

Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos

número 7 - año 2018

ISSN: 2254-7444

ARTÍCULOS

Ausiàs March y los maldicientes

Robert Archer

1-18

Els manuscrits del *Cançoner sagrat de vides de sants*

Sergi Barceló i Trigueros

19-45

«Cuando yo era niña»: desplazamientos enunciativos en la canción de cuna de una cristiana cautiva

Marina Di Marco de Grossi

46-65

La *Doctrina que dieron a Sara* de Fernán Pérez de Guzmán: estudio y edición crítica

María Jesús Díez Garretas

66-149

Cancionero Imagery and the Haptic Power of the Gaze in Roís Corella's *Història de Leànder i Hero*

Luis F. López González

150-180

Lírica trobadoresca amb filtres italians: Rigaut de Berbezilh en *Curial e Güelfa*

Abel Soler

181-207

Un testimonio desconocido de la poesía satírica del Conde de Villamediana: los textos

Debora Vaccari

208-242

LÍRICA TROBADORESCA AMB FILTRES ITALIANS: RIGAUT DE BERBEZILH EN *CURIAL E GÜELFA*

TROUBADOURESQUE LYRICAL POETRY WITH ITALIAN FILTERS: RIGAUT DE BERBEZILH IN *CURIAL E GÜELFA*

Abel Soler

Universitat de València

joasomo@uv.es

RESUMEN

El desconegut autor de *Curial e Güelfa* va saber compaginar el seu interès literari per la cultura clàssica amb un homenatge selectiu a la vella tradició lírica trobadoresca, «patrimonial» encara aleshores de l'estament cavalleresc. Ambientada la novel·la en el segle XIII, l'anònim recrea els tòpics de l'amor cortés, i elabora un argument que connecta episòdicament amb la *Cançó de l'orifany* de Rigaut de Berbezilh. Aquesta font literària es pot relacionar amb cançoners de la cort valenciana d'Alfons V (dècada del 1420), però també amb la probable estada de l'autor durant alguns anys al nord d'Itàlia. No és estrany, així, que l'aprofitament de fonts occitanes estiga filtrada o complementada per la intermediació de fonts italianes (el *Novellino*).

PARAULES CLAU: *Curial e Güelfa*, Enyego d'Àvalos, trobadors, Rigaut de Berbezilh, *Cançó de l'orifany*.

ABSTRACT

The unknown author of *Curial e Güelfa* knew how to combine his literary interest in classical culture with a selective homage to the ancient troubadoursque lyrical tradition, still then «proprietary» of the chivalric estate. Since this romance is set in the 13th century, the anonymous writer reproduces the subjects of courtly love, and elaborates a plot which connects episodically with the *Cançó de l'orifany* by Rigaut de Berbezilh. This literary source can be related to song books of the Valencian court of Alfonso V (in the 1420s), but also with the probable residence of the author for some years in Northern Italy. It is not strange, thus, that the exploitation of Occitan sources could be filtered or complemented by the intermediation of Italian sources (the *Novellino*).

KEYWORDS: *Curial e Güelfa*, Enyego d'Àvalos, troubadours, Rigaut de Berbezilh, *Cançó de l'orifany*.

TROBADORS IBÈRICS, EN LA ITÀLIA DELS *POETAE ET ORATORES*

Quan la cort d'Alfons el Magnànim s'instal·là definitivament a Itàlia, a partir del 1432, els cortesans ibèrics s'emportaren amb ells els *cancioneros* —els cavallers-poetes castellans— i les compilacions trobadoresques —els lletraferits de cultura catalana—, per bé que també a Itàlia circulaven i interessaven encara els cançoners trobadorescos de segles passats. Pel que fa al reialme *aragonese* de Nàpols, instituit pel rei d'Aragó per al seu fill Ferran I, Farinelli (1922, i: 195) parla, per exemple, d'un còdex de rimes provençals que posseïa el barceloní italianitzat Benet Garret *Il Cariteo*. Un personatge particularment interessat en cançoners plurilingües fou el gran camarlenc Enyego d'Àvalos (*Inico d'Avalos*, per als italians), posseïdor de la segona major biblioteca del sud d'Itàlia.¹ Al mateix D'Àvalos devem la compilació del *Cancionero de Estúñiga*², segons Nicasio Salvador (1977: 37), i l'autoria de la ficció cavalleresca *Curial e Güelfa*, segons la nostra proposta d'atribució (Soler 2017c i 2017d).

A Itàlia, els nouvinguts de la Península Ibèrica descobriren un nou concepte d'art poètica i una nova manera de denominar l'autor literari, el *poeta*, vocable que apareix ben representat en *Curial e Güelfa*. L'anònim autor, certament, aplica el vell terme de ressonàncies medievals, *trobador*, al compositor de la *Cançó de l'orifany* —un dels vessants de la caracterització del protagonista: un cavaller del segle XIII, Curial—, al mateix temps que sol reservar l'epítet cultista de *poeta* per als autors antics i moderns «de reverenda letradura», de formes i resultats més refinats i «sublims». Ara bé, vers la fi del relat, i en un escenari oníric, té el caprici d'eleva el seu trobador llombard a la categoria de poeta llaurejat, que rep la corona de llorer del mateix

1 La part humanística d'aquesta ha sigut estudiada per De Vivo (1996).

2 Vegeu també Moreno (2012: 3). Algun crític confon Enyego d'Àvalos amb el seu inseparable germà uterí, el gran senescal Enyego de Guevara, que ja havia mort quan es féu la compilació.

Apol·lo. La diferència semàntica entre *trobador* (ofici que serveix de coartada per a situar l'acció en el segle XIII) i *poeta* (neologisme italòfil en català; terme propi del temps d'escriptura) és palesament qualitativa.³ La *gaya sciència* és simplement això: una *ciència* de Bacus Líber, com la resta de ciències *liberals*, accessible al comú dels mortals, sempre que s'hi apliquen estudiosament. L'art literària dels poetes antics —i dels humanistes que comencen a emular-los— és, en canvi, un producte infús per la *sapiència* d'Apol·lo, per una inspiració excelsa i superior de la qual havien participat Homer, Virgili i Dante, però no Curial. Aquest solament és admés «en somnis» al Mont Parnàs que freqüenten els poetes i rep la corona que reserva Apol·lo per als *vates* com una mena de broma o de caprici literari, amb més que probable ressò autobiogràfic.⁴ Just després, quan desapareix l'escenari oníric, s'acaba també la *poesia* infusa del cavaller, i torna a ser el trobador que li correspon, d'acord amb l'ambientació històrica de la novel·la.

LÍRICA PROVENÇAL AMB FILTRES ITALIANS

Expliquen Lola Badia i Jaume Torró (2015: 84) que «la trama del *Curial* està bastida a partir de materials trobadorescos filtrats per la recepció italiana [...]. El filtre italià de les antigues fonts trobadoresques i catalanes, alhora que les modernitza, els atorga prestigi literari». D'una banda, l'escriptor sembla haver llegit o tingut en compte la *Vida* de Raimbaut de Vaqueiras, trobador que va «per tot lo món cavaller e joglar» i que s'enamora de la germana del marquès de Montferrat. La seua figura mitificada apareix en una coneguda *Epístola èpica*, i en fonts italianes, per la vinculació llombarda de la seua biografia. D'altra banda, l'anònim de *Curial e Güelfa* empra l'argument de la *Cançó de l'orifany* de Rigaut de Berbezilh per a estructurar la part culminant del seu relat cavalleresc, però ho fa recollint detalls d'una versió intermèdia d'aquesta història: la del *Novellino* italià (Badia & Torró 2011: 60-62; 2014: 209-210). Si el filtre

3 Sobre la concurrència d'aquesta doble concepció de la lírica en àmbit català, vegeu Pujol (1994: 69).

4 Si hom admet la nostra hipotètica atribució, més amunt referida, al gran camarlenc del Magnànim: un culte mecenes, amb ínfules d'humanista *amateur*, que s'autotitulava «amator delle Sacre Muse».

italià es reduïra tan sols a aquestes fonts, ho podríem retenir per una *rarsa*, tractant-se d'un autor que escriu en català, i que se suposa que devia tenir més fàcil i més directe l'accés a les fonts originals occitanes. Tanmateix, com el pes de la bibliografia italiana sembla que fou aclaparador a l'hora de documentar el *Curial*, es tracta d'un detall a afegir que reforça la impressió d'una obra escrita a la Península Itàlica.

Advertia Antoni Ferrando (2007a: 15) que «les fonts literàries d'origen occità semblen totes de segona mà». A més, hi ha indicis que suggereixen un accés a aquestes fonts relacionat amb la Llombardia *lato sensu*: amb les corts d'un nord d'Itàlia que basculava encara entre la tradició francoprovençal (trobadors, cavalleria artúrica...) i les *Tre Corone* toscanes.⁵ Al catàleg de referències occitanes de què participa *Curial e Güelfa*, caldria afegir, si de cas, el ressò de la truculenta i tràgica història del cor menjat de Guillem de Cabestany, que també depén d'un filtre literari italià; en aquest cas, la *Vita Nuova* de Dante Alighieri (Riquer & Simó 2012: 465-471). Tanmateix, sospitem que l'autor del *Curial* no s'interessava tant per aquests poetes occitans com pels renovadors francesos dels segles XIV i XV, que són els que li serveixen per a enunciar *mots* o *ànimes* de divises amb moralitat interpretable al darrere (Soler 2016). També hem trobat diverses locucions, metàfores, neologismes, etc., compartits per l'anònim amb poetes de *cancionero* castellans com Villasandino, Mena o Santillana.⁶ Així que el presumpte interès d'aquest pels «vells» trobadors podria respondre més a una coartada narrativa, per a dotar de versemblança la ficció, que a una predilecció lírica. I, com la crítica literària ha provat i reconegut, la manera de documentar-se sobre l'obra d'aquests trobadors per al *revival* novel·lesc passa per alguns filtres italians.

5 Olimpio Musso (1991: 43) també s'havia fixat que l'autor no sols té notícia directa de la geografia del Montferrat, sinó que els seus criteris de selecció d'autors provençals s'ajusten «bene al corrente delle tradizioni letterarie che fanno capo alla corte del Montferrato». Aquesta familiaritat amb la tradició literària montferratesa fa pensar —com altres aspectes treballats per nosaltres (Soler 2017d [2016])— en algú com Enyego d'Àvalos, senyor de vassalls fitant amb el Montferrat (1436-1444) i ambaixador del rei d'Aragó al nord d'Itàlia del 1440 al 1447. Entre altres coses, perquè el futur comte de Monteodorisio mantingué contactes excel·lents amb l'entorn cortesà del marquès de Saluzzo, prohoms lletraferit, cunyat del marquès de Montferrat i habitant del palau senyorial de Casale.

6 Us remetem de nou a la nostra tesi (Soler 2017d [2016]), on tractem de les fonts castellanes.

RIGAUT DE BERBEZILH, A LA LLUM DEL *NOVELLINO*

La presència més eloqüent de la cultura trobadoresca en el *Curial* és la *Cançó de l'orifany* de Rigaut de Berbezilh (fl. 1141-1160), que l'escriptor té el caprici de presentar com una composició original del cavaller de ficció, estant aquest presoner a Tunis (CeG III.64). No és mala idea per a un llibre que situa l'acció en el segle XIII, si tenim en consideració que l'obra de Rigaut «correspon a la cultura literària d'un cavaller coetani de Pere II el Gran» (Badia & Torró 2015: 83), amb la qual cosa contribueix a produir una ambientació versemblant. L'anònim, en l'únic manuscrit que ens ha arribat de la novel·la —sembla una còpia incompleta, en realitat—, deixa espai per a transcriure-hi la composició sencera, però de moment té prou amb introduir només el primer vers: «Atressí com l'aurifany...». Sembla que tenia previst reproduir tota la cançó, però tal volta pretenia traduir-la a un català més o menys provençalat, com el que empraven en les seues composicions alguns trobadors catalans i valencians de les dècades del 1410-1420. En manuscrits provençals, sol ser recurrent l'ortografia genuïna *Atressi con l'orifanz*. En textos catalans baixmedievals, coexistent amb el cultisme *elefant*, hi sovintegen les formes *orifany* i *orifan* (Fabra & Montoliu 1914-1934: v, 257-258, s. v. *orifany*). L'autor del *Curial* escriu i repeteix *orifany* en la seua prosa narrativa, però, en canvi, aplica al vers una variant diftongada o pseudoetimògica *aurifany* (< *auru et [ele]phantu?*), que fa pensar —com s'ha dit— en la possibilitat que tinguera previst traduir el poema a un —diguem-ne— «català trobadoresc». Aquesta forma diftongada apareix, per exemple, en Lull, entre altres occitanismes característics de l'obra del mallorquí, però resulta raríssima, tant en textos provençals com en escrits catalans de la baixa edat mitjana (Badia Margarit 1999: 278-279). Podria estar influït, el redactor de *Curial e Güelfa*, pel record de lectura d'alguna versió diftongada occitana de la *Cançó*, com les que ens han arribat amb les formes *aurifans* i *aurifant*? Per això, després de repetir *orifany* en la prosa, s'inclina ara en el poema per *aurifany*? Si és així, resultaria complicat de verificar, perquè sols disposem del primer vers en el manuscrit únic del *Curial*. Els punts de comparació resulten insuficients.

Una revisió dels 32 manuscrits que contenen la famosa *Cançó* de Rigaut de Berbezilh, ens permet de certificar el predomini de les versions *Atressi con/com/cum l'orifanz*. Es documenten algunes variants *orifans*, *aurifans* i *aurifant*, i hi escassegen versions afrancesades del tipus *Ausement com l'olifans*, *Ausiment con l'olifant* o *Tout ausi com l'olifans*. La peça lírica fou copiada en dues ocasions (*Atressi com l'aurifant*, f. 167; *Atressi com l'orifans*, f. 291) en el cançoner català Vega-Aguiló, datat en la dècada del 1420 i relacionat amb els gustos poètics preponderants a la cort valenciana d'Alfons V d'Aragó (Bohigas 1982: 229; Alberni Jordà 2005 i 2006).

La constatació més curiosa és que, en tota la traducció manuscrita de l'obra de Berbezilh de què disposa la crítica actual, no es documenta cap altre *aurifany* que el del *Curial*.⁷ La variació ortogràfica sobre la qual treballa l'anònim (*orifany* en prosa vs. *aurifany* en vers) no contempla de cap manera la forma occitana canònica o més divulgada en manuscrits: *orifanz*. Aquesta elecció fa pensar en la possibilitat que l'autor del *Curial* esperara tenir aviat a mà alguna versió del poema similar a la del cançoner Vega-Aguiló, on figura la forma *aurifant*. Per bé que l'acabament del mot en *-ny* revela una voluntat de catalanitzar el text original o, directament, de versionar-lo en la llengua d'escriptura de la resta del text curialesc, a manera del que havia fet en toscà l'autor del *Novellino*. El paleògraf Josep Perarnau s'inclina per la possibilitat que l'anònim estiguera preparant una traducció al català de la cançó. Nota que el manuscrit «presenta una versió catalanitzada del primer vers [...], cosa que em fa preguntar-me si l'autor no en preparava la versió completa, la qual no s'hauria acabat de realitzar o almenys de copiar» (Perarnau Espelt 1992: 370, n. 7). En la mateixa línia, Isabel Grifoll opina que l'espai en blanc es deuria «al fet que la poesia s'hi havia de transcriure en una segona fase d'intervenció o revisió del còdex que, com les caplletres, no es va dur a terme» (2012: 95). En aquest cas, no es precisa res sobre la llengua elegida.

En l'edició de *Curial e Güelfa* d'Antoni Ferrando (2007b) s'opta, de manera prudent, per introduir el poema entre claudàtors i en la llengua original: l'occità. Es

⁷ Les diferents variacions, les trobareu en l'edició crítica de Rigaut de Berbezilh (1960: II,124-125).

respecta, això sí, la forma catalana del primer vers, encara que contraste idiomàticament el text de tota la novel·la amb el del poema. Lola Badia i Jaume Torró, en llur edició del 2011, adopten un solució similar. Volen donar a entendre el paral·lelisme argumental de la cançó amb el *Curial*, però amb un criteri econòmic i pragmàtic, com és el de reproduir tan sols els primers onze versos de la composició. Ara bé, a diferència de Ferrando, Badia & Torró no respecten l'adaptació ortogràfica al català que fa del primer vers l'anònim, ans elegeixen la forma canònica *Atressi con l'orifanz*. «Reemplacen», per tant, el text llegible en el còdex original per un vers que no forma part del manuscrit ni, segurament, de la intenció literària de l'autor. Potser hauria sigut més convenient, en una edició més acurada, haver acudit a alguna de les versions que reporta el cançoner català Vega-Aguiló, les quals potser foren les més accessibles a l'autor. En qualsevol cas, cal advertir que la intenció de l'escriptor anònim era la de reproduir el text sencer, com interpreta correctament Ferrando, i no solament alguns versos inicials, atés que l'espai deixat en blanc en el manuscrit-esborrany de la novel·la s'ajusta a la perfecció a l'extensió del poema complet. És a dir, que el copista en coneixia l'extensió i estava sabedor de les intencions de l'autor. Heus ací la versió crítica de la *Cançó de l'orifany*, publicada per Alberto Varvaro (Rigaut de Berbezilh 1960, II: 106):

Atressi con l'orifanz,
que quant chai no-s pot levar
tro li autre, ab lor cridar,
de lor voz lo levon sus,
et eu voill segre aquel us, 5
que mos mesfaitz es tan greus e pesanz
que si la cortz del Puoi e lo bobanz
e l'adreitz pretz dels lials amadors
no-m revelon, iamaís no serai sors,
que deingnesson per mi clamar merce 10
lai on preiar ni merces no-m val re.

E s'ieu per los fis amanz
non puosc en ioi retornar,
per tostemps lais mon chantar,
que de mi no-i a ren plus, 15
anz viurai com lo reclus,

sols, ses solatz, c'aitals es mos talans,
e ma vida m'es enois et affans
e iois m'es dols e plazers m'es dolors;
qu'eu non sui ges de la mainera d'ors, 20
que qui be·l bat ni·l te vil ses merce
el engrassa e meillur'e reve.

Ben asai c'Amors es tan granz
que leu mi pot perdonar
s'ieu failli per sobramar 25
ni reingnei com Dedalus,
que dis qu'el era lezus
e volc volar al cel outracuidanz,
mas Dieus baisset l'orgoill e lo sobranz;
e mos orgoills non es res mas amors, 30
per que Merces me deu faire socors,
que mant loc son on rasos venez merce
e luoc on dreitz ni rasos non val re.

A tot lo mon sui clamanz
de mi e de trop parlar, 35
e s'ieu pogues contrafar
fenis, don non es mai us,
que s'art e pois resortz sus,
eu m'arsera, car sui tan malanans
e mos fals ditz messongiers e truans; 40
resorsera en sospirs et en plors
la on beutatz e iovenz e valors
es que no·i faill mas un pauc de merce
que n·i sion assemblat tuit li be.

Ma chansos er drogomanz 45
lai on eu non aus anar
ni ab dretz oillz regardar,
tan sui conques et aclus.
E ia hom no m'en escus,
Miels de domna, don sui fogis dos ans; 50
ar torn a vos doloros e plorans;
aissi co·l sers, que, cant a faig son cors,
torna morir al crit dels cassadors,
aissi torn eu, domn', en vostra merce,
mas vos non cal, si d'amor no·us sove. 55

Tal seingnor ai en cui a tan de be
que·l iorn que·l vei non puosc faillir en re.

[Belh Bericle, ioy e pretz vos mante:
tot quan vuelh ai quan de vos me sove].

La cançó, atribuïda al llombard Curial en la novel·la cavalleresca, és una resposta al vot que havia pronunciat la Güelfa, seguint les passes de la *midons* del relat provençal: el de no atorgar *mercé* amorosa a Curial «si no era que la cort del Puig de Nostra Dona, tota justada, ab lo rey e reyna de França la pregassen —la qual cosa era e és impossible—, e, encara, que tots los enamorats que allí serien, demanassen a crits mercè per vós» (*CeG* II.141). Quan passen d'incògnit Curial i Galceran de Madiona de Tunis al Montferrat, el marquès ou cantar «aquella cançó de l'orifany» i convida sa germana la Güelfa a compartir el plaer d'escoltar-la (*CeG* III.73). «Ells començaren a cantar la cançó de l'orifany» i la Güelfa, recordant Curial i el vot que havia proferit, «que, si la cort del Puig e los leals amadors no la pregassen, nulls temps li perdonaria (...), començà a plorar». En tornar-se a presentar Curial davant ella, li mana la dama «que li digués aquella cançó de paraula, sens cantar; e ell ho féu tantost. E com ella la hac oyda, li dix qui havia feta aquella cançó; ell dix que no sabia, que en Túniç la havia apresada de uns mercaders» (*CeG* III.74). La conversa serveix d'excusa perquè Curial comence a parlar en «lengua lombarda» i es deixe reconéixer. Posteriorment, quan el rei de França convoca cort al Puig de Santa Maria (Occitània), els cortesans clamen mercé, en presència del rei i la reina de França, i la Güelfa es veu obligada a atorgar el perdó a l'amant, d'acord amb allò que havia jurat i promés.

La imatge de fons del poema, aquell elefant que cau a terra i no pot alçar-se sol, sinó amb ajuda dels crits unànimes dels congèneres, prové d'una contalla recurrent en bestiaris medievals (Panunzio 1988, I: 132-133),⁸ la qual es basa en una anècdota

8 La interpretació moral del bestiar es relaciona amb el pecat de supèrbia. L'elefant es recolza en un arbre per a dormir dempeus. Els caçadors serren l'arbre i l'elefant cau, com l'home que es recolza en les coses terrenals («axí hi ha hòmens tant superbiosos que no han en si alguna subtilitat, e tot lur enteniment és en les speranses terrenals») i cau en mans del gran caçador d'ànimes que és el Diable.

del popular *Physiologus*, una obra dels segles II-IV (Martín Pascual 1996: 266). D'ací sorgí la cançó medieval del trobador i les corresponents *vida* i *razo* provençals, que aporten una explicació raonada sobre el suposat context biogràfic que hauria justificat o inspirat la peça lírica. La *razo* que explica la *Cançó de l'orifany* data aproximadament pels anys 1220-1240.⁹ Circulà per cançoners italians del segle XIII i l'argument que reporta fou reelaborat per a incorporar-lo a *Il Novellino*, un aplec de contes cortesos italians, d'autoria anònima, del segle XIV. El relat breu del trobador que es compara amb l'elefant hi figura amb el número LXIV (Thomas 1880; Monson 1991; Favati 1970) i era conegut per l'autor del *Curial*.

La composició original de Rigaut de Berbezilh desplega algunes comparacions zoològiques insòlites (amb un elefant, vv. 1-5; amb un ós, vv. 20-22; amb l'au fènix, vv. 36-41), com ja advertia el redactor de la *razo*. S'hi destaca la noció de culpabilitat (orgull d'amor, i error de *trop parlar*; mentida; absència prolongada...) que deriva en una successió de set peticions de mercé (vv. 10, 11, 21, 31, 32, 43 i 54), en concordança amb els set anys de penitència pronosticats pels moralistes per als qui incorregueren en pecats capitals. Aquesta xifra coincideix amb els set anys de purgatori moral i d'allunyament de Curial respecte de la Güelfa, en el marc de la novel·la cavalleresca que ens ocupa (Monson 1991: 274). La crítica literària veu clara la dependència de la *razo* respecte de la cançó, però ja no és tan clar que l'autor del conte del *Novellino* s'haguera inspirat en la *vida* i la *razo* conservades, sinó —més probablement— en alguna altra versió intermèdia que s'ha perdut (Monson 1991: 271).

La *razo* explica la cançó en termes de reconciliació amb la dama estimada, per intercessió dels amants lleials de la cort del *Puoi* (vv. 7-13). S'hi produeix una osmosi amb el llenguatge religiós (*falta*, *perdó*), conceptes que se secularitzen però que remetent a la idea de penitència. Se xifra en dos anys el temps de retir del món de l'enamorat repudiat, en un boscatge. La situació d'ascesi s'interromp per a donar lloc

⁹ Aquestes *razos* són exposicions concises, en una dimensió narrativa, de l'argument versificat en la cançó (Riquer 1964, II: 624-626).

a la del retrobament. Tal com explica Don A. Monso, «ayant perdu par son inconduite l'amour de sa dame, il commence son chemin vers la rédemption par un acte d'ascèse pénitentielle, en se retirant du monde» (1991: 275). La reacció del trobador dolgut, a diferència de la del Curial de la ficció, és molt medieval i «extremada». És una cosa com la reacció del «Senglar» de la novel·la: un caricaturesc cavaller ufanós i victoriós, que de colp i volta renuncia al món i es fa eremita. En contrast amb això, el cavaller àulic del relat del segle xv rebutja l'oferta de *contemptus mundi* que li ofereix Sanglier al Sinaí. Ell s'encamina cap a un retrobament interior amb rerefons clàssic: visita el Mont Parnàs, on és coronat per Apol·lo com a «poeta», i participa a continuació d'una recreació de l'*Eneida* de Virgili, en el mateix escenari geogràfic (el solar de Cartago) on Enees s'havia enamorat de la reina Dido.

Tornem, però, al guió del relat trobadoresc i medieval. Ací, la intervenció dels «lials amadors» (v. 8) o «fis amanz» (v. 12) que clamen mercé pel cavaller, és representada en la cançó com una concurrència providencial de devots de la *courtoisie*: «Etant passé par la nuit noire du péché et l'épreuve de la pénitence, Rigaut est accueilli au nombre des bien heureux de l'amour» (Monson 1991: 277). En temps del *Curial e Güelfa*, els referents ideològics ja eren uns altres, de ben diferents. El matrimoni és la solució per als qui arriben al «port» de l'amor honest. És presentat com la recompensa a la fidelitat amorosa d'una parella beneïda per l'amor *coelestis* o neoplatònic de Venus, tal com ho planteja Guiniforte de Barzizza en l'*Epístola* a Francesc de Centelles, del 1439 (Soler 2017a).

En la *razo*, el jove Rigaut prové d'una família de «paubres vavausors», similar, sociològicament parlant, a la del protagonista del *Curial*. La seua composició es conserva en una trentena de cançoners. Ell demana mercé a la dama, «et la dompna lor respondit q'ella no ·n faria ren, tro que cen dompnas et cen chavalier, li qual s'amesson tuit per amor, non venguesson tuith devant leis, mans jointas, de genolhos, clamar li merce, q'ella li degués perdonar; et pois ella li perdonaria, se il aqest faisian». Rigaut assumeix el càrrec i compon la cançó *Atressi cum l'orifanz* o *Atresi com l'olifanz*, «et

la dompna li perdonet». El poeta invoca l'ajuda de «la cortz del Puoi» i els seus «lials amadors», que l'ajuden a «clamar merce» (Riquer 1975a, I: 289-290).

En el *Novellino*, el protagonista és *un tal* Alamanno —s'oculta el nom que figura en la *razo*— que és cavaller i trobador: «pongamoli nome messer Alamanno» o «messer Cotale». Ha perdut el favor de la seua enamorada secreta, «madonna Grigia», per haver-ne revelat la identitat, es retira de la cort tot dolorit i es fa anacoreta. Uns amics el rescaten i el convencen perquè es presente d'incògnit a un torneig celebrat al Puig de Nostra Dona, el trofeu del qual era un esparver mudat: «un sparviere di muda». Recordem —encara que potser no tinga cap relació— que Curial, a la cort del Puig de Nostra Dona, passa de dur per heràldica un «falcó encapellat» que muda les plomes, a exhibir un «falcó desencapellat», amb les plomes mudades del tot: un símbol inequívoc de regeneració, com la mateixa au fènix evocada per Rigaut en la cançó.

Els convocats a la cita cavalleresca del Puig del *Novellino* eren «nobili cavalieri e ben costumati», expressió típicament italiana, que podria haver ressonat fàcilment en el qualificatiu de «molt ben acostumat», que l'anònim de *Curial e Güelfa* aplica al seu cavaller en els passos inicials de la novel·la (CeG I.7). En el relat italià, el trobador i justador, retornat a la cort del Puig d'incògnit, obté el premi del certamen, però lamenta no poder cantar —com esperava tothom— per mancar-li l'amor de la seua estimada. I és que na Grigia li ha imposat una difícil condició per a ser perdonat: que cent cavallers i cent dames clamen a ella mercé, sense saber quin home en serà beneficiari. En el text italià, consta així: «Diteli così: ch'io non li perdonerò giamai se non mi fae gridare merzé a cento baroni et a cento cavalieri et a cento donne et a cento donzelle,¹⁰ che tutti gridino a una boce merzé e non sappiano a cui la si chiedere».

A fi de moure a compassió l'auditori, Alamanno compona la *Cançó de l'orifany*, en previsió de cantar-la a la cort del Puig en la festa de la Candelera. A continuació, el narrador presenta la *Cançó de l'orifany*, però no en versió provençal original, sinó en

10 Les 100 donzelles són un afegit de la versió italiana.

una traducció o versió toscana: «Altressì come il leofante / quando cade non si può levare / tutti li altri a lor gridare / di lor voce il levan suso, / et io voglio seguir quell'uso (...)». Per raons de brevetat o d'economia narrativa, tan sols s'hi reproduïxen les estrofes I, II, IV i V, considerades suficients perquè s'entenga el lligam de la cançó amb la situació argumental. Tal vegada, aquesta idea de presentar el poema, no en occità, sinó en la llengua que serveix de marc narratiu al conte, podria haver influït en l'autor del *Curial* a l'hora de preveure la traducció dels versos —encara pendent, en full a banda— al català o a un català provençalat: «Atressí com l'aurifany...». D'ací que l'autor i el copista no procediren de moment a omplir el buit, és a dir, a copiar literalment el poema original, sinó que esperaren a disposar d'una traducció, realitzada *a posteriori* de la còpia incompleta, per a emplenar-hi el buit. De fet, la lliçó d'aquest primer vers —l'únic que ens pot servir de pista al respecte— s'aparta d'*Atressi cum l'orifanz*, *Atresi com l'olifanz* o de qualsevol alguna altre format ortogràfic concordant amb l'original de Berbezilh en les múltiples versions conservades.

El trobador diu sentir-se angoixosament impotent i necessitat d'auxili: 'així com l'elefant' que no es redreça fins que els companys criden alhora en favor seu. L'amant repudiat necessita el clam unànime de la cort del Puig per a obtenir l'anelhada mercé. Els presents al Puig, en escoltar el seu cant, responen cridant col·lectivament i *madonna* Grigia li atorga el perdó. L'enfocament del *Novellino* no posa l'accent en la cavalleria, sinó en «la buona gente», la multitud que opera una mena de miracle de to hagiogràfic, a diferència de la cançó. L'escenari elegit pel relator italià, de fet, és una església, on la dama «perdonolli la donna e ritornoe in sua grazia, com'era di prima». És inevitable pensar, doncs, en un paral·lelisme entre el retorn a la *gràcia* de la *midons* i el retorn del pecador penitenciat a la *gràcia* de Déu (Riquer 1975a, I: 283-284).

En *Curial e Güelfa*, l'atmosfera torna a ser més aristocràtica: es compta amb la presència del rei i la reina de França, i de molts senyors i senyores. L'autor segueix el *Novellino* quan el rei demana perdó a la dama, però mantenint l'incògnit d'aquesta: «quis que ella sie». La reina de França, però, intervé en l'escena d'una manera que

capgira la situació clàssica de la cançó, la *razo* i la *novella*, quan diu: «E si yo só aquexa que vós díets, yo us perdó». La sobirana posa en evidència la inclemència de la Güelfa i li trasllada el sentiment de culpabilitat, que en la tradició cortesa i seqüeles literàries estava reservada exclusivament per a l'amant masculí. De manera que la Güelfa es veu «empeguida e tota plena de vergonya» (CeG III.99): en un moment crucial de la novel·la, passa de ser la «correctora» a ser la corregida. Ara bé, els que criden mercé en la novel·la cavalleresca no són els cent cavallers, cent dames i cent donzelles que preveu el *Novellino*, sinó que tornen a ser els «leals amadors» de la cançó original (CeG III.64), que se suposa que es troben entre els «senyors e senyores en gran nombre» que assisteixen al torneig des de les llotges o cadafals (CeG III.100). A diferència del protagonista de la cançó, que es mostra com un pecador compungit per haver obrat malament, Curial conserva la dignitat quan demana al rei de França que intercedisca per ell davant la dama: «Yo us suplich que, demanant mercè, me obtengats perdó, a grans crits, de una senyora que diu que és mal contenta de mi». Atenció a la manera d'expressar-ho: «*que diu que és mal contenta*». Hauria de tenir motius per al disgust? Curiós i original és també, propi ja d'una ambientació cavalleresca del segle xv, el gest dels reis d'armes i heralds «vestits de la liurea de Curial» —és a dir, amb la divisa brodada del falcó encara encapellat— «animant les gents a cridar». No s'acaben ací les modificacions introduïdes en l'argument per l'escriptor del segle xv, les quals, com observen Lola Badia i Jaume Torró, en llur edició comentada

responen a una intenció concreta, darrere de la qual és fàcil detectar un desig d'interpretació moral del model en la línia d'una superació polèmica. Un exemple: no hi ha prou de cantar una bella cançó per recuperar l'amor perdut. Curial creu que ja ha 'cobrada' la Güelfa quan aquesta, tot i fer-lo fora després d'haver-lo sentit cantar la *Cançó de l'orifany*, ordena que se li tornin a obrir les seves arques; per això es dedica a una vida de mol·lície. La visió de Bacus l'adverteix que ha errat el camí. D'altra banda, encara s'ha de guanyar el prestigi definitiu en la guerra de croada i la Güelfa s'ha de tornar a enamorar (2011: 62).

Un altra alteració que mereix ser comentada és la següent: en la novel·la cavalleresca, Curial ha sigut l'artífex de la seua pròpia redempció, fins al punt de fer

claudicar vergonyosament la Güelfa davant de tothom. Ell és, a més, el triomfador aclamat. La súplica col·lectiva de *mercé*, en realitat, és una aclamació de l'heroi. Justament a partir d'aquest moment, la Güelfa continua resplendint, bellíssima i honesta com sempre, però passa a ocupar un plànol subaltern respecte de Curial. Com ho observa Montserrat Piera, quan Curial assoleix la perfecció, es regenera i virtuosament obté la victòria sobre si mateix, la «distribució de poder entre la parella» fa un tomb, que la crítica literària entén com «un saludable retorn a la normalitat social i a l'equilibri patriarcal» (Piera 1996: 218). A més a més, «lo guardó de *lurs* treballs» promés en el proemi i.0 a la parella d'enamorats, i no sols al cavaller, esdevé a la fi de la història un «principat e muller» que Curial obté «per sos mèrits».

Aquest capgirament de la jerarquia entre ambdós amants cortesos —ara ja persones adultes— podria relacionar-se perfectament amb una interpretació al·legòrica de la novel·la en clau simbolicopolítica, com la que planteja Antoni Ferrando (1997). De manera que un personatge anomenat *Curial* (=la Corona d'Aragó, depositària dels drets hereditaris de la *cúria* imperial germànica dels Staufen) estaria retraïent a *la Güelfa* (Roma, la «Viuda», l'Església) que no li haguera donat suport des del primer moment en la guerra contra els Anjou per la conquesta de Nàpols. Finalment, l'any 1443, com és ben sabut, la «mal contenta» cúria romana hagué de claudicar i atorgar a Alfons el Magnànim la «mercé» anhelada: la del reconeixement del rei d'Aragó com a sobirà de les Dues Sicílies i com a portador del penó de Sant Pere. Ara bé, la mercé no era una concessió del pontífex. Era una cosa obtinguda pel rei d'Aragó «per sos mèrits», després de set anys de penitència bèl·lica. El que féu Eugeni IV fou claudicar interessadament davant uns fets militars consumats. El paral·lelisme interpretatiu a què es prestava la novel·la, redactada pocs anys després del tractat de Terracina entre Roma i Nàpols (1443), és, doncs, evident.

Giuseppe Sansone (1963: 211), en comprovar alguna connexió intertextual entre el *Curial* i el *Novellino*, deduí que aquesta havia sigut la font de la narració cavalleresca. La situació de l'acció en «la cort del Puig de Nostra Dona» (*CeG* II.141,

III.64, III.84 i III.93) coincideix literalment amb la del text italià, «alla corte del Po di Nostra Dama, in Proenza», emplaçament que no proporciona la *razo* occitana.¹¹ En la cançó s'esmenta el lloc com «la cortz del Puoi». Júlia Butinyà troba que l'escriptor coneixia ambdues fonts: la cançó en provençal, acompanyada de la corresponent *razo*, i la narració breu d'*Il Novellino* (Butinyà 2001³: 64). Antoni Ferrando explica que no s'atribuïska l'autoria a Berbezilh, sinó a Curial, i que el protagonista del relat del *Novellino* siga gairebé anònim, amb l'observació o suggeriment següent: a diferència dels cançoners catalans, on s'explicita el nom del trobador, els oients del *Curial* podrien tenir a l'abast cançoners italians, en els quals no constara l'autor de la cançó (Ferrando 1997: 335). Aquesta opinió, però, resulta qüestionable, perquè l'ortografia *orifany/aurifany* remet millor a una possible versió catalana, que a les dels manuscrits italians.

Montserrat Piera (1998: 111-114) interpreta la destacada introducció del famós poema de l'elefant en la trama argumental de *Curial e Güelfa* com un tribut, com un reconeixement del deute de la literatura del segle XV amb la dels predecessors de l'era d'or dels trobadors. L'escriptor, així les coses, hauria volgut «poetitzar metafòricament la situació y el estado de ánimo de Curial al volver al lado de Güelfa» instrumentalitzant líricament una cançó ben coneguda, com era la de Berbezilh. També cal pensar en el paral·lelisme de situacions entre el trobador de la versió de la *razo*, que peca de «mal amador» i és redimit per la seua senyora, i el cas de Curial, que cau així mateix en el vici, peca de mal i deslleial amant, i es regenera moralment per a ser igualment redimit. Coincideix amb aquesta línia d'interpretació Jordi Galves (2007: 62), que veu en la cançó de l'elefant redreçat «una composició que parla del dret a equivocar-se» i «de la noblesa de l'amor que es dona per segona vegada».

Pensem que, en l'ambient cortesà de previsible recepció de la novel·la, tothom devia conèixer aquesta poesia i la seua autoria, per ser obra tan clàssica i tan divulgada dins del seu gènere (Saludes Amat 1998: 203). Així que, seguint Piera, l'escriptor no tractaria de dissimular el plagi, sinó d'incorporar-lo com una peça més a

11 Com adverteix Monson (1991: 274), la *razo* no proporciona el lloc on s'esdevé l'acció.

l'engranatge literari, «com una reescriptura de la trama de *Curial e Güelfa* i com un tàcit reconeixement d'un préstec literari» (Piera 1995: 116). Anna-Maria Saludes s'interroga sobre el motiu de l'elecció, concretament, d'aquesta composició tan antiga: «Ironia dell'anacronismo? Nostalgia di un passato cortese non più recuperabile?» I hi troba interessant un detall: el fet de ser aquesta una *cançó* transmesa fins el segle xv amb el corresponent acompanyament musical, l'original melòdic del qual s'ha conservat (Saludes Amat 1998: 203).¹² Hem de veure que, en el *Curial*, la cançó s'interpreta en dues maneres diferents: acompanyada per la melodia del cant vocal de dos cantors, Curial i Galceran, i recitada «de paraula, sens cantar» (*CeG* III.74).

Aquesta doble pràctica del recitat alternat amb el cant concorda amb el tradicional funcionament del consistori de la Gaia Ciència de la cort barcelonina del casal d'Aragó. En el celebrat el 1413, en presència de Ferran I el d'Antequera —segons explica Enric de Villena en l'*Arte de trovar* dedicat al marquès de Santillana—, les trobes eren llegides primerament en veu alta. En acabant, les que resultaven premiades en el certamen eren, o bé cantades amb acompanyament musical en públic, o bé recitades «de paraula», que solia ser la pràctica més habitual (Boase 1981: 143).

A Itàlia, la cançó de l'elefant esdevingué ben famosa. Se'n poden resseguir les traces en el comentat *Novellino*, i en Petrarca i Boccaccio, enmig d'una «persistente catena intertestuale». En àmbit català, ens recorda Saludes que «le tracce del trovatore [Rigaut] appaiono nel *Breviari d'amor*, in cui sono reportate diverse strofe del suo canzoniere». Ressona també en les obres líriques de Bernat de So, del segle xiv, i Jordi de Sant Jordi i Ausiàs Marc, del xv (Riquer 1993: 296, n. 18; Saludes Amat 1998: 205). Riquer (1984⁴: 282), d'altra banda, detectava algun influx de la *Cançó de l'orifany* en el *Procés* de la senyora de Valor contra en Bertran de Tudela, sotsveguer de Girona, datat el 1406. En Jordi de Sant Jordi (*Passió d'amor segons Ovidi*, vv. 48-49) se citen directament els dos primers versos de la cançó trobadoresca: «Atressi com l'orifany, /

12 I pensem que podria haver interessat algú com Enyego d'Àvalos, qualificat pel llibreter d'humanistes més famós d'Itàlia com un bon músic, que es delectava tocant diversos instruments i que mostrava tenir bona perícia en l'art (Da Bisticci 1951: 378-380).

qui quant chay no·s pot levar» (Sant Jordi 1984: 274; xviii, vv. 48-49). En la traducció anònima del *Decameron* al català (1429), el traductor fa que Ginevra la bella i Isolda la rossa (*novella x/6*) no canten els versos que consten en l'original de Boccaccio, sinó la cançó de l'elefant, que apareix citada ací com *Atressí·m pren com l'ourifany*. S'hi reproduïxen només els quatre primers versos: se suposa que el lector al qual es destinava la traducció ja en coneixia l'argument. En efecte, aquesta substitució no és l'única del *Decameró* català. La versió nostrada conté diversos canvis onomàstics i algunes adaptacions en clau catalana, cosa que fa pensar en Rigaut com un autor que el traductor associava a la cultura literària local.¹³

Les remissions de Sant Jordi i de l'anònim del *Decameró* català demostren, de fet, que la peça —recitada i cantable— era popular aleshores entre els lectors als quals anaven destinades les obres d'aquests, lectors de les dècades del 1420-1430. Seria, doncs, ben coneguda la composició trobadoresca a la cort d'Alfons V, on es llegia sovint Boccaccio i on es justificaria l'encàrrec d'una traducció catalana de les *cento novelle* del certaldés. Una prova més d'aquesta popularitat de Rigaut és que la *Cançó de l'orifany* apareix repetida en el cançoner Vega-Aguiló, recopilació que reflecteix els gustos lírics de dita cort. En conseqüència, l'autor del *Curial* estaria recorrent a una peça emblemàtica del que havia sigut la cort valenciana d'Alfons el Magnànim, d'on segurament provenia ell mateix, si atenem a algunes de les seues tries lèxiques i predileccions literàries. Dit això, afegirem amb Saludes que la funció de la inserció de la peça provençal en aquesta novel·la de cavalleria *humanística* seria la d'«adeguarsi alle nuove prospettive anche da un punto di vista affettivo [...]». L'uso di un poeta classico, nel canone più ortodosso, era rivisitato in un significato meno reverenziale». No hi hauria al darrere ni nostàlgia ni voluntat d'*auctoritas*. Senzillament, la reivindicació per raons de qualitat estètica d'un «clàssic» trobadoresc. La cultura dels trobadors era revisitada per un autor que ja no participava directament dels seus esquemes ideològics i plantejaments formals, però que volia conciliar-la amb els nous temps (Saludes Amat 1998: 211). Sembla una interpretació tan suggerent com impecable.

13 Vegeu Riba 1926-1928: 18-19; Boccacci 1910; Badia 1973-1974; Riquer 1975b; Renesto 2001 i 2004.

LA CAIGUDA DE L'ELEFANT I LA «CAYGUDA» DE CURIAL

Carles Miralles (2012: 65-66) crida l'atenció de la crítica literària sobre l'analogia entre la situació de l'elefant caigut i la penitència moral per la qual travessa el cavaller Curial per haver pecat de superb, afecció o pecat capital que els bestiaris relacionen amb aquest defalliment del paquiderm. Des d'un punt de vista simbolicopolític,¹⁴ podríem, a més a més, relacionar aquest viatge penitencial i septennal de Curial per la Mediterrània amb els set anys que costà a Alfons el Magnànim recuperar el regne de Nàpols (1435-1442). I diem «recuperar», perquè, durant els anys 1421-1423, el rei d'Aragó ja havia sigut aclamat com a duc de Calàbria i hereu al tron pels súbdits napolitans. Fins i tot ho commemorà amb una justa cavalleresca i una gran cavalcada triomfal, en abril del 1423, on el protagonista era precisament un gran elefant al·legòric:

Et del mese de aprile 1423, lo ditto rè de Rahona ordinò una magna et sollemne giostra, dove fece fare un elefante grandissimo con lo castello di sopra, dove stavano diversi angeli proprii, et sotto lo detto elefante inserò certi homini con certo magaro et maze de palamari in mani che stavano ad modo de' turchi per mostrare terrore a chi haveva lo cor incaminato, quali angeli stavano con diversi instrumenti cantando et sonando, che pareano angeli proprii. Et li gentilhomini de Capuana, con voluntà del gran senescalco, in controversia, fecero doi carra piene di foco, et bombarde, et circa 30 homini jostraturi a cavallo, vestiti a modo de diaboli de cannavazzi [draps rudes] per affrontare gli angeli de rè di Rahona (Pignatelli 1958: 109-110).¹⁵

El motiu d'inspiració d'aquest elefant coronat per un castell estroba, segurament, en una coneguda il·lustració del *Flos duellatorum* (Ferrara, 1409), un divulgadíssim tractat d'armes i de tècniques de combat, obra de Fiore de' Liberi da Premariacco (ca. 1350-ca. 1420), el més famós dels mestres d'armes d'Itàlia (Fiore de' Liberi 2005). El dibuix conté l'efigie d'un príncep que fa d'eix de quatre punts cardinals al·legoritzats per sengles figures zoomòrfiques. Al nord se situa un linx o «lobo cerviero», en senyal d'«avisamento, senso e misura». A l'oest, un tigre, que al·legoritza la «presteza»; a l'est,

14 Sobre el qual convé consultar Ferrando (1997) i l'apartat II.2.3 de Soler (2017d [2016]), on tractem del simbolisme dels animals en la novel·la.

15 Vegeu també Maxwell Snyder (1992).

un lleó que és símbol d'«ardimento». Al sud o peus del príncep apareix representat un elefant amb un castell o «forteza» al damunt, i la llegenda: «Elefante son e un castello porto per chargo; / non mi inzinochio ne perdo vargo». És a dir: 'Sóc un elefant i porte per càrrega un castell; / no m'agenolle ni perd l'equilibri.'¹⁶ La simbologia de l'elefant fortificat a la cartaginesa com a símbol de fortalesa es remunta a l'antiga Roma. La idea de no agenollar-se l'elefant cal relacionar-la amb la difusió, pels populars bestiaris medievals, que els paquiderms mancaven d'articulacions a les cames.

Observem que, als peus de la màquina zoomòrfica dissenyada pel rei d'Aragó per a la cavalcada al·legòrica del 1423, uns *catalani* habillats de turcs i d'homes salvatges defenien el paquiderm emblemàtic (la Fortalesa personificada) de l'atac d'uns cavallers-dimonis de la mateixa *nobiltà* napolitana, capitanejats pel duc de Venosa, el gran senescal Sergianni Caracciolo. La rivalitat que aquest duc mantenia amb el rei Alfons i l'acte de traïció que cometé contra ell, trobarien contestació literària en el *Curial*: en el personatge Frederico *de Venosa*, vençut i derrocat per Curial i els seus amics catalans en el torneig del Montferrat (Soler 2017b). El fet que l'elefant ja no torne a aparèixer, en absolut, en la iconografia alfonsina amb posterioritat a aquesta traïció napolitana, que l'obligà a abandonar de moment Nàpols i tornar-se'n a la Península Ibèrica, fa que ens demanem: ¿per ventura hauria pecat de supèrbia, el Trastàmara, segons l'escriptor, en el primer intent d'assalt al tron napolità? Si és així, com s'esdevé amb Curial el llombard, Alfons V mereixia també una segona oportunitat, després del «naufregi» que la Fortuna li administrà en la batalla de Ponça, l'estiu del 1435, i del purgatori bèl·lic septennal del 1435 al 1442. És una possibilitat de lectura al·legòrica de l'*orifany* de *Curial e Güelfa*, és clar, però no és la única possible. Certament, l'elefant del 1423 no era ja una divisa activa del rei d'Aragó i Nàpols quan s'escrigué en *Curial*. Això no obstant, l'al·legoria de l'elefant sí que podria despertar el record de l'efímer triomf que precedí a la caiguda napolitana. Recordem, finalment,

16 *Vargo* pot traduir-se literalment, en dialecte venecià i ferrarés, per 'pas'. Vegeu Boerio (1829: 703, s. v. *vargo*).

que l'escriptor insisteix a avisar-nos, en el pròleg del llibre III, que ens preparem per a assistir a «la cayguda de Curial».

CONCLUSIONS

El desconegut autor del *Curial* (possiblement algú com el diplomàtic i lletraferit Enyego d'Àvalos, resident durant anys en corts del nord d'Itàlia) estructura part de la trama argumental de la seua narració recurrent a la *Cançó de l'orifany* de Rigaut de Berbezhil, una obra repetida en els cançoners de la dècada del 1420, quan la cort del rei d'Aragó s'allotjava a València. Ara, sembla que l'escriptor pretenia traduir la cançó a un català provençalat —com el dels poetes nostrats d'abans d'Ausiàs March—, raó per la qual deixà escrit només el primer vers. A continuació ve un espai en blanc, suficient perquè el copista hi encabira la peça traduïda. De fet, aquest és un dels comptats espais buits de la còpia única que ens ha arribat del *Curial* (BNE, ms. 9750).

L'autor coneix el poema per lectura directa i per ser una obra popular, tant per a ell —segurament, criat o educat a València (Soler 2017e)— com per als «seus» oients o lectors. Tanmateix, interpreta i reescriu el relat seguint sobretot la reelaboració narrativa d'una font italiana: *Il Novellino*. A més, l'autor devia conèixer una *vida* de Rigaut i una *razo* perdudes —potser italianes; amb alguna variant respecte de la *vida* i la *razo* provençals que s'han conservat—, en què s'exposava el significat i el rerefons biogràfic de la peça. No content amb la combinació de fonts, l'escriptor altera alguns aspectes claus del desenllaç. De manera que la Güelfa deixa de ser una *midons* «correctora» del vailet enamorat —com se la presenta en el llibre I—, i esdevé una dama «corregida», obligada a reconèixer els «mèrits» de Curial. Així que «lo guardó de *lurs* treballs» que havien d'obtenir Curial i Güelfa, segons l'anunci del proemi del llibre I, esdevé un matrimoni i un «principat» que beneficien sobretot Curial, «per *sos* mèrits», uns mèrits que havien costat set anys de penitència al cavaller, abans d'obtenir la glòria.

Com podríem interpretar aquesta —aparent— modificació capriciosa, aquest canvi d'enfocament? Doncs, atenent lògicament al context creatiu i temporal de la

novel·la cavalleresca. El context cortesà de recepció és el Nàpols d'Alfons el Magnànim (conquerit després de set anys de dura guerra, 1435-1442) i el marc temporal se situa al voltant dels anys 1445-1448, és a dir, a l'endemà dels acords de Terracina (Soler 2017c). En virtut d'aquest tractat, l'Església (*la Güelfa?*), que havia recolzat abans Renat d'Anjou, hagué de reconèixer l'entronització «per sos mèrits» d'Alfons el Magnànim, i posà el seu tresor a disposició del rei d'Aragó (*Curial?*). Tot plegat encaixa bé amb la proposta que realitzà fa alguns anys Ferrando (1997), d'interpretar al·legòricament els antropònims *Curial* i *Güelfa* d'acord amb un conflicte polític i bèl·lic molt italià, la fi del qual celebrarien tant l'autor com els oients de la recitació del relat cavalleresc. Aquell elefant o *orifany* que en la cavalcada napolitana del 1423 havia simbolitzat la «fortalesa» del rei Alfons —reconegut llavors per Roma com a hereu del regne—, caigué en desgràcia en apostar l'Església pels Anjou. Per bé que, després d'una penitència septennal, recuperà sense postrar-se la *mercé* pontifícia.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALBERNI JORDÀ, Anna (2005), *El cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7 i 8): estructura i contingut*, Barcelona, Departament de Filologia Catalana, Universitat de Barcelona [tesi doctoral].
- ALBERNI JORDÀ, Anna (2006), «Els estrats del *Cançoner de Vega-Aguiló* (BC, MSS. 7-8)», en *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, eds. Vicenç Beltran i Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, pp. 11-30.
- ALLAIRE, Gloria (2006), «Andrea da Barberino: prospettive vecchie, nuove... lontane», en *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, ed. Mario Villaresi, Roma, Bulzoni («Studi e testi. Serie di filologia e letteratura», 28), pp. 31-40.
- BADIA, Lola (1973-1974), «Sobre la traducció catalana del *Decameron*, de 1429», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35, pp. 69-101.
- BADIA, Lola, & Jaume TORRÓ (eds.) (2011), «Introducció», en ANÒNIM, *Curial e Güelfa*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 9-116.
- BADIA, Lola, & Jaume TORRÓ (2014), «El *Curial e Güelfa* i el “comun llenguatge català”», *Cultura Neolatina*, 74/1-4, pp. 203-245.
- BADIA, Lola, & Jaume TORRÓ (2015), «*Curial e Güelfa*», en *Història de la literatura catalana*, dir. Àlex Broch, vol. III: *Literatura medieval (III). Segle xv*, dir. Lola Badia, Barcelona, Enciclopèdia Catalana-Editorial Barcino-Ajuntament de Barcelona, pp. 55-106.
- BADIA MARGARIT, Antoni M. (1999), *Les «Regles d'esquivar vocables» i la 'qüestió de la llengua'*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- BOASE, Roger (1981), *El resurgimiento de los trovadores. Un estudio del cambio social y el tradicionalismo en el final de la edad media en España*, Madrid, Pegaso.
- BOCCACI, Johan [Giovanni Boccaccio] (1910), *Decameron. Traducció catalana publicada segons l'únic manuscrit conegut (1429)*, ed. a cura de Jaume Massó Torrents, Nova York, The Hispanic Society of America.
- BOERIO, Giuseppe (1829), *Dizionario del dialetto veneziano*, Venècia, Tipogr. d'Andrea Santini e figlio.
- BOHIGAS, Pere (1982), «El cançoner català Vega-Aguiló», en *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 219-241.
- BUTINYÀ, Júlia (2001³), *Tras los orígenes del humanismo: el «Curial e Güelfa»*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).
- DA BISTICCI, Vespasiano (1951), *Vite di uomini illustri del secolo xv*, ed. a cura de Paolo

d'Ancona i Erhard Aeschlimann, Milà, Ulrico Hoepli.

- DE VIVO, Raffaella (1996), «La biblioteca di Costanza d'Avalos», *Annali. Sezione romanza*, 38/2, pp. 287-302.
- FABRA, Pompeu, & Manuel de MONTOLIU (eds.) (1914-1934), «*Diccionari Aguiló*». *Materials lexicogràfics aplegats per Marian Aguiló i Fuster*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.
- FARINELLI, Arturo (1922), «Dante in Ispagna nell'Età Media (Vi è compreso lo studio di Dante nella Catalogna)», en *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania (Dante e Goethe)*, Torí, Fratelli Bocca, vol. 1, pp. 29-196.
- FAVATI, Guido (ed.) (1970), *Il Novellino. Testo critico*, Roma, Bozzi.
- FERRANDO, Antoni (1997), «Sobre el marc històric de *Curial e Güelfa* i la possible intencionalitat de la novel·la», en *Actes del Col·loqui Internacional «Tirant lo Blanch: l'albor de la novel·la moderna» (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994)*, ed. Jean-M. Barberà, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques-Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 323-369.
- FERRANDO, Antoni (2007a), «Introducció», en *Curial e Güelfa*, ed. ídem, Tolosa de Llenguadoc, Anacharsis, pp. 5-35.
- FERRANDO, Antoni (ed.) (2007b), *Curial e Güelfa*, Tolosa de Llenguadoc, Anacharsis.
- FIORE DE' LIBERI (2005), *Flos Duellatorum. Manuale di arte del combattimento del xv secolo*, ed. a cura de Marco Rubboli i Luca Cesari, San Marino, Il Cerchio («Gli archi»).
- GALVES PASQUAL, Jordi (2007), «*Curial e Güelfa*, resplendor de l'edat mitjana», en ANÒNIM, *Curial e Güelfa*, Barcelona, Edicions 62 («Educació», 22), pp. 9-71.
- GRIFOLL, Isabel (2012), «*Curial e Güelfa*: Reflexions històriques i culturals a propòsit de la datació de la novel·la», *Estudis lingüístics i culturals sobre «Curial e Güelfa», novel·la cavalleresca anònima del segle xv en llengua catalana*, ed. Antoni Ferrando Francés, Londres, John Benjamins Publishing Company, pp. 89-104.
- MARTÍN PASCUAL, Llúcia (1996), *La tradició animalística en la literatura catalana medieval*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- MAXWELL SNYDER, Hope (1992), «“Un elefante grandissimo con lo castello sopra”: il trionfo aragonese del 1423», *Archivio storico italiano*, 50, pp. 847-875.
- MIRALLES, Carles (2012), «Dues notes sobre el *Curial e Güelfa*, en «*Aracne*». *Trasllats i ordits d'alguns textos del Quatre-cents*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 31-72.

- MORENO, Manuel (2007), «Descripción codicológica MN54: CsXV II: 298-365. Ms. Vitrina 17-7, Biblioteca Nacional de Madrid», *An Electronic Corpus of 15th Century Castilian Cancionero Manuscripts*, ed. D. Severin, Liverpool, University of Liverpool <<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk/AnaAdditional/dutton/msdesc/MN54.pdf>>, [data de consulta: 10/01/2012].
- MUSO, Olimpio (1991), «Il romanzo cavalleresco *Curial e Güelfa* e il Monferrato: note storiche», en *Il Miscellanea umanistico-catalana. Quaderni della Sezione di Studi Storici Alberto Boscolo*, Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche, vol. 2, pp. 39-52.
- PANUNZIO, Saverio (ed.) (1988), *Bestiaris*, Barcelona, Barcino («Els nostres clàssics», 91).
- PERARNAU ESPELT, Josep (1992), «El manuscrit medieval del *Curial e Güelfa*», *Arxiu de textos catalans antics*, 11, pp. 363-377.
- PIERA, Montserrat (1995), «“Aquells qui ho voldran saber, lligen maestre Guido de Columpnis.” Una lectura de *Curial e Güelfa*», *Catalan Review*, 9/1, pp. 113-124.
- PIERA, Montserrat (1996), «L’elaboració de conceptes humanistes a *Curial e Güelfa*», en *Actes del setè Col·loqui d’Estudis Catalans a Nord-Amèrica (Berkeley, 1993)*, eds. A. Bover, et al., Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 211-220.
- PIERA, Montserrat (1998), «*Curial e Güelfa*» y las novelas de caballerías españolas, Madrid, Pliegos.
- PIGNATELLI, Ettore, duca di Monteleone (compil.) (1958), *Diurnali del Duca di Monteleone*, ed. a cura de Michele Manfredi, Bolonya, Zanichelli, Bolonya.
- PUJOL, Josep (1994), «“Gaya vel gaudiosa, et alio nomine inveniendi sciencia”: les idees sobre la poesia en llengua vulgar als segles XIV i XV», en *Intel·lectuals i escriptors a l’edat mitjana*, eds. Lola Badia i Albert Soler, Barcelona, Curial-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 69-94.
- RENESTO, Barbara (2001), «Note sulla traduzione catalana del *Decameron* de 1429», en *La recepción de Boccaccio en España. Actas del Seminario Internacional Complutense, 18-20 de octubre de 2000 (Cuadernos de filología italiana, extra-3)*, ed. María Hernández Esteban, Madrid, Universidad Complutense, pp. 295-314.
- RENESTO, Barbara (2004), *Decameron: traduzione catalana del 1429. Edizione critica e commento*, Tesi doctoral inèdita, Venècia, Università Ca’ Foscari.
- RIBA, Carles (1926-1928), «Introducció», en BOCCACCIO, Giovanni, *Decameró (versió*

- catalana de 1429*), Barcelona, Barcino («Els nostres clàssics», 8).
- RIGAUT DE BERBEZILH (1960), *Rigaut de Barbezieux. Liriche*, ed. a cura d'Alberto Varvaro, Bari, Adriatica editrice («Biblioteca di Filologia Romanza»).
- RIQUER, Isabel de (1993), «Poemas catalanes con citas de trovadores y de poetas de otras lenguas», en *O cantar dos trovadores. Actas del Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*, ed. Mercedes Brea, Sant Jaume de Galícia, Conselleria de Cultura e Xuventude («Colección de difusión cultural», 2), pp. 289-314.
- RIQUER, Isabel de, & Meritxell SIMÓ (2012), «La poesía trovadoresca en *Curial e Güelfa*», en *Estudis lingüístics i culturals sobre «Curial e Güelfa», novel·la cavalleresca anònima del segle xv en llengua catalana*, ed. Antoni Ferrando Francés, Londres, John Benjamins Publishing Company, Londres, pp. 463-478.
- RIQUER, Martí de (1975a), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta.
- RIQUER, Martí de (1975b), «Boccaccio en la literatura catalana medieval (El *Corbaccio* y Bernat Metge, y la traducción catalana del *Decameron* de 1429)», *Filologia Moderna*, 15/55, pp. 451-471.
- RIQUER, Martí de (1984^a), *Història de la literatura catalana. vol. 3. Part Antiga*, Barcelona, Ariel [1a ed: 1964].
- SALUDES AMAT, Anna-Maria (1998), «Ricerca paradigmatica o trionfo della letterarietà nelle strategie narrative del *Curial e Güelfa*», en *Echi di memoria. Scritti di varia filologia, critica e linguistica in ricordo di Giorgio Chiarini*, ed. Gaetano Chiappini, Florència, Alinea, pp. 197-211.
- SALVADOR, Nicasio (1977), *La poesía cancioneril: el «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra.
- SANSONE, Giuseppe-E. (1963), «Medievalismo del *Curial e Güelfa*», *Studi di Filologia Catalana*, Bari («Biblioteca di filologia romanza», 7), pp. 205-242.
- SANT JORDI, Jordi de (1984), *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle XV*, ed. a cura de Martí de Riquer i Lola Badia, València, Tres i Quatre.
- SOLER, Abel (2016), «“Cuer desirous”. Enigmes lírics i mots heràldics en el *Curial*», *Tirant. Butlletí informatiu i bibliogràfic de literatura de cavalleries*, 19, pp. 253-274.
- SOLER, Abel (2017a), «Els consells d'amor de Guiniforte Barzizza al valencià Francesc de Centelles (Milà, 1439) i la intenció literària del *Curial*», *Rivista internazionale di studi catalani*, 7, pp. 77-98.
- SOLER, Abel (2017b), «Italians contra catalans? Rerefons dantesco i circumstàncies

històriques d'un episodi de *Curial e Güelfa*», en *Del manuscrit a la paraula digital. Estudis de llengua i literatura catalanes / From Manuscript to Digital Word: Studies of Catalan Language and Literature*, eds. Manuel Pérez Saldaña i Rafael Roca, Amsterdam, John Benjamins, 2017, pp. 36-49.

SOLER, Abel (2017c), «Enyego d'Àvalos, autor de *Curial e Güelfa*?», *Estudis Romànics*, 39, pp. 137-165.

SOLER, Abel (2017d), *La cort napolitana d'Alfons el Magnànim: el context de «Curial e Güelfa»*, València-Barcelona, Universitat de València - Institut d'Estudis Catalans - Institució Alfons el Magnànim, 3 vols.

SOLER, Abel (2017e), «L'entorn valencià d'Enyego d'Àvalos i l'autoria de *Curial e Güelfa*», *eHumanista/IVITRA*, 11, pp. 401-430.

THOMAS, Antoine (1880), «Rigaut de Barbezieux et le *Novellino*», *Giornale di filologia romanza*, 3/7, pp. 12-15.