

// DOSSIER:
CURIAL E GÜELFA



Sobre l'audiència del Curial e Güelfa

[About *Curial e Güelfa* audience]

JÚLIA BUTINYÀ

UNED

juliabutinya@gmail.com

RESUM: En una obra anònima és primordial d'ajustar al màxim l'audiència. La novel·la *Curial e Güelfa* hi ha tingut diferents propostes, generalment al voltant de la cort del Magnànim. Ací, arran d'aquestes observacions i davant la situació científica actual, comptant com a referents amb la recent investigació d'Abel Soler i també la meua —30 anys anterior—, hi afegeixo un nou destinatari i reflexiono sobre les conseqüències que implica.

PARAULES CLAU: *Curial e Güelfa*, Literatura catalana del segle xv, humanisme, teoria de la recepció, cort napolitana del Magnànim.

ABSTRACT: In an anonymous work, it is essential to adjust the audience to the maximum. The *Curial and Güelfa* novel has had different proposals, usually around the Magnanimous court. Here, as a result of these observations and in view of the current scientific situation, with reference to the recent research by Abel Soler and also mine —30 years earlier—, I add a new recipient and reflect on the consequences that this implies.

KEYWORDS: *Curial e Güelfa*, Catalan literature of the fifteenth century, Humanism, theory of reception, Neapolitan court of the Magnanimous.

Recepció: 27/06/2018. Acceptació: 11/07/2018. Publicació: 16/11/2018

REVISTA VALENCIANA DE FILOLOGIA / 11 (2018) p. 13-38 / ISSN 0556-705X DOI 10.28939/RVF.V2I2.38

1. Introducció

Els estudis sobre el *Curial e Güelfa*, molt desenvolupats els tres darrers decennis en aspectes literaris i lingüístics, mancaven d'una empenta des de la història, deute que han cobert amb escreix els volums d'Albert Soler, historiador medievalista i, a més, recentment doctor en Filologia Catalana (2017). Em remeto a la meua ressenya en *Estudis Romànics*, on —bé que molt resumidament degut a l'extensió de dita investigació, la publicació de la qual compta amb 5.183 pàgines— he valorat l'avenç que suposa de ressaltar amb protagonisme per a l'autoria de la novel·la la figura d'Enyego d'Àvalos, amic del rei Alfons i d'humanistes italians com Barzizza, Decembrio, Filelfo, Poggio, Manetti, Valla, Beccadelli o Facio, i que aplegà una biblioteca de primer rengle.

Ací, valorarem força una característica del *Curial*, ben humanística i que subratlla Soler: la flexibilitat. Un tret que fa dúctils molts vessants, com el de cavalcar entre la literatura artúrica i la clàssica, i entre aquests, i de manera molt significativa per al text, el de l'audiència.

Situem l'anàlisi a la cort napolitana del Magnànim —fet lògic tractant-se d'una obra cortesana—, al voltant de la qual Soler ha centrat la gènesi del *Curial*; lloc que ja es va apuntar des dels inicis del coneixement del text (així, Rubió i Lluch, el primer editor, en 1901), i que van mantenir sempre Antoni Ferrando, des de 1980 (1997) —l'editor que seguirem (2007)—, Antoni Comas (1981: 134) i jo mateixa (1988), que hi he insistit al llarg dels darrers decennis.

2. Al voltant de la cronologia de la novel·la entremig la realitat i la ficció

Soler planteja diferents límits de redacció dintre d'uns extrems: 1443-1450; aquesta data de terminació ja la indicà en 1928 Alfons Par per motius lingüístics. Ara bé —segons he comentat a la ressenya— no és definitiu que D'Àvalos arribés a finals del 1447, procedent de la cort de Milà a la napolitana, amb la novel·la tal com la coneixem, tenint en compte que hom considera que hi pesen molt els cercles de lectura cortesans de Nàpols i que caldria comptar amb

la presència del rei en viu i en directe; val a dir que n'ha de ser forta la seva repercussió al damunt del text. Així, a les conclusions, Soler vincula «a la cort napolitana d'Alfons el Magnànim —en una colònia catalanòfona, on predominaven cavallers i buròcrates valencians— el procés de 'creació' de l'obra, i la previsible recepció o difusió, que degué sempre ser de caràcter molt limitat» (Soler IIIb: 1945).

D'altra banda, encara que hi escrivís o rematés sols el darrer llibre —que s'evidencia diferenciat—, atesa la seva extensió —equival ben bé a la meitat dels dos primers sumats— i a més la seva densitat, també sembla el de 1450 un marge temporal molt estret des de la perspectiva de l'autoria d'un gran camarlenc —fou nomenat en 1449— amb greus responsabilitats i múltiples ocupacions. I tot i que Soler ho té molt treballat i documentat i hi dona diferents possibilitats segons els esdeveniments, el punt final de la redacció de l'obra queda —o ens fa l'efecte de quedar— amb punts suspensius.

Des de la hipòtesi de considerar l'autor D'Àvalos, l'*ante quem* és clau, tot i que el fet de qüestionar les circumstàncies no li treu relleu al treball de Soler ni protagonisme al camarlenc, qui reuneix moltes dades i arguments per poder-li adjudicar una intervenció d'alt nivell sobre el *Curial* —fins i tot al marge d'una autoria rodona o exclusiva, com veurem—. Val a dir que la seva puixança sembla decisiva des de la direcció de l'escrit i del bagatge informatiu en el destí final del manuscrit. L'obra, doncs, que es mostra ben lligada en el seu origen a la seva estada a Milà, tant pels testimonis que aporta Soler com per les relacions del gran camarlenc, demana ajustar-ne l'acabament i cal considerar-la tant o més napolitana que llombarda, malgrat que ell fou sempre «familiar del rei» i que ens movem en la mateixa onada de poder, el del domini aragonès, així com de corrent, impregnat ja de l'humanisme (Butinyà & Cortijo 2011; Soler 2017).

Altres crítics han considerat de manera més laxa el darrer terme —així Riquer el fixa de manera concloent en 1462 a causa de la divisió de les llengües d'Espanya (Soler I: 671, n. 2992). Ara bé, el principal motiu que dóna Soler per concretar els darrers mesos de 1447 és molt raonable: la pèrdua per part del Magnànim de l'esperança d'apoderar-se de Milà, capital de l'efímera Re-

pública Ambrosiana, que passà a mans de Francesco Sforza (IIIb: 1338-1339), fet arrodonit amb la seva entronització el 1450. Són interessants altres criteris en referència a passatges concrets, com la batalla amb els turcs, que perdent després del desastre de Constantinoble (1453), ja que s'hi rebaixarien els ànims, però no és exclouent per tal com va haver-hi altres plans de creuada (IIIb: 1432-1436). També va haver-hi més plans de conquesta de Milà, però no assoliren importància. Aquella marca milanesa —també suggerida el 1968 per Comas— sembla, doncs, tenir bon fonament dins el disseny de l'obra i la seva intencionalitat política.

Això ens fa observar atentament dita marca, i advertim que la Güelfa, com a «senyora de Milà» (ed. 2007: 45) —concepte politicogeogràfic que surt 8 vegades al primer llibre, accentuat a l'inici per tal de ressaltar el seu domini i predomini—, no surt mai al II, mentre que al III ho veiem només un cop, ja que s'hi esmenta així, de passada i a tall d'apel·latiu, en un passatge mitològic i amb motiu sentimental. Encara, en l'apoteosi final, en què Curial obté principat i muller, no s'hi fa referència a aquella senyoria, sinó que tan sols es diu que, a la celebració de les esposalles se'ls festeja tots dos a París i que ella anava guarnida de joies i ell ple, tant dels mèrits i dons de gràcia dels quals havia estat dotat per Déu, «com encara perquè veyen que era gran senyor e molt rich» (ed. 2007: 388); i després d'al·ludir als regals oferts,¹ només es diu que tornen a les seves terres, deixant en suspens quines són: les del principat rebut o les d'aquella senyoria. Aquesta indefinició contrasta amb la força de l'arrencada, de manera que la causa milanesa sembla que fa curt per donar-li carta de crèdit com a fermall justificador de tota l'obra o almenys del desenllaç.

Hi farem un incís per a comentar que, amb tot, és arriscat de fer talls cronològics dràstics en una obra que s'estén en el temps i que es reconeix ben vivent, val a dir que no és una obra lineal, escrita en una habitació i d'un seguit. Cal tenir present que gran part del temps el rei i els alts càrrecs de la cort eren itinerants, amb condicions no massa favorables per a una activitat de creació

1 Fem notar els regals de l'emperador que havia donat a Curial el seu camarlenc (2007: 372); és significatiu a favor de D'Ávalos ja que és l'única vegada que surt aquest vocable en tota la novel·la.

de la minuciositat del *Curial* i que necessitava consultes bibliogràfiques. Tot porta a pensar en una elaboració que va ballant al ritme dels successos —tan complexos— del segle xv i d'aquell entorn, malgrat la unitat de concepció i d'estratègia literària, la qual ve tan afectada pel pla històric com definida per l'humanístic. La seva entitat, segons aquest investigador, deu respondre a la mà superior del camarlenc; però també, en l'atmosfera de Nàpols, s'ha d'atendre al monarca, component tan omnipotent com omnipresent dins aquella cort.

Hem assenyalat alguna diferenciació pel que fa al llibre III, la qual es fa patent per la major complicació literària, segons ens adverteix el pròleg. I al davant d'un marge temporal estret per a la confecció d'un text tan ric convé considerar un possible tall entre llibres —cosa que no és la primera vegada que es planteja—; entre altres raons per la intensificació de la càrrega classicista i l'aparat mitològic —sobretot d'ascendència grega—, als quals era sensible el públic tan selecte de Nàpols (Soler IIIb: 1328). La possibilitat de dos temps o nivells d'escriptura, o alguna mena de col·laboració o d'influx extern, degut a múltiples i possibles causes o senzillament com a fruit d'anar-se adaptant a les novetats (Comas 1981: 133) —a banda de l'imperatiu «corriges» al copista, que és indicatiu d'un comitent o algú amb autoritat i paternitat al damunt—, s'accentua pel fet d'haver-se anat cuinant en un món en moviment i molt entrelligat. La sospita d'haver intervingut dues mans en la novel·la cavalleresca la va apuntar, entre altres, Dámaso Alonso (Soler I: 672-3), bé que ho ha descartat Ferrando per les estratègies del llenguatge (2017). Encara, davant de la dissemblança esmentada per sobredosi de món clàssic, tindria sentit que la mort del gran entusiasta de la seva cultura i principal referent —el monarca— desinflés algunes intencionalitats de la novel·la o fins i tot la fes liquidar; fet que lligaria amb la cloenda del *Somnium Scipionis*, que vaticina el premi de la benaurança futura als bons governants. La funció d'agent —en actiu o en passiu per part d'Alfons IV s'aferma davant les bromes que són exclusives per a ell, com les que són ressò de burles envers el franciscanisme (Soler IIIb: 1565 i següents).

No proposarem ací cap data per a l'enigma apuntat, però sí que perfillem la personalitat del darrer llibre i la fem dependre de les eventualitats que hi

anaven brollant quant a l'autor i l'audiència. És un fet que, des la incorporació de D'Àvalos a la cort, progressivament hi prendria cartes el monarca, qui arrossegava els diversos cercles de lectura; i si bé al Magnànim no li hauríem de donar tanta càrrega d'autoria com al seu predecessor, que dictà les seves gestes i memòries, pot ser un cas més de participació per part de la monarquia en la literatura catalana medieval, ja que és natural que, si ho escrivia un amic seu, ell intervingués en les línies magistrals, esmenant, afegint o retallant. I a això ens inclina també el fet que —com fa veure amb claredat el pròleg del III i confirmen molts esdeveniments del mateix llibre— la fama és un desideràtum primordial, per al rei i alhora per al *Curial*.

3. Els candidats a destinatari

En primer lloc caldria distingir certs matisos entre destinatari i dedicatari, ja que normalment les obres anaven dedicades, però no totes, com esdevé amb *Lo somni*; atès que, encara que Metge li ho hagués fet arribar al rei Martí, li era una obra aliena. Aquest diàleg, a més de mancar de dedicatòria, coincideix amb el *Curial* pel fet de comptar amb diferents nivells de destinataris-lectors, més o menys confabulats amb l'autor o aptes per un més gran o menor grau de comprensió. Per tant, podríem obrir al *Curial* una nova interrogació: existiria en realitat dedicatòria? Si la participació inclusiva del rei era alta, potser no seria necessària ni convenient; així com no ho era a *Lo somni*, per exclusió. Anticipem que és molt il·lustratiu de referir-se al gran diàleg des del *Curial*, com farem alguna vegada, per tal com és un clar antecedent quant a esperit humanístic.

Per tal d'abastar el terreny de l'audiència hem d'estendre els receptors pròdigament, més enllà de la possible dedicatòria, als afectats de retop o de qualsevol altra manera. I acceptant com a hipòtesi de treball que almenys bona part dels dos primers llibres haurien estat escrits abans de la marxa de D'Àvalos de Milà (1447), destriem el rei com a principal referent, fet que sembla indubtable quan la crítica en pes, sis segles després, ha reconegut la seva ombra al dar-

rere de molts esdeveniments; per tant, sigui com a comitent, oient, destinatari, etc., el rei Alfons hi és present (Butinyà 1992).

La reina Maria, en conseqüència i sota el signe que es vulgui, hauria d'haver tingut algun lloc al cap de l'autor, tal com s'ha pensat als nostres dies, sobretot arran del llibre d'Espadaler (Soler IIIb: 720); a grans trets, darrera la Güelfa subjau la figura d'una dona en soledat (*Una reina per a Curial*) i, a la recíproca, la d'un *partenaire* un poc oblidadís rere Curial. Ara bé, la presència mental, que no es pot excloure, no vol dir que tingui un paper real a la ploma; car, com hem dit del rei Martí i *Lo somni*, li era una obra aliena i també era l'antítesi de la ideologia humanista.

Bé que quant a l'audiència fem una selecció, citem la indicació que va fer Ferrando, pel que fa a Francesco del Balzo, duc d'Andria, «lletraferit i home piadós, que fou un dels màxims col·laboradors del Magnànim i que assimilà bé la cultura catalana. Un personatge com aquest podria donar molt bé el perfil del destinatari del *Curial*. La seua filla, Antonia del Balzo, fou per cert la dama que, el 1500, aconseguí per a Isabel d'Este, marquesa de Màntua, un exemplar del *Tirant lo Blanc*, per a fer-ne la traducció a l'italià» (2007: 26). Ho aportem de manera tan sols indicativa per tal com apunta un món i entorn sociològic afins (Ferrando 2011).

De fet, el destí podríem fer-lo extensiu a tota la cort, a la qual, per una via o per una altra, en devien arribar notícies procedents dels cercles més acostats al monarca o dels que assistien a les sovintejades i més o menys privades lectures cortesanes. Entre els quals, tot i que no fos present ja en aquella etapa, s'inclou el Marquès de Santillana; record que té una perspectiva positiva i una de negativa. La primera pel fet de l'amistat amb el rei, ja que va ser cambrer de la seva cort o bé per haver lluitat al costat del seu germà Enric en contra de Don Álvaro de Luna; hi havia molts motius d'interès i afecte mutu, com bé manifesta l'eminent descripció del rei feta per la seva mare en les estrofes XXV-XXXI de la *Comedieta de Ponza*. I la negativa, perquè aquesta era una obra d'estil excels que, enfocant expressament i obertament el Magnànim, embellia la realitat desfigurant-la en nom de l'estètica; i això contradiu completament la teoria literària del *Curial* al bell mig del llibre III, al somni mitològic

del Parnàs i enmig de les Muses, que té lloc en un ambient també sublim però farcit d'humor i estil desenfadat, el qual contrasta totalment (i burlescament?) amb el de la *Comedieta*. Així també cal recordar el pròleg al III, en què s'atacaven els homes superbiosos i reverends lletrats, i on —encara que podria definir diferents humanistes— s'especifica: «senyaladament si són algun poch de noble linage» (ed. 2007: 272-273); punts en què, malgrat no afectar-lo directament, després que Curial hagués anat a parar a Ponça com a vencedor d'una batalla naval, un autor literari del seu prestigi i d'una obra amb aquell títol es podria donar per al·ludit. Com dèiem abans amb la reina Maria.

Cal considerar que aquella batalla —sense cap altre motiu que se sospiti des de la ficció— figura entre les primeres aventures del III llibre del *Curial*, i que a l'obra literària castellana hi havia un punt dolorós per al rei d'Aragó, ja que com que ell mirava tant pel casal d'Aragó i la seva ascendència, el Marquès n'havia deformat la realitat per tal d'accentuar el dramatisme; així es diu en l'estrofa LXXXIII, mitjançant bells i funestos versos, que la mare del rei, Elinor de Castella —comtessa d'Alburquerque i de Ledesma i senyora de Castro de Haro— morí en sentir la notícia bèl·lica del 5 d'agost,² quan en realitat va traspasar 4 mesos després (el 16 de desembre). La mort contribuïa a magnificar el fet, però a costa de son fill Alfons, que n'era la causa.

Correlativament, és simptomàtic que al voltant del passatge del Parnàs, es doni —sense venir a tomb— un reforçat ennobliment de la figura materna, que sustenten tres columnes de manera més o menys amagada: la font que s'anava seguint —el relat II, 6 del *Decameró*— a causa de la figura de fons, entranable i naturalista, de Madona Beritola; la referència classicista de Justí quant a les mares perses, citant-s'hi tot just i expressament Honorada (2007: 297), i la relació maternoflial de Fàtima i Càmar —dins l'aventura immediata—, que inclou un diàleg —el gènere nobilíssim— i, a més, en estat pur —sense el *dixit*, però amb especificació de qui empra la paraula—. Tres elements literaris, doncs, que són signes d'estima i dignitat envers les mares.

2 «Leýda la carta o letra, cayó / en tierra, privada de fabla e sentido, / e de todo punto el ánima dio» (Santillana 1986: 108).

La seva família —anàvem dient— era sagrada. Fixem-nos que la historiografia entorn del monarca, que forma un conjunt de molt de pes, s'uniforma per la tendència panegírica (Batllori 1995: 122); tendència desfiguradora envers la qual s'endevina una queixa crítica al pròleg del III del *Curial* (ed. 2007: 274-275). Una crítica que podria arribar a la *Comedieta* que, per tal de lloar, no reflectia la història amb fidelitat; val a dir, que daurava massa cridarment els fets, quan el *daurat* dels textos al punt és tècnica essencial per a la teoria literària del *Curial*, com estipula l'important pròleg del III reforçant l'escena onírica del paisatge olímpic, el qual és, de fet, l'espai que fa de melic excels del llibre III. Apol·lo, en el somni, condemna la desvirtuació literària amb una sentència: «Bo és poetar, mas, contra veritat escriure, no·m par que sie loor» (ed. 2007: 309), i fins i tot ataca Homer per escriure més per a la seva glòria que per a la veritat del fet; la distorsió de la realitat no és digne d'alabança d'acord amb el requeriment de veritat històrica que per al personatge de ficció adverteix i perfila aquell pròleg (ed. 2007: 274-275). Una exigència que s'estableix com a modèlica.

La nissaga era tema importantíssim per al Magnànim (Soler II 1295 i següents), com bé palesa que l'hagués vigilat estretament fins en humanistes del nivell de Lorenzo Valla, vist que la seva crònica (1448) no el va satisfer a causa del tractament de son pare (Soler I: 413). I el fet bèl·lic naval de la ficció portaria sens dubte la figura del Marquès al cap dels oients —encara fills, parents o amics de participants—, que rememorarien les conseqüències que s'entreveuen en l'episodi curialenc i que explica bé Soler pel que tingueren d'humiliació i patiment, alhora que de gran victòria diplomàtica; mentre que al rei, en haver quedat en entredit aquell passatge negre de la *Comedieta*, el congratularia especialment i en compensació la doctrina del passatge oníric.

Encara més, aquest era un tema d'interès culturalista per a l'auditori de la cort a causa de les polèmiques incloses: la dels personatges homèrics —tema discutit encesament pels cortesans al llibre II (ed. 2007: 206)— i la teòrica literària. No són coses de poca significació tenint en compte l'ambient altament sensibilitzat quant als temes neuràlgics i en ebullició, tot i que fossin mitològics, ja que es procurarien desxifrar o treure'n una aplicació. I, quant al Marquès, hi

havia referències implícites que feien d'ell, si no un destinatari, sí una audiència entenedora que pertanyia al mateix espectre humanístic i a qui importaria molt aquella imatge, en haver servit la corona veïna. No li era una temàtica aliena.

I tenint aquella obra al cap, la *Fortuna del Curial*, que en el context d'aquest passatge parla de manera desimbolta, com una dona de baixa condició i mancada de poder, als oients se'ls tornaria més hilarant davant la poderosa i augusta de Santillana, revestida d'imponent solemnitat enmig de tot el protocol de l'Olimp i l'Antiguitat. Encara més, dins aquell caliu culturalista de la cort de Nàpols, es podria reconèixer la funció del *Decameró* a la novel·la —on és font principal (Gros: 175-314; Soler II: 635-683)—, tan diferent del paper que li fa fer el Marquès, car tot i que com a poeta sobresortint intervé en italià en un parell d'estrofes (XIX-XX), Boccaccio hi és un mer oient. A sobre, el certaldès mateix és objecte d'una inexactitud, ja que figura com a poeta llorejat quan no ho va ser mai (v. 76).

A tot això cal afegir una altra observació de doble cara: el fet que D'Àvalos tenia sintonia intel·lectual i cert parentiu amb l'aristòcrata castellà, i, d'altra banda, que l'elevat art de la correcció aleshores era vigent i es practicava entre humanistes, com bé palesen els tres primers Griseldes (els de Boccaccio, Petrarca i Metge). La *Comedieta* —no ja la batalla— era ambivalent per tots costats i un bon motiu de discussió, a la qual donava ampli suport l'escenari mitològic del *Curial*, que així veu justificada la seva raó de ser fins al punt que, així com Milà al I, Ponça ho pot ser al III.

Si hem comentat que entre els destinataris cal pensar en personatges de la mateixa cort, com els freqüents que revela sagaçment Soler i que es dissimulen dins del joc de ficció literària, més encara comptarem amb la família reial. Així, ho veiem a causa de un germà menor del rei, Enric d'Aragó, mort el 1445, entenent que no s'han d'excloure els morts a causa de la seva memòria, factor llavors tan rellevant. De fet, és ell qui surt acompanyat de l'ambaixador del rei d'Aragó en la lluita tunisenca amb els lleons, per mitjà d'un joc típic onomàstic ja que hi apareix com a Enric de Castella; car si per al moment de la ficció —dos segles enrere— té sentit explícit de coherència cronològica que es referís a aquest darrer, com va indicar M. Riquer (II 1964: 616; també I. Riquer 2016:

45-47), ho té fortament implícit que en una escena lluent per a Curial —ja que ací figura com a monarca pels gestos regis que ho avalen, com el de l'ambaixador quan es despullà «un manto molt rich e mes-lo damunt lo catiu» (ed. 2007: 343)— figuri al seu costat, bascant per saltar al corral, un germà menor molt estimat que havia patit l'empresonament de Ponça. Desdoblaments de personatges que responen a una flexibilitat estilística. I a favor de la presència de l'infant coetani cal sumar que en 1422 D'Àvalos va perpetrar un cop de mà a favor de l'infant en què va perdre els seus propis béns (Soler IIIb: 1895).

Entre els personatges que es donarien per al·ludits cal posar Isabella de Tàrent, que es casaria amb el successor del Magnànim a Nàpols, l'infant Ferran, jove de família güelfa significada, a qui Soler entreveu darrere la protagonista femenina (Soler IIIb: 1878). I d'ací estant passem a destacar que aquest investigador proposa Ferran com a nou destinatari (II: 895-6, 892; IIIb: 289, 302, 316, 319...; idea que comparteix Ferrando); el bastard del rei n'era idoni d'acord amb el costum de dedicar les obres literàries a algun personatge preminent, i més encara davant la pruija del Magnànim per la família. Aquesta, que és una de les principals argumentacions del llibre de Soler, il·lustra un aspecte que ja s'havia assenyalat per al *Curial*: el de lliçó moral o fins i tot d'espill de prínceps (Butinyà 2001: 219-228; si bé ja adreçava el didactisme a son pare, que també era necessitat de reny des de la ideologia tradicional, tal com assumeix el cavaller Curial passant un dur purgatori al llibre III). Però efectivament, té molta congruència que fos per a un jove, que a més sembla que no portava molt bon camí.

Soler estén la idea didàctica fins al detall d'entendre que la font —el relat X, 6 del *Decameró*, conte que va lligat al 7, que és cabdal i amb el qual presenta intertextualitats (Gros 2015: 274-292)—, on surt un comte que al·liona en el pla sensual i sentimental, faci referència al comte de Monteodorisio, títol de D'Àvalos pel seu matrimoni amb Antonella d'Aquino. De fet, sigui adreçat el consell al pare o al fill —monarca o descendent—, tant és i van de la mà, car l'un no exclou l'altre, ja que no és típicament exemplar tampoc en el terreny amorós la figura del gran rei. Per això, a la proposta de Ferran a tall de receptor del títol de príncep d'Orange, el qual reclamava la família de la seva muller

(Orsini-Del Balzo), juxtaposo la del rei Alfons com a príncep de Gerona —mitjançant un típic joc onomàstic de l'autor—, títol que s'usà per primera vegada en ser investit per son pare —el d'Antequera— en 1414.

Fem notar que el moment no era propici per al desenvolupament de l'amor segons els cànons tradicionals, de manera que la crítica anterior, jutjant l'obra més tradicionalment, entenia el *Curial* des de panorames com el del perill provocat perquè les esposes eren en una península i els marits en una altra, que gaudia d'un ambient alliberat i d'acusada sensualitat. A tall de mostra del canvi derivat de la nova sensibilitat, recordem que Lucrezia d'Alagno, la famosa amistançada del Magnànim, quatre anys després d'haver mort aquest, el 1462, va fugir amb el fill d'un enemic seu. Calien exemples d'amor, però els «ideals neoplatònics *à la mode*» (Soler IIIb: 970) sota la visió humanística, generosament virtuosa a l'estil classicista, gaudien de gran tolerància ja que sembla que Lucrezia no caigué en desgràcia socialment. El tarannà innovador hi imperava, tanmateix sense impedir que, al llibre II, s'hagués remuntat al rei Pere com a model ètic *d'ogni valor*, a l'ombra de l'autoritat de Dant. Ens podríem demanar si —al ritme dels llibres— hi ha al darrere un índex de dos corts, la milanesa i la napolitana, amb certes divergències morals; o bé, si estem en un moment de pas, on tot s'accepta i és permès, així com també era prolix el didacticisme. De fet, el trànsit entre l'edat mitjana, que davalla de l'ascendència de la cultura francesa, a la italiana, removia la societat de soca-rel.

Així, podríem anar engrunant altres escaïences a favor de la dedicatòria al bastard (Soler II: 734, 1149...), adients amb l'eclecticisme del moment, que fa cloure l'obra amb la cerimònia matrimonial i declarant el desig dels nuvis «de anar al lit» (ed. 2007: 389). Tret, l'equànime, en què persisteix Soler, encara que també s'havia considerat abans, fent-lo derivar del consell de les *Ètiques* en boca de Dione i de l'equilibri insistent del terme mitjà en refranys i consells del mentor, segons la tirada tan pròpia dels humanistes (II: 1216 i següents). Encertadament, Soler ho allarga a múltiples ocasions, sigui a les identificacions dels personatges o envers el mateix plantejament de l'obra, que sota una empena no ja humanista sinó ben moderna no seria monolítica i rígida com les medievalitzants ans oberta i dinàmica.

Hem vist que sembla que Ponça i la seva projecció literària afecten considerablement el III des del punt de vista de l'audiència, com també ho fa un altre esdeveniment de gran transcendència i que ens fa afegir un destinatari —o més d'un, si s'amplia a la seva família—. Ja que com que el rei és nucli o motor del *Curial* fins al punt que es proposa com a destinatari son fill, hem de girar la mirada envers la persona que feia anar de cap el rei, tot just aproximadament coincidint en el temps amb la incorporació de D'Àvalos a la cort de Nàpols. Em refereixo a Lucrezia d'Alagno (Soler IIIb: 1691). Relació que s'aniria intensificant, almenys quant al fet de ser coneguda a la cort, ja que entorn de 1449 ja n'hi ha composicions, i també hi havia reunions que es feien amb ella i en la intimitat a la torre del Greco (Soler I: 580).

De la gran influència de la jove sobre la cort i el rei hi ha nombrosos testimonis de poetes i cronistes, alguns tan fiables com el d'Enea Silvio Piccolomini, que seria Pius II. Això implicaria la voluntat d'ascendència de la família, la qual era mancada de noblesa i mitjans *ad hoc*, en un moment en què la imatge i la fama eren preceptes socials de primeríssima categoria i necessitat.

El camarlenc, devot del rei, no devia tenir problemes a l'hora d'ajustar-se al seu desig. Per tant, si el *Curial* havia de ser llegit en petit comitè, calia evitar fissures cap a una probable identificació de Làquesis amb la nova amistançada. Altrament, la figura s'havia d'apujar, d'acord amb els desitjos no sols reials ans també els no documentats però molt humans per part de la família, naturalment famolenca d'honors. Actitud reivindicatòria que es veu secundada pel temperament de la decidida Lucrezia, qui gosà demanar personalment al sant pare la dissolució del matrimoni reial. El fet que el rei Alfons ho aplaudia queda mostrat per la recepció que va fer-li fer a Nàpols, a la tornada, arran de la negativa papal (Rodríguez Mesa 2016: 147).

No es tractava d'amors extraconjugals del rei, coneguts de feia anys i tan reconeguts que deixava un bastard com a successor. A mitjan Cinquecento suposava fer un gir a la història que la jove —que tradicionalment hauria sigut un entrebanc pecaminós o, pel cap baix, comprometedor— aspirés a ser-ne esposa. I tot i que no ajustem amb dades aquestes idees de pura lògica, que avalen la proposta d'una nova figura de destinatària, ens facilita les coses l'observació dels personatges femenins.

4. Observacions de les figures femenines arran dels fragments dialogats

No hem de perdre mai de vista que és una novel·la que vol ser un exemple d'amor virtuós —el dels protagonistes: Curial i Güelfa—, que es veu tocat als dos primers llibres per una relació distorsionadora (Làquesis), la qual queda al final del llibre II ultrapassada; encara, però, se supera de manera definitiva —humorística i cavalleresca—, al final del III, fent-s'hi palesa la submissió de Làquesis (2007: 386) i del seu marit, el duc d'Orleans (2007: 388), davant de Güelfa. El tema amorós ha passat mentrestant per alguns incidents, de manera que la crítica —sense deslligar-lo d'aquella primera relació— ha entès que, a través de les pertinents repercussions literàries, s'hi han experimentat algunes mutacions, per exemple, les generades pel personatge de Càmar. Des del text, s'han complicat les coses, com avisa el pròleg.

La idea de reparació —idea que no es pot treure de la novel·la car n'és consubstancial, com no es pot treure el greuge del somni del cor menjat (Soler II: 621) ni que sant Gregori tregui Curial de l'infern dantesco (II: 1103)— l'havia observat en 2011 en un treball on analitzava la imatge de Càmar i Güelfa arran dels diàlegs purs, observant que aquests són els que encarreren els fets d'argent —o els més argentats— cap a l'ennobliment. El mitjà per a tal operació consisteix en el recurs a l'humor, pinzellada que esborra tots els mals. Humor que avançava inexorablement —a la literatura en general i al *Curial* en particular— i que és adient amb la flexibilitat humanística, la qual feia conjuguar fonts com Aristòtil, Boccaccio i el *Lançalot* o el *Jaufré*. Així, Soler ens engruna els acudits que amaguen les paraules de Càmar abans de suïcidar-se, amaraes d'altura classicista i de noble esperit. És un desafiament frontal a la tradició; desafiament, però, que resulta harmònic i valuós, sense sang, fins al punt que històricament i artísticament, guanyà la partida en el Renaixement.

S'hi aprecia també que la figura que intervé sentimentalment entremig la parella protagonista ja no és obstacle en la relació amorosa, com als dos primers llibres, sinó que és una heroïna en aquesta virtut. Després dels comentaris precedents, tenim el dret a plantejar-nos si hi estava actuant l'efecte Lucrezia,

car —per tal d'il·lustrar la virtut amorosa i la superació de les adversitats— ara no es recorre a un tipus temptador com la seductora Làquesis —a l'estil habitual— ans a un altre de nou encuny, valuós i redemptor, a una enamorada atraient i afable, que és una heroïna sacrificada.

Observem en coherència que al llibre III no era imprescindible de recórrer a Làquesis, atès que al final del II ja havia quedat ben col·locada socialment en desfer-se el conflicte sentimental. Si surt al *happy end* comentat és perquè ens està indicant el lloc que li correspon ara, en un pla subaltern. A la vegada, però, la Güelfa i la seva relació amb Curial han resultat transmutades. Per sobre, hi ha passat la cartaginesa amb tot l'exèrcit classicista al damunt.

La sublimació virtuosa de Càmar queda subratllada, en el discurs abans de morir, per la intertextualitat de la *Carta de Madreselva a Mauseol* de Juan Rodríguez del Padrón —autor que per cert té lligams amb D'Àvalos (Soler IIIb:1922 i n. 4724)—, ja que la noia es vesteix d'Artemísia amb un sacrifici heroic i reflexiu. Això, a sobre de l'ombra tan reconeguda de Dido (II: 1460-1461) —qui, segons reclamaven les autoritats del Parnàs, condemna la versió deformadora virgiliana pel mal que pot fer la fama de la qual és víctima ella mateixa car maleeix la cartaginesa!—, immolada també en un sacrifici heroic i reflexiu. I encara, per si no era suficient dignitat, segons Soler, resplendeix de fons desdibuixada una santa familiar a l'infant: la de santa Perpètua. I ara, si superposem aquests casos al de Lucrezia, resulta que —com a seqüela— el text ha guanyat en mèrits honorífics alhora que en càrrega satírica, mescla que és el *quid* i recepta estilística de l'obra sencera.

Mentrestant, la Güelfa s'hi ha anat tenyint de simbologia eclesiàstica, com va proposar Ferrando (2007: 29-31) i com corrobora des de molts angles de la història el treball de Soler. El llibre III, doncs, fa un gir, molt ben engranat amb el final del II mitjançant el primer diàleg pur, fent esclatar potencialitats dels dos primers. Era un art de superposicions a tall de rectificacions a causa de la llargària del temps i l'acumulació de successos canviants al llarg de la construcció, com passava amb les catedrals. Més encara tractant-se de l'art literari, car s'hi estava molt atent a la persuasió de cara a l'audiència, jugant la carta ficcional com si fos autèntica.

Hem dit que es tracta d'una ficció exemplar, en la línia d'entendre l'amor com a virtut, cosa que en aquella cort no implicava l'estrictament matrimonial ni l'honestedat de rigor —com jo mateixa havia pensat (Butinyà 2001)—, bé que s'hagin condemnat la vella visió de l'amor cortès i altres costums provençals reculats en el llibre II. Tot plegat i en tota l'obra, es manté un doble joc, polivalència que ofereix moltes llicències (Soler IIIb: 1548-1549). De fet, aquestes manifesten tant la consciència com el subconscient del pas d'una mentalitat a altra, repercutint sobre l'obra literària com ho feien sobre el món real.

Quant als personatges femenins i la funció que exerceixen en els fragments dialogats, que atenen la realitat i la ficció entren subtilment al joc literari tan exquisit del *Curial*, potser no cal exaltar massa el factor Lucrezia, a pesar de la coincidència temporal i el canvi que hem assenyalat enfilant el llibre III, com tampoc s'ha d'engrandir la interpretació de la reina abandonada o la de Santillana. Però cal comptar-hi des de la posició històrica pels possibles efectes al damunt de l'evolució de l'obra i la seva repercussió social. Observem-hi que l'ombra D'Alagno deixa explicat el tarannà de la redempció amorosa en profunditat a través de la flexibilitat humanística.

Aquesta actitud ja era un segell al llarg de l'obra, sobresortint en fets com ara que l'autor faci convertir *Curial* per mitjà de l'estudi, recomanat per Bacus, i no per una confessió sacramental. Es pot comprovar bé als passatges que consagren la barreja de broma i elevació moral, que literàriament parlant fan del *Curial* una «comèdia satírica» —en el sentit humanista del sintagma—, com la qualifica molt adequadament Soler. I això es rubrica tot just als passatges literàriament excel·lents pel gènere suprem, el diàleg, coneguts com diàlegs purs, als quals per mitjà de la font comuna a tots tres, la *Divina Comèdia* —garant d'excel·lència moral—, s'aconsegueix un sùmmum de noblesa i de ductilitat humanística (Butinyà 2011). Motius tots aquests suficients per a entendre'ls posteriors a l'afer sentimental del rei. I encara que avui pot costar d'entendre l'exemplaritat d'un rei enamorat ja en la cinquantena o la d'una figura sentimental de discòrdia, cal pensar en l'aurèola renovada de la virtut moralitzadora i també de la ironia, com embolcalls de la cort napolitana. Aquestes notes cal combinar-les amb un fet lligat a l'auditori: que no tots sentirien tot, i com que

les lectures devien ser selectives, si alguns passatges es devien discutir, altres devien requerir explicacions.

Fem notar que el primer diàleg, en què ja es torna humorística la relació estricta amorosa Curial-Güelfa sota els ulls de Melchior,³ és un avançament de les sortides jocosos de Càmar amb la seva mare, Fàtima,⁴ i també de l'entrevista entre Güelfa i l'abadessa.⁵ Al marge del fil humorístic, els tan ennoblits fragments no tenen cap sentit expressiu; aquell és el llaç que els uneix. Les dites i frases dels seus interlocutors mouen a la comprensió-compassió envers accions i actituds amoroses, entre còmiques i conflictives, gràcies a un increment massiu de dosis d'humanitat. Pecat que ja no és pecat, elevat i perdonat i oblidat, en nom d'un triomf final esplendorós amb tocs al·legòrics; i que en el cas de Càmar queda esculpit per la sublimitat de la mort. No debades es tracta de didàctica amorosa (Soler II: 658-659) dintre del deixant d'un neoplatonisme paganitzant (I: 1086-1087; II: 1167, 1214-1215): amor entès com virtut (II: 704) amb una base moral molt *sui generis* (II: 725), comptant —com ja feia la galeria d'exemples femenins del llibre IV de *Lo somni*— que el criteri virtuós el marcaren decisivament els clàssics, com clava irreversiblement Càmar sustentant el suïcidi exemplar de Cató. Per tant, i contradient en part les meves primeres investigacions, la reina de carn i ossos, , quan Güelfa es casa, ja s'ha esvanit.

L'humor, doncs, és el mitjà que en la ficció literària daura els fets de plata, com estipula el tercer pròleg. Així com és un remei molt seriós, que substitueix els que donava Boeci. Així també és el detonant de l'alteració del paradigma cultural, partint del món artúric (Soler II: 797), encara viu rere les brillants deixalles de la cavalleria humanística, en trànsit cap a la desaparició estamental. A la vegada és manifestació del canvi propiciat per la ductilitat, qualitat que recull tan bé la narrativa cavalleresca (II: 510-11) i que afavoria la magnífica conjuntura napolitana.

3 Curial diu enmig del seu ridícul plor, que es burla del mentor: «moltes vegades avé los hòmens morir, esclatant-los la fel plorant» (ed. 2007: 264).

4 Fàtima diu de son adulteri que «plagués a Déu fos per començar» (ed. 2007: 325).

5 «Ay de mi! A, com fallia encara: que-m carreguen l'ànima d'aquella mora folla!» (ed. 2007: 346).

5. Reflexions sobre la gènesi de l'obra

Així doncs, així com *Lo somni* és molt més que el reflex d'un procés judicial, que no cal desmesurar —com s'havia fet amb fruïció— tot i que en provinguí o sigui el mòbil més immediat, el *Curial* és molt més que l'afer sentimental reial i real, tot i que aquest sigui un esdeveniment que afecti la seva gènesi.

Havent comentat l'incert *ante quem*, que deixa el llibre III obert a especulacions, no tractem tant de buscar-hi un altre autor afegit —malgrat que al Conte Camerlengo poc temps li devia quedar per a les seves aficions creatives— com d'obrir possibilitats que ajudin a encaixar el trencacaps que s'hi presenta; però sense pretendre una anàlisi completa sinó obrir suggeriments. A cop d'ull, i davant l'esclatxa cronològica pendent de solucionar, cal recordar que aquest darrer llibre té vida pròpia respecte als dos primers, tot i la continuïtat que, com una baula ferma, al fil de dit canvi i a les acaballes, marca el primer diàleg pur. I si en principi per a l'I i el II comptem amb D'Àvalos com a autor —malgrat la manca de mostres de creació literària (fora de dos tractats de falconeria en català, que traduí al toscà, Soler III: 320), per part de qui devia tenir veritable temperament d'escriptor (I: 717), i encara més, malgrat la falta esmentada de temps de lleure—, els motius de reflexionar-hi es multipliquen davant la implicació del rei, determinat sentimentalment per la relació extramarital com més va més assentada, segons recullen els cançoners cap a la meitat de segle xv. A la vegada, s'hauria incrementat a causa de la convivència l'amistat de camarlenc i monarca, una devoció ratificada fins al decés reial, com bé mostra que l'humanista milanès Pier Candido Decembrio li adrecés una carta poètica de condol (IIIb: 714).

D'altra banda, sembla difícil d'excloure d'algun cercle de lectures, tan freqüents en aquella cort, la figura de l'amic del rei, Joan de Torrelles i López de Gurrea, a qui en 1458 va fer comte d'Iscla —illa que li era lligada molt afectivament— i cunyat de Lucrezia a partir de 1452, data en què s'havia casat amb la seva germana Antonia. Encara que Torrelles ja era un alt personatge de la cort i una vella amistat reial, que fins i tot va participar en el saqueig de Marsella el 1423 (Riquer 1984: x-xiv), en què el Magnànim s'endugué les despulles del

primer sant dels Anjou, sant Lluís de Tolosa. El comte és una basa ben real, doncs, que apropa el tema Lucrezia a la novel·la.

En aquesta avinentesa i tractant-se d'autories, no puc deixar de mencionar un autor, mossèn Gras, professional de la lletra i no buròcrata, que ha deixat diverses obres i manifestacions literàries en prosa i en vers en català, castellà i llatí; aquestes darreres en cartes reials junt amb les del protonotari Fenolleda (1848), tractant de redempció de captius; un poema en llengua castellana, que aparegué al *Cançoner Vindel* (Riquer 1984: 23-28) i que per la temàtica ben bé podria ser d'encàrrec, teledirigit pel mateix rei, com passava en altres casos, o bé senzillament ser reflex de la seva situació sentimental cantada arreu. També és autor de la *Tragèdia de Lançalot*, obra que es conserva molt fragmentàriament, però que participa amb la novel·la de manera molt accentuada d'un estil condensat i sintètic, fruit potser d'haver resumit l'argument de manera «extraordinàriament comprimida» (Riquer 1984: xx), abocant també a una economia narrativa, que és característica del *Curial* (Soler II: 1456).

Ens trobem davant d'un autor vocacional, ja que en un inventari notarial de 1486 es troben altres obres seves relligades amb les de Corella, detall que indica que n'era lector als darrers anys i que el podia haver influït en aquella obra artúrica, cosa que seria congruent amb la llengua, en prosa artitzada, la qual complica les frases. Riquer, però, parla de «retòrica assenyadament dosificada» i de diàlegs de to cortesà d'una encertada naturalitat (p. xxix).

També va ser un cavaller de la confiança del Magnànim, ja que l'envià, amb motiu de redempció d'uns captius, com a ambaixador a Tunis (ho feien els considerats millors i especialistes dels temes: Soler II; 906) amb un amic personal seu, el benedictí Giuliano di Maiale (1444-1445). A més, va ser uixer d'armes a Nàpols i abans havia viscut a Sicília (1431), on va sojornar el rei Alfons i on l'ombra grega era viva (Oikonomopoulos 2014), estimulada per Aurispa, sota l'ègida del monarca.⁶

6 Faig notar el recent treball de Jordi Redondo sobre la influència d'Èsquil al *Curial*, on considera definitiva del contacte la garlanda del *Curial* i la de les *Eumènides*, en un context de judici amb paral·lelismes.

Es tracta d'una figura que vaig defensar com a autor del *Curial* en 1988, sobretot per la seva fidelitat envers Torrelles, a qui dedicà la *Tragèdia de Lançalot* (ca. 1466-1470). No és aquest moment de renovar la meua proposta, però no deixo de remetre a la monografia on s'exposa aquella, així com a un últim treball, on la vaig posar una mica al dia (respectivament, 2001 i 2012). Encara que no es tracta de competir entre cavaller i camarlenc, no l'he abandonat en la mesura que com a audiència no hi era en absolut aliè, ans ple de factors de proximitat que podrien col·locar-lo amb algun paper. A Riquer el va sobtar la semblança entre totes dues introduccions, ja que la *Tragèdia* tradueix la *Mort Artu* sota la directriu de donar també un exemple d'amor com a virtut excepcional aconseguida per la perseverança (Riquer 1984: xxxiii-xxxiv). Això s'accentua ara si tenim en compte que l'exemple sobre el qual al·lega Gras a la dedicatòria d'haver escrit en un passat es movia dins l'adulteri.

Des del present treball, també fem observar que la *Tragèdia* és així mateix una obra impregnada d'esperit paganitzant que fomenta la flexibilitat sentimental, com el *Curial*, ja que els protagonistes, Lançalot i Ginebra, signifiquen una apoteosi d'amor, sota una tendència conciliadora: bé ho prova el record de Dant —l'influx del qual hi és així mateix present (Riquer 1984: xxvi)— i que hi trobem també «la vària fortuna, de tot benaventurat envejosa» (ed. Riquer: 17) —val a dir, annexades la fortuna i l'enveja, la seva parenta—, associació que no pertany a la tradició sinó que té arrels classicistes (Soler II: 1582). I suggerim ara la possible ombra del Magnànim al darrere de Lançalot, parant esment al seu emblema favorit, el del Siti Perillós, de vella ascendència a la matèria de Bretanya.

Així doncs, a banda de l'escaiença de recórrer a un tema francès atès que «el 1470 trobem Joan de Torrelles [...] a Barcelona i ostentant el càrrec de tresorer del rei René d'Anjou» (Riquer 1984: xiii), cal comptar que mossèn Gras diu que ja havia tractat de la parella central de la temàtica artúrica.

En una època de guerra civil, plena de daltabaixos, Torrelles va ser camarlenc del duc de Calàbria, encara que en 1472 reté homenatge a Joan II. S'havia dubtat de la bona relació entre Torrelles i la seva cunyada, però segons

Zurita ell mateix i la cort, després de la mort del rei, conservaren l'amistat amb l'antiga amant del monarca (Riquer 1984: XIII).

Ara bé, la *Tragèdia* està escrita (el *post quem* és del 1458, per a ser adreçada a Torrelles en qualitat de comte d'Iscla) després d'haver mort el rei i la reina —i també el marquès de Santillana—. Traspassats tots aquell mateix any, es fa idoni sublimar-ne la memòria. La sublimació, però, més enllà de sinuositats quant a l'amor —com passava amb Càmar i els seus models clàssics—, ara és a causa de les morts, així com a la *Mort Artu*.

Posant el *Curial* al costat de la *Tragèdia* —de gènere oposat però que comparteixen l'aspecte de tenir ben cosits tots dos mons, el vell i el nou—, s'observa bé com l'impacte mortuori marca el gir de comèdia a tragèdia i el triomf de l'amor passa a ser triomf de la mort. I això esdevé en un moment en què els *Trionfi* marcaven la pauta fins al punt que hi havia jocs de cartes o determinaven títols luctuosos, com ara el poema que Diego de Burgos va escriure arran de la mort d'Íñigo López de Mendoza: *Triunfo de la muerte del marqués de Santillana* (Soler IIIb: 637). Corroboren la fama del poema de Petrarca els comentaris d'Ilicino, que van ser impresos en 1475. A la Corona d'Aragó, encara, la versió catalana d'aquesta obra comentada sembla anterior a les castellanes, la primera de les quals —d'Antonio de Obregón— data aproximadament de 1512 (Recio 2009: 16-17). A l'últim, recordem que a l'obra petrarquesca, després del triomf de la mort, s'aboca a la fama i l'eternitat, temes per antonomàsia d'aspiració curialenca, recalcats al fermall ciceronià del final, que l'autor coneixia a través de Macrobi.

El canvi de mà del triomf explica l'absència total d'humor, substituït per un carés tràgic, mentre que en totes dues obres —tragèdia i comèdia— l'amor tenia molt de simbòlic. I si el *Curial* és comèdia —segons la definició de l'epístola de Dant a Cangrande della Scala— pel final feliç i els registres variats (Riquer 1984, xxxi), en bona lògica l'obra de Gras, que és tragèdia marcada sobretot pel final, determina un sol registre, exclosa tota nota humorística.

No cal magnificar la mort, car és ben sabut que no és inestable com l'amor, però sí emfatitzar que hi queda sublimada, de manera que resulta literàriament estètica. Recordem que també ho havia fet Santillana amb la reina

Elionor a la *Comedieta*. Un detall sublim sobre aquest aspecte el podem tenir amb la donzella d'Escalot, els episodis de la qual són molt resumits per Gras, però de la qual —segons Riquer encara: p. xxvii— narraria el trist final, en què apareix morta en una nau, una imatge que posteriorment seria bell motiu d'inspiració per als preraphaelites. Al *Curial*, les bromes —factor de la nova estètica— es mantenen fins al final i ens fan entrar en l'entesa autor-lector. La traça de cada gènere és ben gravada a cada obra.

Que l'ascendència de l'obra francesa era encara vigent ho testifica la famosa traducció anglesa de Malory del 1471, i no sols es coneixia sinó que potser seria vàlida la seva filosofia, dúctil quant a l'amor adúlter. Ara bé, en la *Mort Artu*, la lliçó moral en profunditat, abans, era una altra: el poder de la Fortuna; i al *Curial*, per contra, és específic el seu domini i esforç. Heus ací, doncs, una altra mostra del canvi de signe dels temps, que girà tantes coses: el gran daltabaix no és ja el del rei Artús, car és la Fortuna qui ha caigut estrepitosament. I tot això ho avançava el *Curial*, des del primer pròleg, mitjançant una Fortuna que —tot i no tenir poders, com mostra més endavant— calia que l'home dominés de manera virtuosa i excepcional. Com també estableix —sens esmentar ja la deessa— la dedicatòria de la *Tragèdia*.

Finalment, vull rellevar la dissolució del nus amor-adulteri en totes dues obres en nom d'un pla superior, ja que si al *Curial* hi ha una progressiva transformació dels personatges, a la *Tragèdia* la mort hauria de contribuir a esvair qualsevol problemàtica després d'haver passat també per un cúmul de gelosia i de malentesos. Les dues obres i els dos mons queden ennoblits gràcies a l'Antiguitat i a l'art que la reflecteix i transmet, tot plegat, a un nou esperit. Un esperit on la dona —un altre tret que comparteixen— ha agafat brillantor.

Segons la recomposició que fa Riquer de la part no conservada (aproximadament la meitat), «Lancelot i la reina es reconcilien i reprenen llur foll amor» (p. xxvii), segons avança la dedicatòria, mentre que els episodis finals «on el to cavalleresc supera el sentimental no devien interessar mossèn Gras, el qual devia acabar la *Tragèdia* amb referències a la mort dels dos enamorats» (p. xxviii). I ara també cal recordar la definició de tragèdia dantesca: «Tragoedia in principio est admirabilis et quieta, in fine sive exitu est foetida et horribilis»,

que prenc de Riquer (1984, p. xxxi), car l'aplica a Gras, a més de considerar que el degué influir el títol corellà de la *Tragèdia de Caldesa*. I podria ser que, més enllà del títol, hi copsés una profunda ironia i desengany.

Aquests fets conviden a no deslligar mentalment una obra de l'altra, sobretot perquè Gras era d'absoluta confiança del rei i de Lucrezia, i en haver dit a la dedicatòria que ha escrit en el passat «per eximpli» d'aquests protagonistes. No hem fet aquest treball amb la finalitat de ressuscitar aquella autoria, com denota el nostre títol, però davant els punts oberts a causa de la cronologia, no deixem d'apuntar aquestes observacions des de l'audiència, car potser puguin tenir utilitat.

6. Unes conclusions que obren més que clouen

Dins del petit món que facilita aquest angle de visió hi ha un munt de curiositats, vegin aquestes: la intertextualitat d'un paràgraf de la *Tragèdia al Tirant* (Butinyà 1990), que jo pensava préstec de l'original francès i que va recolzar Riquer, inclinant-se pel fet que Martorell la prengué de Gras (Riquer 1992: 79); o bé el refrany referent a la recaiguda en amor, que és pitjor que la malaltia, el qual consta en tots dos textos, *Tirant* i *Tragèdia*. Notes comparatistes que poden semblar massa fútils o massa recaragolades, però que són valuoses per tal com és molt breu el text que ens ha arribat de l'incunable de Gras (18 pàgines), que data de 1496. I encara que en una mateixa època i dins d'un mar de gustos semblants els signes de caràcter literari poden ser casualitats i no s'han de menysprear car poden ser eloqüents, les pistes que van per la via material obren sovint interrogants que, sense un sòlid fonament, poden confondre, com passa amb el fet que al *Curial* s'utilitzi un paper amb marques d'aigua per al qual s'ha suggerit la procedència de Sicília (Soler I: 829-830), on va viure Gras...

L'actitud de no excloure perspectives és adient per a una obra que no les exclou. Com bé ha copsat Soler, l'autor té molt d'eclèctic i, com un bon humanista, busca evitar els extrems i les rigideses. Fàcilment, doncs, al meu entendre, el *Curial* podria haver anat canviant de destinatari(s); bé que de fons n'hi ha un

que roman i n'és determinant al llibre III: el rei Alfons, factor ineludible quant a la seva confecció. La seva voluntat i interessos, que s'hi constaten de manera expressiva i transparent, són orientats prioritàriament a ennobrir la seva figura i nissaga. Objectiu que té coherència que el fes mantenir un gran amic, com Enyego d'Àvalos, així com també algú que l'apreciava tant que robà les seves restes mortals del Castell de l'Ou, segons va fer Joan de Torrelles (1462). Un objectiu que subscriu i propaga la dedicatòria de la *Tragèdia*, que pretén «anar segura entre els grans» —molt oportú si Torrelles arribà a ser governador general de Catalunya (1469-71)—, tenint en compte que la fama era aleshores plenipotenciària, com assentava el somni del Parnàs jutjant la dels antics herois literaris.

Així, més que excloure les possibilitats d'encorralar l'anònim —com fan alguns crítics en una línia que contradiu tota iniciativa de recerca científica, no ja filològica—, cal recer-car-hi més i més, per tal d'anar ajustant el procés de redacció del text curialenc mitjançant les hipòtesis que calguin.

I tornant a l'audiència per acabar, encara que l'obra estigués enllestida o gairebé quan D'Àvalos arriba a Nàpols, cal no oblidar Lucrezia com a destinatària, entremig els altres receptors però incrementada en la mesura que s'ensenyorí del cap i el cor del Magnànim, el gran rei que era ànima i motor del *Curial*, alhora que ell ho era del seu autor. Lucrezia fou la musa artística de la cort napolitana i una de les dones més poderoses de la Itàlia del Quattrocento. No debades hom diu que és la dona que, precedint el carro reial, apareix al relleu en marbre del Castell Nou, a dalt de l'arc de triomf d'inspiració romana, que rememora l'entrada triomfal d'Alfons IV a Nàpols, en 1443, i que fou construït en 1470.

Bibliografia

- BATLLORI, M. (1995) *Humanisme i Renaixement*, «Obra Completa» V, València, Tres i Quatre.
- BUTINYÀ, J. (2015) «Reflexions sobre el *Curial* a propòsit d'una obra escrita en català a Salamanca al segle XIX», dins *Actes del setzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (2012) 2, p. 7-27.
- (2012) «Construir l'humanisme reconstruint la cultura i les fonts del *Curial*», dins *Estudis lingüístics i culturals sobre 'Curial e Güelfa', novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, 2, Amsterdam/Filadèlfia, John Benjamins Publishing Company, p. 201-234.
- (2011) «Dues dones del 'Curial' (Càmar, la Güelfa) i els seus models», dins *Any Isabel de Villena: Dones i Literatura entre l'Edat mitjana i el Renaixement*, 1, València, Institució Alfons el Magnànim, p. 261-282.
- (2001³) *Tras los orígenes del Humanismo: el 'Curial e Güelfa'*, Madrid, UNED.
- (1993) «La Comedieta de Ponça y el *Curial e Güelfa* frente a frente», *Revista de Filología Española* 73, p. 295-311.
- (1992) «Si *Curial* fos Alfons IV», *Revista de Literatura Medieval* IV, p. 57-77.
- (1990) «Una nova font del 'Tirant lo Blanc'», *Revista de Filología Románica* 7, p. 191-196.
- (1988) «Sobre l'autoria del 'Curial e Güelfa'», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 41, p. 63-119.
- (en premsa) SOLER, A. *Enyego d'Àvalos i el Nàpols alfonsí*, ressenya a *Estudis Romànics* XLI (2019).
- BUTINYÀ, J.; CORTIJO, A. (2011, ed.) *L'humanisme a la Corona d'Aragó en el context hispànic i europeu*, Potomac (Maryland, EUA), Scripta Humanistica Publishing International.
- COMAS, A. (1981) *Antologia de la Literatura Catalana*, Barcelona, Diàfora.
- ESPADALER, A. (1984) *Una reina per a Curial*, Barcelona, Quaderns Crema.
- FERRANDO, A. (2017) «Nuevas miradas acerca del 'Curial'», *Estudios de Literatura Medieval Hispánica*, p. 19-56.
- (2011) «Curial e Güelfa», dins Hauf, A. (ed.), *Panorama crític de la literatura catalana II. Edat Mitjana*, Barcelona, Vicens Vives, p. 127-203.
- (ed. 2007) *Curial e Güelfa*, Tolosa, Anacharsis.
- (1997) «Sobre el marc històric de "Curial e Güelfa" i la possible intencionalitat de la novel·la», dins Jean-Marie Barberà (ed.), *Tirant le Blanc: Études critiques*. Montserrat, Publicacions de l'Abadia, Centre Aixois de Recherches Hispaniques (Université de Provence), Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, p. 271-352.
- GROS, S. (2015) «*Aquella dolçor amarga*». *La tradició amatòria clàssica en el 'Curial e Güelfa'*, Universitat de València.

- OIKONOMOPOULOS, I. (2014) «Contactos del humanismo con el mundo griego. Eruditos de Bizancio desde 1261 hasta 1453 y profesores de griego bizantinos en Occidente», *Studia Iberica et Americana* 1, p. 149-189.
- PAR, A. (1928) «*Curial e Güelfa*. Notes lingüístiques i d'estil», Barcelona, Balmes.
- RECIO, R. (2009) *Los 'Trionfi' de Petrarca comentados en catalán: una edición de los manuscritos 534 de la Biblioteca Nacional de París y del Ateneu de Barcelona*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- REDONDO, J. (2018) «Èsquil al *Curial e Güelfa*», *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* 11, p. 22-34.
- RIQUER PERMANYER, I. de (2016) *Historia literaria del infante Enrique de Castilla (1230-1303)*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- RIQUER, M. de (1992) *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Sirmio, Barcelona.
- (1984) *Mossèn Gras. Tragèdia de Lançalot* (ed.), Barcelona, Quaderns Crema.
- (1964) *Història de la Literatura Catalana* II, Barcelona, Ariel.
- RODRÍGUEZ MESA, F. (2016) «Lucrezia d'Alagno o la celebració literaria y pública de la consorte de facto de Alfonso el Magnánimo», *Erasmus. Revista de Historia Bajomedieval y Moderna* 3, p. 143-156.
- SANTILLANA, Marquès de (1986) *Comedieta de Ponça. Sonetos "a itálico modo"*, ed. de M. Kerkhof, «Letras universales» 249, Cátedra, Madrid.
- SOLER, A. (2018). *La cort napolitana del Magnànim: el context de 'Curial e Güelfa'. Enyego d'Àvalos i el Nàpols alfonsí, I; Les fonts literàries de la novel·la, II; L'Europa cavalleresca i la ficció literària, IIIa: L'ambientació del relat: el temps de la ficció i el temps d'escriptura, IIIb: Personatges literaris i referents històrics*, Barcelona/València, Institució Alfons el Magnànim/Institut d'Estudis Catalans/Universitat de València, 3 vol.