

Misterios en una extraña novela: *Curial e Güelfa*

[Rosa Navarro Durán]

Curial e Güelfa es una novela catalana extraña, es una mezcla de libro de caballerías y de novela sentimental, y no hay mención de ella en texto alguno hasta que en 1876 Manuel Milá y Fontanals dio noticia de su existencia en un artículo en francés: «Notes sur trois manuscrits», en *Revue de Langues Romanes*, pp. 233-238. En el apartado II, «Un roman catalan», cuenta una historia en sí novelesca: cómo el director de la Biblioteca Nacional, Agustín Durán (el gran erudito había muerto bastante antes de que se publicara esta nota, en 1862), conoció esta novela «dans ces dernières années» e hizo su descripción, que él a continuación traduce al francés: «Ce livre, ou chronique chevaleresque, sans titre, parle des prouesses de Curial et de ces [sic] amours avec la noble dame Güelfa. C'est un précieux Codex, à ce qu'il paraît inédit, écrit en langue catalane. À en juger par ses lettres, sa dimension, ses marques, sa qualité de papier et même par sa reliure, il paraît avoir été écrit ou copié pendant la première moitié du XVe siècle. Il est divisé en trois livres. Il conste de 212 feuilles d'écriture suivie (escritas a renglón tirado); les deux premières, les 50, 173 et les deux dernières, sont en blanc».

Luego sigue diciendo Milá: «Le langage du roman nous ferait croire à une époque un peu plus moderne; mais nous l'avons trop peu étudié pour en déduire s'il fut antérieur ou postérieur au *Tirant lo Blanch*, le seul roman chevaleresque de longue haleine qu'on connaisse dans la littérature catalane. Nous ne savons de *Curial e Güelfa* que ce que nous donnons à nos lecteurs, mais c'est assez pour éveiller leur curiosité et leur faire reconnaître ce singulier mélange de *gothique* et de *renaissance* qu'on trouve dans beaucoup d'œuvres artistiques et littéraires du XVe siècle et du commencement du xvi. Le langage de notre roman est élégant et correct, et son orthographe assez régulière. Nous remarquons quelques prêt[ér]ites] en *ba* pour *ua-va*.»

El códice, según Durán, parece haber sido copiado en la primera mitad del xv, pero el cultísimo Milá dice que no se puede saber si la obra es anterior o posterior al *Tirant* (que el propio Joanot Martorell afirma que empezó a escribir el 2 de enero de 1460); la define como una rara

mezcla de gótico y de renacimiento, y aunque afirma que apenas sabe nada de ella, resume enseguida su contenido y reproduce fragmentos. Ese admirable erudito, uno de los padres de la Renaixença, se topa con una joya como el *Curial e Güelfa*, que enriquece tanto la literatura medieval catalana, ¡y no la edita para darla a conocer! La novela no verá la luz hasta 1901, cuando Antonio Rubió y Lluch la edita por vez primera. Como el manuscrito estaba ya en 1876 —según Milá— en la Biblioteca Nacional, no está mal recordar que en ese año el director era Cayetano Rossell (lo fue desde 1875 a 1883); y que poco antes había publicado en la editorial barcelonesa Montaner i Simó su traducción de la *Divina Comedia* (no olvidemos tampoco la pasión que por Dante tenía Milá, ni las deudas que tiene el *Curial* con esa obra).

Hace veinte años, en 1991, Jaume Riera i Sans dio una explicación a esta situación anómala: el *Curial e Güelfa* era una falsificación, y su autor era su supuesto descubridor: Manuel Milá y Fontanals (1818-1884) («Falsos dels segles XIII, XIV i XV», publicado en *Actes del novè col·loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes*, I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1993, pp. 425-491). Todos los estudiosos rechazaron su lectura.

El investigador señalaba extrañezas del códice, por ejemplo, que tiene los reclamos de los dos primeros pliegos en castellano (*Quaderno primero, Segundo*), escritos además por la misma mano que el texto. Citaba la advertencia de Ramon Aramon i Serra (cuya edición sigo: Barcelona, Barcino, 1930) sobre la puntuación lógica del texto que facilita en gran manera su lectura, y rectificaba diciendo que no era lógica sino moderna: «Més que puntuació lògica, es tracta d'una puntuació moderna, no per altra raó sinó perquè el copista hi passava en net un text que ja tenia els punts i comes posats a la manera actual» (480).

Pero los misterios de la novela no se reducen a los mencionados porque en su texto hay claras huellas de lectura del *Tirant lo Blanc*, y además las hay de *La Celestina*, *La vida de Lazarillo de Tormes*, *El cortesano* del valenciano Luis Milán, *Don Quijote de la Mancha*, las *Novelas ejemplares* y el

Marcos de Obregón. Y no deja también de serlo que todos los personajes cuando digan «sí» lo hagan con la forma de la lengua d'oc: «Hoch». Lo oímos varias veces en boca de Curial y Melchior de Palau, pero también dicen «hoch» el escudero del rey de Aragón, el caballero aragonés Aznar de Atrosillo, el propio rey de Francia o el duque de Orleans. Se afirma que su autor fue un valenciano que estuvo en la corte de Alfonso el Magnánimo de Nápoles, aunque por tal uso parece que «debía proceder de Gascuña o de Languedoc», como dice Antoine de la Sale en *El paraíso de la reina Sibila*, a menos que fuera un catalán pionero en los estudios de tal lengua (como lo fue Milá). Precisamente de la obra maestra del escritor francés, *Petit Jehan de Saintré* —cuya dedicatoria a Jehan d'Anjou, duque de Calabria y de Lorraine, está fechada en 1459—, es de donde toma al autor del *Curial* la idea de partida.

Tiene numerosas huellas de textos italianos, como han señalado los estudiosos, y también más cercanos en el espacio; por ejemplo, si el duque de Baviera tuvo la curiosa ocurrencia de poner como nombre a sus dos hijas el de dos Parcas, Laquesis y Cloto (y hay referencias a «Ántropos» como Parca en la obra), la fuente de estos nombres y de una expresión que se repite en el *Curial* («fadas me fadaren») es la traducción y glosas de la *Eneida* de Enrique de Villena: «Dijeron los poetas que tres fadas eran que fadaban todos los omes en sus nacimientos, a las cuales llamaron Cloto, Laquesis e Ántropos; e que Cloto trae la rueca e Laquesis tiraba el filo e ordía la tela e Ántropos la cortaba. Llamáronles Parcas, es a saber perdonaderas, por contrario, porque a alguno non perdonaban».

Lo que sucede en esta espléndida y divertida novela es que la erudición y la imaginación están siempre amasadas con la ironía.

DEL PETIT JEHAN DE SAINTRÉ A LA CANCIÓN DE RIGAUT DE BERBEZILKH

La novela es una historia de amor, pero también de formación de un guapo adolescente, Curial, que se convertirá en un valiente y famoso caballero andante. La educación caballeresca de Curial es posible gracias a la Güelfa,¹ una be-

¹ Los güelfos fueron los partidarios del Papa frente al Emperador, y la ciudad de Milán fue güelfa. A la dama se la nombra siempre con artículo: «la Güelfa»; y a su hermano, solo como el marqués de Monferrat. En cambio, a su mujer sí se le da nombre: Andrea, que en italiano es masculino, acorde con su etimología. No es posible que un catalán de la corte de Alfonso el Magnánimo en Nápoles, como se afirma, pueda ponerle ese nombre a dama tan destacada en la obra.

lla y rica joven, viuda del señor de Milà —Milán—, hermana del marqués de Monferrat —Monferrato, pero puede «verse» también la palabra «Monserrat», con la ese alta—, que se enamora de él y se convierte en protectora del joven. Es ella quien le dará dinero y lo hará a través de su consejero Melchior de Pando (que no es imposible que fuera un guiño a Melchior de Palau). Es la deuda esencial del *Curial* al *Petit Jehan de Saintré* de Antoine de la Sale,² en donde se calla el nombre de la dama, prima del rey de Francia, y se la llama solo como «Ma dame des Belles Cousines». Ella desempeña el papel que tendrá la Güelfa y dirigirá con inteligencia la educación en la corte del guapo e inteligente adolescente, en los estudios, en las armas, hasta que llegue a ser el más famoso caballero andante. Y, sobre todo, le dará continuamente dinero y joyas, que se precisan con minuciosidad. Vestidos, joyas, comidas tienen una presencia destacadísima en la novela francesa —mucho más aún que en el *Tirant*—, como la tendrán en el *Curial*, donde incluso se habla de la impaciencia ante el retraso de la comida en expresión muy cotidiana: «Lo comte de Foix s'acostà al rey e li dix què sperava, que no's dinava» (II, 160-161). En el *Tirant* será la vieja emperatriz la que desempeñe el papel de amante protectora del joven Hipólito («só molt contenta en despendre largament tots mos béns en tu»), le proporciona medios para que tenga una corte de 300 criados y hace que una doncella suya le dé un gran saco de ducados: «la donzella obrí la caixa e pres un gran sach de ducats que ab fatiga Ypòlit los podia portar» (sigo la ed. de Albert Hauf, Valencia, 2005, p. 994).

Pero si el punto de arranque de *Curial e Güelfa* es una clara imitación del *Petit Jehan de Saintré*, el desenlace final lo es de una novela (la LXIV) del anónimo *Novellino* italiano, o *Cento novelle antiche*, que a su vez había imitado la historia del trovador Ricardo de Barbessieu (Rigaut de Berbezilh), autor de «Atressí con l'orifanz», la canción que en la obra se dice que compuso Curial en África al recordar la condición que le había puesto la Güelfa para su perdón (por cierto, África era el lugar idóneo para hablar del «orifanz» o elefante).

La Güelfa se enfurece con Curial porque los dos viejos envidiosos —al modo de los *lausengiers*— le hacen creer que en París se ha ido de la lengua, presume de estar casado con ella y de haber consumado el matrimonio, y dice que por esta razón le daba ella todo el dinero que necesitaba (II, 269). La dama jura que solo perdonará al caballero si el rey y la reina de Francia y toda la corte y todos los enamorados

² También toma de esta novela la mención a Bociquaut, Jean le Maingre, un personaje histórico, que es compañero de Jean de Saintré (*Curial*, II, 42).

reunidos en las justas del Puig de Nostra Dona³ pedían a gritos «mercè» —gracia, piedad— para él (II, 287). Fue Menéndez y Pelayo quien señaló la fuente del *Novellino*, pero él remitía a la obra esencial de su maestro Milá y Fontanals *De los trovadores en España*, que es donde se relacionan las dos obras y se expone minuciosamente la historia, que es una glosa a la canción de Berbezilh: «Así como el elefante, que cuando cae no se puede levantar hasta que los otros, gritando, con su voz lo enderezan...» (sigo la traducción de Martín de Riquer en *Los trovadores*, vol. I, XIII). En la novela italiana la historia sucede en el mismo lugar de Provenza, Puy de Notre Dame, y cien barones, cien caballeros, cien damas y cien doncellas gritan a coro «piedad» para el pobre caballero y gran trovador, del que su dama no quiere saber nada porque él ha presumido de amarla. En Santa María del Puig, toda la corte gritará «Mercè! Mercè! Mercè!», como ruego a la señora «no conocida», y así podrá acabar felizmente la historia de amor de Curial.

Pero retrocedamos un poco. Curial, al regresar de sus siete años de cautiverio en África, se va a Monferrat y, en lugar de darse a conocer a la Güelfa, acude a comer las sobras que dan a los pobres a la puerta del palacio junto a su fiel compañero Galcerán de Mediona,⁴ y los dos cantan su canción. La fama llega a los oídos del marqués, y este se lo contará a su hermana, la Güelfa, que querrá oír a esos dos mendigos tan buenos cantores. No reconocerá a Curial, por su pobreza, larga barba, porque le dice que se llama Johan y es de Normandía, y sobre todo porque ¡habla francés! La dama le pide que le recite la canción, «que li digués de paraula» (Milá, como gran folclorista, sabe muy bien que se puede cantar una canción y no saber recitar su letra), y él lo hace (III, 167). La Güelfa, después de oírla, le preguntará por su autor, y el cautivo le dirá que la aprendió en Túnez; la dama confesará entonces que ella conoció a quien la compuso.⁵ Será el camino

para que Curial le diga que es él, y le empiece a hablar en lengua lombarda, ¡solo así ella lo reconocerá!

El episodio tiene elementos de otra obra, de *Paris e Viana*: Paris y Adoardo de noche «sonauen e cantauen marauellosament» debajo de la ventana donde dormía la bella Viana (sigo la edic. de Miquel y Planas, 1910, p. 84), hija del delfín de Viana. Cuando el joven regrese de Alejandría, después de haber liberado al padre de su amada, solo habla «morisich», y su amigo Adoardo no lo reconoce. Ante Viana, en cambio, calla, y es un monje quien habla en su lugar hasta que él se da a conocer.

La Güelfa no perdonará al caballero; pero la Abadesa —la gran amiga de la dama— conseguirá que le dé de nuevo su apoyo económico, ya que no su perdón (ella le había ordenado a Melchior que cerrara la caja: «que torcés la clau a la caixa», II, 269). Nos enteramos de ello por su diálogo, transcrito como escena teatral, y no es la única vez que se rompe el relato con tal forma en sorprendente mezcla de géneros: el propio Milá, al describirlo, señaló que la segunda parte acababa con un «diálogo en forma dramática».⁶ Curial se irá a Francia, en donde «se donà a viure mollament e laciva, com si fos arquebisbe o gran prelat», y así «en menjars, convits e festes, vestirs e altres vanitats, en los actes de Venus despenia totalment lo temps» (III, 173); es lógico, por tanto, que una noche, en sueños, se le apareciera Baco.

No es difícil apreciar ya el fondo paródico de tan rica historia de amor y de caballerías.

LA FUENTE ESENCIAL: *TIRANT LO BLANC*

La literatura francesa, la italiana y la provenzal proporcionan la materia novelesca que forman el comienzo y el final del *Curial*; pero faltaba un ingrediente esencial: la espléndida obra del valenciano Joanot Martorell, *Tirant lo Blanc*. Y está presente en todo el *Curial e Güelfa* desde su mismo inicio, como voy a mostrar escuetamente porque tal análisis exigiría un espacio mucho mayor.

Al comienzo del relato de la vida de Curial hay un blanco en el manuscrito, y curiosamente así se omite el nombre del padre del niño: «un gentil hom, (...) apellat»,⁷

³ El nombre de ese lugar francés se transforma al poco en el *Curial* en su equivalente: Santa María del Puig, lugar emblemático en el reino de Valencia.

⁴ Mediona pertenece al partido judicial de Vilafranca del Panadés, donde nació Milá y Fontanals.

⁵ Este motivo literario está también en las *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón* de Espinel: Marcos, recién liberado de su cautiverio en Argel, es apresado de nuevo por unas galeras genovesas; a bordo unos músicos españoles cantan una canción suya (que es de Espinel), y al reaccionar él al oírla, lo reconocen, y así logrará la libertad. Luego se dirigirá precisamente a Milán, en donde escucha un sermón de san Carlos Borromeo, primo del cardenal Federico, que será uno de los personajes de *Los novios* de Manzoni. Remito a mi edición de la obra, en *Novela picaresca, IV*, Madrid, Biblioteca Castro, 2008, pp. 235 y 250.

⁶ También en medio del relato de *Marcos de Obregón* aparece de pronto una escena teatral (304–305).

⁷ En *Los novios* de Manzoni, lectura de cabecera de Milá, hay unos asteriscos en vez de indicar la patria del padre Cristóforo, y el narrador aclara: «estos asteriscos provienen de la circunspección de mi anónimo»; sigo la traducción de M.^a Nieves Muñoz (Madrid, Cátedra, 1985), p. 133

que «solament era senyor d'una casa baixa» y estaba casado con una bellísima mujer, Honorada; hasta su vejez no logró el caballero tener un hijo, al que llamaron Curial, «e ab ell lo pare e la mare vivien tant contents, axí com aquells qui molt l'avien desijat, que de cosa altra en lo món pus contents no porien ésser» (I, 21). El lector comprenderá —estoy segura— que esos otros que tanto lo habían deseado tendrían algo que ver en el nacimiento de ese hermoso niño, de tal forma que, si Tirant se llama así porque su padre es señor de la marca de Tirania, Curial se llama de esta forma tan curiosa porque es hijo... de la curia, es decir, de esos cortesanos que hicieron lo posible para que la felicidad fuera completa en la casa de ese señor, cuyo nombre se omite... con piadosa razón, del mismo modo que Antoine de la Sale no quiso nombrar a la dama que tan mal acabó (engañando a su fiel, valiente y gallardo caballero nada menos que con un joven abad), como dice al comienzo: «mais de son nom et seignorie l'istoire s'en taist, à cause de ce que cy apres pourrez veoir et oyr».

La Güelfa tendrá una doncella de su confianza que se llama primero Arta, y luego ella le cambia el nombre en Festa: Arta tal vez cobrase sentido si lo asociáramos al gascón D'Artagnan de Alexandre Dumas —contemporáneo de Milá—; pero no hay duda de que su segundo nombre es una réplica a Plaerdemavida, la confidente e ingeniosa doncella de Carmesina. Y además el nombre se convierte en motivo de risa para otros personajes: se ríen la reina y el rey de Francia al oírlo (II, 150-152), como dice ella: «E, per ma fe, vós havets lo pus noble nom e pus plasent que yo anch oys», y se ríen todos los caballeros del torneo. El rey, al saber luego que el caballero del halcón se llama Curial, no puede menos que exclamar: «A, santa Maria! E quinys noms!», y tiene razón, porque en ellos se hace patente la diversión del escritor. El juego con los nombres es continuo en la obra «milanesa» porque no hay que olvidar que el de los güelfos venía de «welfen», los que apoyaban a la casa de Baviera, ¡y la rival de la Güelfa será precisamente la hija del duque de Baviera!

Son muchos los guiños y los préstamos del *Tirant*: el nombre de un caballero vencido por Curial, Boca de Far, nos lleva al de Simó de Far. En ambas obras, en un torneo se puede servir a doncellas, casadas, viudas y monjas: en el del rey de Inglaterra en el *Tirant*; en el del rey de Francia, en Melú, en el *Curial*. La batalla de Tirant con Tomàs de Muntalbà, un gigante, hermano de Kirielaísón de Muntalbà, que muere porque se le revienta la hiel, «pres-li'n tanta de dolor, mesclada ab strema ira, que la fel li sclatà e aquí de continent morí» (319), se imitará en el *Curial*, en donde se alude también a la muerte por rotura de la hiel: «moltes vegades avé los hòmens morir, esclatant-los

la fel plorant» (II, 295). En el combate contra Tomás, Tirant esquiva los golpes y así cansa a su oponente, que tiene que recobrar el aliento apoyándose en el hacha; él le llega a la cintura al gigantón, pero tiene la virtud de mantener el aliento y, por tanto, se cansa mucho menos: «Tirant té aquesta virtut, que no's pot perdre jamés per alé, que li dura tant com vol. E l'altre cavaller, axí com era gran e gros, tenia molt poch alé, e moltes voltes li fallia e reposava's sobre l'acha per recobrar alé» (331). Curial seguirá la misma técnica con un caballero bretón (también lo es Tirant), «lo Sanglier de Vilahir», que se llama así, «Jabalí» porque tiene unos dientes muy grandes y, cuando se encoleriza, saca espuma por la boca, y además babea.

Y como el vencido y humillado Tomás, «lo Sanglier», al serlo, se hará franciscano. Lo que sucede es que el escritor no se detiene en la imitación, sino que luego lo lleva a la parodia: el fraile que antes fue «lo Sanglier» le pedirá limosna a Curial, que no lo había reconocido (II, 243). Luego se irá al monasterio de santa Catalina de Sinaí, y allí el caballero volverá a encontrarlo y hará caso al largo sermón que le da; solo que al ver que los jóvenes marineros en el barco se ríen entre dientes y se burlan de él por beato, se olvidará de todo ello (III, 44). Ese es el procedimiento que sigue a menudo el autor del *Curial*: parte de un pasaje imitado y luego se dispara hacia una divertida parodia, con una finísima ironía.

Lo mismo sucede con el motivo de la camisa de la dama que viste el caballero sobre la armadura. Carmesina se la da a Tirant, y para ello se va a su aposento, donde se quita la camisa, que lleva áncoras bordadas, y se pone otra. El caballero la vestirá sobre la armadura: «Era bordada por los cabos, y las mangas muy grandes que llegaban al suelo. Vestióse la sobre todas las armas, y la manga derecha alzola junto con el hombro; la manga izquierda revolviola hasta medio del brazo e ciñóse la con un cordón de oro de san Francisco»⁸ (II, 195). El emperador, al ver así al caballero, le preguntará por esa cota de armas que se ha vestido, y él le mentirá diciéndole que se la dio una bella doncella de su tierra. Curial hará lo mismo con la camisa de la Güelfa, pero el resultado es muy distinto.

La Güelfa se desnuda por completo delante de la abadesa —que se convierte en la mujer de confianza de la dama, como Plaerdemavida—, le da la camisa que lleva y se pone otra. Luego las dos se afanan en bordar no áncoras, sino cruces de san Jorge en toda la camisa, incluidas las mangas. Será Melchior de Pando el encargado de dár-

⁸ Cuando las citas de las obras catalanas son extensas, recorro a la traducción castellana; en este caso, a la versión primera de *Tirante el Blanco* (Valladolid, 1511), en la ed. de Martín de Riquer (Madrid, Espasa-Calpe, 1974).

sela a Curial para que la vista como cota de armas; lo que sucede es que, al vestirse la camisa, aunque la abre por algunas partes, no le cubre casi nada ni el pecho ni la espalda, pero a él le da lo mismo. Todos, caballeros y damas, se reirán de Curial al ver que lleva como cota de armas tal camisa de mujer. Y él, al verlo, dirá: «Ara pusch yo ésser apellat lo donzell de la cota mal tallada» (I, 176). Doncel, como Macías, y «lisiado de mal vestido», como Luis Milán dice de «Joan de mal traje» en *El cortesano*.⁹

Pero no se queda aquí el asunto de la prenda femenina que viste el caballero andante o «errante». Laquesis, la bellísima hija quinceañera del duque de Baviera, que se enamora de Curial, va vestida con un traje de damasco blanco bordado con ojos,¹⁰ de los que salían lazos de oro hechos de diversas formas; y de la misma tela está hecha el cobertor y cortinas de su cama, en donde dormirá el caballero, del mismo modo que Viana descansó en la de Paris (y ambos verán las joyas que guardan) (I, 99). La enamorada doncella le regalará el vestido rogándole que se haga camisas —«jupons»— con él, y Curial le manda a un camareero suyo que se las haga y desde entonces no viste otras. La Güelfa se enterará y, celosísima, le exigirá a Curial que se las entregue y además la tela que adornaba la cama de Laquesis (no sabíamos que ella se la había regalado). Y con ello manda hacer una tienda que regala a Boca de Far (I, 159), el contrincante de Curial y pretendiente suyo. ¡No creo que haya tela tan aprovechada en novela alguna!

Tirant, sin el favor de Carmesina y víctima de la Fortuna, naufragará e irá a parar a las costas de Berbería, en donde morirán todos sus compañeros, salvo uno. Lo mismo le sucede a Curial; pero si Tirant acaba siendo consejero de embajadores y reyes moros, el pobre Curial será hortelano del rico moro Faraig, cerca de Túnez (adonde también fue a parar Placerdemivida). Dirá que se llama Johan de Normandía; y su compañero, el fiel Galcerán de Mediona, dice que se llama Berenguer (como si tal nombre pudiera emboscar su origen o importara a alguien que lo hiciera). Fátima, la mujer del rico moro, acabará siendo la amante de Galcerán; y

su hija, Camar, se enamorará locamente de Curial. De Tirant se enamora la hija del rey de Tremicén, Maragdina, pero el caballero sabe reconducir sabiamente este amor y primero convierte a la bella mora y luego la casa con el rey Escariano, que más tarde, al hacerse a su vez cristiano, se llamará Johan.

EL EPISODIO DE LA MORA CAMAR

La historia de Camar es uno de los episodios más trágicamente divertidos del *Curial*, y en el suicidio de la enamorada mora aparece la evidente huella de *La Celestina*. Solo puedo apuntar algo de lo mucho que hay. Camar es lectora nada menos que de la *Eneida*, que tenía en lengua materna, «ben glosat e moralitzat, car son pare lo havia haüt del rey», y así la conversación entre Johan y ella versa sobre lugares del libro que él le explica (III, 111). ¡Quién hubiera imaginado tales comentaristas! Camar rechaza al rey de Túnez que quiere casarse con ella (o llevarla a su harén), y para evitar su suerte se clava un cuchillo con tan poco acierto que no se mata, sino que se hiere el pecho izquierdo (como el señor de Viles-Ermes hiere a Tirant, «en la mameña squerra», 267). Viendo que su situación no tiene salida porque ni Johan le hace caso ni consigue evitar el asedio del rey, toma dos decisiones antes de la definitiva: revelarle al joven dónde está el tesoro de su padre y lograr de él un beso. Y si las precisiones del lugar no tienen despedicio (ante el melocotonero mayor, marcado en la pared con tres rayas de almagre), el beso es de antología. Con la excusa de que se le ha aflojado una ligadura de la herida, Camar le pide a Johan que se la arregle y, cuando se le acerca, le echa los brazos al cuello y pega su boca a la suya. Pero tras las exclamaciones petrarquistas del día bendito, bendita la hora, le ruega que le dé un beso porque ese se lo había robado ella: «Juan entonces inclinó la cabeza y, casi reverencialmente, acercándose un poco a ella, aquellos brazos y despachados, que de pulpo parecía que fuesen, le tomaron por el cuello, y ella tirada por los brazos que al cuello de Juan aferrados estaban, alzó todos los hombros del lecho, y colgado aquel magro y flaco cuerpo del cuello del cautivo, se abrazó a él, y con el envés de los labios le besó tan estrechamente que ni uno ni otro podían respirar ni recobrar aliento».¹¹ ¡Hay que ver cómo besa Camar, casi con ven-

⁹ Cito el texto (Valencia, 1561) por la impresión hecha en Madrid, Colección de libros españoles raros o curiosos, 1874, p. 247.

¹⁰ En *El cortesano* de Luis Milán, la señora Mencía Manrique, esposa de Luis Vique, lleva el mismo motivo de los ojos en su vestido: «unas ropas de terciopelo morado, pasamanadas de oro y plata, llenas de unos ojales con un ojo en cada uno de ellos» (10). Adviértase que «Curial» equivale a «Cortesano», y también la coincidencia entre Milán (Luis) y Milá (y Fontanals). Los juegos entre «milano» y Milán son continuos en la obra, y actúan como clave de lectura —como ya indicó Riera i Sans— en el *Curial*.

¹¹ Al ser cita extensa, sigo la traducción de la obra de Pere Gimferrer: *Curial y Güelfa*, Madrid, Alfaguara, 1982, p. 408. Como el original dice «ab aquells envessos dels labis», y Gimferrer traduce castamente «con aquellas puntas de los labios», lo sustituyo por «el envés de los labios», porque un beso de pico no quita el aliento.

tosa!, y ¡qué brazos de pulpo tiene! Luego se quedará Camar «lavant ab la lengua los seus labis per pendre lo çucre d'aquella poca de saliva que dels labis de Johan en los seus ere romasa». Al poco la madre se le acercará, verá que tiene el pulso muy rápido, y como Camar le dice que tal vez tenga fiebre, la tranquiliza: «sí't seràs algun poch refredada, o tendràs alguna coseta en lo ventrell que't faça enuig». La escena no puede ser más cercana.

La historia tenía que acabar mal. Camar se cura de la herida, pero se niega a comer y se queda en los huesos y sin fuerzas. Como el rey manda que la lleven a la ciudad, la levantan, y ella dice que la pongan junto a una alta ventana que da al huerto, y desde allí se pasa mirando mucho rato a Johan, que estaba cavando. Hay que preparar unas andas para llevarla, y Camar pide que los cautivos las dejen junto a la pared, debajo de la ventana; pero como no lo hacen al gusto de la madre, esta baja para ponerlas bien.

Entonces Camar, al verse sola —al modo de Dido sin su hermana, y al modo de Melibea sin su padre y sin Lucrecia—, va a suicidarse no sin antes hacer un sentido apóstrofe a Dido —ella había también nacido en Cartago—, le dice que no es bueno que esté sola y que le va a hacer compañía en el Hades. Pero enseguida le dice a su Johan: «Por lo que, Juan, apareja para mí tus brazos y haz de ellos lecho en donde muera. Recíbeme, señor, que a ti voy; cristiana soy y me llamo Juana. Encomienda a tu Dios mi alma, y el cuerpo en tu tierra tenga sepultura». Y se tira por la ventana, «dio con la cabeza en el canto de las andas, y rotos los huesos de la cabeza en varias piezas, saliendo el cerebro por muchos lugares, en aquellas andas murió» (414-415). No hay duda de que su modelo es Calisto en sus palabras («Melibeo só»)¹² y en su muerte («Coge, Sosia, esos sesos de esos cantos; júntalos con la cabeza del desdichado amo nuestro», «su cabeza está en tres partes»), y luego lo es el suicidio de Melibea. ¡Poco cristiana resulta la única acción de tan repentina conversa!

Ya cadáver, acabará en foso de leones en compañía de su adorado Johan, porque el rey de Túnez tiene muy en cuenta lo que se dice en el *Tirant* que hicieron con el sultán vencido por el caballero en la isla de Rodas: ponerlo en «la casa de los leones» (416). Solo que Curial, como nuevo gladiador, acabará con dos leones, uno tras otro, y los cortará en dos trozos, no sin antes hacer un sentido parlamento ¡en árabe! al cadáver desnudo de Camar atado a un palo —«ben lligada a un pal», al modo de la condesa del Bel Star del *Tirant*, a quien «ligaven en un pal» (189),

¹² En *El cortesano*, otro Joan —Fernández— dice: «Don Luis Milán, apodo's a Calisto, que siempre decía: "Yo Melibeo so"; y vos siempre decís: "Yo Margarite so"» (108).

aunque la circunstancia fuera muy distinta—. Como los dos cautivos, desde que Fátima mandó a un herrero que les quitara la cadena, iban los viernes a Túnez «a buscar amistades» (III, 146), Berenguer (es decir, Galcerán) se encuentra a Jacme Perpunter, de Solsona, pero con casa en Barcelona, que les será de gran ayuda para su regreso.

IMITACIÓN E IRONÍA

Si Plaerdemavida se casa con el señor de Agramunt obedeciendo los dos a Tirant, Festa se casará con Galcerán de Madiona, y los dos regresarían al cabo de mucho tiempo, ricos y felices, a Cataluña (III, 254). Placerdemivida le dice a Tirante cuando le anuncia la boda que le ha preparado: «Presta és, senyor Tirant, la tua serventa, sia fet de mi segons la tua voluntat» (1309), que recoge las palabras de la Virgen al ángel san Gabriel (Lucas, 1, 38). Y la Güelfa se las repite al rey de Francia cuando le pide que acepte a Curial: «Fets de mi ço que en plaer vos vindrà», y poco después, Laquesis, a pesar de la envidia que le tiene a la Güelfa, al verla, no puede menos que decir palabras previas: *Benedicta tu in mulieribus* (San Lucas, I, 28).

El rey Enrique de Inglaterra firma con tinta roja («tinta vermella», 241) la carta en la que declara que Tirant es el mejor de todos los caballeros en las justas celebradas para festejar su boda. En cambio, por dos veces el narrador del *Curial* juega con su vergüenza y el color de la pluma; en el primer caso —«la ploma, qui torna roja e vergonyosa en la mia mà» (II, 176)— lo hace en parecida situación, porque tiene que contar la alegría de la Güelfa ante el relato de Festa de las caballerías de Curial en el torneo organizado por el rey de Francia; en el segundo es para contar el sueño de Curial en su viaje al Parnaso: «la mia ploma vergonyosa, que torna roja en la mia mà» (III, 74).

Ya en camino hacia el desenlace, la Güelfa y la abadesa, que duermen en la misma cama, comparten también sueño. Este comienza con la aparición de Fortuna, con un manto de colores, bordado de estrellas de oro y plata; en un momento dado lo abrirá «e, a manera de qui sacut o espolsa roba, llançà defora una vella molt longa e molt prima, barbuda»: será la Envidia, cuyos dedos eran sarmientos «ja de dos o tres anys podats del cep» (¡se puede apreciar la ironía lucianesca!). Después se les aparecerá Venus, cuya cabeza estaba ceñida por los ojos de Argos (tal vez Juno se los había prestado, aunque nada precisa la historia), y su hijo Cupido herirá con flecha de oro a la Güelfa, de modo parecido a como Tirant fue herido en el corazón por una flecha que le lanzó la diosa Venus (473).

Luego empieza una gran fiesta y baile, y los danzantes se les acercan tanto a la Güelfa y a la abadesa que los reconocen: «Aquí virats Tisbes e Píramus fer-se maravellosa festa, Flors e Blancaflor, Tristany e Ysolda, Lançalot e Genebra, Frondino e Brisona, Amadís e Uriana, Phedra ab Ypòlit, Achil·les tot sol menaçant son fill Pirro, Tròyol e Briseyda, Paris e Viana, e molts altres, dels quals, per no ésser lonch, me callaré» (III, 230). La representación de algunas de estas parejas decoran un aposento del palacio del emperador de Constantinopla, y Tirant queda admirado al verlo: «De Floris e de Blancheflors, de Tisbe e de Píramus, de Eneas e de Dido, de Tristany e de Isolda, e de la reyna Ginebra e de Lançalot, e de molts altres que totes llurs amors de molt subtil e artificial pintura eren divisades» (473). Y otra pareja está pintada en la torre del tesoro del emperador: «historiada de subtil pintura de diverses colors tota la història de Paris e Viana» (514).

La comparación entre los dos pasajes permite advertir cómo han desaparecido Eneas y Dido, porque, en el viaje onírico al Parnaso de Curial, Apolo le dice a Homero que Virgilio mintió al hablar de sus amores ya que separaban a los dos unos trescientos años (III, 89). Y además podemos asombrarnos al ver a Fedra e Hipólito (¿tal vez este reconsideró su negativa en el Hades, y el autor del *Curial* se enteró?), y ¡a Aquiles amenazando a su hijo Pirro! Y a una pareja solo conocida en una curiosísima obrita epistolar catalana —con versos en provenzal y canciones en francés— supuestamente de fines del XIV, *Frondino e Brisona*, que dejó para otra ocasión.

Esta escena en el *Tirant* sigue al enamoramiento del héroe: las dos manzanas de paraíso del escote de Carmesina entran por los ojos de Tirant, y ya nunca encontraron la puerta para salir. Comenta genialmente el narrador: «Mas sé-us bé dir, certament, que los hulls de Tirant no havien jamés rebut semblant past» (469). La escena paralela en el *Curial* sucede entre el caballero y Laquesis, «la qual tenia los hulls ficats en aquells de Curial», de tal forma que este se olvida momentáneamente de la Güelfa. La fuerza de los ojos (que sustituyen a aquellas manzanas de paraíso del atrevido Martorell) de la joven alemana es tal que dice el narrador: «ab los hulls solamente tenia moltes bèsties en pastura» (I, 98). Y solo se entiende tal hipérbole si se une a su modelo, a ese pasto —las manzanas— que nunca antes habían recibido los ojos de Tirant; el caballero, que era la primera vez que se enamoraba, queda prisionero de Carmesina para siempre, hasta que la muerte los separa. De modo semejante, en el pecho de Curial, donde todavía no había entrado «impresió d'amorós plaer», al mirar a su amada, la Güelfa, súbitamente se encendió una llama ardiente, «la qual fins que mort lo ocupà no's pogué apagar» (I, 35).

Hay muchas más concordancias entre el *Tirant* y el *Curial*, porque el primero fue libro de cabecera del autor de la extraña y divertida novela: en episodios y en detalles. Tirant finge tener «mal de mar», porque en realidad tiene «mal d'amar» (484), y Curial, en cambio, lo tiene de verdad: «stava molt tabuxat del mal de la mar», como todos los suyos cuando los ataca un corsario genovés que se llama nada menos que Ambrosino —y también Ambrosio— de Spíndola (y el nombre del general Ambrosio de Spínola, 1569-1630, se transparenta), y que sale de Portvendres, aunque los aborda no lejos de la isla de Ponza (III, 24-26). Las escenas de combates y batallas son un buen campo de coincidencias, aunque la diferencia estriba en que en el *Tirant* «la terra era cuberta de cossos morts e tota vermella de la molta sanch que s'i era scampada» (677), mientras que en el *Curial*, la espesura de los muertos es tal que los caballos, que pasan por encima, no tocan el suelo, y se ven volar pies y manos cortados, astillarse cabezas, y «polmons e fetges» trocearse (III, 213). Sucede en la gran batalla final contra los turcos, que había obligado a cambiar el día de la fiesta del Puig de Nostra Dona al rey de Francia; iba a celebrarla a primeros de mayo y la pasa a Santa María de agosto al enterarse de que la fecha de la batalla entre el emperador y el sultán era el 20 de abril (III, 194). Es el toque genial de la parodia, que da tintes cómicos a la épica en el *Curial*.

DEL LAZARILLO AL QUIJOTE

El niño Curial que huye de casa de su madre, «pobremente e a peu», nos recuerda al niño Tomás Rodaja o a Carrizao, que se «desgarra» de casa de sus nobles padres a los trece años (*El licenciado Vidriera*, *La ilustre fregona*). Pero luego, cuando en el castillo de Pont de Stura, a la salida de misa, mira a los caballeros por si alguno de ellos se interesa en él, nos recuerda a Lázaro de Tormes buscando amo. A este lo reciben «por suyo» tanto el clérigo de Maqueda como el capellán; y del mismo modo, el marqués de Monferrat, viendo la belleza de Curial, cuando él le pregunta «De qui est?» y él le contesta que es suyo («vostre són»), añade: «E a mi plau que meu sies» (I, 22), y lo convierte en su camarero personal.

Cuando Curial y Festa se van del convento de las divertidas monjas —episodio inolvidable—, dice el narrador: «E anaren tota aquella matinada sens trobar ventura que mencioné se'n dege fer» (II, 48), que no es difícil relacionar con el comienzo de las andanzas de don Quijote, en donde se dice: «Casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese» (1ª, II); o yendo el caballe-

ro hacia Barcelona: «Sucedió, pues, que en más de seis días no le sucedió cosa digna de ponerse en escritura» (2ª, LX). Poco después Curial verá cómo se acerca por el camino una nube de polvo, ¡era la abadesa y las monjas del monasterio corriendo en su busca! La nube de polvo que divisa don Quijote la levanta un rebaño, pero él cree que es un ejército (1ª, XVIII). Y si Curial le da tal golpe en los lomos al primer león con el que lucha que está a punto de partirlo en dos trozos, tal vez recordaba el escritor que don Quijote «pensaba hacerle pedazos» al de la jaula al que desafia (2ª, XVII).

Curial y Festa van caminado en busca de un lugar donde albergarse, y la doncella intenta convencer al caballero errante de que abandone su condición de tal por los grandes peligros que le acechan; y si esto nos puede recordar a Sancho y a don Quijote, más lo hace lo que sigue. Era mediodía, con toda la fuerza del sol, muertos de sed, los animales cansados, sin encontrar lugar alguno donde refrescarse. Y de pronto, a lo lejos, ven una gran arboleda, y al adentrarse en ella, una acequia de agua que salía de una fuente clara y bella que cerca de allí había. Descabalgan, y al frescor del agua y la sombra de los árboles, Curial y Festa reposan. Sacan pan y vino y otros refrescos que llevaban para comer, y dejan sueltas a las cabalgaduras para que pudieran pacer la hierba tierna y buena. Al poco un caballo blanco y muy bello ataca al de Curial, y los dos empiezan a morderse y a hacer muy gran ruido (II, 80-81).

Don Quijote y Sancho están muy sedientos tras la aventura del cuerpo muerto: «no tenían vino que beber, ni aun agua que llegar a la boca; y acosados de la sed, Sancho, viendo que el prado donde estaban estaba colmado de verde y menuda yerba», dijo que «por aquí cerca debe de estar alguna fuente o arroyo que estas yerbas humedezca», y, en efecto, no se equivocará, pero el agua les llevará a vivir la temerosa aventura de los batanes (1ª, XX). Había sido antes (1ª, XV) cuando los dos «vinieron a parar a un prado lleno de fresca yerba, junto del cual corría un arroyo apacible y fresco: tanto, que convidó y forzó a pasar allí las horas de la siesta, que rigurosamente comenzaba ya a entrar», dejan sueltos a los dos animales, y señor y escudero se ponen a comer; pero poco les durará la tranquilidad porque dará comienzo el ataque de las yeguas al riñoso Rocinante.

En la *Segunda parte*, llegarán, por fin, a una «auténtica» venta, y en ella don Juan y don Jerónimo invitarán a cenar en su estancia a don Quijote; serán los lectores del falso *Quijote* y los que le convencerán de que se dirija a Barcelona (2ª, LIX). Parecida invitación le hacen a Curial y a Festa cuatro caballeros aragoneses que se alojan en el mismo hostal que él, solo que con mucha más ceremonia, porque los dos van muy

bien vestidos y enojados, Curial «exint de la cambra e presa Festa per lo braç, anà a la cambra dels cavallers» (II, 95-96). Y tal vez algo le deba al *Viaje del Parnaso* de Cervantes el de Curial,¹³ con su supuesta navegación y su sueño.

El final del *Curial* con el deseo que los novios tenían de irse a la cama («ne parlaré del desig que los nuvis havien de anar al lit») nos lleva al desenlace de *La fuerza de la sangre*, donde vemos a un Rodolfo impaciente por llegar al fin de los festejos de sus bodas, con la sensación de que no pasa el tiempo: «¡tan grande era el deseo de verse a solas con su querida esposa!». Y Cervantes recoge el «ardiendo y deseando estar ya echado» de don Fernando Álvarez de Toledo en la égloga II de Garcilaso; fieles seguidores todos ellos del canto al Himeneo de Catulo.

El narrador del *Curial* dice luego que pasaron las fiestas, como todo, y añade un toque maestro económico sobre el enfado por los gastos hechos: «tothom finalment s'enuge de longues e grans despeses» (III, 255). En el final feliz de *Paris e Viana* se dice: «E feren tantost bodes, en les quals se feren de grans gasts e gales axí de justes e torneigs com de dances e momos», y el gasto es solo celebración, no recuerdo doloroso. La diferencia entre ambas obras está en la finísima ironía del autor del *Curial*, heredera de Cervantes y también... de Manzoni.

I PROMESSI SPOSI EN EL TEXTO DEL CURIAL

En 1878 el propio Milá, al hablar de «la influencia de la literatura italiana en la catalana», incluyó al *Curial*, y, en efecto, no solo puede verse en su texto la presencia de Dante, Petrarca y Boccaccio, sino también de *I promessi sposi* de Manzoni, como él sabía muy bien y quiso además que se supiera, como indican las pinceladas que voy a señalar.

«Lo Sanglier», ya como franciscano, pide limosna a Curial, pero el narrador precisa que solo acepta pan: «e no volia pendre sinó troços de pa» (II, 243). Solo puede entenderse el pasaje uniéndolo a otro de *Los novios*, donde fray Cristóforo, el arrepentido capuchino, pide el «pan del perdón», que guardará como una reliquia. Así lo justifica al hermano del caballero que mató: «para que yo pueda decir que he gozado de su caridad, que he comido de su pan, y tenido una señal de su perdón». Y antes de comer «del pan del perdón», había recibido, precisamente, el perdón público en forma de un grito unísono tras el «yo

¹³ También Luis Milán, al acabar la quinta jornada del *Cortesano* promete hablar de «la aventura del monte Parnaso, donde me vi» (288). Y volverá a ello más adelante (386).

lo perdono» del caballero: «¡Todos! ¡todos!»(143-145), al modo de la ceremonia cortés comentada.

El tesoro del moro Faraig está escondido en su huerto, como le revela Camar a Johan (Curial): «davant lo presseguer major, mon pare, qui per tu ha perduda la vida, en algunes gerres tenia soterrat tot lo seu thesor» (III, 139). Parecida elección de lugar hace Perpetua, la criada del cura don Abbondio, cuando este le entregue «su pequeño tesoro»: «Voy a enterrarlo en el huerto, al pie de la higuera» (563), y «el tesoro» acabará también en manos ajenas. El melocotonero aparecerá enseguida, en el huerto del sastre y su mujer, porque el bondadoso hombre le dice a uno de sus niños: «Ve al huerto a dar una sacudida al melocotonero para que caigan cuatro melocotones» (568). En todo ese tiempo de inquietud, con la presencia del ejército alemán en tierras milanesas, la autoridad española es precisamente Ambrogio de Spínola, nombrado también Abrogio, Ambrigo, con grafía vacilante, como sucede en el *Curial*, aunque en esta novela aparezca «disfrazado» de corsario genovés.

El puente más claro entre las dos obras lo forma precisamente una palabra clave, «errante», y lo es porque el narrador llama a Curial «cavaller errant», y además lo justifica con una larga explicación entre etimológica y literaria: «*Erre* és vocable francès e vol dir *camí*, e *errar* vol dir *caminar*. Emperò yo vull seguir la manera d'aquells catalans qui trasladaren los llibres de Tristany e de Lançalot, e tornaren-los de lengua francesa en lengua catalana, e tots temps digueren “cavallers errants”». Y acaba excusándose de ese hablar impropio, aunque lo hace por seguir la costumbre de los antiguos, y admite que será «algun poch digne de reprensió» (II, 7). Tal palabra aparece también comentada en *I promessi sposi* en un pasaje esencial, porque el irónico narrador habla de los caballeros andantes en una de sus geniales comparaciones: «... come i cavalieri d'un'epoca del medio evo, ferrati fin dove ferro ci poteva stare, e sopra palafreni accomodati anch'essi, per quanto era fattibile, in quella maniera, andavano a zonzo (donde quella loro gloriose denominazione d'*erranti*), a zonzo e alla ventura...», cap. 33; los llamaban «erranti» porque iban «a zonzo», de paseo. No es difícil advertir cómo el autor del *Curial* parte de esta reflexión de Manzoni para adoptar —y justificar por qué lo hace— el término «errante» con toda la ironía¹⁴ que encierra por designar también al que va errabundo y al que se equivoca.

INVITACIÓN A LA LECTURA

No puedo dejar de animarles a la lectura de esta divertida y documentada novela porque, si lo hacen, verán cómo la Fortuna llama puta y puerca a Venus y maldice a Juno deseándole que se transforme en renacuajo y viva en los terrenos pantanosos para que solo en verano reviva (III, 71). Y además podrán descubrir comparaciones culinarias en boca de la propia Fortuna, porque, al hablar a Dione de Neptuno, le dice que sacaba humo de azufre por boca, nariz y orejas, y por la barba le bajaba baba sanguinolenta que parecía espuma roja, «la qual bullia, e feya brogit de paella, ab poch oli bullent, quant li lancen alguna cosa freda» (III, 62). ¡No se le puede negar a la diosa Fortuna conocimientos elementales de cocina!¹⁵ Los aprovecha en ese retrato del dios del mar que Luciano no hubiera podido imaginar, pero sí Heine para *Los dioses en el exilio*.

Precisamente en ese sueño de Curial en su particular viaje al Parnaso está la clave de la lectura de la obra: tiene que dar la sentencia en el juicio entre Homero y Dictis y Dares, que defienden a Aquiles y a Héctor respectivamente —a griegos o a troyanos—, y se inclina por los vencidos y por la verdad de la recreación: «Homero ha escrit libre que entre los hòmens de sciència man que sie tengut en gran estima; Dites e Dares scriviren la veritat, e axi ho pronuncie» (III, 91). Es lo que hizo en el *Curial* ese genial erudito, ese gran creador que fue Manuel Milá y Fontanals; con todo su inmenso saber creó esa cultísima y divertida novela: *Curial e Güelfa*, que les recomiendo.

En lugar de contar más ágilmente lo que decía el anónimo manuscrito, como hizo su admirado Manzoni en *I promessi sposi*, «Historia milanese del siglo XVII, descubierta y reescrita por Alessandro Manzoni», él mismo creó el manuscrito y lo hizo copiar al modo de la época. Esa tinta que tantas veces menciona en su obra tendría que ser la que lo pusiera de manifiesto, y estoy segura de que «enrojecerá» en cuanto se analice.

Mientras tanto, los textos que afloran en él permiten ver con toda claridad que, en el yelmo de Curial, el pájaro que tiene el león en sus patas —a modo del libro de san Marcos— no es un águila, sino un milano, «un milà». A toda la corte de sus lectores no les queda más que aplaudir a tan gran creador y a tan gran erudito. ■ ■

¹⁴ En *El cortesano* Luis Milán se «disfrazo» del caballero Mirafior de Milán, que se presenta burlescamente como «caballero errante» en una máscara cortesana (190).

¹⁵ Es posible que el maestro Boccaccio le diera la idea al hacer que se echaran peces —del reino de Neptuno— casi vivos en una sartén con aceite hirviendo en su *Decamerón* (novela 6, jornada x).