

*Amor omnia vincit: la força de l'amor en el Curial e Güelfa*

Sònia Gros i Lladós  
UNED

La línia d'investigació que ha aprofundit en l'empremta de Boccaccio en el *Curial e Güelfa* en els darrers decennis i que gaudeix avui dia d'una vigorosa actualitat, fou iniciada per Júlia Butinyà amb diversos treballs desenvolupats al llarg dels anys 90, que van culminar en la seva monografia sobre la novel·la catalana *Tras los orígenes del Humanismo: el «Curial e Güelfa»*, la primera edició de la qual va ser publicada el 1999. Fins aleshores, els estudis sobre aquest aspecte se centraven pràcticament en exclusiva en la presència de la *novella* IV, 1 en l'obra catalana. En aquest treball, completat posteriorment amb altres estudis de detall, Butinyà hi destacava la rellevància absoluta de Boccaccio en la construcció del *Curial*: “Toda su narrativa está construida sobre el *Decamerón*, pues aplica todas sus consignas, como la construcción rica de un conjunto articulado, la prosa que refleja el mundo real o el gusto por la erudición no decorativa” (Butinyà 2001b, 521). Aquesta línia de recerca fou continuada per altres destacats estudiosos, com Antoni Ferrando (1996), qui subratllà les connexions amb Boccaccio en determinats episodis de to cavalleresc, o Manuela Stocchi, qui aprofundí en les relacions entre les dues obres en un altre treball fonamental, “*Curial e Güelfa*” i il “*Decamerone*” (1997), analitzant-hi la utilització de nombrosos fragments de l'obra italiana per part de l'autor del *Curial*.

Ja ho havia suggerit Espadaler, qui, malgrat defensar l'adscripció de l'obra al gènere cavalleresc, havia apuntat, igualment, la importància de l'empremta italiana en la formació de l'autor: “l'alenada definitiva que obrirà el camí a la nova forma de fer no prové del món celta, sinó del Mediterrani, d'Itàlia” (1984, 182), i destacà, tot i que de forma general, l'influx decisiu de Boccaccio en el plantejament de les situacions amoroses i en el que considera la seva gran lliçó, l'estilística. A aquests treballs fonamentals cal afegir-hi les investigacions d'altres estudiosos. Cingolani (1994), per exemple, remarca el pes de l'àmbit italià en la concepció literària de l'Anònim i el paper com a models de Dante, Boccaccio i Petrarca. En l'edició filològica de la novel·la, realitzada el 2007, Ferrando insisteix en la presència de fonts italianes en l'obra malgrat l'ambientació francesa del marc cavalleresc: “Les fonts que l'autor utilitza i reelabora a fons són molt majoritàriament italianes, però, com era habitual a l'època, són d'origen francès la fraseologia i el lèxic cavalleresc i moltes referències al món i als personatges de la literatura cavalleresca” (2007, 6). Quant a les fonts italianes, Ferrando subratlla el profund coneixement de l'autor de Dante i de Boccaccio, qui “proporciona al nostre autor molts materials, que recorren tota l'obra” (2007, 11), fins i tot en detalls que s'havien atribuït a les *Cròniques* de Desclot o Muntaner.

Recentment Lola Badia apunta, quant a la maduresa assolida per la prosa literària en català en els segles XIV i XV, la preeminència de Boccaccio com a model artístic i la seva funció com a intermediari amb els clàssics llatins: “[el model romànic més elaborat del moment,] el de Giovanni Boccaccio, l'introducció del període complex d'estructura llatinitzant, que va inventar la prosa d'art en vulgar i la literatura de consum d'alta volada retòrica i intel·lectual [...] Els conreadors de la bella prosa catalana medieval van aprendre a escriure emmirallant-se en els mestres italians, Dante, Petrarca i Boccaccio, i en els clàssics llatins [...] La recepció dels clàssics via Petrarca i Boccaccio s'amplia durant el regnat de Martí I (1396-1410) i es consolida al segle XV amb la política italiana d'Alfons el Magnànim (1416-1458)” (2010b, 185). Encara, aquesta especialista, que ha encapçalat una postura crítica que subratllava la formació escolàstica de l'autor del *Curial*, en detriment de la humanística, ha destacat en els seus darrers treballs, juntament amb Torrò (2010a, 2010b, 2011), la presència tant dels clàssics com dels trescentistes italians en la novel·la cavalleresca catalana: “El Anónimo escribió, pues, una novela de caballerías, siguiendo la escritura de Dante, Petrarca, Boccaccio, Ovidio y Virgilio” (2010a, 58). De fet, en l'actualitat sembla que la crítica ha arribat a una postura de consens pel que fa a la “qualitat excepcional” (Badia & Torrò 2011) de l'obra, i les recerques de diversos investigadors (Butinyà, Stocchi, Ferrando, Gómez, Piera) sobre la cultura literària de l'Anònim evidencien una notable

consciència literària en una obra que recull molt diverses tradicions, de les fonts cristianes a la literatura trobadoresca i cavalleresca o les *Cròniques*, però on, sobretot, hi desenvolupen un paper cabdal els clàssics grecollatins –Ovidi, Sèneca, Virgili o els materials pseudoclàssics de la *Historia destructionis Troiae*– i els filtres erudits de procedència italiana que els transmeten de mode indirecte, fonamentalment Dante, Petrarca i Boccaccio.

De la nostra banda, ens adscriuim a l'opinió d'aquests especialistes, que emfatitzen la rellevància de Boccaccio, no només en les lletres catalanes de l'època, sinó molt especialment en el *Curial*. I, en la nostra anàlisi, pretenem incidir en nous aspectes, relacionats amb la temàtica sentimental de la novel·la, vinculats directament al *Decameron*, que connecten l'obra catalana amb la tradició eròtica dels clàssics grecollatins, subratllant d'aquesta manera el paper de l'italià com a peça clau en la transmissió de l'escriptura dels autors grecoromans.

En un estudi sobre la temàtica amorosa en el *Curial e Güelfa* és obligat, per tant, començar per la referència imprescindible del *Decameron*. L'obra mestra de Giovanni Boccaccio va assolir, en efecte, gran difusió i es convertí en model narratiu bàsic en els segles següents. Com a mostra d'aquesta ràpida popularitat, almenys en determinats ambients, trobem en el nostre àmbit, la primerenca traducció anònima en llengua catalana, datada el 1429.<sup>1</sup> A més, el Boccaccio vulgar havia esdevingut, ja des del començament del XV, un model sentimental que filtrava la literatura clàssica, en especial Ovidi i Sèneca, a través dels gèneres i temes de la cultura romànica (Pujol), i, concretament el *Decameron*, “un dels models més dinàmics i eficients de l'art de contar històries” (Hauf 1994, 80).

La col·lecció de relats que conté el *Decameron* ofereix, com l'autor assenyala en la conclusió final, una varietat considerable d'assumptes i registres. Entre aquestes narracions, adreçades expressament a un públic femení, hi dominen, tanmateix, amb claredat, les de tema amorós. Ja ho justificava Boccaccio en el *Proemi*:

Esse dentro a' dilicati petti, temendo e vergognando, tengono l'amorose fiamme nascose, le quali quanto più di forza abbian che le palesi coloro il sanno che l'hanno provate: e oltre a ciò, ristrette da' voleri, da' piaceri, da' comandamenti de' padri, delle madri, de' fratelli e de' mariti, il più del tempo nel piccolo circuito delle loro camere racchiuse dimorano e quasi oziose sedendosi, volendo e non volendo in una medesima ora, seco rivolgendo diversi pensieri, li quali non è possibile che sempre sieno allegri. (*Decameron*, Proemio, 7)<sup>2</sup>

Els assumptes d'amor predominen, doncs, en l'extensa narració de Boccaccio, amb la doble intenció de servir de delit i utilitat, com el *Curial*, a les dames. És per aquest motiu que el *Proemi* finalitza amb l'agraïment al déu:

Nelle quali novelle piacevoli e aspri casi d'amore e altri fortunati avvenimenti si vederanno così ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi; delle quali le già dette donne, che queste leggeranno, parimente diletto delle sollazzevoli cose in

<sup>1</sup> Aquesta és la data que consta en l'*explicit* de l'únic manuscrit que la conté (Badia 1973-74; Renesto). S'ha plantejat la possibilitat que la data correspongui a la còpia, i no a la traducció, i, per tant, la traducció pogués relacionar-se amb les notícies que proporciona un inventari anònim de 1421 sobre l'existència de “les centa novella”, entre altres obres de Boccaccio (Pujol, 144).

<sup>2</sup> Malgrat que les investigacions més recents relacionen la traducció catalana de 1429 amb el manuscrit P de l'obra italiana, a falta d'una edició crítica d'aquest còdex, utilitzem per a les citacions del text del *Decameron* l'edició de Vittore Branca d'Einaudi (1991). Aquesta edició reproduïx l'edició crítica del mateix autor de 1976, realitzada a partir de l'autògraf de Boccaccio redactat cap a 1370 i conservat en el còdex berlinès Hamilton 90, i completada en les parts que falten amb el manuscrit *Laurenziano XLII* i algun altre testimoni menor. Citem el text amb la indicació de la *novella* corresponent i la pàgina. Branca exposà, a més, una relació indicativa de variants, “come provvisoria anticipazione” d'una futura doble edició, d'ambdós manuscrits, B i P, en *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni* (2002), juntament amb Maurizio Vitale, que hem considerat en aquest treball.

quelle mostrate e utile consiglio potranno pigliare, in quanto potranno cognoscere quello che sia da fuggire e che sia similmente da seguitare: le quali cose senza passamento di noia non credo che possano intervenire. Il che se avviene, che voglia Idio che così sia, a Amore ne rendano grazie, il quale liberandomi da' suoi legami m'ha concesso il potere attendere a' lor piaceri. (10)

I, igualment, acaba la conclusió final de l'autor.

Boccaccio, excel·lent coneixedor i difusor dels autors clàssics, recull en la seva obra una multitud de motius amorosos procedents de la literatura clàssica. Sabem que ell personalment copià en l'abadia de Montecassino manuscrits antics que contenien les obres d'alguns clàssics com Apuleu, desconeguts en aquest moment. El seu coneixement dels grans poetes elegíacs llatins és, així mateix, indubtable (Hernández). El *Zibaldone Laurenziano* 33,31, manuscrit autògraf de Boccaccio, conté, entre altres textos, els *Amores* d'Ovidi.<sup>3</sup> La petjada en la seva obra n'és, en qualsevol cas, el millor testimoni.

La lectura del *Decameron* revela la presència de motius eròtics procedents de l'elegia llatina. Alguns resulten extraordinàriament fructífers i s'integren a la perfecció en el seu llenguatge amorós. Encara més, la confrontació dels textos prova que l'obra de Boccaccio constitueix, amb tota probabilitat, la baula principal que lliga alguns autors moderns com el del *Curial*, amb la tradició eròtica dels clàssics grecollatins. D'aquesta manera, la lectura dels relats de tema amorós del *Decameron* manifesta una preferència molt marcada, com veurem, per alguns dels motius característics de l'elegia llatina, en especial, de la concepció de l'amor com a foc que inflama els enamorats i la preponderància de la mirada en el naixement i desenvolupament de la passió, motius amb els quals Boccaccio il·lustra una de les idees recurrents de la literatura eròtica grecoromana: el poder omnímode de l'amor. Aquests aspectes es recullen, igualment, en la novel·la catalana, la qual, a través de l'acarament minuciós dels textos, es mostra, sens dubte, deutora de l'obra del certaldès en l'ús d'aquests motius.

### **El foc de l'amor o l'amorose fiamme**

La imatge de l'amor com a foc que consumeix els enamorats és omnipresent en la poesia grega. Apareix ja en la lírica arcaica, en Alcman, en Safo, en Íbic, en Teòcrit, en la poesia helenística o en la novel·la sentimental, per citar alguns exemples representatius (Adrados, 46-7). El motiu es relaciona originàriament amb la sensació física de calor pròpia de l'enamorament i del desig amorós però en la seva configuració i desenvolupament hi intervenen altres idees com el poder destructor del foc o la seva ràpida propagació (Moreno, 232-240). De la literatura grega la imatge passa a les lletres llatines, on tindrà un conreu extraordinari, en especial per part dels poetes elegíacs (Gros). En efecte, Catul, Tibul, Properci o Ovidi utilitzen sovint el motiu de l'amor com a *ignis*, *flamma* o *ardor* (Pichon, 150, 165, 89), i en els seus versos els amants experimenten repetidament sensacions reflectides amb verbs com *uri*, *torrere*, *ardere*. Venus abraça els enamorats i el foc de Cupido crema amb les seves torxes. Hi insisteixen repetidament els poetes llatins: “et procul ardentis hinc precor abde faces” (Tib. II, 1, 82); “Ardori, nostri magne poeta, iaces” (Prop. I, 7, 24); “Uror et in uacuo pectore regnat Amor” (Ov. *Am.*, I, 1, 26). Les cremades del foc causen un dolor intens, per això el motiu s'associa amb freqüència a d'altres com la ferida d'amor: “Urimur intus / urimur et cacum pectora uulnus habent” (Ov. *Her.* IV, 19-20). Igualment, l'amor, com la bogeria o el foc, és incontrolable, d'aquí la combinació de les dues metàfores per descriure les conseqüències irracionals de l'amor.

### **Las novelle**

La idea central o *tema-chiave* del *Decameron* de la força absoluta del sentiment amorós aglutina multitud de motius característics de la tradició eròtica grecoromana.

<sup>3</sup> El mateix manuscrit autògraf presenta la *Comoedia Lydiae*, una de les escasses fonts identificades amb certesa en les *novelle* del *Decameron*, concretament en el cas de VII, 9 (Branca 1991, 861).

D'entre ells, un dels més difosos és la imatge de la passió amorosa com un foc que inflama i encén els enamorats –imatge que Boccaccio pogué treure, entre altres, de dos dels autors clàssics que més l'utilitzen (Moreno, 234, 236) i que l'italià més admirava, Ovidi i Apuleu, els textos dels quals sabem que va copiar personalment-; homes i dones, rics i pobres, nobles i humils, reis i servidors, monges i frares, moderns i antics, cristians i musulmans. Ningú no escapa a una passió que enardeix, a un ardor que inflama. Un examen detallat dels relats revela que el motiu apareix pràcticament en totes les històries de tema amorós, així com en les cançons amb què es distreuen les set dames i els tres joves al final de cada Jornada.

S'inflama el rei de França en sentir parlar de la fama de la bellesa<sup>4</sup> de la marquesa de Monferrato: "...tanto nel suo disio più accendendosi quanto da più trovava esser la donna che la sua passata stima di lei..." (I, 5: 92), tot i que finalment se'n penedeix d'aquesta passió desbordada i deshonest: "...per che così come disavedutamente acceso s'era di lei, saviamente s'era da spegnere per onor di lui il male concetto fuoco" (I, 5: 94).

L'ardor no respecta edats ni sexes. S'inflama el vell Maestro Alberto de Bologna, malgrat els seus anys: "...in sé non schifò di ricevere l'amorose fiamme" (I, 10: 118).<sup>5</sup> I, igualment, fent honor a la seva joventut, els germans del relat IV, 3: "Li due giovani, che oltre modo ardevano..." (509).<sup>6</sup> S'inflama i no pot contenir la passió l'amant del marquès d'Azzo, davant la visió del desconegut Rinaldo: "La donna, che tutta d'amoroso disio ardeva, prestamente gli si gittò nelle braccia; e poi che mille volte, disiderosamente strignendolo, baciato l'ebbe e altrettante da lui fu baciata" (II, 2: 150). S'inflama la filla del rei d'Anglaterra, i ho confessa obertament al seu estimat: "...come l'altro di ti vidi, sì di te m'accese Amore, che donna non fu mai che tanto amasse uomo" (II, 3: 161).

S'encenen els baixos instints de Pericone davant la bellíssima Alatiel: "...ella rifiutava del tutto la sua domestichezza, e intanto più s'accendeva l'ardore di Pericone..." (II, 7: 231). Com també els de Constantino, fill de l'emperador de Constantinoble, davant la bellesa de la jove: "...pesando più il suo focoso amore che la sua onestà..." (II, 7: 243). El mateix li succeeix a la nora del rei de França, la qual no pot refrenar la seva passió pel comte Gualtieri: "...d'occulto amore ferventemente di lui s'accese..." (II, 8: 260); o al palafrener que s'enamora de l'esposa del rei dels llombards: "...e, come colui che tutto ardeva in amoroso fuoco, studiosamente faceva, oltre a ogni altro de' suoi compagni, ogni cosa la qual credeva che alla reina dovesse piacere" (III, 2: 340).

No escapa a l'ardent passió el monjo dom Felice: "...postole l'occhio adosso e una volta e altra bene astutamente, tanto fece che egli l'accese nella mente quello medesimo desiderio che aveva egli..." (III, 4: 362). Ni l'abat, el qual confessa davant la muller de Ferondo: "...mi donerete voi il vostro amore e farete mi contento di voi, per la quale io ardo tutto e mi consumo" (III, 8: 418). Tampoc la jove monja Isabetta i el seu amant: "...similmente di lei s'accese" (IX, 2: 1043). En el cas del monge Rustico, la imatge adquireix un to obertament obscè: "...essendo Rustico più che mai nel suo desiderio acceso per lo vederla così bella, venne la resurrezion della carne" (III, 10: 446).

En ocasions, l'ardor és mutu: "...anzi, non meno che di lui la giovane infiammata fosse, lui di lei aveva infiammato" (IV, 4: 518).<sup>7</sup> I domina per igual pobres i rics. Així, la pobra Simona s'encén d'amor mentre, filant la llana, recorda el seu amant, igualment pobre: "...mille sospiri più cocenti che fuoco gittava" (IV, 7: 548). La imatge apareix, a més, en un context còmic, com a paròdia del llenguatge amorós poètic, fruit del contrast

<sup>4</sup> En efecte, la flama del desig amorós s'encén habitualment amb la mirada –"uidit et, ut tenerae flammam rapuere medullae / hinc pudor, ex illa parte trahebat amor" (Ov. *Am.* III, 10, 27-28)-, però també pot encendre's per la fama o per la imaginació, com confessa Paris d'Helena: "Quid facies praesens quae nondum uisa placebas? / Ardebam, quamuis hinc procul ignis erat" (*Her.* XVI, 103-104).

<sup>5</sup> Tot i que l'edat propícia per a l'amor és, en la literatura grecoromana, la joventut, de vegades la flama de l'amor arriba també a la vellesa: "flammas...seueri /illicitis arsere senes" (Sen. *Lvcan.* VI, 453-4).

<sup>6</sup> Com tot just acabem de comentar –i es tracta d'una idea molt repetida tant en el *Decameron* com en el *Curial*-, l'ardor és propi dels joves: "ista decent pueros aetate et amore calentes" (*Ars.* III, 571).

<sup>7</sup> Hero també confessa al seu estimat que l'ardor que sent és mutu: "Vrimur igne pari" (Ov. *Her.* XIX, 5).

amb la vulgaritat dels personatges: “... Ben ti dico che tu la fai struggere come ghiaccio a sole...”<sup>8</sup> (IX, 5: 1065).

La flama de l'amor es pot encendre mitjançant una intermediària: “Minghino d'altra parte aveva domesticata la fante e con lei tanto adoperato, che ella avea più volte ambasciate portate alla fanciulla e quasi del suo amor l'aveva accesa” (V, 5: 642).

I el foc de l'amor pot revifar-se davant l'estimat mort: “...e l'antiche fiamme risuscitatevi tutte subitamente mutò in tanta pietà, come ella il viso morto vide...” (IV, 8 : 561); o, ben al contrari, davant la notícia que l'amant és viu: “...per che l'amor di lui, già nel cuor di lei intiepidito, con subita fiamma si raccese e divenne maggiore e la morta speranza suscitò” (V, 2: 616).<sup>9</sup>

L'ardor apassionat pot sorgir fins i tot sense haver vist mai l'amant: “...s'accese in tanto disidero di doverla vedere, che a altro non poteva tenere il suo pensiero” (VII, 7: 840). En un dels relats, fins i tot, la dama es mofa dels sentiments apassionats del seu enamorat, a qui ha abandonat en un corral en mig d'una nit glaçada: “Deh! levianci un poco e andiamo a vedere se 'l fuoco è punto spento nel quale questo mio novello amante tutto il dì mi scrivea che ardeva” (VIII, 7: 950).<sup>10</sup>

La imatge és utilitzada per Iancofiore per seduir l'incaut Salabaetto: “...fece a Salabaetto grandissima festa e dopo i maggiori sospiri del mondo, poi che molto e abbracciato e baciato l'ebbe, gli disse: “Non so chi mi si avesse a questo potuto condocere altri che tu; tu m'hai miso lo foco all'arma, toscano acanino” (VIII, 10: 1012). El jove cau en una apassionada locura d'amor: “Salabaetto, al quale l'amorose fiamme avevano gran parte del debito conoscimento tolto...” (VIII, 10: 1016). Si, sovint, aquest ardor s'oposa a l'amor honest: “...non solo temperò onestamente il suo fuoco...(X, 4: 1147), en altres, el foc de l'amor és provocat no només per la bellesa sinó per les virtuts de l'amant, tal com justifica Tito el seu amor per Sofronia: “...ma ferventemente acceso della sua vaga bellezza e della virtù di lei...” (X, 8: 1196).

### Les cançons

Els relats del *Decameron* s'insereixen, com és ben sabut, en un marc o *cornice* que proporciona unitat narrativa a la varietat d'històries. Un grup de set dames, els noms de les quals oculta el narrador per evitar la maledicència, fuig de la pesta que assola la ciutat de Florència. Per tal d'eludir l'escàndol, escullen tres joves com a companyia masculina i parteixen de la ciutat amb alguns servidors. Instal·lades en una possessió campestre, es proposen oblidar la desgràcia de què han fugit, esbargint-se, mentre puguin, amb plaers honestos: contaran *novelle* estranyes i gracioses. Amb aquesta finalitat triaran cada dia un d'ells com a autoritat, el qual fixarà les obligacions de cada jornada i l'assumpte de les històries que cadascú haurà de relatar. Cada jornada conclou amb la coronació de l'lorer del pròxim rei, la proposta d'un nou assumpte per als relats del dia següent i las danses i cançons,<sup>11</sup> sempre de tema amorós, que un dels personatges entona.

<sup>8</sup> La imatge, habitual en el llenguatge amorós de Boccaccio, és d'origen ovidià:

igne leui cerae maturinaeque pruinae  
sole tepente solent, sic attenuatus amore

liquitur et tecto paulatim carpitur igni. (*Met.* III, 488-490)

O, referides a les llàgrimes vessades per l'estimada: “more niuis lacrimae sole madentis eunt” (*Her.* XIII, 52). Apareix en aquest relat amb un sentit irònic, però no succeeix el mateix en altres *novelle*, com en la X, 7: “di giorno in giorno come la neve al sole si consumava” (1169).

<sup>9</sup> El motiu apareixia ja en els versos d'Ovidi. La visió de l'estimat pot fer revifar un foc que es creia extingit: “et iam fortis erat, pulsusque recesserat ardor, / cum uidet Aesonidem exstinctaque flamma reluxit” (*Ov. Met.* VII, 76-77).

<sup>10</sup> Es tracta d'una paròdia de situacions com les que presenta Ovidi: Leandre ha de travessar un mar d'aigua gelada per anar de nit a l'encontre de la seva estimada Hero. L'ardor de la passió l'ajudarà a aconseguir-ho: “Frigora ne possim gelidi sentire profundi, / qui calet in cupido pectore, praestat amor” (*Her.* XVIII, 89-90).

<sup>11</sup> En la traducció catalana de 1429, algunes de les cançons de l'original italià han estat omeses o substituïdes per altres composicions líriques en llengua catalana.

En aquestes composicions líriques, de marcat to estilnovista, hi abunden especialment els motius amoris d'origen clàssic. Un dels més freqüents és, precisament, el del foc de l'amor. Així, en la primera Jornada Emilia es plany amb veu amorosa i utilitza aquesta imatge per plasmar els seus sentiments. Ningú no pot comprendre la seva ànsia de contemplació de l'estimat:

...sermone  
 dir nol poria, ne prendere intenzione  
 d'alcun mortal giammai,  
 che non ardesse di cotal vaghezza.  
 E io, che ciascun'ora più m'accendo,  
 quanto più fiso gli occhi<sup>12</sup> tengo in esso,  
 tutta mi dono a lui, tutta mi rendo. (126-127)

En la segona, Pampinea expressa la seva joia amorosa amb el mateix motiu:

ma sol del chiaro foco,  
 nel quale ardendo in festa vivo e 'n gioco  
 te adorando, come un mio iddio. (318)

I també al·ludeix al motiu de la mirada quan recorda com es va enamorar:

Tu mi ponesti innanzi agli occhi, Amore,  
 il primo di ch'io nel tuo foco entrai,  
 un giovinetto tale,  
 che di biltà, d'ardir, né di valore  
 non se ne troverebbe un maggior mai,  
 né pure a lui eguale:  
 di lui m'accesi tanto, che aguale  
 lieta ne canto teco, signor mio.(318)

Lauretta, en la tercera Jornada, en canvi, recorda en el seu lament adolorit el temps en què el seu antic amant l'estimava, i recorre, així mateix, a la imatge del foc de l'amor – “e de'miei occhi<sup>13</sup> tututto s'accese” (454)-. Acaba la cançó amb una súplica, el desig de morir, en la qual es recorden els sentiments apassionats de l'amant:

...fa ch'io senta  
 che quella fiamma spenta  
 non sia, che per me t'arse,  
 e costà su m'impetra la tornata. (455)

En la quarta, Filostrato utilitza el motiu del foc amorós quan es dol de la traïció amorosa de la seva dama:

e spesso maladico il giorno e l'ora  
 che pria m'apparve il suo viso amoroso  
 d'alta biltate ornato,

<sup>12</sup> La rellevància de la mirada en el sentiment amorós és, com veurem, un altre dels motius que es repeteixen amb més freqüència en el discurs amorós de Boccaccio.

<sup>13</sup> Tornem a trobar l'associació del foc de l'amor amb el motiu dels ulls. La combinació d'aquests dos motius apareixia ja en poetes com Catul o Virgili. Virgili descriu l'enamorament de Dido com “ardescit tuendo Phoenissa” (I, 713); Catul, d'altra banda, descriu el procés de l'enamorament d'Ariadna com un incendi que comença amb la mirada i s'estén per tot el cos fins a l'interior:

non prius ex illo flagrantia declinauit  
 lumina, quam cuncto concepit corpore flammam  
 funditus atque imis exarsit tota medullis (64, 91-93)

e più che mai 'nfiammato.<sup>14</sup>  
 La fede mia, la speranza e l'ardore  
 va bestemmiando l'anima che more. (587)

El motiu també apareix en la cançó de Dioneo al final de la Jornada cinquena. El jove recorda els seus apassionats sentiments per la seva estimada i, una altra vegada, s'inflama de passió davant els bells ulls de la dama:

Mosse dà suoi begli occhi lo splendore,  
 che pria la fiamma tua nel cor m'accese,  
 per li miei trapassando; (708)

per això acaba suplicant els mateixos sentiments per a ella:

Per ch'io ti priego, dolce signor mio,  
 che gliel dimostri, e faccile sentire  
 alquanto del tuo foco. (709)

Al final de la sisena Jornada, Elissa entona un lament amorós. En la seva queixa, al contrari, no hi trobem cap referència al foc de l'amor. En canvi, quan Filomena canta les seves penes amoroses sí al·ludeix repetidament a la passió com un foc que provoca un neguit insuportable en l'enamorada:

Certo io non so, tanto è ' disio focoso  
 che io porto nel petto,  
 ...  
 I' non so ben ridir qual fu 'l piacere  
 che sì m'ha infiammata,  
 ché io non trovo dì né notte loco,  
 perché l'udire e 'l sentire e 'l vedere,  
 con forza non usata,  
 ciascun per se accese novo foco;  
 nel qual tutta mi coco. (884)

Quan li arriba el torn a Panfilo, en finalitzar els relats de la vuitena Jornada, el jove canta l'alegria de l'amor aconseguit. En l'exaltació de la seva joia hi ha també lloc per al motiu del foc de l'amor:

Tanto è, Amore, il bene  
 ch'io per te sento e l'allegrezza e 'l gioco  
 ch'io son felice ardendo nel tuo foco. (1026)

Neifile, de la seva banda, lloa en la seva cançó la bellesa de l'enamorat, comparada a la de les flors que adornen els prats, recordant, una vegada més, el motiu del foc de l'amor:

E quel piacer, che di natura il fiore  
 agli occhi porge, quel simil mel dona  
 che s'io vedessi la propria persona  
 che m'ha accesa del suo dolce amore. (1108)

El motiu, per últim, és absent en la cançó de la darrera jornada, en què Fiammetta expressa el dolor causat per la gelosia.

---

<sup>14</sup> Branca (1991, 587, n. 2) destaca aquest tret en la presentació de la dona estimada en Boccaccio o en altres autors com Petrarca.

### El foc de l'amor en el *Curial e Güelfa*

Si en l'obra de Boccaccio la imatge de l'amor com a foc és, com acabem de veure, omnipresent, podríem fer una observació similar en el cas del *Curial*. Aquesta és, en efecte, probablement, la metàfora amatòria més repetida des del començament fins al final de la novel·la: l'amor és, en el *Curial*, principalment, un foc que encén i inflama els enamorats, en especial, tot i que no únicament, les dames.<sup>15</sup> El motiu, com observarem, supera la simple al·lusió i adquireix una funció rellevant com a imatge de la concepció amorosa que propugna l'obra. La majoria dels personatges de la novel·la, des del senyor de Milà, primer marit de Güelfa, a les tres protagonistes femenines del relat o la pròpia deessa de l'amor, pateixen o defineixen aquest sentiment recurrent a aquesta imatge. Quan Dione<sup>16</sup> presenta el déu de l'amor incideix precisament en aquest aspecte: "...e Cupido, fill seu, força e constreny, enflama e encén a amor" (III, 299).<sup>17</sup> I el motiu es repeteix amb insistència de manera simbòlica en l'aparició de Venus, amb l'elaborat detall del vestit, durant el somni a Güelfa. L'Anònim es recrea en la indumentària de la deessa, en la qual domina obsessivament la imatge del foc:

...era vestit lo seu cors de un mantell carmesí tot flamejant de encenalls d'or, lo qual, a parer de les dones, ardia d'un foch tan placent, que ·ls paria aquesta ésser la major glòria de paraís. E sí exien d'aquell foch encenalls e purnes molt ardents, les quals per totes les parts del món se estenien, e aquelles persones qui eren tocades d'aquella flama soferien molt dolça ans dolcíssima<sup>18</sup> pena, e desijaven pendre d'aquell foch més que no podían aconseguir. (III, 376)

Les tres figures femenines de la novel·la són víctimes del foc de l'amor. Güelfa s'encén d'amor quan coneix Curial, i ella mateixa qualifica amb aquesta imatge els seus sentiments davant l'abadessa: "mas yo, per apagar lo foch d'altri, é encès lo meu, en lo qual morré certament" (I, 97).<sup>19</sup> El jove, tot i que de bon principi no n'és conscient dels sentiments de la seva protectora, també s'inflama d'amor quan Güelfa els hi declara. En el seu pit, encara desconexedor dels plaers de l'amor, hi neix una "flama foguejant" que durarà tota la vida (I, 50). Però la imatge també és present en la presentació de Làquesis, la qual, malgrat la seva bellesa "era tan freda que nulls temps de home algú, per bell ne valent que fos, se era poguda escalfar..." (I, 79). Tanmateix, en aquesta ocasió Làquesis s'enamorarà del cavaller i els seus sentiments ardents, com els de Curial, seran coneguts per tothom, tal com li recrimina Melchior: "Be sabs encara com per Làquesis perdist lo seny en Alamanya, e, oblidant ço que oblidar no devies, te escalfist en amor stranya"

<sup>15</sup> Ja ho assenyalava Ovidi, com també Boccaccio: el foc de l'amor crema amb més força les dones: *Ars*, I, 282.

<sup>16</sup> Dione intervé en l'*Ars* ensenyant al poeta els detalls més atrevits de l'obra: com han de comportar-se les dones en l'acte amorós. En el fragment percebem, curiosament, una referència al precepte de l'autoconeixement, de vital importància en el *Curial*, en sentit eròtic:

Ulteriora pudet docuisse: sed alma Dione  
 'Praecipue nostrum est, quod pudet' inquit 'opus.'  
 Nota sibi sit quaeque: modos a corpore certos  
 sumite: non omnes una figura decet. (*Ars* III, 769-772)

<sup>17</sup> Utilitzem per a les citacions del *Curial e Güelfa* l'edició filològica del text realitzada per Antoni Ferrando (2007). Citem indicant el llibre i la pàgina corresponents.

<sup>18</sup> La idea ja apareix en els textos clàssics. El foc de la torxa, una de les armes de Cupido, fereix el pit de les seves víctimes, però la coïssor és dolça com la mel: "per flammae istius mellitas uredines" (Apul. *Met.* IV, 31, 1).

<sup>19</sup> Immediatament abans, Güelfa ha fet referència al mite de Medea i al poder destructor del foc, aplicat a un personatge ben conegut del mite clàssic: "A, Medea noble e valerosa! Ara ·t vull bé, que ·t sabist toldre davant la falsa Creusa, sabent encendre lo foch que la cremà... » (I, 97).



(III, 277).<sup>20</sup> Fins i tot, la imatge s'aplica a l'atracció general que desperta la donzella a causa de la seva bellesa i gràcia: "Miraven-la tots, e ·ncenían-se de la su· amor, car, ultra la bellesa que havia, era tan graciosa, que no la veyia persona qui d'ella no s'altàs" (II, 186). La pròpia Làquesis també empra la imatge quan defensa davant la seva mare els sentiments que experimenta per Curial, com a retret per la seva incomprensió "jatsia a mi ésser molt dura cosa voler-me treballar en escalfar sanch ja freda e gelada,<sup>21</sup> e cor en lo qual alguna impressió de natural calor no viu ne regna, com amor l'hage de tot en tot desamparat e luyat de si..." (II, 223); i, per tal de defensar-se de les acusacions, proclama, malgrat l'extrema passió que la domina, la seva ferma honestedat: "ab tota la fervor d'amor qui m'encén,<sup>22</sup> yo no ·m són haüda desonestament, ans he guardada vostra honor e la mia, e guardaré mentre sia viva" (II, 224). La imatge del foc destructor de la passió s'aplica amb especial intensitat a Càmar, víctima fins a les últimes conseqüències d'un amor desgraciat, que la portarà, com la seva antecessora Dido, a un final tràgic: "Emperò, com Johan no curàs de Càmar d'aquella cura que ella volguera, la mesquina de Càmar, que encesa era del foch de Curial, qui en ella com en forn de vidre cremava, se consumava tots jorns..." (III, 319).

En ocasions, com veurem, el text italià es mostra tan pròxim al de l'Anònim que es fa molt difícil no imaginar una relació directa o intertextualitat entre ambdós textos. El rei de França admira la bellesa de la marquesa de Monferrato:

*...tanto nel suo disio più accendendosi quanto da più trovava esser la donna che la sua passata stima di lei.* (I, 5: 92e)

Pericone s'inflama davant el rebuig de la bella Alatiel:

*...ella rifiutava del tutto la sua dimestichezza, e intanto più s'accendeva l'ardore di Pericone...* (II, 7: 231)

*...più di giorno in giorno accendendosi e tanto più quanto più vicina si vedeva la disiderata cosa e più negata.*<sup>23</sup> (II, 7: 232)

D'una manera molt similar a Güelfa i les altres dames del relat català, amb expressions pràcticament idèntiques:

*E quant més lo comunicava, tant més en la sua amor s'escalfava e s'encenia* (I, 49)

*E com més de veure'l la oportunitat li ere toltà, tant més en la su· amor s'encenia e s'escalfava.* (I, 56)

-Maravell-me-dix la Güelfa- com no torna en Alamanya.

Respongueren ells:

-Senyora, no pot; *tant és encesa en l'amor de Curial.* (II, 254)

Càmar, *qui era tan encesa en l'amor d'aquell catiu,*...(III, 321)

<sup>20</sup> En aquesta reprensió a Curial Melchior associa, com faran després Güelfa o Càmar, la imatge del foc i la de la bogeria, quan es refereixen al sentiment amorós com a *furor encesa*.

<sup>21</sup> És una imatge habitual en els textos clàssics. Per oposició al calor de la joventut, els ancians són descrits com freds (*algens, frigidus*):

...det munera canus amator,

ut foveat molli frigida membra sinu. (Tib. I, 8, 29-30)

<sup>22</sup> La imatge de l'amor com a foc és particularment freqüent en els personatges femenins de les *Heroides*, que l'empren habitualment per a l'expressió del seus sentiments de mode insistent. Safo, a tall d'exemple, recalca la idea del foc que l'abrassa, de violència similar als vents impetuosos o al mateix Etna:

Vror, ut indomitis ignem exercentibus Euris

fertilis accensis messibus ardet ager.

Arua Phaon celebrat diuersa Typhoidos Aetna;

me calor Aetnaeo non minor igne tenet. (*Her.*, XV, 9-12)

<sup>23</sup> Trobem la idea repetida en els versos d'Ovidi. La flama de l'amor crema més, com més es resisteix l'enamorat: "cedimus, an subitum luctando accendimus ignem?" (*Ov. Am.* I, 2, 9).

Tal com li esdevé a Tito amb la jove Sofronia:

*...di lei s'accese, quanto alcuno amante di donna s'accendesse già mai. (X, 8: 1183)*

*...tanto più accendendosi quanto più nel pensier si stendea. (X, 8: 1183)*

En un dels relats de Boccaccio, un cavaller s'enamora de la seva estimada sense haver-la vist:

*...s'accese in tanto disidero di doverla vedere, che a altro non poteva tenere il suo pensiero... e troppo più bella gli parve assai che stimato non avea: per che, innamoratosi ardentissimamente di lei. (VII, 7: 840)*

El mateix li passa al senyor de Milà:

*...Per què axí fort d'ella se enamorà e s'encès, que altra cosa no ohia ne veyà. (I, 45)*

O al duc d'Orleans, commocionat per la seductora Làquesis:

*Era aquest duch prèns novellament de l'amor de Làquesis, e era tan encès, que no veyà més avant de ella. (II, 188)*

Un altre jove troba l'estimada, igualment, molt més bella del que la fama sostenia:

*...veduta avea la donna troppo più bella assai che egli seco non estimava, infiammato più che prima... (IV, 4: 522)*

En les narracions boccaccianes, els joves sovint s'encenen a causa de la bellesa de les enamorades:

*...acceso nondimeno della sua bellezza smisuratamente. (II, 7: 231)*  
*...ma ferventemente acceso della sua vaga bellezza e della virtù di lei... (X, 8: 1196)*

Igualment, Curial:

*Curial, qui no era menys encès de la bellesa de Làquesis, abraçà-la e pres-la del braç. (I, 85)*

L'ardor pot ser mutu:

*...anzi, non meno che di lui la giovane infiammata fosse, lui di lei avea infiammato. (IV, 4: 518)*  
*...ardendo d'una parte la giovane e d'altra il Gerbino... (IV, 4: 519)*  
*La quale sì di lui similmente s'accese, che mai ben non sentiva se non quanto il vedeva. (V, 2: 610)*

Tal com se'ns explica de Curial i Làquesis:

*Besats adonchs Curial e Làquesis, lo un e l'altre se enceneren axí fort, que tothom conegué ubertament que eren namorats. (I, 85)*

Els amants s'encenen amb una passió fervent:

*...d'occulto amore ferventemente di lui s'accese. (II, 8: 260)*

...ab tota la fervor d'amor qui m'encén...(II, 223)

Làquesis aviat oblida l'ingrat Curial i s'enamora de nou, ardentment com els personatges de l'obra italiana, del duc d'Orleans:<sup>24</sup>

E tantost com foren esposats, Làquesis mes tota la sua amor *axí ardentment* en lo duch, que sens ell no volia estar una ora ne un punt. (II, 260)  
Se tu *ardentemente ami* Sofronia a me sposata, io non me ne maraviglio... (X, 8: 1186)

Tampoc falten al *Curial* les referències decameronianes al foc amorós, que sovint provoca la consumpció dels enamorats:

Ma mentre che esso *in questo fuoco ardeva...* (II, 7: 243)  
...la mesquina de Càmar, *que encesa era del foch de Curial*, qui en ella com en forn de vidre cremava, *se consumava* tots jorns.<sup>25</sup> (III, 319)  
...“mi donerete voi il vostro amore e faretemi contento di voi, per la quale *io ardo tutto e mi consumo.*” (III, 8: 418)  
A, Medea noble e valerosa! Ara ·t vull bé, que ·t sabist toldre davant la falsa Creusa, sabent encendre lo foch que la cremà; mas yo per apagar lo *foch* d'altri *é encès lo meu*, en lo qual morré certament. (I, 97)

Així com a la flama de l'amor:

Salabaetto, al quale *l'amorose fiamme* avevano gran parte del debito conoscimento tolto... (VIII, 10: 1016)  
...per che l'amor di lui, già nel cuor di lei intiepidito, con *subita fiamma* si raccese e divenne maggiore e la morta speranza suscitò. (V, 2: 616)  
E en lo pits<sup>26</sup> gentil, en lo qual alguna impressió de amorós plaer encara no era entrat, *súbitament s'encés una flama foguejant*, la qual fins que mort lo ocupà no ·s pogué apagar. (I, 50)<sup>27</sup>  
...e aquelles persones qui eren tocases d'aquella *flama* soferien molt dolça ans dolcíssima pena, e desijaven pendre d'aquell *foch* més que no podían aconseguir. (III, 376)

I amb aquesta imatge precisament defineix Güelfa el sentiment amorós:

...bé he oyt dir que amor és alguna cosa, emperò yo no veig que sia res, sinó *furor encesa*<sup>28</sup> e passió agradable. (I, 96)

<sup>24</sup> Ovidi sosté en *Remedia* que el foc de l'amor s'apaga amb noves flames i un nou amor, com mostren els exemples mítics de Minos o Agamemnon: “Pasiphaes Minos in Procride perdidit ignes” (453); “ergo adsume nouas auctore Agamemnone flammas” (485).

<sup>25</sup> És habitual en la poesia llatina la imatge del foc de l'amor que devora els ossos i les medul·les, com a part més recòndita de l'anatomia humana (Moreno, 237). Catul en fa un ús recurrent: “ignes interiorem edunt medullam” (35, 15); “cum uestana meas torreret flamma medullas” (100, 7).

<sup>26</sup> En la poesia llatina les flames de l'amor s'apliquen a diferents parts del cos humà –les *sedes amoris*–, preferentment el pit: “pectoraque inclusis ignibus usta dolent” (Ov. *Her.* VIII, 58); “Captaque femineus pectora torret Amor?” (*Am.* III, 2, 40).

<sup>27</sup> Paris també proclama que la flama de l'amor durarà tota la vida i potencia la imatge amb l'al·lusió a la pira funerària: “Flamma rogi flammas finiet una meas” (*Her.* XVI, 164).

<sup>28</sup> L'expressió, en què s'associen les dues imatges, la bogeria d'amor i la flama d'amor, recorda indubtablement el llenguatge dels clàssics llatins, en els quals ambdues imatges es combinen amb freqüència. Catul l'aplica a Ariadna abandonada pel seu amant –“ardente corde furentem” (64, 124); Virgili descriu Dido utilitzant una combinació dels dos motius: “ardet amans Dido traxitque per ossa furorem” (*Aen.* IV, 101); és, en definitiva, el *furor igneus* d'Ovidi (*Met.* IX, 541) o Properci (I, 13, 20).

D'igual manera Càmar es justifica, seguint el model de Dido, abans de morir:

Yo, Càmar, filla tua, seguint les segones pejades de la tua *furor encesa...*<sup>29</sup> (III, 340)

No debades el foc és, juntament amb les fletxes, com ressalta l'Anònim, un dels atributs més característics del déu de l'amor:<sup>30</sup>

...e, com fér ab la fletxa d'or, enamora e encén, e, com fér ab la fletxa de plom, desenamora e refreda... (III, 294)

...e Cupido, fill seu, força e constreny, enflama e encén a amor. (III, 299)

Hi al·ludeix Elissa abans d'iniciar el seu relat:

– *Piacevoli donne, assai son coloro che credono Amor solamente dagli occhi acceso le sue saette mandare, coloro schernendo che tener vogliono che alcun per udita si possa innamorare.* (IV, 4: 517)

Al foc i les fletxes també recorre Fortuna quan suplica a Venus que infongui aquesta passió en l'altiva Güelfa:

E vull-te pregar e ·t prech que tu axí mateix prechs ton fill<sup>31</sup> que, ab la sua treta d'or, fira la senyora de Milà en la pus pregonia part del seu cor, e la encena axí fort que no tròpia loch on pusca haver repòs. (III, 356)

De l'acarament d'aquests fragments de les dues obres podem, doncs, concloure una gran proximitat entre ambdues, que es plasma en l'enorme rellevància de la imatge de l'amor com a foc en les dues narracions, amb les consegüents implicacions en el rerefons ideològic de les obres, que apuntaria a la concepció del sentiment amorós com una passió irrefrenable, ambivalent, dolorós i plaent alhora, i, en última instància, a una reivindicació del plaer amorós, a una sensualitat, signe d'un nou tarannà, que apunta en la novel·la catalana, sense condemnes morals, i es manifesta en la utilització, i assimilació conscient, com hem vist, de fórmules textuais pràcticament idèntiques en ambdós relats.<sup>32</sup>

## La preponderància de la mirada

### Les *novelle*

<sup>29</sup> Càmar es justifica d'aquesta manera tot just abans de morir. Ja hem comentat que és habitual l'associació de les dues imatges, la del foc de l'amor i la de la bogeria, com fa el text del *Curial*. També Virgili en el retrat de Dido relaciona la flama d'amor que la devora, amb la bogeria -potser a partir de Catul-, amb una al·lusió, com ha fet Càmar amb anterioritat, a la ferida d'amor, secreta com la de Dido, que la tortura:

est mollis flamma medullas  
interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus.  
uritur infelix Dido totaque uagatur  
urbe furens... (IV, 66-69)

I hi insisteix, una mica més endavant: "ardet amans Dido traxitque per ossa furorem" (IV, 101).

<sup>30</sup> Ovidi ja es planyia dels terribles efectes de les armes de Cupido: "cur tua fax urit, figit tuus arcus amicos" (*Am.* II, 9, 5).

<sup>31</sup> En la poesia llatina és Cupido -en alguna ocasió trobem Venus o fins i tot Bacus- qui encén la flama de l'amor amb les seves torxes: "Ipse Amor accensas percutit ante faces" (*Prop.* III, 16, 16).

<sup>32</sup> Hauf suggeria ja en 1994 aquesta línia de recerca: aprofundir en l'estudi de la utilització de fórmules copiades de lectures emprades com a models d'escriptura -ell ho feia amb la novel·la de Martorell amb els *novellini*- tant en el cas del *Tirant* com en el del *Curial* (118).

La preponderància de la mirada en el naixement i desenvolupament de la passió amorosa és un dels aspectes característics del discurs amorós tant del relat decameronià com de la novel·la cavalleresca *Curial e Güelfa*. En l'obra de Boccaccio el motiu és repetit constantment associat amb freqüència al del foc de l'amor. Examinem-ho.

En el relat que té com a protagonista la marquesa de Monferrato, el rei, coneixedor de la fama de la bellesa de la dama,<sup>33</sup> desitja veure-la i se n'enamora mentre la contempla:

Il quale, oltre a quello che compreso aveva per le parole del cavaliere, riguardandola, gli parve bella e valorosa e costumata,... (I, 5: 92)  
...e oltre a ciò con diletto talvolta la marchesana bellissima riguardando, sommo piacere avea. (I, 5: 93)

La mirada, en efecte, juga un paper clau en el naixement així com en el desenvolupament de la passió en els relats decameronians. El *maestro* Alberto de Bologna s'enamora observant una dama en el decurs d'una festa. A més, la passió del madur cavaller és en aquest cas tan ardent que no pot calmar la inquietud que experimenta si no és contemplant la bellesa de la dama:

...in sé non schifò di ricevere l'amorose fiamme: avendo veduta a una festa una bellissima donna vedova chiamata, secondo che alcuni dicono, madonna Malgherida dei Ghisolieri e piaciutagli sommamente, non altrimenti che un giovinetto quelle nel maturo petto ricevette, in tanto che a lui non pareva quella notte ben riposare<sup>34</sup> che il dì precedente veduto non avesse il vago e dilicato viso della bella donna. (I, 10: 118)

Idea en la qual insisteix Boccaccio en altres relats:

La quale sì di lui similmente s'accese, che mai ben non sentiva se non quanto il vedeva. (V, 2: 610)

La mateixa situació es planteja amb el duc d'Atenes, extasiat davant la bellesa d'Alatiel:

...per che ciascun lei sì come maravigliosa cosa guardava, e il duca massimamente, il quale appena seco poteva credere lei essere cosa mortale;<sup>35</sup> e non acorgendosi, riguardandola, dell'amoroso veleno che egli con gli occhi bevea,<sup>36</sup> credendosi al suo piacer sodisfare mirandola, se stesso miseramente impacciò, di lei ardentissimamente innamorandosi. (II, 7: 238)

Una mica més endavant, en la mateixa *novella*, es repeteix una situació idèntica: un nou pretendent, Constanzio, coneixedor per la fama de la bellesa de la jove, se n'enamora mentre la contempla:

E sedendo Constanzio con lei, la cominciò a riguardare pieno di maraviglia, seco affermando mai sì bella cosa non aver veduta ... e una volta e altra mirandola, e

<sup>33</sup> Som davant *l'amor de lonh* de la poesia trobadoresca. El motiu, tanmateix, no era original, ben al contrari, ja era molt freqüent en la novel·la sentimental grega.

<sup>34</sup> Un dels *signa amoris* característics de la poesia eròtica clàssica és precisament l'insomni.

<sup>35</sup> La impressió profunda que causa la visió de l'estimada, comparada a una divinitat, es repeteix en algunes narracions del *Decameron* i té les seves arrels en la literatura eròtica clàssica. El motiu de la *puella diuina* és especialment freqüent en l'obra de Properci i d'Ovidi.

<sup>36</sup> La referència al verí recorda Virgili quan descriu els efectes de l' enamorament en Dido: "infelix Dido longumque bibebat amorem" (*Aen.* I, 749). De fet, la imatge de l'amor com a verí, ja suggerida per la pròpia etimologia del terme *uenenum* < *Venus*, és habitual en els poetes clàssics, i subratlla el caràcter dolorós i summament perillós del sentiment amorós.

più ciascuna commendandola, non altramenti a lui avvenne che al duca avvenuto era. (II, 7: 242)

L'impacte de la mirada no afecta, ni molt menys, solament els personatges masculins. En la *novella* II, 8, per exemple, és una dama, la nora del rei de França, qui s'enamora del comte Gualtieri, i en aquest enamorament hi intervé de manera destacada, així mateix, la mirada:

...la donna del figliuolo del re gli pose gli occhi addosso e, con grandissima affezione la persona di lui e' suoi costumi considerando, d'occulto amore ferventemente di lui s'accese. (II, 8: 260)

En la *novella* VIII, 10, Iancofiore es fixa en els atractius d'un incaut mercader florentí:

E essendo egli bianco e biondo e leggiadro molto, e standogli ben la vita, avvenne che una di queste barbiere, che si facea chiamare madama Iancofiore, avendo alcuna cosa sentita de' fatti suoi, gli pose l'occhio addosso. (1011)

En alguna ocasió, el narrador recalca que l'impacte de la mirada és mutu:

Ella, rispostogli, il cominciò a guatare più perché Calandrino le pareva un nuovo uomo che per altra vaghezza. Calandrino cominciò a guatar lei, e parendogli bella... (IX, 5: 1063)

Escenes similars sovintegen en molts dels relats decameronians:

E postole l'occhio adosso e una volta e altra bene astutamente, tanto fece che egli l'accese nella mente quello medesimo disidero che aveva egli. (III, 4: 362)  
...la quale, Isabetta chiamata, essendo un dì a un suo parente alla grata venuta, d'un bel giovane che con lui era s'innamorò; e esso, lei veggendo bellissima, già il suo disidero avendo con gli occhi concetto, similmente di lei s'accese. (IX, 2: 1043)  
Alla giovane aveva posti gli occhi addosso un giovinetto leggiadro e piacevole e gentile uomo della nostra città, il quale molto usava per la contrada, e focusamente l'amava. (IX, 6: 1074)

Afecta tant personatges toscos en narracions de to vulgar:

Calandrino, appena potendosi muover, diceva: "Deh! anima mia dolce, lasciamiti basciare."  
La Niccolosa diceva: "O tu hai la gran fretta! Lasciamiti prima vedere a mio senno: lasciami saziar gli occhi di questo tuo viso dolce!"<sup>37</sup> (IX, 5: 1070),

com personatges d'elevada categoria moral –en aquest relat d'ambientació clàssica Tito s'erigeix en model d'amistat indestructible i integritat personal- en històries de comportament exemplar:

Tito, quasi consideratore della bellezza della sposa del suo amico, la cominciò attentissimamente a riguardare; e ogni parte di lei smisuratamente piacendogli, mentre quelle seco sommamente lodava sì fortemente, senza alcun sembante mostrarne, di lei s'accese, quanto alcuno amante di donna s'accendesse già mai; ma poi che alquanto con lei stati furono, partitisi, a casa se ne tornarono. (X, 8: 1183)

<sup>37</sup> En aquest divertit relat percebem una autèntica paròdia del llenguatge sentimental poètic de caire estilnovista, a l'estil de les cançons de final de jornada. El contrast amb la vulgaritat dels personatges i del context és la principal font de comicitat de la història de Nicolosa i Calandrino.

Per aquest motiu, aparentment sobta l'aclariment d'Elissa previ al seu relat, en el qual en justifica l'assumpte -“nella quale non solamente ciò la fama, senza aversi veduto giammai, avere operato vedrete ma ciascuno a misera morte aver condotto vi fia manifesto” (IV, 4: 517)-, referint-se a la importància de la mirada en la passió, en aquest cas per a refutar-ne la idea:

...assai son coloro che credono Amor solamente dagli occhi acceso le sue saette mandare, coloro schernendo che tener vogliono che alcun per udita si possa innamorare. (IV, 4: 517)

En l'obra de Boccaccio, en efecte, apareix en diverses ocasions l'enamorament a distància i sense el coneixement físic dels amants, basat generalment en la fama de la bellesa de la jove.<sup>38</sup> Tot i que de manera atenuada, també hi apreciem, en aquesta variant de passió amorosa, la rellevància dels sentits, en aquest cas l'oïda, que remet de nou a una reivindicació dels apetits naturals, a un erotisme que connecta, en aquest moment, amb el món clàssic. Ho acabem de comentar a propòsit del relat de la bellíssima Alatiel, i hem assenyalat que es tracta d'un motiu ben present ja en la novel·la grega antiga. No és en absolut un cas aïllat en el conjunt de l'obra de Boccaccio. Al contrari, es reitera en diverses ocasions:

...cominciò l'un di loro a dir che per certo di quanto mondo egli aveva cerco e di quante donne vedute aveva mai, una simigliante alla moglie d'Egano de' Galluzzi di Bologna, madonna Beatrice chiamata, veduta non avea di bellezza: a che tutti i compagni suoi, che con lui insieme in Bologna l'avean veduta, s'accordarono. La qual cosa ascoltando Lodovico, che d'alcuna ancora innamorato non s'era, s'accese in tanto disidero di doverla vedere, che a altro non poteva tenere il suo pensiero. (VII, 7: 840)

És especialment remarcable el desenvolupament del motiu de la mirada en el relat de la dissortada Lisabetta. La noia s'enamora, seguint un esquema similar al de relats anteriors, contemplant un bell jove -“...il quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo più volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente piacere” (IV, 5: 527)-, però la desgràcia aguarda els amants. Descoberts pels germans de Lisabetta, el jove és assassinat. Apareix en somnis i revela a la seva amant el que ha succeït. La noia, llavors, recupera el cap del seu enamorat i l'enterra sota unes mates d'alfàbrega. Incapaç d'oblidar l'estimat, Lisabetta no pot fer altra cosa que contemplar amorosament en el seu lloc la planta, que rega abundantment amb les seves llàgrimes:

E per usanza aveva preso di sedersi sempre a questo testo vicina e quello con tutto il suo disidero vagheggiare, sì come quello che il suo Lorenzo teneva nascoso: e poi che molto vagheggiato l'avea, sopr'esso andatasene cominciava a piagnere, e per lungo spazio, tanto che tutto il basilico bagnava, piagnea. (IV, 5: 531)

Així mateix, en la novella de Cimone, el rústec xicot s'enamora mentre contempla la jove Efigenia dormint:

---

<sup>38</sup> De fet, el motiu, com hem comentat, també és present en els textos clàssics. És molt habitual en la novel·la sentimental grega. També apareix en els versos d'Ovidi. Paris, per exemple, recorda com es va enamorar de la bella Helena, sense haver-la vist encara, gràcies a la fama de la seva bellesa:

te prius optavi quam mihi nota fores;  
ante tuos animos uidi quam lumine uultus;  
prima fuit uultus nuntia fama tui. (Ov. *Her.* XVI, 36-38)

La quale come Cimon vide, non altramenti che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazion grandissima la incominciò intentissimo a riguardare. (V, 1: 596)

Tot i així, en aquest relat, no només la mirada del jove té un paper predominant en l'enamorament. A més, Cimone s'extasia amb la contemplació del cos<sup>39</sup> –cabell, front, nas, boca, coll, braços, pit- bellíssim d'Ifigenia, però se sent sobretot atret pels ulls, encara tancats pel son, de la noia:

E quindi cominciò a distinguere le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia e sommamente il petto, poco ancora rilevato: e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto, seco sommamente desiderava di veder gli occhi, li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi; e per vedergli più volte ebbe volontà di destarla. Ma parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per adietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea.<sup>40</sup> (V, 2: 596)

En efecte, quan Efigenia es desperta, Cimone es rendeix al magnetisme de la seva mirada, la qual provoca en el noi sensacions plaents desconegudes fins aleshores: "...ma come gli occhi di lei vide aperti, così in quegli fiso cominciò a guardare, seco stesso parendogli che da quegli una soavità si movesse la quale il riempiesse di piacere mai da lui non provato" (V, 2: 597), en una reacció força similar, com veurem després, a la que experimenta Curial davant els ulls de Làquesis.

Encara més, sovint apreciem en els relats del *Decameron* una insistència remarcable en la continuïtat de la mirada, lligada amb freqüència al caràcter secret de la relació amorosa –"Il quale, una volta e altra veggendo la giovane bellissima e leggiadra e di laudevoli maniere e costumi e già da marito, di lei fieramente s'innamorò, e con gran diligenza il suo amore teneva occulto" (V, 4: 632)-, i motivada principalment per la contemplació de la bellesa de l'estimada:

... Il re, veggendola bella, l'ebbe cara. (V, 6: 651)  
 ...davanti agli occhi si parò questa Elena, vestita di nero sì come le nostre vedove vanno, piena di tanta bellezza al suo giudizio e di tanta piacevolezza quanto alcuna altra ne gli fosse mai paruta vedere. (VIII, 7: 946)

### Les cançons

Tal com succeïa amb el motiu de l'amor com a foc que inflama els enamorats, la idea de la rellevància de la mirada en la passió es reitera en les cançons que els joves

<sup>39</sup> El motiu ja apareix àmpliament desenvolupat en els versos de Properci, que descriuen la impressió profunda que causa en el poeta la contemplació de la seva estimada Cíntia dormida (I, 3; II, 29). En aquest cas, el poeta, com Cimone en la *novella* boccacciana, no s'atreveix a destorbar el descans de la seva estimada, comparada amb Ariadna, Andròmeda o una bacant, i no en pot apartar, com Argos, el dels cent ulls, la mirada: "sed sic intentis haerebam fixus ocellis / Argus ut ignotis cornibus Inachidos" (Prop. I, 3, 19-20). En una altra elegia, Properci queda igualment commocionat, davant la bellesa de l'estimada dormint: "obstipui: non illa mihi formosior umquam / uisa" (II, 29, 25).

<sup>40</sup> Una nova referència al motiu clàssic, típicament elegíac i molt habitual especialment en la poesia de Properci i Ovidi, de la *puella diuina*. Leandre exalta la bellesa divina de la seva estimada Hero:

Vera loqui liceat: quam sequor ipsa dea est;  
 Neu referam mores caelesti pectore dignos;  
 forma nisi in ueras non cadit illa deas.

A Veneris facie non est prior ulla tuaque; (*Her.* XVIII, 66-9)

Encara percebem un eco d'aquesta idea en el *Curial*. El cavaller s'adreça a Melchior per demanar-li notícies de la seva senyora en un fragment ple d'al·lusions mitològiques: "-A, Melchior, pare meu! ¿E què és de la deessa del món? ¿E sí li recorda de mi? A, Cupido, les armes del qual port ficades en lo meu cor! Yo mir sovén en los cels e en lo terç contemple la tua mare, la qual ab los raigs luminosos de la sua gran resplendor sol il·luminar aquest sobres tenebrós cor prometent-me bona sperança..." (I, 76).



protagonistes de l'obra entonen al final de cada jornada. Aquestes composicions líriques, sempre de tema amorós, recullen un bon nombre de motius propis de l'elegia eròtica clàssica, entre ells, el que estem analitzant.

Al final de la primera Jornada, Emilia canta la seva cançó. En ella s'hi fa referència als dos motius comentats, els quals apareixen entrelligats, en un marc d'exaltació del plaer amorós. Com ja hem observat en els diferents relats, la passió que encén, en aquest cas la dama, es vincula directament a la contemplació de l'estimat:

E io, che ciascun'ora più m'accendo,  
quanto più fiso gli occhi tengo in esso,  
tutta mi dono a lui, tutta mi rendo,  
gustando già di ciò ch'el m'ha promesso,  
e maggior gioia spero più da presso  
sì fatta, che giammai  
simil non si sentì qui di vaghezza. (126)

Exactament el mateix que s'esdevé en la cançó de Pampinea que culmina la segona Jornada.<sup>41</sup> En un apòstrofe a l'Amor, la jove expressa la seva joia per la passió nascuda de la contemplació de l'estimat:

Tu mi ponesti innanzi agli occhi, Amore,  
il primo di ch'io nel tuo foco entrai,  
un giovinetto tale,  
che di biltà, d'ardir, né di valore  
non se ne troverebbe un maggior mai,  
né pure a lui eguale:  
di lui m'accesi tanto, che aguale  
lieta ne canto teco, signor mio. (318)

A la fi de la tercera Jornada, en canvi, Lauretta, entristida, canta la pena per un amor de joventut perdut. En el record de l'antiga passió, amb tot, apareix també la referència als ulls de l'estimat:

Già fu chi m'ebbe cara, e volentieri  
giovinetta mi prese  
nelle sue braccia e dentro a'suoi pensieri  
e de'miei occhi tututto s'accese. (454)

Al final de la cinquena Jornada, el motiu reapareix en la cançó de Dioneo. Una vegada més, es fa referència als bonics ulls resplendents de l'estimada que encenen la flama de l'amor. En aquesta ocasió, el motiu s'entrellaça amb altres motius característics de l'elegia eròtica llatina, el *seruitium amoris* i la ferida d'amor:

Amor, la vaga luce,  
che move dà begli occhi di costei,  
servo m'ha fatto di te e di lei.  
Mosse dà suoi begli occhi lo splendore,  
che pria la fiamma tua nel cor m'accese,  
per li miei trapassando.<sup>42</sup> (708)

<sup>41</sup> En aquest final de Jornada, el narrador remarca, quant a la bellesa de Neifile, precisament els seus ulls: "con gli occhi vaghi e sintillanti non altramenti che matutina stella" (315), emprant un clíxe característic de la poesia eròtica grecoromana, els ulls resplendents de l'estimada són com estels –"non oculi, geminae, sidera nostra, faces" (Prop. II, 3, 14)-, que Boccaccio utilitza, a més, en altres obres com el *Filostrato* o *Teseida*. Dante en fa ús igualment (Branca 1991, 315).

<sup>42</sup> La combinació de motius –els ulls com estels de l'estimada, la mirada que fa néixer la passió i la flama de l'amor-, apareixen ja en els versos d'Ovidi, model que assimila Boccaccio. En aquest cas, és

Després de les narracions de la setena Jornada, és una dama, Filomena, qui canta les seves penes d'amor, una passió ardent, font ara d'inquietud i dolor per a la jove. L'únic anhel és ja el retrobament amb l'estimat:

Deh dimmi s'esser dee, e quando fia,  
ch'io ti trovi giammai,  
dov'io baciai quegli occhi che m'han morta.  
Dimmel, caro mio bene, anima mia  
quando tu vi verrai. (885)

El motiu reapareix en la cançó de Panfilo en acabar la vuitena Jornada, lligat, una vegada més, al del foc de l'amor. El jove expressa el seu goig pel plaer amorós aconseguit:

ché essendo innamorato  
in così alto e ragguardevol loco,  
lieve mi fa lo star dov'io mi coco. (1027)

El rastreig, doncs, de les nombroses escenes del *Decameron* on apareixen referències al paper de la mirada en el naixement i desenvolupament de la passió amorosa ens mena, en efecte, a concloure que es tracta d'un motiu omnipresent en la narració boccacciana. Sovint, com succeïa en la literatura sentimental grecoromana, vinculat al foc de l'amor, afecta tot tipus de personatges –homes i dones, rústecs o refinats, reis i nobles, fins i tot religiosos- i es mostra en històries de diferent to –vulgars, obscenes, exemplars, amb final feliç o desventurat-. Aquesta omnipresència va lligada a una rellevància en el rerefons ideològic de l'obra. L'amor apareix, en molts moments del relat, com una passió de violència devastadora, davant la qual els enamorats estan completament indefensos. S'emmarca, al nostre parer, en la reivindicació dels sentits (juntament al tacte -petons i abraçades- i a l'oïda –fama-) i la defensa dels impulsos naturals que, considerant el context cultural de l'obra i la personalitat de l'autor, cal connectar amb la presència del món clàssic. La voluptuositat de les escenes i el llenguatge utilitzat per plasmar-ho denoten una visió de l'amor, innovadora en aquest moment, que remet a l'essència de la literatura eròtica clàssica.

### La mirada en el *Curial e Güelfa*

Com ja hem assenyalat en relació amb el *Decameron*, la passió que inflama els enamorats en el *Curial*, està, a més, estretament vinculada als ulls i a la mirada. És habitual en els estudis dedicats a la novel·la la referència a la tradició de l'amor cortès per explicar la rellevància de la contemplació de l'estimat, i especialment de l'estimada, en el naixement de la passió (Simó, Hauf 2004). També s'ha adduït el pes de la literatura eclesiàstica per a una interpretació en clau religiosa del motiu de la mirada, en especial, en el cas de la seductora Làquesis. Les nostres reflexions pretenen subratllar les connexions properes en l'ús d'aquest motiu amb el llenguatge poètic dels elegíacs llatins, com a compendi de la tradició eròtica grecoromana. Creiem, en efecte, que l'Anònim en fa un ús, d'aquest motiu, que va més enllà del tòpic *amor ad uisum* de la coneguda preceptiva medieval de les *quinque lineae amoris*, i que suggereix un coneixement i utilització més conscient per part seva dels textos de la literatura eròtica clàssica. La doctrina de les cinc línies de l'amor (Curtius, 716-8), d'altra banda, no és res més que una codificació retòrica que parteix, com és ben sabut, de l'al·lusió del propi Ovidi a les *Metamorfosis* –“Retinet malus ardor amantem / ut praesens spectem Cinyram tangamque loquarque / osculaque admoueam, si nil conceditur ultra” (*Met.* X,

---

l'enamorat qui lloa la bellesa de l'estimada, en especial els ulls, que superen els estels refulgents, els quals han encès la flama de la passió:

Tu facis hoc oculique tui, quibus ignea cedunt  
sidera, qui flammae causa fuere meae. (*Her.* XX, 57-8)

341-3)-, a partir del Comentari d'Eli Donat a *l'Eunuchus* (638ss) de Terenci: “*Quinque lineae sunt amoris, scilicet uisus, allocutio, tactus, osculum siue suauium, coitus*”, formulació pràcticament idèntica a la que trobem en el comentari de Porfirió a Horaci (*Od.* I, 13, 15). Lògicament els plantejaments morals de l'autor de la novel·la catalana estan lluny de la progressió eròtica de les *lineae amoris* però el paradigma d'amor virtuós que assoleixen finalment els protagonistes del *Curial* no exclou, ans al contrari, conviu harmònicament, signe d'un incipient canvi de mentalitat, amb una certa reivindicació dels sentits, en la línia boccacciana, i, en especial, l'Anònim concedeix en el seu relat un pes cabdal a la mirada com a instrument de seducció.

En la literatura clàssica l'amor, en efecte, neix sovint d'una mirada. El motiu, originari de la poesia grega, assoleix una enorme rellevància en l'elegia eròtica llatina, els representants de la qual utilitzen i difonen la imatge amb profusió. En el cas concret de Properci, el motiu és recurrent –amb aquesta idea incia, de fet, el *Monobiblos*: “*Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*” (I, 1, 1)-, però tampoc està absent en l'obra d'altres elegíacs com Ovidi. Ja Homer descrivia com l'amor penetra en el cor de Zeus mentre contempla Hera en el mont Ida. En la literatura grega, Píndar, Safo, Èsquil, Sòfocles, Eurípides, i els poetes de *l'Antologia Grega*, remarquen contínuament la importància de la mirada en el naixement de la passió. És, en efecte, la visió de la bellesa la que desperta *l'eros* de l'amant (Sabot, 372; Adrados, 44-48; Calame, 24-25). El motiu apareix repetidament en la novel·la sentimental grega (Fernández-Savater, 103-106), i per als elegíacs llatins, com ja hem indicat amb anterioritat, els ulls juguen un paper clau en l' enamorament (Gros). Igualment, en la novel·la catalana se subratlla contínuament aquest aspecte.

El protagonista del relat és de bon començament un jove de condició humil però extremadament bell. Ha fugit de casa seva a la recerca d'una vida més digna. L'extraordinària bellesa, en particular els ulls, crida l'atenció del marquès de Monferrat un dia a la sortida de missa: “Lo marquès se aturà e mirà'l, e, bé que fos en tendra edat constituït, no menys li viu los ulls molt resplandents e tanta bellesa en la sua cara que natura més no ·n podia donar” (I, 44). Però no serà el marquès l'únic impressionat per la bellesa del noi. Aviat serà, a més, públicament admirat per aquest motiu en tota la cort de Monferrat: “E axí mateix com nostre senyor Déu li havia donada corporal bellesa, ab aquella ensems li donà gràcia de quants hulls lo veyen; axí que no ·l veyia persona que d'ell no s' enamoràs” (I, 44).

Aviat, també, torna a Monferrat la germana del marquès, que acaba d'enviudar del senyor de Milà. La dama decideix buscar un enamorat “...e axí donà licència als hulls que mirassen bé<sup>43</sup> tots aquells qui eren en casa de son frare” (I, 46). Ràpidament es fixarà en Curial. Si bé primer calcula racionalment la seva posició, de seguida observarà l'atractiu físic del jove: “E, no havent esguart a claredat de sanch ne a multitud de riqueses, entre ·ls altres li plagué molt Curial, car veent-lo molt gentil [de] la persona...” (I, 46), i la contemplació de la bellesa i de les qualitats del mosso afavoreixen el contacte i la proximitat: “E la Güelfa, veent lo seu Curial créxer en bellesa e en virtut, més de jorn en jorn lo s'acostava” (I, 48). Finalment, davant la

<sup>43</sup> Així l'hi recorda Melchior de Pandó a Curial quan li retreu la seva ingratitud i l'oblit de la seva senyora: “E despuys que fuyst un poch major, la Güelfa ficà en tu lo seus ulls” (III, 277). Hauf relaciona aquest darrer fragment amb els tòpics de la literatura religiosa i proposa una lectura de la novel·la en clau al·legòrica: “Así, para dar un ejemplo, en II, 19-21, la alusión al proceso de elección de la joven: “ficà en tu los seus ulls, elegí tu”, (véase Jo 15, 16-17: “Non vos me elegisti, sed ego elegi vos”), “fonch gràcia pervenint”, rezuma connotaciones teológicas y obliga a relacionar el tema de la predestinación y los beneficios recibidos de la abundante generosidad de la dadora de la gracia, con el de la prodigalidad y la ingrata traición de Curial” (2004, 283). En qualsevol cas, com hem vist, en el *Decameron* apareixen expressions similars amb molta freqüència en el procés d' enamorament dels amants en contextos eròtics sense connotacions religioses apreciables: “Alla giovane aveva posti gli occhi addosso un giovinetto leggiadro e piacevole e gentile uomo della nostra città, il quale molto usava per la contrada, e focosamente l'amava” (IX, 6) o “E postole l'occhio adosso e una volta e altra bene astutamente, tanto fece che egli l'accese nella mente quello medesimo disidero che aveva egli” (III, 4).

indiferència del jove, Güelfa li confessa obertament els seus sentiments. En el banquet que se serveix a continuació, ambdós es busquen àvidament amb la mirada:

E, no obstant estigués molt apartat, encara mirava la senyora quant los qui servien a la taula e los altres qui davant staven se apartàvan algun poch, e malahia tots aquells qui entre ell e ella se interposaven. E quant aquells, per apartar los caps o en altra manera, fehien finestra, tantost los ulls de abdós los enamorats ocupàvan aquell loch, e com la finestra se tancava tot plaer los fugia. (I, 50)<sup>44</sup>

Els joves inicien una relació secreta amb l'ajuda i protecció de Melchior, però els vells envejosos s'interposen entre tots dos i denuncien la situació al marquès. Llavors, els enamorats han de distanciar-se i Güelfa, que no pot gaudir de la companyia de Curial, ha de consolar-se contemplant a distància el seu enamorat:

Emperò sostenia terrible congoxa, perquè lo seu Curial no venia a la sua cambra axí com solia. Mes ell continuava lo júnyer, la qual cosa ell feya mills que altre, e ella tots temps lo mirava. E com més de veure'l la oportunitat li ere tolta, tant més en la su· amor s'encenia e s'escalfava; e lo dia que no s'i junyia, Curial tot lo jorn jugava pilota davant lo palau e era per ella contínuament mirat e vist.<sup>45</sup> (I, 55-56)

Se succeeixen els esdeveniments i Curial coneix la seductora Làquesis. En aquest nou enamorament del cavaller, el ulls adquireixen un paper transcendental. L'atractiu de la jove resideix, com passava en el cas de Curial, en gran part en uns ulls fascinadors, i la seva mirada provoca un magnetisme especial als qui la contemplen:

...sí tenia los pus bells hulls e pus resplandents<sup>46</sup> e alegres que en algun temps fossen estats vists; ab los quals no era persona que ella miràs que de present no li

<sup>44</sup> Aquestes escenes són particularment freqüents en la novel·la sentimental grega (Gros 2011, 106), en la qual, per oposició a formes més breus d'expressió com l'elegia, observem una recreació en la descripció de l'intercanvi de mirades dels enamorats i els efectes consegüents (*Etiòpiques*, 2.25, 1-3; *Leucipa i Clitofont*, 1.4.1-5). De vegades, el motiu s'associa, com succeeix en la novel·la catalana, a altres com el del foc de l'amor. Ja hem vist anteriorment com descriu Catul la impressió que causa en Ariadna la visió de Teseu i com s'estén per tot el seu cos la flama de l'amor: "atque imis exarsit tota medullis" (64, 86-93). Igualment, Ovidi descriu l'enamorament de Paris en primera persona: "Vt uidi, obstupui praecordiaque intima sensi / attonitus curis incaluisse nouis" (*Her.* XVI, 135-6).

<sup>45</sup> La insistència en les mirades de Güelfa a Curial no l'ajudarà, tanmateix, a reconèixer el seu estimat, quan es presenti anys després a la cort de Monferrat, amb aparença de captaire:

Ladonchs ella ·l mirà, e en los lineaments de la cara conegué'l, e dix-li:  
-Traïdor! Qui t'aporta a la mia casa? (III, 348)

<sup>46</sup> La pròpia Güelfa pregunta pel seu enamorat en un altre moment de la següent manera: "-¿Què és de la lum dels meus ulls?" (I, 116). I, més endavant, quan es plany pel destí de Curial, a qui creu mort en el naufragi de la galera, utilitza la mateixa expressió :

O, Güelfa bròfega e cruel! ¿E com te tolguist la lum del teus ulls? ¿E per què no ·ls me arranque en manera que altre home no sie vist per mi? O, Edipo! Prech-te que ·m prests los teus dits amaestrats e ardits! Ay de mi! ¿E com viuré sens Curial? O, falsa e cruel! Yo he mort aquell que los cavallers no podien matar; yo he vençut lo vencedor de tots, donant a exili lo pus virtuós e millor cavaller del món. (III, 315)

Recurrent de nou a la imatge de la llum que desprenen els ulls de l'estimat, tal com fa Dioneo en la seva cançó al final de la cinquena Jornada del *Decameron*:

Amor, la vaga luce,  
che move dà begli occhi di costei,  
servo m'ha fatto di te e di lei. (Concl. V)

Convé recordar en aquest sentit que es tracta d'un terme *-lux-* emprat amb freqüència en els textos dels elegíacs per a referir-se als ull de l'amant:

fes oblidar totes altres coses, e solament de mirar a ella haver cura contínua. (I, 79)

Tampoc Curial podrà escapar als efectes de l'esguard encisador de Làquesis. De nou en un banquet, ocasió especialment propícia per a l'enamorament, com succeïa en els textos clàssics, els enamorats es busquen ansiosament amb la mirada:

...com Curial miràs aquesta atentament e contemplàs particularment totes les sues belleses, tantost furtà lo seu cor a la Güelfa, a la qual primerament l'avia donat, e ·s començà a dispondre de presentar-lo a Làquesis, la qual tenia los hulls ficats en aquells de Curial, e dins si matexa, contenta de la bellesa e cavalleria d'aquell, tota ansiosa, aparellava nova manera com a Curial plaure pogués. (I, 79)<sup>47</sup>

El cavaller, en especial, no pot deixar de contemplar els ulls de la noia. Roman paralizat, sense menjar ni beure, “per ço que Làquesis, anant a la copa, no li giràs la squena” (I, 80).<sup>48</sup> En aquesta primera trobada, la jove vesteix una indumentària molt particular, que accentua els trets més distintius del seu atractiu físic: “una roba de domàs blanch, forrada de herminis, tota brodada d'ulls, dels quals exien laços d'or fets en diverses maneres” (I, 80). El mateix tret que, confessa el cavaller, davant la pregunta de la mare de Làquesis, és el que més admira de la noia:

-Senyora, totes les coses que yo veig en Làquesis són les pus belles del món, emperò los seus ulls són tan bells que yo no crech que Déu sàpia tornar altra volta a fer-ne altres tals; e certes la sua roba concorda bé ab la sua faç. (I, 81)

Curial, fascinat pels ulls de Làquesis, oblida la seva senyora Güelfa. La visió de sant Marc aconsegueix retornar-li'n el record i negligir, momentàniament, l'atractiu de la seductora Làquesis: “súbitament oblidats los ulls de Làquesis, se tengué per culpable” (I, 81). Conscient de la seva falta, Curial culpa els seus propis ulls, causants de l'error, mentre experimenta un penediment momentani: “A, ulls falsos e traïdors! ¿E per què yo no us arranque ara de la mia faç, per tal que altra volta no ·m furtets a aquella de qui són?” (I, 82), vessant llàgrimes, sospirs i sanglots abundants en recordar com ha traït la devoció a la seva senyora Güelfa “en mirar Làquesis ab ulls desijosos”.<sup>49</sup>

---

nunc a te, mea lux, ueniat me litora nauis  
seruato, an mediis sidat onusta uadis?  
(Prop., II, 14, 29-30)

<sup>47</sup> En una de les *Heroides*, també en el context d'un magnífic banquet, Medea recorda com es va enamorar de Jason, tot combinant les dues imatges que examinem principalment en aquest treball: la visió de la bellesa de l'heroi, i sobretot l'atracció de la seva mirada, provoca un amor devastador com el foc: “Et uidi et perii, nec notis ignibus arsi / ardet ut ad magnos pinea taeda deos. / Et formosus eras et me mea fata trahebant; / abstulerant oculi lumina nostra tui” (*Her.* XII, 33-36).

<sup>48</sup> La lectura de l'escena en el context de la tradició eròtica grecoromana, com proposàvem a Gros 2011, proporciona una clau d'interpretació per a la referència a la copa que comparteixen Curial i Làquesis. L'ambient, un convit, la proximitat dels enamorats, l'intercanvi de mirades, creen una tensió eròtica que culmina en la copa que comparteixen els amants. Helena recorda a Paris una escena molt similar:

Cum modo me spectas oculis, lasciue, proteruis,  
quos uix instantes lumina nostra ferunt,  
et modo suspiras, modo pocula proxima nobis  
sumis, quaque bibi, tu quoque parte bibis. (*Her.* XVII, 79-82)

<sup>49</sup> Hauf identifica en aquesta maledicció dels ulls un tòpic de la poesia cortesa, que recull un doble vessant evangèlic i clàssic (269). Ecos cristians percebem amb claredat en la intervenció de Fortuna davant Venus en el llibre III: “Ve't-m· ací penedida de ço que contra tu e ton excel·lent fill furiosament diguí. Mira'm bé, e aqueix teu piadós ull gira'l envers mi, e sie yo mirada per tu ab aquella benignitat e mansuetut que fonch mirat...” (III, 356).

Però es tracta d'un oblit breu, que s'esvaeix quan el cavaller contempla el *lit* -i recupera el record dels fascinants ulls de Làquesis- on ha de dormir.<sup>50</sup> Un llit luxós, guarnit amb un cobertor de domàs, folrat d'erminis, a joc amb la roba de la noia, brodat d'ulls i de llaços d'or, d'igual manera que les cortines de la cambra (I, 82). Els elements –els ulls i els llaços- que subratllen l'escena, que ha estat qualificada, molt encertadament, com a surrealista (Hauf 2004), ressalten la bellesa irresistible de la jove i els efectes captivadors en Curial. Convertit en un autèntic *voyeur*, Curial contempla una recambra amb un altre llit, esplèndidament adornat amb joies, entre elles un “fermall”, “en mig del qual havia un leó ab los ulls de dos rubins”<sup>51</sup> (I, 82). El narrador insisteix en el magnetisme de la contemplació de tots aquests objectes i en l'efecte que causen en l'ànim de l'impressionable Curial: “E, mentre mirava aquests joyells, la nit se n'anava sens Curial haver-ne sentiment” (I, 82). A més, Làquesis estreny el llaç al voltant de l'enamoradís cavaller i envia una de les seves donzelles amb un missatge suggerent, conscient dels efectes de la seva mirada en el banquet:

-Curial, Làquesis se recomana a vós, e diu que ir, al sopar, vos altàs dels seus hulls, e, si a vós poguessen aprofitar o fer algun plaer après que ·ls se hagués tret, no curant de son dan, ja los se haguera arrancats del cap per donar-los-vos; mas, sabent que a vós no valdrien res e a ella farien gran fretura, ha cessat; emperò tramet-vos aquests de la sua roba, pregant-vos que, si volets la sua vida, vos en façats jupons, e, ella veent, los vistats. (I, 84)

El motiu dels ulls, que acompanya els llaços, convertit ja en símbol de la bellesa i dels sentiments de la jove, es repeteix en luxosos regals i vestits destinats a seduir el seu enamorat, més endavant, quan Curial apareix en el torneig organitzat pel rei de França: “...li donà una tenda, ab quatre retrets, molt bella, tota de cetí ras carmesí, brodada de laços d'or e de ulls” (II, 176), “Vestia Làquesis una roba de setí ras carmesí, brodada de ulls e de laços d'or” (II, 204). Fins i tot, la pròpia Güelfa fa referència a la mirada com a detonant de l'enamorament, quan es plany, davant l'abadessa, de la traïció del seu ingrát servidor: “¿e pensats vós que Làquesis no hage ulls, e no veja en Curial ço que yo hi he vist?” (I, 98).

Com acabem de comentar, els elements que simbolitzen la seducció de Làquesis –els ulls i els llaços- apareixen contínuament interrelacionats. Els ulls fascinadors de la jove captiven Curial. Els llaços remetent igualment al llenguatge dels elegíacs llatins,<sup>52</sup> en una mixtura de dos motius amoris: el de la presó d'amor o el captiveri amorós, i el de la caça d'amor, aquest últim de desenvolupament més pròpiament llatí. Plaute, Lucreci i els elegíacs en són els principals cultivadors i, en especial, Ovidi, qui en *l'Ars amatoria* desenvolupa amb detall les diferents formes de la caça amorosa. Totes les dones, adverteix el poeta, poden ser caçades amb les xarxes adequades: “cunctas / posse capi; capies, tu modo tende plagas” (*Ars*, I, 270). Aquest es configura com un dels elements crucials en el desenvolupament del motiu per part dels autors llatins: el de les *retia amoris* o els paranys de l'amor que utilitzen les dones per seduir els homes, que designen amb els termes *casses*, *nodí*, *retia* o *laquei*. És evident, per tant, l'associació

<sup>50</sup> En altres ocasions, la contemplació de l'estimat o estimada i el plaer que això comporta també es traspassen als seus objectes més personals: “E Curial, qui viu l'altar de mossenyor sant March on la Güelfa s'agenyollava per dir oració, agenyollà's tantost, e, feta oració, se'n vench al llit de la Güelfa, e mirant-lo sospirà” (I, 115).

<sup>51</sup> El lleó era “era nafrat en los pits”, i de la ferida en penja un “cartell ab letres que deyen: *Cuer desirous n'a null sojorn*”. En la imatge del lleó s'hi combinen i s'amplien artísticament, doncs, diferents motius amoris, que subratllen amb gran encert la seva funció seductora en una ambient de luxe i refinament.

<sup>52</sup> Badia & Torró interpreten els “llaços d'or” com una invenció de l'Anònim basada en la lírica petrarquesca (2011, 555). Cal recordar, amb tot, que Petrarca coneixia perfectament l'obra de Properci, que va copiar, estudiar i anotar personalment a París el 1333 a partir d'un manuscrit de Ricard de Fournival del segle XIII, còpia que va passar després de la seva mort a mans de Coluccio Salutati (Caputo, 120). De fet, l'aretí apareix com la figura central en el redescobriment de l'obra de Properci i dels elegíacs.

del nom de la seductora Làquesis amb els *laquei* o *llaços*, que captiven Curial. Ja ho suggeria Hauf (2004), qui proposa una associació paronomàstica amb el terme *laqueus*, amb el sentit que adquireix en l'exegesi religiosa medieval. D'aquesta manera, al seu parer, és possible una lectura de la novel·la en clau al·legòrica en un procés d'identificació de la seductora Làquesis amb el llaç del dimoni i la mort espiritual: “la vieja seducción pagana es ahora recreada desde una mentalidad medieval para convertirse en antiseducción cristiana” (284). El propi estudiós, no obstant això, recorda l'aparició del motiu en Ovidi o l'ús de “lo laç d'amor” en sentit amorós en el *Tirant*. Efectivament, entre els poetes elegíacs llatins el terme és habitual. Ovidi recorre a l'*exemplum* mític dels amors de Venus i Mart i als paranys –*laquei*– de Vulcà per a sorprendre'ls (*Ars*, II, 561-592). Tibul es lamenta que ha caigut en els paranys de la seva amant:

...tum miser interii, stulte confisus amari  
nam poteram ad laqueos cautior esse tuos. (I, 9, 45-46)

En un sentit molt similar a l'observació que fa el narrador quant al sentit dels *llaços d'or* de Làquesis, símbol de les intencions de la jove i decisius en l'enamorament del cavaller:

Vestia aquell jorn Làquesis una roba de domàs blanch forrada de herminis, tota brodada d'ulls, dels quals exien llaços d'or fets en diverses maneres.  
E, jatsia los llaços fossen buyts, certes molts hi éran cayguts,<sup>53</sup> e entre altres Curial, al qual lo llaç strenyia tant que ja no era a ell lo fugir. (I, 80)

L'element apareix contínuament associat –en vestits, en la tenda que regala al cavaller, els guarniments de la cambra– fins a crear, com s'ha dit, escenes “surrealistes”, als bellíssims ulls de la noia, que capturen, com els de la Cíntia de Properci, els qui la contemplen i, en especial, Curial. La pròpia Güelfa hi fa referència: “...yo m pens que ell no trigarà de venir, si donchs no és que Làquesis, ab los seus llaços, lo prenga altra volta e'l faça tornar del camí” (I, 99). Percebem, per tant, una intencionada insistència en aquests aspectes com a elements que causen l'atracció de Curial per la jove alemanya, més enllà de la bellesa, de la qual no en tenim detalls, o altres qualitats, com succeeix amb Güelfa o Càmar. L'Anònim ha combinat i desenvolupat, amb encert i originalitat, lluny de l'al·lusió tòpica, aquests dos motius amatoris clàssics, el del llaç i el dels ulls, en el personatge de Làquesis, convertits al llarg de la novel·la en símbol de la seducció de la jove i de la feblesa i passivitat de Curial.

Però, altres personatges de la novel·la també se senten atrets per la bellesa dels protagonistes observant-los. La donzella Arta es fixa en la bellesa de Curial mentre el serveix en un convit i queda, com Güelfa o Làquesis, captivada fins al punt que no pot apartar la mirada dels ulls del cavaller: “...lo servir que ella feya ere majorment mirar Curial, la bellesa del qual resplandia sobre tots e totes quants e quantes en la sala eren; mas l'Arta, no sabent cobrir ço que en lo cor li ere caygut, no partia los ulls d'aquells de Curial” (I, 103). Però també copsem una reacció similar en Boca de Far davant Güelfa: “...nulls temps partia los ulls de la Güelfa, e li deya alguns mots per los quals tothom havia conexença que n'era namorat” (I, 104). O les desinhibides monges del llibre II, les quals tampoc es mostren insensibles a la bellesa del cavaller. De fet, el lector aprecia amb claredat com el narrador remarca una especial intensitat en la mirada de les religioses, detall que accentua el to simpàtic de l'episodi: “Emperò totes se altàvan de Curial, e no s podien fartar de mirar-lo” (II, 142). Entre rialles i trufes, tanmateix, percebem la denúncia de la situació afectiva, de repressió dels sentits, exactament el de la vista, per boca d'una de les monges: “Bé ns trufa –dix Johanina– aquesta donzella

<sup>53</sup> L'expressió és comuna en el llenguatge dels elegíacs. Ovidi la utilitza quan aconsella a les dones donar esperances a l'enamorat: “dum cadit in laqueos, captus quoque nuper, amator solum thalamos speret habere tuos” (*Ars*, III, 591-2).

que va per lo món mirant totes les belles coses, e a nós basta saber-les per relació” (II, 146).<sup>54</sup>

Igualment, el rei d’Aragó aprecia, a través de la mirada, l’agradable presència de Curial: “Lo rey mirà a Curial en la cara, e viu-lo bell e ben proporcionat de tot[s] sos membres, e altà’s molt d’ell” (II, 179). És interessant observar com el narrador incideix, en la caracterització dels personatges, en la mirada d’ambdós, tot i que de manera marcadament diferent. Els ulls de Curial són bells i enlluernadors, en canvi, els del rei destaquen amb altres matisos: “Curial mirà lo rey, e viu-lo molt espès de tota la persona e de condecet statura, terrible en l’esguart, los ulls tots ardents e que paria que allà on mirava metia terror” (II, 179). Més endavant, és el rei de França qui, entre les virtuts de Curial, hi admira la bellesa i distinció: “Que sia bell de la persona e graciós, no m’o caldria dir, que si malícia o enveja no us té cegats, tan bé ho vets com jo” (II, 247). Igualment, la magnífica estampa del cavaller sedueix els altres cavallers companys de Curial en el combat: “...digueren que certes aquest era lo pus bell cavaller qui jamés haguessen vist, e altaren-se d’ell, en tant que a altra part no podien girar los ulls” (II, 200).

L’aparició de Làquesis al torneig també provoca l’admiració general de la concurrència: “Miraven-la tots, e ·ncenían-se de la su· amor, car, ultra la bellesa que havia, era tan graciosa, que no la veyia persona qui d’ella no s’altàs”<sup>55</sup> (II, 186). De la mateixa manera, la bellesa de Festa desperta reaccions i sentiments semblants: “Miraven-la tots e totes; la qual, com la vessen plena de incredible bellesa, tothom se li acostava volenterosament” (II, 187), i el propi rei de França fa al·lusió a l’atractiu de la donzella, que es percep bàsicament a través de la mirada: “-Sens falla, festa sòts vós a quants ulls vos miren” (II, 198).

La mirada és també un element transcendental en l’ enamorament de Càmar. La noia es fixarà, malgrat l’ estat físic de Curial, en la bellesa, i els ulls resplendents del captiu: “...pres esment de la bellesa del cors de Curial e de la resplendor del seus ulls, e mirà-li la boca e totes les circumferències de la cara, e féu juyhí que en lo món pus gentil home no havia ne encara podia haver” (III, 318). Al seu torn, Curial percep, com insisteix el narrador, la bellesa de Càmar a través dels ulls: “...si los ulls de Curial no eren enganats, no li ere atribuïda bellesa alguna que en ella no fos mills que ells no podien expressar” (III, 317). I, com Güelfa, la jove tunisenca es consola de la seva desgràcia contemplant el captiu: “Passaren alguns poch dies, dins los quals Càmar hach avinentesa de veure lo seu Johan; e aquella vista era a ella consolació sobirana” (III, 332). Fins i tot, passa una bona estona observant-lo abans del seu suïcidi: “...e ella féu-se metre a una finestra molt alta que exia a l’ort. E com molt hagués allí estat mirant Johan, qui cavava...” (III, 339).

En una aparent contradicció, el narrador de la novel·la ens ha recordat, en la presentació del déu de l’amor, com un dels seus atributs tradicionals la ceguesa –“...e dix que era propi lo déu d’amor no haver ulls” (II, 212)-. En el tercer llibre, el narrador amplia la descripció de la divinitat i hi insisteix: “Era aquest Cupido, fill de la dita dea, minyó molt resplendent, vestit de plomes daurades, amb ales molt grans e una tovallola davant los ulls. E era sort; e havia la cara, los peus e les mans vermelles com foch; e tenia en la mà esquerra un arch e al costat un carcaix plen de sagetes blanques e d’or, e sens cessar colpejava e trametia les sues tretes per totes les parts del món, sens que no veyia a qui feria” (III, 377). Ja des de la literatura grega, en efecte, l’amor es defineix

<sup>54</sup> Ho subratlla Butinyà en diversos treballs, en especial 2008, on entén la referència com una reflexió molt seriosa i un atac a la vida monacal, i relaciona el fragment amb el pròleg del *Decameron* així com amb les idees i l’alè hedonista difosos a partir del *De voluptate* de Valla.

<sup>55</sup> Una expressió similar, tot i que en aquest cas es tracta del judici particular de l’ enamorat i no d’una afirmació general per part del narrador, la trobem en el cavaller Aznar quan descriu la bellesa de la seva estimada:

-Digues, Aznar- dix lo rey-, ¿és bella?

Respòs:

-D’açò ·m tench per dit que sia la pus bella del món; que no la veu persona alguna que d’ella no s’ enamora. (II, 233)



com a cec, ja que és una força que fa que l'enamorat no hi vegi, tal com confessa Properci: “ante pedes caecis lucebat semita nobis: / scilicet insano nemo in amore uidet” (II, 14, 17-8). Sembla, en qualsevol cas, que l'atribució de la ceguesa a la figura de Cupido no és pròpia de la literatura llatina clàssica, sinó que es tracta d'un desenvolupament tardà, a partir del període medieval, on apareix ja amb una bena davant els ulls, que pot tenir l'origen en expressions més genèriques del tipus *caecus amor* o *caeca cupido*, que sí eren comunes entre els autors llatins (Moreno 123). Amb tot, la descripció del déu de l'amor que ofereix l'Anònim s'ajusta amb força exactitud al motlle clàssic. Cupido, en efecte, es representa habitualment com un nen, tret que el singularitza entre el panteó de divinitats clàssiques, que acompanya la seva mare, armat amb l'arc i les fletxes i les torxes.<sup>56</sup>

L'obra acaba, com sabem, amb el perdó de Güelfa a Curial a instàncies de tota la cort. Tanmateix, el narrador ens ofereix abans una altra escena en què l'encreuament de mirades entre els personatges adquireix un paper rellevant en la recreació de l'ambient. Làquesis i Güelfa, dames rivals en els favors de Curial, competeixen davant un auditori de reis, dames i cavallers, en bellesa. Desafiament, seducció, gelosia, un duel silenciós en el qual finalment s'hi imposa Güelfa, que els lectors percebem, fonamentalment, a través de les mirades dels diversos personatges:

Totes les senyores muntaren en les lotges, e la reyna, *que viu la Güelfa plena de incredible bellesa*, començà a festejar-la, axí per amor d'ella e de Curial com per despit de Làquesis, la qual tenie present. *Miraren-se les dues*, e jatsia la Güelfa, com a viuda, fos de negre vestida, emperò la sua gràcia era tanta que paria que la honestat d'aquelles negres vestedures cresqués la sua bellesa. *Làquesis la mirava de fit en fit, e no partie d'ella la sua vista. Miraven-la tots los cavallers e gentils hòmens, e com més la miraven més crexia a cascú lo desig de mirar-la; e paregué a tots que, des que la Güelfa ere venguda, Làquesis havia perduda la meytat de la sua bellesa*

Emperò, entretant, en la plaça se rompien moltes lances de cada part. E la reyna retengué prop si la Güelfa *e no-s veyia sodolla de contemplar-la*. (III, 378)

Som a les portes del desenllaç feliç de la novel·la, del triomf de l'amor virtuós que Curial assoleix després d'una llarga purgació. Abans, el narrador ens ha ofert el

<sup>56</sup> Badia & Torró (2011) assenyalen que aquesta descripció de Cupido, amb trets clàssics, com un infant arquer, és la més antiga que es conserva en català, i comenten que la representació del déu fins ben entrat el segle XV és la d'un príncep adult, vestit i envoltat de la seva cort, com trobem en el *Roman de la rose* (698). Suggereixen que les ales, la lluentor, els ulls embenats i l'arc es poden documentar a partir de la *Genealogia*, així com els efectes de les fletxes de plom. Al seu parer, són peculiars de la novel·la catalana la sordesa, el vestit de plomes daurades i la vermellor de cara, mans i peus, que respon al foc de la passió i a las “genas purpureas” de Boccaccio. Certament, com estem analitzant al llarg d'aquest treball, Boccaccio és una peça clau en la transmissió dels autors clàssics per a l'Anònim. Ara bé, la sordesa com a característica de l'Amor ja apareix en els versos de Properci (II, 16, 35); és habitual el qualificatiu d'“aureus” aplicat al déu, així com el de “purpureus”: “mouit Amor gemmatas aureus alas” (*Rem.* 39); “Ad mea formosus uultus adhibete, puellae, / carmina purpureus quae mihi dictat Amor” (*Am.* II, 1, 37-8); “notaque purpureus tela resumit Amor” (*Am.* II, 9, 34); “purpureus Bacchi cornua pressit Amor” (*Ars.* I, 232). I són especialment propers al text de l'Anònim els versos d'Ovidi en *Amores*, I, 2, en què el poeta descriu amb brillants imatges el seguici triomfal de Cupido, i al·ludeix, com l'Anònim, a les plomes i a l'or, a les fletxes ineludibles de la divinitat, i a les ferides i la flama ardent que provoquen:

Laeta triumphanti de summo mater Olympo  
plaudet et adpositas sparget in ora rosas.  
Tu pinnae gemma, gemma uariante capillos,  
ibis in auratis aureus ipse rotis.  
Tunc quoque non paucos, si te bene nouimus, ures;  
tunc quoque praeteriens uulnera multa dabis.  
Non possunt, licet ipse uelit, cessare sagittae,  
feruida uicino flamma uapore nocet. (39-46)

desenllaç anticipat a través de les mirades reveladores dels personatges amb una absència, tanmateix, remarcable, la de Curial, encara ocult, desaparegut, sota la indumentària de cavaller.

L'anàlisi, doncs, de la utilització del motiu de la mirada en la novel·la catalana revela una presència constant al llarg del relat, una rellevància considerable, en especial en el procés d'enamorament de les tres protagonistes femenines, però no exclusiu d'elles. La mirada esdevé un element clau en l'erotisme contingut i exquisit de l'obra, i, alhora, subratlla la tensió narrativa d'algunes escenes de la novel·la. La proximitat, almenys quant al rerefons ideològic, a l'obra de Boccaccio sembla, igualment, una evidència després de l'acarament dels textos i suggereix una reivindicació dels sentits, innovadora en el seu moment, sempre en el marc d'un amor exemplar.

### **Amor omnia vincit**

Un dels temes de major rellevància en el *Decameron* és el del poder de l'amor. Branca subratlla la presència constant en l'obra d'"un senso di stupore e quasi di sgomento di fronte alla totale e folgorante potenza dell' Amore" (1998, 21).<sup>57</sup> La passió amorosa apareix, com hem analitzat, com un sentiment irrefrenable i incontrolable vinculat principalment al sentit de la vista. La conseqüència és, per tant, lògica: es tracta, a més, d'un sentiment contra el qual l'ésser humà no pot lluitar ni molt menys vèncer. Som davant el vell motiu clàssic de l'amor totpoderós que subjuga i domina per complet els enamorats. El tema és constant en les narracions de Boccaccio. Vegem-ne uns quants exemples.

En la novella II, 8, en un fragment que ja va ser relacionat per Stocchi amb el text de l'enamorament de Güelfa en el *Curial* (302), la nora del rei de França justifica el seu desig pel comte amb l'argument del poder irresistible de les forces de l'amor:

...non potendo io agli stimoli della carne né alla forza d'amor contrastare,<sup>58</sup> le quali sono di tanta potenza, che i fortissimi uomini non che le tenere donne hanno già molte volte vinti e vincono tutto il giorno. (II, 8: 262)

L'enamorat Gerbino afronta la mort vençut, també, per les forces de l'amor:

Gerbino, questo udendo e sappiendo che il re Guiglielmo suo avolo data avea la sicurtà al re di Tunisi, non sapeva che farsi: ma pur da amor sospinto, avendo le parole della donna intese e per non parer vile... (IV, 4: 521)

L'amor, poderós senyor, no fa distincions entre rics i pobres, com explica Emilia, a propòsit del relat de Pasquino i Simona:

E come altra volta tra noi è stato detto, quantunque Amor volentieri le case de' nobili uomini abiti, esso per ciò non rifiuta lo 'mperio di quelle de' poveri, anzi in quelle sì alcuna volta le sue forze dimostra, che come potentissimo signore da' più ricchi si fa temere. (IV, 7: 547)

El narrador hi insisteix de forma explícita al llarg de la narració, com a síntesi del contingut de moltes de les seves històries:

<sup>57</sup> El tema és ja present en l'obra juvenil de Boccaccio: "già nell'ispirazione monocorde delle sue opere giovanili si rifletteva un'esperienza umana dominata quasi esclusivamente da Amore. Ma vi palpitava anche una tale sospensione, una tale preoccupazione morale di fronte al dominio di questa forza, che il Boccaccio sentiva la necessità di chiarire a se stesso il problema ricorrendo come he mostrato altrove, alle impostazioni e agli schemi scolastici riflessi nella trattadistica di Andrea Capellano e di Boncompagno da Signa e nella pensosa lirica guittoniana" (1998, 21). I assoleix el cim en la seva obra mestra, on ha adquirit la categoria "di tema-chiave, di idee-forza di un'opera così multiforme e iridata come il *Decameron*" (1998, 23).

<sup>58</sup> El text del *Curial* diu, en efecte: "no podent resistir als naturals apetits de la carn" (I, 46).

Maravigliosa cosa è a pensare quanto sieno difficili a investigare le forze d'amore! (IV, 8: 561)

Encara més, Boccaccio fa una ferma defensa de la força de l'amor en la Introducció a la cinquena Jornada per boca de Panfilo:

...ma quanto sian sante, quanto poderose e di quanto ben piene le forze d'Amore, le quali molti, senza saper che si dicano, dannano e vituperano a gran torto: il che, se io non erro, per ciò che innamorate credo che siate, molto vi dovrà esser caro. (V, 1: 593)

Així ho prova la primera *novella* d'aquesta Jornada, la història del rústic Cimon, obligat per la força de l'amor a assaltar el vaixell on viatja la seva estimada, Efigenia:

...e ciò è Efigenia, da me sopra ogni altra cosa amata, la quale non potendo io avere dal padre di lei come amico e con pace, da voi come nemico e con l'armi m'ha costretto amore a acquistarla. (V, 1: 600)

El poder de l'amor és capaç d'anul·lar les diferències socials:

In Roma, la quale come è oggi coda così già fu capo del mondo, fu un giovane, poco tempo fa, chiamato Pietro Boccamazza, di famiglia tralle romane assai onorevole, il quale s'innamorò d'una bellissima e vaga giovane chiamata Agnolella, figliuola d'uno ch'ebbe nome Gigliuozzo Saullo, uomo plebeio ma assai caro a' romani. E amandola, tanto seppe operare, che la giovane cominciò non meno a amar lui che egli amasse lei. Pietro, da fervente amor costretto e non parendogli più dover sofferir l'aspra pena che il desiderio che avea di costei gli dava, la domandò per moglie. (V, 3: 619)

Exposa els amants a greus perills:

Grandissime forze, piacevoli donne, son quelle d'amore, e a gran fatiche e a istrabocchevoli e non pensati pericoli gli amanti dispongono. (V, 6: 649)

I ha de disculpar-se, sobretot, als joves:

Costoro, oltre a questo, son giovani che lungamente si sono amati insieme, e da amor costretti, e non da volere alla tua signoria far dispetto, questo peccato, se peccato dir si dee quel che per amor fanno i giovani, hanno fatto. (V, 6: 657)

En altres ocasions, el tema il·lustra històries de to burlesc com la de Frate Rinaldo:

O Amore, chenti e quali sono le tue forze, chenti i consigli e chenti gli avvedimenti! Qual filosofo, quale artista mai avrebbe potuto o potrebbe mostrare quegli accorgimenti, quegli avvedimenti, quegli dimostramenti che fai tu subitamente a chi seguita le tue orme? (VII, 4: 814)

Altres relats exemplifiquen que mereix el perdó la dama que es deshonra obligada per la força de l'amor, no pels diners:

...per ciò che, con ciò sia cosa debba essere onestissima e la sua castità come la sua vita guardare né per alcuna cagione a contaminarla condursi (e questo non possendosi, così appieno tuttavia come si converrebbe, per la fragilità nostra), affermo colei esser degna del fuoco la quale a ciò per prezzo si conduce; dove chi per amor, conoscendo le sue forze grandissime, perviene, da giudice non troppo rigido merita perdono, come, pochi dì son passati, ne mostrò Filostrato essere stato in madonna Filippa osservato in Prato. (VIII, 1: 890-891)

El poder de l'amor indueix fins i tot a recórrer a la nigromància per tal de recuperar l'estimat, com fa la incauta Elena:

A cui la donna, più innamorata che savia, rispose: “Amor mi sprona per sì fatta maniera, che niuna cosa è la quale io non facessi per riavere colui che a torto m'ha abbandonata. (VIII, 7: 955)

O a introduir-se en una sepultura per amor a l'estimada, tal com fan els pretendents de Madonna Francesca:

Molte volte s'è, o vezzose donne, ne' nostri ragionamenti mostrato quante e quali sieno le forze d'amore; né però credo che pienamente se ne sia detto né sarebbe ancora, se di qui a uno anno d'altro che di ciò non parlassimo: e per ciò che esso non solamente a varii dubbii di dover morire gli amanti conduce ma quegli ancora a entrare nelle case de' morti per morti tira, m'agrada di ciò raccontarvi, oltre a quelle che dette sono, una novella nella quale non solamente la potenza d'amore comprenderete, ma il senno da una valorosa donna usato a torsi da dosso due, che contro al suo piacere l'amavan, conoscerete. (IX, 1: 1033-1034)

O a trencar els vincles sagrats de l'amistat, com Tito:

Le leggi d'amore sono di maggior potenza che alcune altre: elle rompono non che quelle della amistà ma le divine. Quante volte ha già il padre la figliuola amata, il fratello la sorella, la matrigna il figliastro? Cose più monstrose che l'uno amico amar la moglie dell'altro, già fattosi mille volte. Oltre a questo io son giovane, e la giovinezza è tutta sottoposto all'amorose leggi: quello adunque che a amor piace a me convien che piaccia. L'oneste cose s'appartengono a' più maturi: io non posso volere se non quello che amor vuole. La bellezza di costei merita d'essere amata da ciascheduno; e se io l'amo, che giovane<sup>59</sup> sono, chi me ne potrà meritamente riprendere? (X, 8: 1184)

La idea apareix, igualment, en les cançons de final de Jornada. Així, per exemple, a la fi de la tercera, Filostrato es presenta a les dames, sotmès al poder de l'amor:

Amorose donne, per la mia disventura, poscia che io ben da mal conobbi, sempre per la bellezza d'alcuna di voi stato sono a Amor soggetto (III, Concl.: 452),

tal com ell mateix interpreta, testimonia el seu nom:

E per ciò non d'altra materia domane mi piace che si ragioni se non di quello che a' miei fatti è più conforme, cioè di coloro li cui amori ebbero infelice fine, per ciò che io a lungo andar l'aspetto infelicissimo, né per altro il nome, per lo quale voi mi chiamate, da tale che seppe ben che si dire mi fu imposto – . (III, Concl.: 452)

### El poder de l'amor en el *Curial e Güelfa*

<sup>59</sup> En aquest fragment, una vegada més, es disculpen amb la justificació de la joventut els impulsos incontrolables de l'amor. De manera similar, en el *Curial*, els vells envejosos utilitzen un argument semblant davant el marquès a tall de disculpa:

...recorda't que est jove home e algunes voltes, per savi que sies, has obrat com a jove. E si aquells jòvens sotsmesos a les forces d'amor ans follia han fet o fan ço que no deuen, en tal acte no fan cosa nova, ans és, moltes vegades, per molts pus savis que ells no són, estada feta. (I, 53)

Ja des de la poesia grega Amor es mostra com una divinitat poderosa que domina absolutament el comportament dels enamorats.<sup>60</sup> La novel·la catalana, com bé sabem, proposa un exemple d'amor virtuós exemplar, difícil d'aconseguir, que culmina en un desenllaç feliç. Abans, tanmateix, els enamorats, en especial Curial, hauran de recórrer un llarg camí de purgació per aconseguir el premi final. L'altiva Güelfa ha jurat no perdonar el cavaller per la ingratitude mostrada, però el poder de l'amor l'obligarà a fer-ho, a contracor, forçada per la ferida implacable del déu.<sup>61</sup>

Les referències al poder omnímode de la passió amorosa no apareixen, almenys de forma explícita, en els dos primers llibres de la novel·la catalana. No apareixen de forma expressa però el desenvolupament de la trama ho evidencia de forma clara. Les tres protagonistes femenines, especialment, sucumbeixen a la força de la passió amorosa. Güelfa no pot resistir els estímuls de la carn, ens diu el narrador; Làquesis mostra públicament davant tothom sense cap mena de discreció el seu amor per Curial; ja en el llibre III, Càmar arribarà fins i tot al suïcidi incapaç d'afrontar una vida sense el seu captiu. Aquesta idea de l'amor –*molt pus poderosa dea que la Fortuna*– sí es recull repetidament en el llibre III del *Curial* i se subratlla en relació als atributs de la divinitat:

...e no és poble en lo món que no sie subjugat a la sua senyoria, ne que pusca estorçre de la sua amagable treta. (III, 294)

...que no és persona en lo món que de la tua sentència pusca apellar, ans, vullen o no, s'ha a fer ço que tu en tot lo món ordenes. E és tanta la tua potestat, que tot lo món per tu és en un moment circuit, e entres en tots los cors de les gents, e ·ls indueys forçadament a complir tos manaments. (III, 356)

Encara més, el narrador insisteix en l'aplicació concreta de la força de l'amor a la seva història i així ho aclareix explícitament a tall de conclusió de l'obra:

E aquell qui era cavaller nat en pobre casa, favorit de la Fortuna après de infinits infortunis, per les seues virtuts, a les quals nulls temps defall loch, e axí mateix per Amor, qui és molt més pus poderosa dea que la Fortuna, e nulls temps se era partida d'ell ne l'havia deseparat, ans continuament contra la Fortuna e Infortunis guerrejant, vencent aquells...en un jorn, per sos mèrits, obtengué principat e muller. (III, 386)

L'amor i la Fortuna, elements essencials en el llenguatge poètic dels elegíacs, de la novel·la sentimental grega, dos dels temes cabdals del *Decameron*, constitueixen també el nucli temàtic del *Curial e Güelfa*. No obstant això, les diferències són palpables en la concepció tant de l'amor com de la Fortuna en ambdós autors. La Fortuna boccacciana, voluble i capriciosa amb els amants en la més pura tradició clàssica, és substituïda en la novel·la catalana per la virtut exemplar dels enamorats, que assoliran el merescut guardó final per als seus amors gràcies a la perseverança, tal com anunciava el narrador en el pròleg:

E per ço us vull recitar quant costà a un gentil cavaller e a una noble dona lo amar-se l'un a l'altre, e com ab gran treball e pena, e seguits de molts infortunis, après lonch temps aconseguiren lo guardó de lurs treballs. (I, 43)

Si al llarg de l'obra trobem, en diferents personatges, una visió de l'amor com una passió irrefrenable vinculada als sentits, en el desenllaç final s'imposa l'amor modèlic, virtuós de Curial i Güelfa, que no exclou, tanmateix, la reivindicació dels apetits

<sup>60</sup> Es tracta, en efecte, d'un tema omnipresent en els autors grecs. De l'homèric *Himne a Afrodita* als lírics, Safo, Íbic o els poetes tràgics. Anacreont el qualifica com "aquest, sobirà dels déus, aquest que subjuga els mortals" (60P). Sòfocles l'invoca com "invencible en la batalla" (*Antígona*, 781).

<sup>61</sup> Trobem un eco d'aquesta idea en els poetes grecs: Afrodita sotmet i tortura l'altiu i orgullós, com afirma Eurípides per boca de la nodrissa de Fedra (*Hip.* 444-445), car és la deessa qui infon el desig amorós en els mortals.

naturals. Només cal recordar el comentari del narrador a propòsit del desenllaç feliç dels amors de la parella, amb un erotisme accentuat per l'elipsi narrativa de l'escena: "...ne parlaré del desig que los nuvis havien de anar al lit. Aquells qui ho voldran saber, ligen mestre Guido de Columpnis allà on tracta del dormir de Jàson e de Medea, si bé tota comparació és desigual, car allò vench en un punt e açò fonch desijat per molts anys; mas, perquè mestre Guido se és treballat molt en fer tals descripcions, a ell ho recoman" (III, 389). Un amor virtuós sí, dins els cànons de la tradició cristiana, però imposat per la fletxa de la divinitat de l'amor clàssica. En efecte, després de descriure els efectes delectables de l'amor -"...e aquelles persones qui eren tocades d'aquella flama soferien molt dolça ans dolcíssima pena, e desijaven pendre d'aquell foch més que no podían aconseguir" (III, 376)-, el narrador relata com Güelfa és literalment ferida, a instàncies de Venus, durant el somni per la fletxa de Cupido.<sup>62</sup>

Ara yo ·t man que d'ací avant lo ames tant temps com en aquest món hauràs durada.

E, obrint lo mantell, Cupido, lo qual ella tenia dins aquell amagat, la ferí ab una treta d'or per lo costat sinestre, axí cruelment, que la treta s'amagà tota dins lo cor de la dona, e no lexà loch ne senyal per on fos entrada. E tantost la Güelfa caygué de genolls e, penedint-se de les cruelta[t]s passades, se oferí voluntàriament a fer tot ço que per la dita dea li era manat. (III, 376-377)

L'amor virtuós, amb l'ajuda de les divinitats clàssiques, ha vençut finalment tots els contratemps, també els paranys de la Fortuna, en l'obra. Aquest és, sens dubte, el missatge central que transmet la novel·la catalana.

### Altres motius menors

Juntament amb els motius analitzats fins ara, el *Decameron* i el *Curial e Güelfa* comparteixen un conjunt de motius de menor rellevància reveladors, amb tot, de la proximitat d'ambdues obres. Aspectes com l'edat de les protagonistes, la presència remarcable de dames viudes, els tradicionals símptomes d'amor, la inquietud amorosa, que sovint arriba al *taedium uitae*, el lament amorós, elements claus en la tradició sentimental dels clàssics, com els regals d'amor, la nit o el llit, constitueixen punts de contacte entre les dues obres que mereixen un comentari més detallat.

En la tradició sentimental grecolatina, l'estimada és habitualment jove, i en ocasions, en especial en l'elegia llatina, és una dona casada. En les *novelle* del *Decameron*, és relativament freqüent la presència de protagonistes femenines joves, i sovint, vídues. Pel que fa a les primeres, donzelles joves sense casar, sempre que el narrador en precisa l'edat amb una certa concreció –no acostuma a proporcionar, en canvi, indicacions concretes sobre l'edat dels personatges masculins, com tampoc les trobem en el *Curial*-, apreciem que habitualment repeteix una xifra al voltant dels quinze anys:

La giovane, che semplicissima era e d'età forse di quattordici anni...<sup>63</sup> (III, 10: 444)

...erano d'età di quindici anni... [dues de les germanes] (IV, 3:507)

...una giovanetta bella e leggiadra, d'età di quindici o di sedici anni, che ancora marito non avea... (IX, 6: 1074)

...una giovane di meravigliosa bellezza e di nobilissimi parenti discesa e cittadina d'Atene, il cui nome era Sofronia, d'età forse di quindici anni... (X, 8: 1183)

<sup>62</sup> Ningú no pot escapar a les armes de Cupido, ni tan sols la pròpia Venus, ni el mateix déu, com succeeix en les *Metamorfosis* d'Apuleu.

<sup>63</sup> Es tractava de l'edat canònica establerta per a contraure matrimoni, entre els catorze i els divuit anys (Branca 1991, 210, n.3). No obstant això, Boccaccio mostra una marcada preferència en les protagonistes de les seves històries pels quinze anys, com l'Anònim.

...e nel giardino entrarono due giovinette d'età forse di quindici anni... (X, 6: 1159)

És exactament l'edat de les tres protagonistes femenines del *Curial*, quan el narrador les presenta. Güelfa es casa amb el senyor de Milà als tretze anys –“...no obstant que minyona fos, que anvides lo tretzè any aconseguia, se enamorà d'ella” (I, 45)- i enviuda dos anys després – “No era, emperò, complit lo segon any del seu maridatge, que al senyor sobreprés una gran febra...e passà d'aquesta vida” (I, 45)-. Aquesta és l'edat que té quan coneix Curial i hi inicia la relació. Làquesis té exactament quinze anys quan apareix en escena –“Era aquesta Làquesis donzella que anvides lo quinzè any traspassava...” (I, 79)-. Els mateixos que té Càmar quan coneix el captiu Johan –“...tenia sa muller e una filla, ja de edat per ventura de quinze anys...” (III, 317). L'expressió que l'Anònim aplica a Càmar, com apreciem amb facilitat, i que ja ha utilitzat anteriorment per referir-se a Làquesis –“*havent una molt bella filla donzella, de edat per ventura de quinze anys*” (I, 73)-, és pràcticament idèntica a les que apareixen en el text italià –“*d'età forse di quindici anni*” (X, 6: 1159)-.

Amb freqüència, a més, un percentatge remarcable de les protagonistes dels relats decameronians són, com Güelfa, vídues, sempre joves i boniques i, generalment, honestes:

...una bellissima donna vedova chiamata, secondo che alcuni dicono, madonna Malgherida dei Ghisolieri... (I, 10: 118)

...una figliuola di Currado, il cui nome era Spina, rimasa vedova d'uno Niccolò da Grignano alla casa del padre tornò: la quale, essendo assai bella e piacevole e giovane... (II, 6: 210)

...avendo presa per moglie Teudelinga, rimasa vedova d'Auttari, re stato similmente de' longobardi: la quale fu bellissima donna, savia e onesta... (III, 2: 339)

...a un figliuolo del duca di Capova datala, poco tempo dimorata con lui, rimase vedova e al padre tornossi. Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femina fosse mai, e giovane e gagliarda e savia... (IV, 1: 472)

...una gentil donna vedova, chiamata monna Piccarda...essendo ancora assai giovane e bella e piacevole... (VIII, 4: 921)

...fu una giovane del corpo bella e d'animo altiera e di legnaggio assai gentile, de' beni della fortuna convenevolmente abbondante, e nominata Elena. La quale rimasa del suo marito vedova mai più maritar non si volle. (VIII, 7: 945)

...una bellissima donna vedova... (IX, 1: 1034)

Sovint aquesta dama, en una situació de clara superioritat social respecte a l'enamorat, es comporta amb duresa –som davant la *puella ferrea* dels elegíacs llatins- i altivesa envers l'estimat, com retreu Zima a la seva dama: “...la quale, se a' miei prieghi l'altiero vostro animo non s'inchina, senza alcun fallo verrà meno, e morrommi, e potrete esser detta di me micidiale...” (III, 5: 372). Altres vegades, tanmateix, la dama justifica el seu comportament per la necessitat de mantenir la fama de l'honestedat: “Tuttafiata, se dura e crudele paruta ti sono, non voglio che tu creda che io nell'animo stata sia quel che nel viso mi son dimostrata; anzi t'ho sempre amato e avuto caro innanzi a ogni altro uomo, ma così m'è convenuto fare e per paura d'altrui e per servare la fama della mia onestà” (III, 5: 373); o canvia l'actitud, com Güelfa, davant la mort de l'estimat: “Alla giovane, che tardi era divenuta pietosa, piacque, sì come a colei che morto desiderava di veder colui a cui vivo non avea voluto d'un sol bacio piacere; e andovvi...” (IV, 8: 561). Trets, tots ells, que percebem igualment en la protagonista de la novel·la catalana, Güelfa, que enviuda del seu primer marit, com hem vist, molt joveneta, és una dama de gran bellesa i honestedat, i es comporta al llarg del relat de forma altiva i cruel amb l'enamorat.

Si els personatges femenins del *Curial* sovint s'ajusten al perfil d'una jove donzella o viuda, entre els enamorats apareix amb certa freqüència, tal com s'esdevé en

la novel·la catalana, el d'un jove servidor, dotat de gran bellesa i virtut, de condició inferior a la dama. És el cas dels enamorats de Spina, Ghismonda, la dissortada Lisabetta o Andreuola:

Essendo adunque Giannotto al servizio di Currado, avvenne che una figliuola di Currado, il cui nome era Spina, rimasa vedova d'uno Niccolò da Grignano alla casa del padre tornò: la quale, essendo assai bella e piacevole e giovane di poco più di sedici anni, per ventura pose gli occhi addosso a Giannotto. (II, 6: 210)  
 ...un giovane valletto del padre, il cui nome era Guiscardo, uom di nazione assai umile ma per virtù e per costumi nobile, più che altro le piacque. (IV, 1: 472)  
 E avevano oltre a ciò questi tre fratelli in un lor fondaco un giovinetto pisano chiamato Lorenzo, che tutti i lor fatti guidava e faceva; il quale, essendo assai bello della persona e leggiadro molto, avendolo più volte Lisabetta guatato, avvenne che egli le incominciò stranamente piacere. (IV, 5: 527)  
 ...giovane e bella assai e senza marito, la qual per ventura d'un suo vicino che avea nome Gabriotto s'innamorò, uomo di bassa condizione ma di laudevole costumi pieno e della persona bello e piacevole. (IV, 6: 536)

Fins i tot, quan el jove enamorat no és pròpiament un servidor, es presenta freqüentment al servei amorós de la seva dama:

...come umilissimo servidor vi priego, caro mio bene e sola speranza dell'anima mia,... (III, 5: 371)  
 ...né io non v'ho ingannata per torvi il vostro ma per soverchio amore che io vi porto e son disposto sempre a portarvi, e a essere vostro umilissimo servidore. E come che sia gran tempo che io e le mie cose e ciò che io posso e vaglio vostre state sieno e al vostro servizio, io intendo che da quinci innanzi sieno più che mai. (III, 6: 388)  
 ...pregandola che le dovesse piacere d'essergli del suo amor cortese e che egli era dalla sua parte presto a dover far ciò che ella gli comandasse. (VIII, 1: 891)

Actitud de *servitium* similar a la que mostra Curial envers la seva senyora Güelfa: "Melchior, tornant a la senyora, li dix que Curial no era nat sinó per servir a ella, e que ella ordonàs, que ell no havia a fer sinó obeyr-la" (I, 51).

D'altra banda, malgrat l'aspecte rialler de la passió amorosa dominant en l'obra de Boccaccio, l'amor es presenta en molts dels relats i cançons del *Decameron* com un sentiment que provoca dolor i inquietud en els enamorats. En la línia més purament elegíaca es concep com un patiment que provoca fins i tot el *taedium uitae*, una profunda malenconia que causa, en els casos més greus, la mort dels enamorats. Els amants del *Decameron* es consumeixen d'amor, pateixen els símptomes característics – els *signa amoris* de la literatura eròtica clàssica- de la malaltia amorosa:<sup>64</sup> pal·lidesa,

<sup>64</sup> Badia & Torró 2011, relacionen aquest motiu de la malaltia amorosa i els símptomes d'amor amb la tradició mèdica medieval (552, 560, 563). No obstant això, cal recordar que en l'Antiguitat grecoromana es desenvolupa una rica tradició literària al voltant d'aquest motiu, alguns elements de la qual apareixen en la novel·la catalana i en el *Decameron*. Pràcticament des dels seus inicis, els conceptes d'amor i malaltia apareixen entrelligats, i amb el pas dels segles la imatge de l'amor com a malaltia esdevé una constant en la literatura de temàtica amatòria. Des d'Homer als lírics i als tràgics, el motiu es desenvolupa amb uns elements molt característics i integra a partir del segle V a. C. les aportacions de l'escola hipocràtica. Al costat d'un corrent científicofilosòfic representat per autors com Plató i Aristòtil, es desenrotlla una tradició més pròpiament literària, en la qual sobresurt *l'Hipòlit* d'Eurípides, obra admirada i imitada pels autors posteriors, on el motiu està ja configurat amb els seus elements més característics: els símptomes d'amor, el diagnòstic i la curació. Aquesta tradició literària, ja ben fixada, s'estén en època hel·lenística i triomfa en la literatura llatina, en especial entre els poetes del segle I a. C., sobretot els elegíacs i, convertida ja en un tòpic codificat, la malaltia d'amor es repeteix en els autors d'època imperial de Valeri Màxim i Plutarc a Apuleu amb especial rellevància en el gènere de la novel·la grega. Aquesta tradició s'estendrà a la literatura posterior fins al Renaixement (Cabello 2010, 31-108).



sospirs, manca d'apetit, neguit, insomni, malestar físic. Són els mateixos símptomes que afligeixen en la novel·la catalana Güelfa, Làquesis o Càmar, fins i tot en algun moment Curial. En el cas de Càmar, com sabem, les conseqüències seran dràstiques. La impossibilitat de consumir la relació amorosa amb el captiu Johan-Curial l'abocarà a una debilitat física extrema i finalment al suïcidi.

Així, a tall d'exemple, en la novella II, 8 el jove emmalalteix d'amor: "Laonde avvenne che per soverchio di noia egli infermò..." (269). La malaltia es manifesta amb melangia, sospirs i la consumpció d'amor: "...e più volte con pietosi prieghi il domandavano della cagione del suo male, a' quali o sospiri per risposta dava o che tutto si sentia consumare" (270). El pols se li accelera en contemplar la seva estimada: "La quale come il giovane vide, senza alcuna parola o atto fare, sentì con più forza nel cuore l'amoroso ardore, per che il polso più forte cominciò a battergli che l'usato" (270).<sup>65</sup> Però el motiu es repeteix en molts altres relats. Sovint l'amor insatisfet provoca l'insomni: "E innamorossi d'uno assai valoroso uomo e di mezza età, tanto che, qual di nol vedea, non potea la seguente notte senza noia passare; ma il valente uomo, di ciò non accorgendosi, niente ne curava..." (III, 3: 348); la inquietud o la malenconia dels enamorats: "...e da amor o non sappiendo o non potendo disciogliersi, né morir sapeva né gli giovava di vivere" (III, 6: 379); el plor i la debilitat física dels amants: "...essa in lagrime e in amaritudine si consumava..." (VIII, 7: 954); la manca d'apetit i una feblesa extrema: "...non solamente quel giorno e la notte seguente consumò, ma più altri, in tanto che, il cibo e 'l sonno perduto per debolezza fu costretto a giacere" (X, 8: 1185). Amb molta freqüència el signe extern més destacat del neguit amorós són els sospirs:

...a ciò raccogliendo i sospiri li quali essa non con tutta la forza loro del petto lasciava uscire. (III, 5: 373)

La gentil donna, parlando Anichino, il riguardava; e, dando piena fede alle sue parole, con sì fatta forza ricevette per li prieghi di lui il suo amore nella mente, che essa altressì cominciò a sospirare, e dopo alcun sospiro rispose... (VII, 7: 843)

...fece a Salabaetto grandissima festa e dopo i maggiori sospiri del mondo, poi che molto e abbracciato e baciato l'ebbe, gli disse... (VIII, 10: 1012)

Els sospirs com a *signa amoris* són especialment habituals en les cançons de final de Jornada, com a motius rellevants en el lament amorós dels personatges:

Vien dunque, Amor, cagion d'ogni mio bene,  
d'ogni speranza e d'ogni lieto effetto;  
cantiamo insieme un poco,  
non de' sospir né delle amare pene. (II, Concl.: 318)  
Niuna sconsolata  
da dolersi ha quant'io,  
che 'nvan sospiro, lassa!, innamorata. (III, Concl.: 454)  
Amore, allora che primieramente  
ponesti in lui colei per cui sospiro,  
senza sperar salute. (IV, Concl.: 586)  
ed è sì cruda la sua signoria,  
che giammai non l'ha mosso  
sospir né pianto alcun che m'assottigli. (VI, Concl.: 783)  
e così quel che m'è somma ventura

---

Aspectes característics del motiu seran l'alteració del pols, element clau en el diagnòstic, per exemple, la figura del metge, de vegades incapaç de diagnosticar correctament la malaltia, que interpreten, en canvi, lúcidament, com succeeix en el *Curial* en el cas de la mare de Làquesis o de l'abadessa, altres personatges experts en qüestions amoroses, o la idea que aquesta malaltia no té cura ni remei possible si no és la unió amb la persona estimada, motiu que desencadena el suïcidi de Càmar.

<sup>65</sup> Stocchi relaciona aquesta escena amb el defalliment de Làquesis en el *Curial*.

mi fa isconsolata  
sospirar forte e stare in vita ria. (X, Concl.: 1251)

O, amb matisos clarament més sensuals, els de la cançó de Neifile a la fi de la novena Jornada :

i sospir ne son testimon veri  
Li quai non escon già mai del mio petto,  
come dell'altre donne, aspri né gravi,  
ma se ne vengon fuor caldi e soavi,  
e al mio amor sen vanno nel cospetto,  
il qual come gli sente, a dar diletto  
di sé a me si muove e viene in quella  
ch'i'son per dir: Deh vien, ch'i' non disperi. (IX, Concl.: 1108)

El plany d'amor, expressió del *taedium uitae* dels amants davant la passió insatisfeta, ofereix els matisos tan característics de l'elegia llatina en la seva concepció de l'amor com un sentiment que provoca un dolor intens en els enamorats, en especial, en les cançons de final de Jornada interpretades per personatges femenins. La situació es repeteix, a més, en algunes de les *novelle* tant per boca de personatges femenins com masculins. Lidia justifica la passió que sent per Pirro: "...ho per partito preso di volere, sì come di ciò più degno che alcun altro, che il nostro Pirro co' suoi abbracciamenti gli supplisca, e ho tanto amore in lui posto, che io non sento mai bene se non tanto quanto io il veggio o di lui penso: e se io senza indugio non mi ritruovo seco per certo io me ne credo morire" (VII, 9: 864). Tito confessa al seu amic l'amor que el turmenta: "...con pianti e con sospiri gli rispose in cotal guisa: "Gisippo, se agli dii fosse piaciuto, a me era assai più a grado la morte che il più vivere" (X, 8: 1185).

En els casos més extrems la pena d'amor ocasiona realment, com succeeix amb Càmar, la mort dels enamorats. Lisabetta no pot suportar la pèrdua de l'estimat: "La giovane non restando di piagnere e pure il suo testo adimandando, piagnendo si morì, e così il suo disaventurato amore ebbe termine" (IV, 5: 532). Moren, igualment, Girolamo i Salvestra. Primer, el jove es deixa morir davant la duresa de la seva estimada: "...e raccolti in un pensiero il lungo amor portatole e la presente durezza di lei e la perdita speranza, diliberò di più non vivere; e ristretti in sé gli spiriti, senza alcun motto fare, chiuse le pugna allato a lei si morì" (IV, 8: 559). Després, Salvestra, compadida per la fidelitat de l'enamorat: "Ma poi che, riconfortandola le donne e dicendole che sù si levasse alquanto, non conoscendola ancora, e poi che ella non si levava, levar volendola e immobile trovandola, pur sollevandola, a una ora lei essere la Salvestra e morta conobbero" (IV, 8: 561).

Els dos exemples més significatius de mort per amor –ambdues històries acaben amb la unió dels amants després de la mort en un mateix sepulcre- els trobem en les *novelle* IV, 1 i IV, 9, dos dels relats que la crítica ha relacionat amb el text del *Curial*. La coneguda *novella* de Guiscardo i Ghismonda ofereix un plantejament que presenta, com és ben sabut, nombrosos punts de contacte amb la novel·la catalana. La dama, filla del príncep Tancredi, una jove vídua, s'enamora d'un dels servidors del seu pare. La relació es consuma i, quan el pare ho descobreix, ordena donar mort de forma cruel a Guiscardo. Ghismonda s'acomia del seu amant i beu un verí en la mateixa copa on es troba el cor del seu estimat: "...laonde la giovane, al suo fine esser venuta sentendosi, strignendosi al petto il morto cuore, disse: "Rimanete con Dio, ché io mi parto." E velati gli occhi e ogni senso perduto, di questa dolente vita si dipartì" (IV, 1: 486).

La *novella* IV, 9, per altra banda, recrea la llegenda de Guillem de Cabestany, assassinat pel marit de la seva amant. En aquest cas la mort és també especialment cruel. Quan el marit s'assabenta dels amors adúlter de la seva esposa amb Cabestany li para una emboscada i el mata a traïció. Tot seguit ordena que li extreguin el cor i el serveixin a la seva esposa com a menja exquisida. Quan revela a la seva muller el que havia succeït, la dama justifica la seva conducta –va obrar per pròpia voluntat, ningú no la hi va forçar- i immediatament pren la decisió de posar fi a la seva vida:

E levata in piè, per una finestra, la quale dietro a lei era, indietro senza altra diliberazione si lasciò cadere. La finestra era molto alta da terra, per che, come la donna cadde, non solamente morì ma quasi tutta si disfece. (IV, 9: 568)

D'una manera que recorda, inevitablement, la mort de Càmar:

E, lexant-se caure de la alta finestra en la baxa terra, donà del cap en la vora de les andes, e, trencats los ossos del cap en diverses peces, exint lo cervell per molts lochs, dins aquelles andes morí. (III, 340)

La mort de Càmar ha estat relacionada per la crítica amb la de Dido, ateses les notòries connexions entre les dues històries (Torró, Bastardes), però el mode com es duu a terme, un dels elements més coneguts i recreats en les variades versions de l'episodi dels amors de Dido i l'heroi troià (Lida) –l'espasa d'Enees-, difereix totalment del de la reina de Cartago, i guarda, en canvi, una relació evident amb la de la dama d'aquesta *novella*. Una mostra més de la riquesa de la cultura literària de l'Anònim i de l'explotació personal, hibridació i imbricació en un nou context narratiu de les diferents fonts –com en aquest cas d'ascendència, directa o indirecta, clàssica- de què se serveix.

D'altra banda, apreciem en ambdues obres la presència d'elements menors, però representatius del llenguatge dels elegíacs llatins. Els *munera amoris* o regals d'amor són un dels instruments habituals de seducció dels enamorats.<sup>66</sup> Si en el *Curial* el cavaller és afalagat en diversos moments de l'obra per les seves estimades amb valuosos regals, tampoc falten en les històries de Boccaccio els presents amorosos. De vegades, l'enamorat ofereix com a mostra d'amor tots els seus béns: “E per questo vi potete render sicura che niuna cosa avete, qual che ella si sia o cara o vile, che tanto vostra possiate tenere e così in ogni atto farne conto come di me, da quanto che io mi sia, e il simigliante delle mie cose” (III, 5: 371). Altres, es tracta de joies preuades:

Oltre a questo, io ho di belli gioielli e di cari, li quali io non intendo che d'altra persona sieno che vostra. (III, 8: 419)

...credendosi sempre il conte non con la moglie ma con colei la quale egli amava essere stato; a cui, quando a partir si venia la mattina, avea parecchi belle e care gioie donate, le quali tutte diligentemente la contessa guardava. (III, 9: 439)

...una delle sue più care gioie in testimonianza di ciò gli mandò. La quale il Gerbino con tanta allegrezza ricevette, con quanta qualunque cara cosa ricever si possa, e a lei per costui medesimo più volte scrisse e mandò carissimi doni... (IV, 4: 519)

<sup>66</sup> El motiu dels *munera amoris* està estretament relacionat amb una situació freqüent en l'elegia llatina al voltant d'un triangle amorós: el *pauper amator*, és a dir, l'amant pobre, tal com es presenten habitualment els poetes elegíacs; l'*auara puella*, o amada cobdiciosa, sempre àvida de riqueses, i el rival del poeta, el *diues amator* o amant ric. Ja Ovidi aconsellava en l'*Ars* complaure l'estimada amb regals i petits detalls:

Nec dominam iubeo pretioso munere dones;

parua, sed a paruis callidus apta dato (*Ars*, II, 261-262),

i, el poeta, humil, solament té, com Curial, els seus versos d'amor, el millor dels regals, per satisfer l'avidesa de l'estimada. Tot i que la situació no té un paral·lelisme estricte en la novel·la catalana, sí podem reconèixer-ne alguns trets en determinats personatges o moments de la narració. Així, al llarg d'una gran part del relat, Curial, *pauper amator* com el poeta elegíac, no disposa de recursos propis i, en especial, en el seu retorn a Monferrat, només compta amb els seus versos per a conquerir la seva senyora Güelfa. D'altra banda, el comportament del cavaller recorda en alguns moments el de l'*auara puella* elegíaca, seduït pels magnífics regals de les seves enamorades, les quals, en una inversió de la situació elegíaca, utilitzen les seves riqueses per atreure, cadascuna a la seva manera, els favors de l'humil Curial, a l'estil del *diues amator*. El propi Curial ha de lluitar contra els interessos d'altres rics rivals com el duc d'Orleans en el cas de Làquesis o el rei de Tunis, en el de Càmar.

Com fa el rei de Tunis per intentar guanyar-se el favor de Càmar: "...e trametia-li joyes e moltes coses per enamorar-la" (III, 326). És molt habitual trobar anells com a presents d'amor:

...e detto questo, postole celatamente in mano un bellissimo anello, la licenziò. La donna, lieta del dono e attendendo d'aver degli altri, alle compagne tornata maravigliose cose cominciò a raccontare della santità dell'abate e con loro a casa se ne tornò [...]...avendogli veduto in dito *un* altro bello anello, disse che era apparecchiata, e con lui compose che la seguente notte v'andasse... (III, 8: 422).  
...trattosi uno anello di borsa, da parte della sua donna gliele donò. Salabaetto, udendo questo, fu il più lieto uomo che mai fosse; e preso l'anello e fregatoselo agli occhi e poi basciatolo, sel mise in dito e... (VIII, 10: 1011)

Un altre motiu amatori present en totes dues obres, tot i que rep un tractament notòriament diferent, és el del llit. El llit és, en efecte, el lloc per excel·lència de la trobada amorosa en la tradició eròtica clàssica, la qual acostuma a produir-se durant la nit i, sovint, es trunca a l'alba, moment de la separació dels amants. En una obra de caràcter exemplar com el *Curial e Güelfa* no hi ha escenes que descriguin o tan sols al·ludeixin a la unió física dels enamorats –fins i tot, ja s'ha comentat, el narrador omet qualsevol detall un cop celebrat el matrimoni dels protagonistes amb una reveladora referència a l'obra de Guido delle Colonne, on sí hi trobem, amb tot, l'al·lusió al llit-. Tanmateix, en la novel·la exerceixen un paper de certa importància els llits de les enamorades de Curial en el procés de seducció del cavaller. Curial sospira pel llit de Güelfa: "...e, feta oració, se'n vench al *llit* de la Güelfa, e mirant-lo sospirà. Dix Melchior: -Curial, no sospirar, car per ma fe no n'havets rahó; car yo no crech sia cavaller en lo món mills amat de una senyora, que vós sòts de la Güelfa" (I, 115). En el llit convalescent de la ferida que ella mateixa s'ha causat, Càmar besa apassionadament el captiu: "E Càmar romàs en lo lit, 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" (III, 334). Però, sens dubte, el llit més rellevant en el relat és el de la bella Làquesis, on dorm Curial a instàncies de la donzella i la seva mare:

...la duquessa dix:

-Curial, vets ací lo llit de Làquesis; dormits bé e guardats-vos que no somiets algun mal.

Curial respòs:

-Senyora, aquest llit bé ·m pens que sia placent; no, emperò, crech que sia de dormir ne de reposar. (I, 81)

Curial se n'anà a son hostel, e trobà dins la sua cambra parat lo llit de Làquesis, en lo qual la nit passada ell havia dormit, ab tots los paraments, segons que l'havia vist; de què Curial s'alegrà tot, e ·n féu molt gran festa. (I, 88)

Ben al contrari, en una obra d'erotisme desinhibit com el *Decameron* les referències al llit com a lloc de la unió amorosa són habituals: "La giovane, saputo questo, prestamente vi fece fare un letto; e dovendovi la sera vegnente dormire, tanto attese che ella vide Ricciardo e fecegli un segno posto tra loro, per lo quale egli intese ciò che far si dovea" (V, 4: 635). Encara més, de vegades els amants són sorpresos al llit en actitud inequívoca:

...e sopra il letto guardando, lei insieme con Gianni ignudi e abbracciati vide dormire... (V, 6: 653)

...aperto l'uscio a Guiscardo che l'attendeva e andatisene in su il letto, sì come usati erano, e insieme scherzando e sollazzandosi, avvenne che Tancredi si svegliò e sentì e vide ciò che Guiscardo e la figliuola facevano. (IV, 1: 476)

...andato oltre pianamente levò alto la sargia della quale il letto era fasciato, e Ricciardo e lei vide ignudi e iscoperti dormire abbracciati nella guisa di sopra mostrata. (V, 4: 636)

És el lloc del plaer i el goig amorós:

...e essendo la donna tornata nel letto, com'ella volle con lei si spogliò, e insieme presero piacere e gioia per un buono spazio di tempo. (VII, 7: 846)

...prese il duca un lume in mano e quello portò sopra il letto, e chetamente tutta la donna, la quale fisamente dormiva, scoperse; e riguardandola tutta la lodò sommamente, e se vestita gli era piaciuta, oltre a ogni comparazione ignuda gli piacque.<sup>67</sup> Per che, di più caldo disio accesosi, non spaventato dal recente peccato da lui commesso, con le mani ancor sanguinose allato le si coricò e con lei tutta sonnacchiosa, e credente che il prenze fosse, si giacque. (II, 7: 240)

Ricciardo la condusse in su il letto, e quivi, senza favellare in guisa che scorgere si potesse la voce, per grandissimo spazio con maggior diletto e piacere dell'una parte che dell'altra stettero. (III, 6: 384)

O un element clau, com en el cas de Làquesis, per a la seducció de l'amant:

...vide il letto ricchissimo e molte belle robe su per le stanghe. Le quali cose, tutte insieme e ciascuna per sé, gli fecero stimare costei dovere essere una grande e ricca donna. (VIII, 10: 1014)

Si el lilit constitueix el lloc idoni per a la unió amorosa, el moment ideal, sense cap mena de dubte, és la nit. La nit és, en la tradició eròtica grecoromana, el moment idoni per a la intimitat dels amants i, com a tal, s'ha mantingut en la tradició literària posterior, associada a la felicitat de l'encontre dels enamorats, com recorda Properci: "Luna ministrat iter, demonstrant astra salebras, / ipse Amor accensas percussit ante faces" (III, 16, 15-6). Les cites amoroses es concerten en el *Decameron* majoritàriament de nit, tal com succeïa en la tradició eròtica dels clàssics:<sup>68</sup>

...un dì che imposto gli fu, in sul vespro se n'andò là sù e, non venendovi la sera Gianni, a grande agio e con molto piacere cenò e albergò con la donna; e ella standogli in braccio la notte gl'insegnò da sei delle laude del suo marito. (VII, 1: 792)

...avvisò di dover far venire Ruberto in su la mezzanotte all'uscio<sup>69</sup> della casa e d'andargli a aprire e a starsi alquanto con essolui mentre il marito dormiva forte. (VII, 8: 851)

En el *Curial*, tot i tractar-se d'una obra de propòsit exemplar, en efecte, també algunes de les cites dels protagonistes es concerten de nit, aprofitant la discreció que proporciona l'obscuritat: "Vengut adonchs lo vespre, Melchior prèns Curial a la cambra de la senyora se n'anaren..." (I, 51); "La nit vinent, la Güelfa manà a Melchior que, secretament e desfreçat, Curial li amenàs; per què, venint la ora, Melchior ab Curial a la cambra de la Güelfa anà, los quals la Güelfa alegrement reebé..." (I, 57); "Venint lo vespre, Curial, tot desfreçat, anà a la Güelfa, la qual li fèu molt gran festa..." (II, 127). Però són cites on els enamorats es limiten a parlar i compartir les seves confidències, tal com proposa Paris a Helena: "... sed coram ut plura loquamur /excipe me lecto nocte silente tuo" (*Her.* XVI, 283-4). De nit, igualment, té lloc la cita en què Güelfa rebutja definitivament el cavaller: "...la nit següent, lo prom lo menà a la cambra de la Güelfa; e la Güelfa mes-se dins un retret..." (II, 265).

I, durant la nit, en la tradició eròtica clàssica, té lloc la unió dels amants: "E essendo le notti piccole e il diletto grande e già al giorno vicino, il che essi non credevano, e sì ancora riscaldati sì dal tempo e sì dallo scherzare, senza alcuna cosa adosso s'adormentarono" (V, 4: 636). El plaer dels amants pot durar tota la nit: "...e insieme avren *tutta la notte* festa e piacere l'un dell'altro, sì come disideriamo" (III, 5:

<sup>67</sup> El delit en la contemplació de l'estimada dormint nua, com hem comentat anteriorment, remet als versos de Properci i Ovidi.

<sup>68</sup> De nit Leandre va a l'encontre de la seva estimada: "Nox erat incipiens (namque est meminisse uoluptas) / cum foribus patriis egrediebar amans" (*Her.* XVIII, 55-6).

<sup>69</sup> La porta és un altre dels motius que es repeteixen en els versos dels elegíacs. En especial, els poetes llatins reprenen el motiu de la literatura eròtica grega del *paraclausithyron*, el lament de l'enamorat davant la porta tancada que li impedeix l'accés a l'enamorada, tal com fa Curial al final del segon llibre, després del rebuig definitiu de Güelfa.

374). I freqüentment s'estroneja a l'alba: "Per che, venuta la notte, l'abate, travestito de' panni di Ferondo e dal suo monaco accompagnato, v'andò e con lei infino al matutino con grandissimo diletto e piacere si giacque" (III, 8: 422).<sup>70</sup>

Per això, sovint, si hi ha sospites d'amors inconvenients, els amants són vigilats i sorpresos de nit: "...una notte, andando Lisabetta là dove Lorenzo dormiva, che il maggior de' fratelli, senza accorgersene ella, non se ne accorgesse. Il quale,[...] Poi, venuto il giorno, a' suoi fratelli ciò che veduto aveva la passata notte d'Elisabetta e di Lorenzo raccontò" (IV, 5: 527).<sup>71</sup> El motiu, com altres que hem analitzat, apareix també en un context paròdic. En la *novella* segona de la quarta Jornada, un dama ximple és enganyada pel seu amant, que simula ser un àngel fascinat per la seva bellesa. La cita serà, per descomptat, de nit: "Questo agnol Gabriello mi disse che io vi dicessi che voi gli piacete tanto, che più volte a starsi con voi venuto la notte sarebbe, se non fosse per non ispaventarvi. Ora vi manda egli dicendo per me che a voi vuol venire una notte e dimorarsi una pezza con voi [...] Allora disse frate Alberto: "Or farete che questa notte egli truovi la porta della vostra casa per modo che egli possa entrarci" (IV, 2: 495-6). De nit, per tant, vigilan els germans de la dama la casa per sorprendre'n les cites amb l'àngel: "...e più notti stettero in posta..." (IV, 2: 500). Cites amoroses que acaben en arribar un nou dia: "Poi, appressandosi il dì, dato ordine al ritornare, co' suoi arnesi fuor se n'uscì" (IV, 2: 497).

Ni tan sols escapen a les cites nocturnes dels enamorats els monestirs "di santità a di religione ». Una de les monges del relat segon de la novena Jornada és sorpresa per una altra religiosa quan apareix, de nit, el seu amant: "Ma continuandosi questo, avvenne una notte che egli da una delle donne di là entro fu veduto..." (1043). Les cites es repeteixen i les monges decideixen preparar un parany als amants: "Ma continuandosi questo, avvenne una notte che egli da una delle donne di là entro fu veduto..." (1043). Però l'abadessa, al seu torn, té, segons costum, igualment una cita nocturna: "... Era quella notte la badessa accompagnata d'un prete il quale ella spespe volte in una cassa si faceva venire..." (IX, 2: 1044).

Lògicament, el tractament del motiu és totalment diferent en la novel·la catalana, atesa la marcada preocupació ètica que manifesta l'autor. El seu propòsit és -a diferència de l'altra gran novel·la cavalleresca de les lletres catalanes, el *Tirant*, on el motiu de la nit d'amor apareix amb freqüència- mostrar un paradigma d'amor virtuós, exemplar, modèlic, assolit després de molts esforços i patiments, i implica una honestat absoluta per part dels protagonistes. Per tant, en el *Curial*, mai no hi trobem referències a la nit com a moment per al plaer amorós. Només alguns comentaris suggereixen puntualment aquesta connexió, per exemple, en l'episodi del monestir, episodi del qual s'ha subratllat l'ambientació boccacciana (Butinyà, Stocchi). Les desinhibides religioses del monestir que visiten Curial i la seva acompanyant gaudeixen

<sup>70</sup> És una situació repetida en els versos dels elegíacs. Leandre recorda com van gaudir dels plaers de la nit, truncats per l'arribada de l'Aurora:

non magis illius numerari gaudia noctis  
 Hellespontiaci quam maris alga potest.  
 Quo brevius spatium nobis ad furta dabatur,  
 hoc magis est cautum ne foret illud iners.  
 Iamque fugatura Tithoni coniuge noctem  
 praeuius Aurorae Lucifer ortus erat.  
 Oscula congerimus properata sine ordine raptim  
 et querimus paruas noctibus ese moras. (*Her.* XVIII, 107-114)

<sup>71</sup> En la novel·la catalana el marquès fa vigilar amb guàrdies el monestir de nit per tal de sorprendre una trobada entre la seva germana i Curial: "Lo marquès aquella nit féu metre guardes al monastir, per veure Curial si iria parlar ab la Güelfa; però aquella nit Curial no -s mogué de la sua posada, ans estech segur" (I, 107). D'una situació similar, la vigilància nocturna a la seva estimada, es lamenta Tibul: "Nam posita est nostrae custodia saeva puellae" (I, 2, 5).

amb bromes picants sobre el cavaller: "...emperò yo us veig de tal pèl, que encara *esta nit* jugaríets a punyades qual de vosaltres l'auria" (II, 144), és la resposta de la simpàtica Festa davant les insinuacions de les atrevides monges sobre els atractius del cavaller. Una mica més endavant, assistim a l'interessant diàleg de les religioses:

...una senyora jove e molt gentil, la qual Gileta de Berrí havia nom, e la qual encara no havia parlat, acostant-se a Festa, dix:

-Ma sor, no curem de burles; yo us convide a dormir ab mi aquesta nit.

Respòs Johanina:

-¿E no us valdria més convidar lo cavaller? (II, 144)

Com sabem, l'escena acaba amb una divertida, i innocent, vetlla nocturna que comparteixen només les dones: "Molt s'esforçaren aquella nit de festejar Festa; e, fet en terra un llit molt gran, totes vestides jagueren ensems, en manera que no s'i dormí, ans *tota la nit* en trufes e plaers totalment traspassaren" (II, 146).

En canvi, en la novel·la catalana la nit més aviat s'associa habitualment al dolor que provoca la separació de l'estimat. Com en l'elegia llatina, les nits acostumen a ésser llargues i solitàries a causa de l'absència o infidelitat de l'amant. Les llàgrimes, el neguit i l'insomni esdevenen símptomes del dolor i la inquietud de l'enamorat:

interdum leuiter mecum deserta querebar  
 externo longas saepe in amore moras:  
 dum me iucundis lapsam sopor impulit alis.  
 illa fuit lacrimis ultima cura meis. (Prop., I, 3, 43-46)

De la mateixa manera, quan Curial i Güelfa han de separar-se, abans de la partença del cavaller a Alemanya, el narrador comenta el seu estat: "Pens cascú en si mateix quants pensaments e quantes vàries cogitacions abraçaren aquella dolorosa nit los dos amants" (I, 58). Són nits de vetlla, de neguit amorós, en les quals els enamorats no poden dormir, pendents de l'alba i del nou dia que porta el retrobament amb l'estimat:

At mihi cum noctes induxit uesper amaras,  
 si qua relictæ iacent, osculor arma tua;  
 tum queror in toto non sidere pallia lecto,  
 lucis et auctores non dare carmen auis. (Prop. IV, 3, 29-32)

En la novel·la catalana, és Güelfa<sup>72</sup> qui pateix sobretot, en diversos moments del relat, nits doloroses, d'inquietud i preocupació amorosa, *noctes amaras*, com les de Properci: "Si la Güelfa hagué bona nit, tal la donó Déu a qui mal me vol, car certes ella no hach bé ne repòs, ans anava per la cambra com a folla<sup>73</sup> que no sabia què ·s feya" (I, 116). I, més endavant, després de la ferida implacable de la pròpia divinitat, es repeteix la situació: "Era ferida la Güelfa al costat sinistre, en mig del cor, e no havia bé ni repòs sinó tant com de Curial parlava; e axí passà aquella nit, la qual fonch la pus longa del món" (III, 381). El narrador es deté en l'escena:

<sup>72</sup> No és, en qualsevol cas, l'única. Curial no pot calmar la inquietud que sent després de ser rebutjat per Güelfa: "Per què, Curial aquella nit no dormí, ne trobava repòs en cosa alguna. Lo prom s'esforçava consolar-lo, emperò tot era no-res" (II, 264).

<sup>73</sup> Sobta aquest qualificatiu, "folla", aplicat a Güelfa, la dama més assenyada de la novel·la, la més prudent i la que mostra un major control dels seus sentiments envers el cavaller al llarg de tot el relat. Clar que és la mateixa que defineix l'amor com a "furor encesa", reprenent el motiu clàssic del *furor amoris*, l'amor com a bogeria, com a impuls incontrolable que empeny els enamorats a comportaments irracionals, especialment freqüent en l'obra de Properci. És també el mateix qualificatiu, "folla", que Güelfa adjudica més endavant a Càmar, qui sí s'ha comportat de mode irracional, arribant, com Dido —a qui hem vist que Virgili presenta en diverses ocasions utilitzant el motiu del *furor amoris*— al suïcidi, empenya per una passió amorosa insatisfeta.

Fugí la nit, e aquella stela que força e compel·leix los hòmens a amar, mostrant la sua cara resplendent, tramés los seus raigs luminosos anunciant lo adveniment del dia, quant la Güelfa, que dormir no podia, se llevà del lit e anava per la tenda bascant. La abadessa, que conexie lo seu mal, reye de goig, e, levant-se semblantment, començaren a metre's a punt, axí que, abans que la gent se levàs, a elles ja no fallia plató. Resplandia la cara de la Güelfa, e aquella bellesa sua, mesclada ab lo goig, semblava que prengués marvellós creximent. (III, 382)

### Conclusions

L'anàlisi dels fragments estudiats en aquest treball prova la presència de nombrosos motius propis de la tradició eròtica clàssica en el *Curial e Güelfa*, oportunament adaptats a una nova moral i a una nova intenció literària, de manera que podem parlar d'un desenvolupament narratiu d'aquests motius i d'una reproducció d'alguns dels trets representatius del llenguatge elegíac en un context modern. La presència dels motius analitzats és constant en la novel·la catalana, des del començament fins al final, i ben present en els principals episodis amorosos de l'obra. L'Anònim il·lustra la seva concepció, d'arrel clàssica, del sentiment amorós com una *dolçor amarga*, font alhora de plaer i dolor per als enamorats, amb dues imatges característiques de la tradició grecoromana: l'amor com a foc i la rellevància de la mirada en la passió, imatges que plasmen, com succeïa en l'obra de Boccaccio, la idea del poder omnímode de l'amor. Ara bé, l'Anònim manipula i hibrida aquest material, d'evident arrel grecoromana, i el dota d'un nou sentit, subordinat al missatge central de la seva novel·la: els enamorats poden assolir, tot i les dificultats, un amor exemplar i virtuós que no menysprea, tanmateix, la manifestació dels impulsos naturals. Certament, aquests motius analitzats estaven ja presents en la literatura medieval, tant llatina com vernacla, de temàtica amatòria, però la utilització, intensiva, conscient i coherent fins i tot en detalls nimis, que en fa l'Anònim en la seva novel·la configura un discurs amorós que evoca en molts moments del relat l'imaginari eròtic dels elegíacs llatins. Una sensualitat exquisida i elegant manifesta una nova mentalitat, signe d'una nova concepció de l'ésser humà, capaç de proclamar, com els personatges femenins de la novel·la, com Güelfa, Làquesis o Càmar, el seu plaer amorós obertament.

L'anàlisi de la temàtica amorosa en el *Curial* suggereix algunes dades sobre la cultura literària de l'autor anònim de l'obra. La familiaritat amb els trescentistes italians, en especial Boccaccio, sembla incontestable. A través d'ells recull indubtablement els motius dels clàssics. Creiem que havia llegit, també, els grans escriptors llatins –Virgili, Ovidi– i, a més, l'anàlisi dels motius amatoris suggereix el coneixement dels textos d'elegíacs com Properci o Catul, els manuscrits dels quals eren ben coneguts a Itàlia des que Petrarca i Salutati els van copiar a finals del XIV. El mateix Beccadelli copià el 1427 el *Vaticanus Lat. 3273*, que conté l'obra de Properci. Més encara si considerem la hipòtesi, avui dia acceptada majoritàriament per la crítica, d'un entorn italià, més exactament connectat al nucli napolità del Magnànim, en la gestació de l'obra. Tots aquests elements clàssics, tanmateix, no entren en conflicte amb la ideologia cristiana de l'Anònim, ben al contrari, es fusionen de mode harmònic, tal com succeeix amb la figura de Venus, configurant una magnífica obra de síntesi. Sense entrar en la qüestió de la gestació de l'obra en la cort napolitana, podem afirmar que la novel·la exhibeix el tarannà humanista que dominava en el cercle del rei Alfons.

Creiem, per tant, que el tractament dels motius amatoris clàssics que percebem en el *Curial* és una mostra del predomini de la llibertat individual del novel·lista, d'una nova actitud d'exaltació de l'individu, pròpia del moment humanista i de la voluntat de l'autor, allunyada ja de l'ensenyament normatiu medieval dels clàssics i d'una visió reduccionista de l'Antiguitat i, en conseqüència, de la mera repetició tòpica de motius, textos i autors. Ben al contrari, l'elecció dels motius amatoris ja desenvolupats pels clàssics grecoromans i la tradició medieval subsegüent, i redescoberts ara amb entusiasme, l'elaboració i encaix en un nou context, subordinats a un sentit propi, a un missatge d'exemplaritat amorosa, que no menysté, tanmateix, els impulsos naturals, obeeix a una afortunada expressió personal, reflex de l'autor i, igualment, del context cultural d'apertura als autors grecoromans en què es gestà la novel·la. Inserir en la



tradició amorosa dels clàssics, l'autor anònim del *Curial*, com Petrarca, mira endarrere i endavant simultàniament, com col·locat en la frontera entre dos països, i plasma conscientment en la seva obra l'experiència subjectiva de les seves lectures i les seves preferències estètiques personals.

En aquesta presència dels motius amatoris grecollatins detectem de forma inequívoca, després de l'anàlisi de les obres, el deute de l'Anònim respecte al *Decameron*. En la reivindicació de les necessitats afectives i dels impulsos naturals, l'Anònim recorre a l'obra mestra de Boccaccio i hi rescata motius, d'origen clàssic, que integra amb encert en la seva pròpia novel·la. D'aquesta manera, il·lustra literàriament la idea del poder omnímode de l'amor, exemplar en els seus protagonistes, a partir del model de l'italià, de qui pren motius ben concrets com el foc de l'amor o la rellevància de la mirada en la passió, en una concepció amorosa que ressalta la primacia dels sentits, sempre en el marc d'una exemplaritat moral. De fet, el *Curial* aprofundeix habitualment en les possibilitats narratives del model italià, combina, amplia i en desenvolupa els motius, ja en un relat extens, i potencia les ressonàncies clàssiques de la narració amorosa. D'aquesta manera l'Anònim exhibeix una maduresa literària en el reaprofitament dels motius boccaccians, encaixats amb mestria en un nou context narratiu i adaptats al to de la seva pròpia narració, que ressalta el component ètic del relat. En aquest sentit, Boccaccio s'erigeix en mediador de la tradició clàssica, amb tot el que això implica quant a aportació personal, o fins i tot deformació, d'aquesta tradició. Segons la imatge utilitzada per a il·lustrar el fenomen de la tradició clàssica, del pas de la torxa d'un corredor a un altre (Cristóbal), Boccaccio ha fet possible la transmissió del foc a l'Anònim, aplicat en aquest cas amb tota propietat, i no l'extinció. Creiem, a més, que la presència en el *Curial e Güelfa* de motius amatoris clàssics respon fonamentalment a una tradició culta, assumida de forma conscient i intencionada, i comporta per part de l'autor anònim una voluntat de rescat i d'imitació dels clàssics, actitud que es correspon amb la predominant entre els humanistes italians.

Com han destacat nombrosos investigadors d'aquest període de les lletres catalanes, la influència dels trescentistes italians és, en aquest moment, clau per a la incorporació de les noves actituds literàries. Entre ells, l'autor toscà que obté un èxit major és Giovanni Boccaccio. Boccaccio es converteix, doncs, en un escriptor que intervé de mode decisiu en la nova tradició literària i artística europea i és considerat, juntament amb els clàssics grecoromans i amb Petrarca, entre els grans autors de la cultura humanística. Boccaccio, i la seva obra mestra el *Decameron*, esdevé un dels referents literaris més importants per a l'autor del *Curial*, un model, com la seva novel·la, en llengua vulgar, que, al seu torn, pren com a models i fonts de la seva pròpia escriptura els clàssics eròtics grecollatins, els quals filtra i mediatitza.

Fins fa molt poc temps, una part de la crítica ha qüestionat la imitació literària d'Ovidi en les lletres catalanes del segle XV per part dels escriptors en llengua vulgar, adduint que aquesta imitació havia de limitar-se exclusivament als autors que escriuen en llatí. Doncs bé, en la nostra opinió, la recreació que l'autor anònim del *Curial* realitza de motius bàsics de la poesia eròtica grecoromana, revela clarament, com hem vist, una imitació literària, una tasca de reescriptura personal dels materials clàssics, lluny de la simple repetició de mots i expressions, diferent ja de la presència inconscient, difusa, descontextualitzada o moralitzada de les obres medievals precedents. No es presenta Ovidi com a autoritat a l'estil medieval, ni se citen o parafrasegen els seus versos fora de context. El seu nom i les seves obres s'oculten en els abundants episodis amorosos de la novel·la. En canvi, l'Anònim assumeix de forma personal, recrea artísticament en llengua vulgar el model clàssic que culmina en Ovidi, en l'erotisme refinat, subordinat a un missatge exemplar, que desprèn la seva novel·la.

## Edicions

- Apuleu. M. Olivar, intr. ed. i trad. *Les Metamorfosis*. Barcelona: Bernat Metge, 1929-1931.
- Boccaccio. G. V. Branca, V. ed. *Decameron*. Torino: Einaudi, 1991.
- Catulli, Gai Valerii. R.A.B. Mynors. *Carmina*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- Curial e Güelfa*. Antoni Ferrando ed. Toulouse: Anacharsis Éditions, 2007.
- Ovidi Nasonis, P. E.A. Kenney ed. *Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- Ovidio. F. Moya del Baño. *Heroidas*. Madrid: CSIC, 1986.
- Ovidio. A. Ruiz de Elvira & B. Segura trads. *Metamorfosis*. Madrid: CSIC, 1992-1994.
- Propertii, Sexti. E.A. Barber. *Carmina*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- Tibulo. E. Otón Sobrino trad. *Carmina. Poemas*. Barcelona: Bosch, 1983.
- Vergili Maronis, P. R.A.B. Mynors. *Opera*. Oxford: OUP, 1985.

## Obres citades

- Badia, Lola, Torró, Jaume. "Curial entre Tristan y Orlando." Dins Francisco Bautista Pérez & Jimena Gamba Corradine eds. *Estudios sobre la Edad Media, el Renacimiento y la temprana modernidad*. SEMYR: San Millán, 2010. 43-60.
- , ed. *Curial e Güelfa*. Barcelona: Quaderns Crema, 2011.
- Badia, Lola. "«Volent escriure a vostra consolació e plaer»: Metge, Corella i altres mestres de la prosa catalana dels segles XIV i XV." *Catalan Historical Review* 3 (2010b): 185-195.
- . "Sobre la traducción catalana del «Decameron» de 1429." *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 35(1973-74): 69-101.
- Bastardas, Joan. "El suïcidi literari de Càmar. Una nota sobre el primer humanisme català en la novel·la «Curial e Güelfa»." Dins *Estudis de llengua i literatura catalanes, XIV. Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona: PAM, 1987. 255-263.
- Branca, V. *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*. Firenze: Sansoni, 1998.
- . *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio, vol. II. Un secondo elenco di manoscritti e studi sul testo del «Decameron» con due appendici*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1991.
- Branca, V., Vitale, M. *Il capolavoro del Boccaccio e due diverse redazioni*. Venice: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2002. 2 vols.
- Butinyá Jiménez, J. *Tras los orígenes del Humanismo: el «Curial e Güelfa»*. Madrid: UNED, 2001a.
- . "La proyección de Boccaccio en las letras catalanas de la Edad Media." *Cuadernos de Filología Italiana* (nº extraordinario) (2001b): 499-533.
- . "Construir l'humanisme reconstruint la cultura i les fonts del Curial." Dins *II Encontre internacional Curial e Güelfa: aspectes lingüístics i culturals*. La Nucia: Universitat d'Alacant, 2008.
- Cabello Pino, Manuel. *Motivos y tópicos amorios clásicos en «El amor en los tiempos del cólera»*. Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva, 2010.
- Calame, Claude. *Eros en la Antigua Grecia*. Madrid: Akal, 2002.
- Caputo, R. "Petrarca e Properzio, che d'amor cantaro fervidamente." *A confronto con Properzio (da Petrarca a Pound)*. Assisi: Academia Properziana, 1998.
- Cingolani, S. M. "Finzione della realtà e realtà della finzione. Considerazioni sui modelli culturali del Curial e Güelfa." Dins Lola Badia & Albert Soler eds. *Intel·lectuals i escriptors a la baixa edat mitjana catalana*. Barcelona: Curial/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994. 129-159.
- Cristóbal, Vicente. "Sobre el concepto de tradición clásica." Dins J. Signes Codoñer ed. *Antiquae Lectiones. El legado clásico desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Gredos, 2005. 29-34.

- Curtius, E.R. *Literatura europea y Edad Media Latina* México - Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Espadaler, A. *Una reina per a Curial*. Barcelona: Quaderns Crema, Assaig, 1984.
- Fernández-Savater, M.V. *Temas y motivos novelescos. La Historia Apolonii regis Tyri*. Huelva: Servicio de Publicaciones. Universidad de Huelva, 2005.
- Ferrando, Antoni. “Fortuna catalana d’una llegenda germànica: el tema de l’emperadriu d’Alemanya falsament acusada d’adulteri.” Dins *Actes del desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1996. II, 197-216.
- Gómez, Xavier. “«Curial e Güelfa», petges mitològiques.” *Caplletra* 3 (1988): 44-68.
- . “Les *Metamorfosis* (d’Ovidi?) en *Curial e Güelfa*”. Dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, XXVI. Miscel·lània Jordi Carbonell*. Barcelona: PAM, 1993. 71-83.
- Gros, Sònia. “Escenes de seducció en el *Curial e Güelfa*. Una lectura des dels clàssics.” Dins J. Butinyà Jiménez & A. Cortijo Ocaña eds. *L’Humanisme a la Corona d’Aragó (en el context hispànic i europeu)*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 2011. 101-124.
- Hauf i Valls, Albert. “«La dama de Rodés»: tècnica i «energia boccacciana» en un novellino del «Tirant lo Blanch».” Dins A. Ferrando & A. Hauf eds. *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de Llengua i Literatura VIII*. Barcelona: PAM, 1994. 79-118
- Hauf i Valls, Albert. “Láquesis: La personificación de la seducción en el *Curial e Güelfa*.” Dins Javier Gómez Montero & Bernhard König dirs. Gernert Folke ed. *Literatura Cavalleresca tra Italia e Spagna (Da ‘Orlando’ al ‘Quijote’): Literatura caballeresca entre España e Italia ( Del ‘Orlando’ al ‘Quijote’)*. Salamanca: Semyr & Centro de Estudios sobre el Renacimiento Español, 2004. 261-84.
- Hernández Esteban, María. “Boccaccio y el mundo clásico.” *Analecta Malacitana* 20.1 (1997): 73-94.
- Moreno, Rosario, ed. *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a.C.-II d.C.). Exemplaria classica, Anejo II*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011.
- Lida De Malkiel, María Rosa. *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*. Londres: Tamesis Books Limited, 1974.
- Pichon, R. *Index verborum amatorium*. Georg Olms Verlag: Hildesheim, Zürich, New York, 1991.
- Piera, Montserrat. «*Curial e Güelfa*» y las novellas de caballerías españolas. Madrid: Pliegos, 1998.
- Pujol, Josep. *La memòria literària de Joanot Martorell. Models i escriptura en el Tirant lo Blanc*. Barcelona: PAM, 2002.
- Renesto, Barbara. “Note sulla traduzione catalana del *Decameron* del 1429.” *Cuadernos de Filología Italiana* (n.º extraordinario) (2001): 295-313.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *Sociedad, amor y poesía en la Grecia Antigua*. Madrid: Alianza, 1995.
- Sabot, A. F. *Ovide poète de l’amour dans ses oeuvres de jeunesse*. Paris: Ophrys, 1976.
- Simo, Meritxell. “Les yeux et le coeur: beauté extérieure et beauté intérieure dans *Curial e Güelfa*.” Dins *Le beau et le laid au Moyen Âge*. Aix-en Provence: CUERMA, Université de Provence, 2000. 477-491.
- Stocchi, Manuela. “*Curial e Güelfa*” i il “*Decamerone*”. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 45 (1995-1996): 295-315.
- Turró, Jaume. “Sobre el “Curial”, Virgili i Petrarca.” Dins en *Miscel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura a cura d’Antoni Ferrando i d’Albert G. Hauf, III*. Barcelona: PAM, 1991. 149-168.