiment indòmit envers Curial, Laquesis, sense gaires dubtes, esposa el duc d'Orleans: «E Laquesis li tramès a dir que ella el pregava que no l'anàs a veure, car era esposada ab lo duc d'Orleans, lo qual hi prendria enuig molt gran e, així, que fes son prou» (II, 48.5).

Una semblant eixida d'escena redimensiona l'estat caracterial de Laquesis, fent esdevenir la fenomenologia dels sentiments una retòrica buida i estereotipada. A diferència de Güelfa, que de manera irreversible i categòrica restarà fidel al seu imperatiu moral i a la seua elecció amorosa, Laquesis, mitjançant aquesta *reductio* psicològica, es mostrarà làbil i voluble, i perdrà carisma i fascinació.

3. Camar

3.1 La 'descriptio' de Camar

La *descriptio* de Camar, com la de Laquesis, està filtrada per l'ull perspectiu de Curial i, des d'un punt de vista temàtic, per la gelosia del pare:

E anava-se'n a Tunis, e passava moltes vegades la setmana tota que no tornava a l'hort, en lo qual tenia sa muller e una filla, ja d'edat per ventura de quinze anys. E era tan bella que, segons la fama que aquells qui l'havien vista li feien, no havia par en tot lo regne de Tunis. E certes, no a tort, car si los ulls de Curial no eren enganats, no li era atribuïda bellesa alguna que en ella no fos mills que ells no podien expressar. E havia nom Camar. Son pare era tan gelós, no solament de la filla, ans encara de la muller, que bellíssima dona era, que nulls temps a la ciutat les lleixava anar, ans les tenia en aquella casa, no solament apartades, ans amagades (III, 16.1).

També presenta una *amplificatio* pel que fa a la presentació de Güelfa, la *descriptio* de Camar és un compendi de la de Laquesis, amb qui sí que comparteix molts aspectes, però expressats sempre mitjançant una redimensió semàntica i de contingut diversa. Seguint el cànon retòric codificat per Mathieu de Vendôme, de fet, pocs són els atributs de Camar especificats i descrits: nom («Camar en àrab vol dir lluna i és un nom femení versemblant» [Badia i Torró 2011: 666]); edat (quinze anys), pàtria (regne de Tunísia), parentela (filla del ric Faraig), cos, del qual només coneixem la magnífica bellesa, definida, sí, amb comparacions hiperbòliques, però de manera genèrica i indefinida.

Camar, en el marc idíl·lic de la seua residència, s'enamora progressivament de Curial. L' enamorament de Camar es configura com una crasi de les dues històries precedents de Güelfa i Laquesis. De fet, cal ressaltar com, en la fenomenologia del sentiment naixent, d'una banda la relació entre Camar i son pare és especular respecte de l'existent entre Güelfa i el marquès de Montferrat, i de l'altra, la descripció de la bellesa de Camar confereix a la seqüència aquell

accent sensual, típic de la història de Laquesis. Combinant, així, la condició familiar de Güelfa amb la dialèctica sentimental de Laquesis d'una manera nova i inèdita, el perfil de Camar s'insereix en la trama narrativa, mitjançant un procés analògic, per a després emergir amb les seues peculiaritats: «E com Camar dels captius se partia, llegia l'*Eneidos* de Virgil (lo qual ella en llengua materna tenia ben glossat e moralitzat, car son pare l'havia haüt del rei) e molts altres llibres, en què la donzella passava temps» (III, 16.5). De fet, Camar, moderna Dido, (la tria de l'*Eneida* com a lectura compartida amb Curial no és causal, sinó que és la clau de lectura principal del tercer personatge femení), amb *páthos* tràgic i extremisme sentimental es distanciarà tant de la imatge de l'orgullosa matrona de Güelfa, com d'aquella de *femme fatale* de Laquesis. La casa reial, sense Faraig, assumeix totes les semblances d'un *locus amoenus*, on la relaxació i la lectura isolen Camar i Curial en una dimensió idíl·lica, en què no troben espai ni els dictats morals de Güelfa ni el llenguatge seductor de Laquesis. L'ambient de la cort mai no havia estat tan llunyà.

3.2 El fanatisme amorós de Camar.

Com en Güelfa i Laquesis, la manifestació de l'amor heroic provoca en Camar una alteració de la relació perceptiva amb la realitat, que s'explica amb els clàssics símptomes de l'insomni i del dejú. A diferència, però, de Güelfa i Laquesis, la intensitat del dolor en Camar és major i està ressaltada per la metàfora: «Ella volguera, la mesquina de Camar, que encesa era del foc de Curial qui en ella com en forn de vidre cremava» (III, 16.7). La passió de Camar per Curial no és corresposta i, com a tal, és perniciosa i sense cap possibilitat de resolució. La dicotomia amor/mort, que per a Laquesis i Güelfa es configurava com un mer *tópos* retòric, d'ara endavant caracteritzarà la història de Camar, amb una potència expressiva memorable:

Joan llavors inclinà lo cap e, quasi reverencialment a ella un poc acostant-se, aquells braços solts e desempatxats, qui de polp paria que fossen, lo prengueren pel coll, e ella, tirada per los braços qui al coll de Joan aferrats estaven, alçà totes les espatlles del llit e aquell magre cos e flac

penjat al coll del captiu, s'abraçà ab ell e ab aquells envessos dels llavis lo besà tan estretament que ne l'un ne l'altre no podien espirar ne tornar alè, contrastant aquell llong e molt cobejat besar (III, 20.5).

El bes entre Camar i Curial/Joan és més passional respecte del bes que el jove llombard va dir a Laquesis, perquè esdevé en l'àmbit íntim del dormitori. La mateixa descripció del bes, la menció de la saliva i dels llavis: «E Camar romàs en lo llit, llavant ab la llengua los seus llavis per prendre lo sucre d'aquella poca de saliva que dels llavis de Joan en los seus era romasa» (III, 20.5) i el moviment feble de Camar en tensió envers Curial codifiquen la sensualitat de l'escena, amb èmfasi i *páthos*. La fascinació de Camar i la passió dels seus besos no deriven d'un mer plantejament seductor de *femme fatale*, sinó del patiment que la fa esdevenir profunda i carismàtica. Camar, última deixebra de Cató l'Uticense⁷ i nova Virgínia (III, 19.6), en una alternança d'amor i mort és l'únic personatge femení amb una complexitat caracterial marcada per un principi de versemblança que l'aliena de qualsevol esquema cognitiu unilateral. No hi ha per a Camar poses plàstiques en què enguixar-ne els moviments ni les accions, no hi ha una cort a la qual mostrar una màscara d'ella mateix, no hi ha volubilitat ni rigidesa en els seus pensaments, sinó només el sentiment pur i ancestral, no subordinat a cap moral preestablerta i a cap dialèctica eròtica, aïllada de la realitat: «Senyora, jo no vull ésser muller del rei ne d'altri [...] E la mort me pot donar, mas jo nulls temps en tal matrimoni consentiré, car jo he votada virgínat e aquella guardaré pet tot mon poder e qui toldre la'm voldrà, ensems ab aquella, o abans, me toldrà la vida» (III, 17.2).

El rebuig d'esposar el rei de Tunísia i el consegüent vot de virginitat confereixen a Camar notables detalls caracterials. Camar mostra, amb un expressionisme retòric excel·lent i gran autenticitat, la mateixa envergadura, el mateix orgull i la mateixa tenacitat, que l'eleva al rang de Dido virgiliana, de

7 «Virtut és la fortalesa del meu cor e Cató, honor de tots los romans, me mostrà en Útica lo camí de la llibertat. E per aquell caminaré e a tal mestre tal deixebra» (III, 19. 3).

les heroïnes tràgiques i de les màrtirs cristianes. Laquesis, amb la seua oració d'autodefensa adreçada a la mare, cerca la legitimitat del seu amor per Curial, empal·lideix de cara a la determinació tràgica de Camar. Amb Camar, no hi ha la buida dialèctica de Laquesis, que acceptarà d'esposar el duc d'Orleans, ni l'argúcia calculadora de Güelfa, quan rebutjarà la proposta de Boca de Far, però hi és l'expressió, sense fingiment i sense retòrica, d'una decisió vital, a la qual s'adhereix d'una manera autèntica. Si el *leitmotiv* del perfil de Güelfa era *honor* i el de Laquesis era *bellesa*, el punt focal dels discursos de Camar és *mort*, en les seues diverses declinacions. De fet, en el passatge seleccionat la dicotomia vida/mort té tres explicacions, «e la mort me pot donar/toldrà la vida/seria molt pus honest a mon pare que m'auciés», que creen un eix paradigmàtic de l'extremisme tràgic i del futur suïcidi de Camar.

3.3 El suïcidi de Camar

L'ús de cosmètics, que per a Laquesis representava un dot i una habilitat, adquireix, en les paraules i en la gestualitat teatral de Camar, una dimensió fosca i brutal: «¿E volete que em pinte? Jo em pintaré de la pintura que Déus s'alta. E alçant les mans, arrapà's la cara, la qual en un punt fonc plena de sang, e començà a fer plant molt dolorós; de què son pare e sa mare foren molt torbats» (III, 17.4). L'atmosfera de la seqüència narrativa esdevé macabra per la gran quantitat de detalls amb què es descriu l'autolesió de Camar. El roig de les galtes, emfatitzat pels cosmètics en Laquesis, esdevé ací el color de la sang que solca el visatge de Camar. El gerundi «alçant» i la proposició relativa «la qual fonc plena de sang», emmarquen des d'una posició central i de relleu la proposició principal, «arrapà's la cara». La cara arrapada, un dels tòpics de la retòrica de la desesperació, és un element recurrent per a descriure l'aflicció i l'autoagressió que precedeix el suïcidi dels personatges femenins, com en el cas de Tisbe⁸ i de la Dido⁹ virgiliana. Mitjançant un clímax ascendent de tensió i

8 «Relieve soi cruels et fiere, trait ses cheveux, debat sa chiere, desront ses dras et plore et crie, plus aime mort que ne fet vie» (ed. De Boer 1921, *Piramus et Tisbé*, v. 822-826).

9 «Unguibus ora soror foedans et pectora pugni» (ed. Vivaldi 1962, *Eneide*, IV, v. 673).

violència, l'autoagressió de Camar abasta, encara més, una dimensió tràgica. Abans d'assolir el suïcidi final, Camar es fereix al pit amb un ganivet:

E ferí's ab lo coltell pels pits. E com se ferís, sens manera dubtant ésser empatxada, no entrà dret lo coltell, ans biaixà per la mamella esquerra e no li entrà en lo tou del cos. Mas ab tot això la nafra fonc molt gran, pregona e molt espaventable. E a la trista Camar, vista la sang, fugí lo cor e caigué mig viva (III, 17.6).

També aquesta seqüència descriptiva presenta un semblant expressivisme visiu que afavoreix el procés d'imaginació. «Notevole l'insistenza e la cura nel descrivere la sua situazione disperata, il suo gesto carico di enfasi patetica, la sua posa melodrammatica» (Rosati 2017: 14). La teatralitat dels moviments, la menció explícita de les parts del cos i la descripció de la trajectòria del ganivet confereixen al tercer llibre de la novel·la aquell esteticisme macabre, absent en els dos primers llibres, on el nexa amor/mort, en les paraulles i en els febles esvaniments de Güelfa i Laquesis, només es configura com a llangorosa retòrica:

Oh, neta d'Abanci, rei de Tir e de Sidònia, neboda d'Acrísio, rei dels argius, e filla de Belo, rei de molts regnes! Tu qui jurist sobre les cendres dels ossos de Siqueo tenir llealtat a ton marit despuis de la sua mort, e après, fugida per paor de Pigmalion, ton frare, rompist la fe promesa a les reials cendres per nova amor que en tu contra tota raó se nodrí! Jo he vergonya ésser nada en la tua Cartago, per raó de la inconstància que Virgili escriu de tu; e si no fos esdevengut lo segon cas, ço és, que per mort reparist la tua gran errada, per ço que dues vegades no fosses trobada moçoneguera, no m'apellaria tua ne voldria haver nom d' enamorada cartaginesa (III, 21.2).

El suïcidi de Camar és precedit d'una solemne invocació a Dido, que reproduceix un error de la font de l'Anònim, que «barreja els ascendents de Dido amb els de Dànae» (Badia i Torró 2011: 676). Mitjançant una comparació lú-

cida i solemne, Camar marca la diferència entre la seua *conditio* i la de la reina, marcada per la inconstància i per la volubilitat, a causa del seu precedent matrimonial. Virginitat i viudetat, perseverança i lleugeresa, martiri i furor fúnebre, aquestes antonímies connoten la comparança entre els dos perfils femenins. Tot i aquestes diferències substancials, Camar no dubta a definir-se filla i vassalla de Dido, també reconeixent la natura diversa de la seua decisió. El suïcidi de Dido esdevé, així, l'hipotext des del qual Camar parteix, en el seu comiat de la vida, per a més tard superar-lo mitjançant la superior ètica cristiana, assumint una notable moralitat. El comiat de Camar dels sospirs de la vida presenta una estructura bipartida. En la primera part, de fet, el suïcidi de Dido és el punt focal de la dissertació ètica de Camar. La segona part, l'inici de la qual és assenyalat pel pronom personal de primera persona, posat en posició d'íncipit, està caracteritzada per la súplica de Camar a la reina Dido i per l'explicació del mateix *modus agendi*: «Jo, Camar, filla tua, seguint les segones petjades de la tua furor encesa, iré per servir a tu en los regnes ignots, car no és raó que reina tan noble vaja sola entre ànimes nades de clara sang» (III, 21.2).

La defenestració de Camar és descrita de manera peculiar. El registre estilístic és retòricament alt i solemnement líric: «E lleixant-se caure de l'alta finestra en la baixa terra, donà del cap en la vora de les andes e, trencats los ossos del cap en diverses peces, eixint lo cervell per molts llocs, dins aquelles andes morí» (III, 21.2). Les proposicions exclamatives, l'inicial to polèmic que esdevé una oració lapidària, apta per a definir la integritat moral de la seua persona, i la descripció cruenta del seu crani, que es fractura en mil bocins, segella l'heroisme tràgic del tercer personatge femení, que abandona l'escena narrativa no amb les noces de Curial, no amb un expedient pal·liatiu, sinó amb l'auster orgull de qui ha estimat de manera autèntica i llunyana de qualsevol hipocresia i compromís i sucumbeix sota la força trasbalsadora del sentiment, amb lleialtat i orgull.

4. Conclusions

He volgut evidenciar, mitjançant aquesta concisa delineació de la meua recerca sobre *Curial e Güelfa*, la inconstància dels personatges femenins, que rebutgen d'ésser catalogats, esquematitzats i encasellats per les convencions socials, les ideologies, les lògiques familiars, en contraposició a l'estaticisme dels personatges masculins. La trama del *Curial e Güelfa* té, de fet, com a únic motor d'acció la voluntat de Güelfa i el recorregut del protagonista masculí està constantment condicionat per altres dues dones: Laquesis i Camar. A més, les confidentes, és a dir, l'abadessa, la duquessa de Baviera i Fàtima, són les úniques que coneixen els rerefons darrere qualsevol convenció social i qualsevol esdeveniment públic. El protagonisme de l'univers femení, així, confereix a la novel·la una natura polièdrica peculiar, que he tractat de destacar, descrivint de cada personatge femení seguretats i contradiccions, pors i iniciatives, fascinació i revoltes, interpretant llurs històries com una condemna despietada del poder patriarcal (Güelfa), una invitació desesperada a la desobediència (Laquesis), un himne apassionat a la llibertat (Camar). Després d'haver analitzat els moments de la novel·la ací proposats, en què s'articula la història de les tres protagonistes, concloc la meua anàlisi mitjançant una última investigació comparativa, que uneix i distancia alhora Güelfa, Laquesis i Camar.

Amb Güelfa hi ha un domini sobre la realitat (és allò que l'autor més s'estima) que és «dominio dell'uomo su se stesso, capacità di agire nel modo migliore, di reagire agli avvenimenti, se controllabili, con ponderazione e saggezza, se inesorabili, con dignità ed eleganza» (Segre 1970: 10). Amb Laquesis hi ha «un dominio più energico, più teso allo scopo, che sa costruirsi gli appigli per l'azione futura» (Segre 1970: 10), aliant saviesa i astúcia, voluntat i passió. Amb Camar, per calor i intensitat d'expressió, hi és el triomf més autèntic de l'amor que, aliè de qualsevol concepte d'honestedat i legitimitat, irromp en la vida dels personatges, encisant-los i destruint-los. El final feliç, òbviament, no pot ser-hi més que per Güelfa, perquè és l'única que ha controlat els instints més profunds i ha assolit, i ha mantingut, un equilibri socialment aprovat.

Bibliografia

- ADLER, A. (1960) «Militia et Amor in the Roman de Troie», *Romanische Forschungen*, 72 Bd, p. 14-29.
- BADIA, L.; TORRÓ, J. (2011) (ed.) *Curial e Güelfa*. Barcelona, Quaderns Crema.
- BARELLI, E. (2017 [1a ed. 1977]) (ed.) *Ovidio. Ars Amatoria*, Milà, Rizzoli.
- BRANCA, V. (1992) (ed.) *Giovanni Boccaccio. Decameron*, Torí, Einaudi.
- DE BOER, C. (1921) (ed.) *Piramus et Tisbé, poème du XII siècle* París, Champion.
- FARAL, E. (1924) *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, París, Champion.
- FERRANDO, A. (2007) *Curial e Güelfa*. Tolosa, Anacharsis.
- MUÑIZ MUÑIZ, M. (2011) «Sulla tradizione della *descriptio puellae* e sull'*Amaranta* di San-nazaro», *Rinascimento Meridionale*, II, p. 21-59.
- Murphy, J. (1974) *Rhetoric in the Middle Ages*, University of California Press Berkeley-Los Angeles-Londres.
- ROSATI, G. (2017 [1a ed. 1989]) (ed.) *Ovidio. Heroides*, Milà, Rizzoli.
- SCARPATI, O. «*Bellesa, valor, and honor*. Direct speech strategies in *Curial and Güelfa*», en *Curial e Güelfa*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, a cura d'Antoni Ferrando i Anna Maria Babbi, Verona 11-13 d'octubre de 2016, en premsa.
- SEGRE, C. (1970) Presentació de G. Boccaccio, *Il Decameron*, Milà, Mursia.
- VIVALDI, C. (1962) *Eneide*, Parma, Guanda.



JOAN MILLET
Precepte, 2018
Tècnica mixta