

El Magnánimo, el Marqués de Santillana y el III libro del *Curial*

The Magnanimous, the Marquis of Santillana and the III book of the *Curial*

JÚLIA BUTINYÀ
juliabutinya@gmail.com

UNED

Resumen: Las secuelas de la autoría de Íñigo Dávalos sobre el *Curial* coinciden con los planteamientos literarios, si bien dejan incógnitas, como la insistencia en la figura maternal en el libro III, la cual se afronta aquí. La vinculación del Magnánimo con la Corona aragonesa –reflejada en *Curial*– se realiza mediante famosas caballerías, desde la leyenda del buen conde de Barcelona; siguen las crónicas con la figura del rey Pedro, cuyos cuentos decameronianos (X,6 y 7) solucionan la dinámica sentimental a finales del III libro. La relación con Santillana afecta a la primera mitad del libro III, donde el autor se opone a la *Comedieta de Ponça*, defendiendo la veracidad. Ello se expone en ese prólogo, se avala en el sueño del Parnaso y se aplica “dorando” los hechos de menor brillo. Así, se doran los aspectos negativos de aquel gran poema –errores o ausencias significativas– y las situaciones sentimentales de la pareja protagonista; éstas, mediante los diálogos puros, calcados de la *Divina Comedia*. En la segunda mitad del libro, las dos citas mitológicas de Dante instauran una mixtura moral renovadora, despojando de inmoralidad a Venus y recordando al gran Júpiter como mediador. El plano literario y el moral se corresponden, de manera que en ambos se dice la verdad –dorada con humor– a modo de consejo amical, como recomienda Dione en un discurso excelso. Finalmente, la *Tragedia de Lançalot* de Lluís Gras se plantea como fruto de la memoria del Magnánimo.

Palabras clave: Humanismo cuatrocentista hispánico, *Curial e Güelfa*, Alfonso el Magnánimo, Marqués de Santillana

Abstract: The consequences of the paternity of Íñigo Dávalos on the *Curial* coincide with the literary approaches, although there are still unknowns, such as the unexplained persistence of the maternal figure in book III, which is dealt with here. The link of the Magnanimous with the lineage of the Aragonese Crown –reflected in *Curial*– is made through the most famous chivalries, from the legend of the good count of Barcelona; the chronicles continue with the king Pedro, whose Decameronian tales (X,6 and 7) solve the sentimental dynamic at the end of the III book. The relationship with Santillana affects the first half of book III, where the author, defending veracity, opposes *Ponça's Comedieta*. This is exposed in this prologue, is endorsed in the dream of Parnassus and it is applied “gilding” the less brilliant facts. Thus, both the negative aspects of *Ponça's Comedieta* and the sentimental situations that affect the leading couple, are gilded; these, through pure dialogues, traced from the *Divine Comedy*. The two quotes mythological from Dante in this book establish a renewing mixture moral, since Venus is not immoral and Jupiter is a mediator. The literary and moral aspects correspond, so that, in both –dorating it– and the truth is told in the form of friendly advice, as Dione recommends in an excellent speech. Finally, the *Tragedia de Lançalot* of Lluís Gras is considered as the result of the memory of the Magnanimous.

Keywords: Fourth century Hispanic humanism, *Curial e Güelfa*, Magnanimous, Marquis of Santillana

DATA PRESENTACIÓ: 19/10/2023 ACCEPTACIÓ: 21/10/2023 · PUBLICACIÓ: 03/12/2023

La novela caballeresca *Curial e Güelfa* ofrece un vasto campo de interés, más allá del que aporta para la literatura catalana, donde su valor es altísimo debido a la riqueza literaria y lingüística; para la española, interesa en especial por su relación con el Marqués de Santillana y para el Humanismo en general, es una pieza de museo.

Tras asimilar los avances acerca de su contexto histórico, lingüístico y cultural, marcan este trabajo la gestación del *Curial* y también su posteridad. Me centraré en las dos personalidades del título y en las incógnitas que afectan al III y último libro, como la reincidencia de la figura maternal. Y acoplaré las novedades de la crítica con mis investigaciones anteriores, que derivaron de una propuesta de autoría (1988), la cual ubicaba al autor en la corte napolitana, en un entorno de admiración rendida por Alfonso V, gracias a cuya concepción y práctica de la nueva corriente, el Humanismo irradiaba hacia la sociedad.

Alrededor del Magnánimo y de Santillana¹

Ambos personajes nos sitúan ante el Humanismo monárquico –de los humanistas ‘blandos’, propio del vernáculo–, que se ubica preferentemente en Milán y en Nápoles (Rodríguez Porto 2022: 69). La huella de Nápoles, señalada desde principios del siglo XX, se ha apuntalado con una monumental investigación histórica gracias a la hipótesis de autoría del historiador Abel Soler (2017) –avalada por buena parte de la crítica académica–,² quien la hace recaer en Íñigo Dávalos (Enyego d'Àvalos en la cancillería catalana). Su tesis examina dos núcleos –estancias del autor precedentes a la napolitana–, cruciales en la génesis del *Curial*: para la comprensión literaria y las relaciones históricas, la corte del duque de Milán, y para el análisis lingüístico (parcela estudiada por Badia i Margarit, Ferrando y Veny), la anterior, en la corte valenciana del rey Alfonso. Con esta propuesta se desvela en gran parte el misterio del anónimo; de manera que, aunque no se puedan dar por finiquitados los enigmas, el noble castellano está coherentemente justificado como progenitor –sin excluir la posible ayuda de algún servidor, revisor o comitente (Soler 2017: I, 820-823). Pero, desde luego, dueño y señor de una obra escrita en catalán –lengua dominante entonces en una cancillería poblada de valencianos–, cuya salvación material, que al parecer también habría que atribuirle, le otorgaría en cualquier juicio salomónico la paternidad. Los aspectos que –a menudo en clave de humor– se desprenden del hallazgo coinciden, por lo general, con los que ya eran conocidos en el plano literario.

* Como antigua estudiosa del *Curial e Güelfa*, he de expresar mi congratulación a la revista *Scripta* de la Universitat de València por dedicar a la novela caballeresca este monográfico y a ISIC-IVITRA –institución que ha sido agente motor y propulsor de dicha obra–, por su realización.

Dedico este trabajo a mis amigos y buenos conocedores del Humanismo en la Corona de Castilla: Antonio Cortijo, Ángel Gómez Moreno, Tomás González Rolán, Teresa Jiménez Calvente, José Antonio Pascual y Miguel Ángel Pérez Priego.

1 La exposición sobre *El Marqués de Santillana (Imágenes y letras)*, promovida por la Biblioteca Nacional de España y el Museo del Prado, que ha tenido lugar en Madrid recientemente (2022-2023), ha sido un logro brillante, de acuerdo con el esplendor del Humanismo hispánico en el siglo XV.

2 Se excluyen los ámbitos menospreciadores de hipótesis, que –sin argumentaciones de peso– la obvian o rechazan. La controversia se refleja en el excelente catálogo de la exposición citada (Molina 2022: 141).

Ahora bien, si hay que reconocer este gran adelanto, que se suma a tantos trabajos que desde finales del siglo XX se han ido acumulando sobre el *Curial*, el hecho de ser un único manuscrito y falta del punto final o repaso definitivo deja la obra abierta a interrogantes. Para algunos, ha sido un incentivo la exposición madrileña mencionada acerca de Santillana, pues en el libro III del *Curial* subyace el Marqués, dada su dilatada imbricación con el Magnánimo. Su estampa se afirma bajo la nueva autoría, ya que estaba ligado por amistad, parentesco y gustos, al conde de Monteodorisio –título de Dávalos debido a su matrimonio con Antonella d’Aquino (ib. 986-994)–, cuyo escudo (“migpartit ab un leó d’argent rampant” (ed. Ferrando: 63) despliega *Curial* como estandarte.

Es un hecho que el tener pendiente obra tan meritoria las letras capitulares o el no contar con título ni dedicatoria parecen indicar una abrupta interrupción. Pero, entreviendo la figura del rey tras la del protagonista –como se hace a menudo (Comas, Ferrando, Gros...; Butiñá 1992a), según la onomástica *à clef* que tanto ha incitado a la identificación de personajes (Soler 2017: III/2)–, se obtiene una razón clara para ese sabor de inacabado o de acabado con prisas; puesto que si la obra concernía al mundo del Magnánimo, su muerte inesperada la habría detenido, dejándola estéril. Esta posibilidad, a la que se suma que el manuscrito, que parece ser copia fiel del original, en el III libro muestra una letra más descuidada (Ferrando 2012a: 41-44), la iremos afianzando desde varios supuestos. Su óbito, en 1458, se halla entre los límites que dan BITECA-Philobiblon y algunos expertos para la datación del manuscrito (1430-1480). Para la fecha *ante quem* –aunque hay varias propuestas–, Riquer da la de 1462 como indudable (1964: II, 620-621) por la denominación de lenguas de España (“la lengua d’Espanya”), que la orden de San Juan de Jerusalén, muy protegida por el Magnánimo, mantuvo hasta esa fecha; para la de *post quem*, Espadaler (1984: 101-103) propone la de 1456 por la victoria de Belgrado contra los turcos, recio envite que avivó esta lucha en la cristiandad y que cierra las gestas de *Curial*.

Volviendo a la corriente humanista, es sabido que es compleja, como manifiestan las tan plurales producciones literarias del siglo XV valenciano, de un Martorell a un Roís de Corella, personalidades cuya variedad se puede parangonar con la que se daba en la Corona de Castilla, donde también había *litterati* que “imitaban” a los clásicos (González Rolán 2003: 28); arreciaba una nueva moda cultural, que se aceptaba más o menos. Pero, si en la península Ibérica se daba una fértil exuberancia, en la Itálica alcanzaba una pureza bastante monolítica en la corte de Nápoles gracias al Magnánimo (Gómez Moreno 2011: 257). Ahora bien, en su programa revolucionario cultural, los varios humanismos (cívico, caballeresco...) suelen atenerse al postulado de considerar cimera la virtud del amor, pero con una concepción renovada.

El *Curial*, al margen del influjo clásico (Gros 2015), se sustenta en la *Divina Comedia* y el *Decamerón*. Y, anclándose en las fuentes literarias, deja atrás viejos esquemas y hábitos de manera llamativa, implantando, por ejemplo, la dignidad de la mujer, sin reparos. Tácitamente, se hace patente el rechazo a las exageraciones anticuadas: sea en la desaprobación de las costumbres caballerescas

ya rancias del *Jaufré*, que se burlan en las aventuras de Curial recorriendo Provenza (Butiñá 2001: 92-95), sea en las alusiones a la *Belle dame sans merci* de Alain Chartier, tan de moda, pero cuya resolución de mujer hierática está en franca oposición al ideario de la novela, dado que Güelfa por fin será dúctil (ib.: 87-89).

Por un igual ocurre con el placer, de modo que las monjas, en escenas netamente decameronianas (ib.: 38-43), están desinhibidas. Ellas son emblemáticas de la apertura moral pero no ideológica que caracteriza esta obra de Boccaccio; de manera que subsiste una firme base cristiana, pero ya no es la formal de la tradición. Y los personajes de la ficción, aunque actúan de un modo atrevido y liberado, a través de fuentes de la literatura clásica –la *Eneida*–, de la histórica catalana y de las obras citadas italianas concurren bajo la directriz de una extrema rectitud, guardianes del sentido tradicional (Hauf 2012). Esta nueva mixtura, respaldada en la inocencia moral, es la misma con la que Bernat Metge defiende insolentemente en *Lo somni* a su horrible amante o la que asalta las iglesias con desnudos artísticos; fórmula netamente decameroniana de la que se apropia esta novela (Butiñá 2023).

Pues dicha ambivalencia tiene cimientos macizos en la solidez de Dante, quien patrocina una Venus rehabilitada: el libro III del *Curial*, de compacta carga alegórica, configurada por un profuso decorado mitológico, pero cuya función va mucho más allá de lo decorativo, se erige sobre el firme rescate de la diosa, con reivindicación de toda su familia (ed. Ferrando 2007: 295). Venus, enclavada ahora en el Paraíso de la *Commedia*, ya no es una figura inmoral;³ principio que, liberando al amor, da bula al erotismo inocuo y naturalista propugnado por el certaldés, quien tan bien había entendido a Dante en *Il Commento* e *Il Trattatello*. O sea que, en el *Curial*, los criterios sólidos de la tradición se preservan bajo la libertadora sensualidad del paganismo gracias a la cristianísima égida dantesca. Con ello se procura una cómoda ambigüedad –propia de lo moderno–, fruto de concertar lo humano-teológico y lo sensual-popular que transportaban aquellas dos obras italianas y que, sin rupturas, daría tránsito al Renacimiento.

En este escenario, el gran Petrarca es un autor marginal, dado que su posición antiamorosa promulgada en el *Secretum* y que comportaba afianzar el vetusto comportamiento misógino –según había condenado *Lo somni* (Butiñá 2002a: 343-355)–, es contraria a la modernidad de un *Curial*. El intransigente preceptor nos proporciona aquí una alineación diáfana, de modo que hay que revisar el notorio encabezamiento de la novela a su sombra. Puesto que empieza casi iniciándose con su recuerdo, como reconoció en las *Familiares* Francisco Rico (1982: 89-90), por hallarse ante un caso excepcional de virtud; de manera que, “al comienzo del *Curial* se nos dice que el amor es peligrosísimo (puro Petrarca), pero que cabe alguna posibilidad excepcional de triunfar (una vez

3 “*Solea creder lo mondo in suo periclo / che la bella Cipriigna il folle amore / raggiasse*, volta nel terzo epiciclo; / per che non pur a lei faceano onore / di sacrificio e di votivo grido / *le genti antiche ne l’antiche errore*; / ma Dione onoravano e Cupido, / quella per madre sua, questo per figlio, / e dicean ch’el sedette in grembo a Dido”, *Paradiso*, canto VIII, vv.1-9, vol. V, p. 101. (La cursiva es mía). Bernat Metge fija también su regla moral en otros versos de la *Divina Comedia*, que asientan la ética despenalizando el placer (Butiñá 2023: 175-176 y 2002a: 297).

lo dijo Petrarca)” (Butiñá 2001: 35). Pero el *feeling* de esta aportación, con la que parece rendírsele tributo y admiración, deja lugar a dudas dada la oposición a su ideología; o sea que –como hizo Metge en su traducción del *Griselda* (Butiñá 2002b: 39-41)–, a pesar de arrancar bajo su padrinazgo, es en realidad un rendibú; arma de dos filos incluso si se lee el clímax del final como una marca antagónica –difícil de explicar si no– en contra de aquel ideario. Líneas estas en las que –casi cerrando la novela– se da una referencia, gratuita e impensada, comparando el deseo carnal de los protagonistas, tras su boda, con el ardor de Jasón y Medea, y alegando tener mayor intensidad el suyo que el mitológico por haber sido deseado durante muchos más años; equiparación no sólo enunciada sino reforzada con un envío a Guido delle Colonne para su ampliación (ed. Ferrando: 389).

A la heterogeneidad del *Curial* hay que agregarle lo singular de que su doctrina se ostente osadamente a la vez que se oculta, como acabamos de estimar. Y este hecho –aparte de ser afín a los procedimientos humanísticos– se puede justificar advirtiendo que el hilo argumental glosa –o coincide con– el asunto comprometedor acerca del rey y su enamoramiento de la napolitana Lucrezia d’Alagno. Negocio de espinoso tratamiento que reclamaría sigilo, dado que sería imposible, en aquel entonces, no sospechar un doble juego cuando la crítica lo ha percibido a siglos de distancia (Espadaler 1984). Desde tal supuesto, hay que contar con un requisito para su gestación: debió germinar en un entorno de alta intimidad y con un talante de complicidad cultural. De modo que las dos grandes obras italianas –anotadas como piezas constitutivas del *Curial*– actúan como descodificadores y, aparte del ansia culturalista propia del Humanismo, sirven para el encubrimiento.

Así pues, los contenidos –desde la renovación, pero con asunción del canon tradicional– mantienen un pintoresco equilibrio gracias al disfraz que facilitan las fuentes. Temple de doble cara que insta a una teoría literaria en consonancia; en una palabra, ambigua. Esta se hace explícita en el prólogo al III libro bajo el lema de ‘dorar’, fingiendo, los actos de plata (ed. Ferrando: 275); pero además, se sacraliza en un sueño sobre el Olimpo, bajo cuya jurisdicción se somete la literatura a la veracidad y se condena el escribir cosas “tenyides de color de mentira” (ib.: 308-309), o sea el falsear los hechos. Es difícil precisar el punto dulce al que aspira el autor entre permitirse dorar y reprobar teñir; he optado por denominarlo ‘barniz’, ya que posibilita reconocer una realidad algo manipulada por medio de simbolismos mitológicos o con pinceladas de humor.

Esta norma atañe a los protagonistas como subterfugio de su tándem en la realidad, así como afecta a la *Comedieta* de Santillana. Veámoslo: aquel sueño mitológico ilustrador tiene lugar en la travesía de vuelta de Curial por el Mediterráneo, habiendo reposado a la ida unos días en la isla de Ponza a causa de la embestida de un corsario genovés, de la cual el caballero salió vencedor (ib.: 279-280). La broma está servida (Butiñá 1993a). Y su opacidad explicita cuán complicado es desentrañar correctamente el doble fondo obteniendo una lectura unívoca que dé su razón de ser,

pues hay que moverse en un terreno resbaladizo, que puede hacer pasar desapercibidas las ironías o bien tomarlas como tal no siéndolo.

Pero, aparte de la metodología, hay que observar la temática que la determina. Que el *Curial* enfoca un tema embarazoso –aun siendo de mayor alcance que el derivado del afer sentimental concreto del Magnánimo (como el diálogo *Lo somni* sobrepasa con creces el problema judicial a la muerte de Juan I)– lo atestigua bien que dicho tema manifieste muy diferentes posturas dentro del mismo momento y corriente. Así lo vemos en la Corona de Castilla y en la de Aragón: dado que en algunas estrofas del *Laberinto de Fortuna*, Juan de Mena, poeta de la corte de Juan II –cuñado del rey Alfonso–, se podría estar denunciando lo deteriorado de dicha situación en relación a la reina de Aragón, María de Castilla;⁴ mientras que, paralelamente, en el *Cancionero de Estúñiga* –archivo poético de la corte napolitana compilado por Dávalos tras la muerte del rey–, se recoge un poema de Carvajal que celebra las cualidades de la amante y de la esposa en la misma pieza (Butiñá 2001: 290-297). Esto último concierne a la ficción social para prestigio del poeta como amador, quien enmascara su sentimiento (Morrás / Lawrance 2022: 30, 32); ardid que el gran filósofo mallorquín, que había cultivado la poesía trovadoresca, ya había confesado emplear en su *Libro de Contemplación* (“así como el trovador se vanagloria del bien de estar enamorado a fin de que su canción sea mejor”, Lull 2021: 1162). Estratagema que denota hasta qué punto el nuevo concepto del amor gozaba de una generosa flexibilidad para desviarse de las fórmulas tradicionales e incluso de la misma realidad.

En resumidas cuentas, en la raíz de aquellas divergencias está la discrepancia en cuanto a la noción de la virtud superior, como ya apuntaba claramente el enfrentamiento de Boccaccio y Petrarca a causa de sus *Griseldas* y como bien había acusado Metge en las cartas con que enmarca la suya (Butiñá 2002b y 2020c).

Con todo, hay que tener en cuenta que el *Curial* anuncia que propone solución y modelo, puesto que en esta ardua virtud el caballero humanista se presenta como un crack desde el proemio (ed. Ferrando: 43), junto con el rasgo predominante de domeñar el destino: *Vir sapiens dominabitur astris*; frase famosa por las medallas que diseñó Pisanello para el rey (Molina 2022: 140) y medallas que, a su vez, supervisaba Dávalos (Soler 2017: II, 447). El *Curial* se va orientando, pues, como biografía didáctica de ficción, de inclinación virtuosa sentimental además de caballeresca; doble exigencia que ha de cumplir de modo velado por la delicada coyuntura, pero con firmeza por el vaticinio de ser el heroico caballero literario soporte de la virtud preferente.

La voluntad entusiasta del autor por *Curial* raya en salmodiarlo, pues cierra el prólogo del III libro diciendo que, como hombre de armas, *Curial* sería recordado si sus valerosos actos los escribieran

4 De todos modos, conviene reparar en hechos distintos y fruto del mismo ambiente: que, en 1434, a la muerte de Enrique de Villena, fue quemada públicamente en Madrid su biblioteca, tachada de hechicería (Capilla 2021: 128-129), lo cual lamenta Mena en la obra recién citada (Pérez Priego 2003: 31); y también que el poema de Santillana *La Defunción de don Enrique de Villena* culmina con los nombres de los 22 autores laureados –muchos de ellos paganos– que le recibirán en la gloria (Morrás / Lawrance 2022: 38-39). Tanto en una Corona como en la otra las alineaciones diferían y lo hacían un tanto confusamente.

buenos autores: “Car, si per ventura fossen estats escrits per Tito Lívio, per Virgili, Staci o algun altre gran poeta o orador, foren estats legits, recordats e tenguts en gran stima per hòmens de reverenda letradura”⁵ (ed. Ferrando: 275) –y a notar que son historiadores de emperadores y que algunos contemporáneos, inclusive el cardenal Margarit, los parangonaban al monarca (Vicens Vives 1983: 134, 140). Santillana, por cierto, acabando el soneto en que recoge aquel tópico de que el rey no contaba con buenos historiadores –el XIII al itálico modo– dice que su virtud casi divina la acatan los emperadores (1986: 140-141).

Sobre su celebridad hay que considerar el fracaso del intento de nada menos que Lorenzo Valla como historiador real (1448) por no satisfacerle al monarca el tratamiento de la figura de su padre (Soler 2017: I, 413), cuya legitimidad dinástica convenía estabilizar por haber introducido en la Corona aragonesa una dinastía castellana, los Trastámara. El Magnánimo aspiraba a reafirmar su imagen enlazando con la casa de Aragón –trazo patente en el *Curial*, que rememora al gran rey Pedro tras el protagonista–, a la vez que entroncando con los héroes de la Antigüedad, que agenciaban aureola a todos.

Todo ello, acogiéndonos a la amplitud de la tónica humanística, nos lleva a extendernos a otro tipo de biografías ejemplares, pues oscilan entre diversos géneros. Y nos fijamos en las memorias de Beccadelli,⁶ que le encarga el rey como amigo, mecenas y mentor en aspectos literarios, las cuales son pioneras en su estilo por lo sencillo y humano –con predominio de anécdotas a la sombra de Valerio Máximo– y que, aun plasmando un *exemplum* o modelo de comportamiento y respondiendo al tono de agasajo habitual, se atienen al ‘efecto verdad’ (Capilla 2018: 440), entonces condición preponderante.

Ello implica que la efigie pueda incluir transgresiones y rectificaciones. Y si no cabe duda de que –en la línea del estilo llano que agradaba al rey– en un plano poético como es el del *Curial*, le complacerían los brochazos desenfadados o rebosantes de humor, resulta inaudito que esta permisividad se pudiera alargar hasta incluir aspectos francamente negativos del protagonista, como los calificativos de lascivo y lujurioso (ed. Ferrando: 351). Total, que si el autor, a pesar de su manga ancha para reflejar los errores, se vería constreñido a esconder ciertas equivalencias, a la vez se vería apremiado a asegurar que se respaldaba en la verdad, la cual, en una época dorada del retrato, se estaba imponiendo para la efectividad del mensaje artístico.⁷

5 Puede seguirse mi traducción (2003), dedicada a Martín de Riquer en su 90 aniversario.

6 *De dictis et factis Alphonsi Regis Aragonum* (1455) se tradujo al catalán (*Dels fets e dits del gran rey Alfonso*) por Jordi de Centelles, después de 1481. En la Dedicatoria se exalta al rey comparándolo con Alejandro, César, Pompeyo y Escipión (Beccadelli 1990: 42), de acuerdo con la reputación del prólogo mencionado del *Curial*. En esta traducción se aprecia un punto de intersección entre el género historiográfico y la prosa narrativa de ficción, al estilo de las *novelle* italianas, por incorporar dos de esta tipología en relación con la realidad histórica (ib.: 42-55).

7 Esto me lleva a recalcar el valor de la exposición madrileña citada, gracias al concurso del arte pictórico y los textos. La valoración del retrato, precedido por la estancia y magisterio de Jan Van Eyck en Valencia (Aliaga 2009: 290-291),

A pesar de su extravagancia, corrobora esta audacia literaria que vamos bordeando el hecho de que el protagonista tenga que reconocerse a sí mismo en el autorreconocimiento que presupone el mismo libro. Ello se fija asimismo en su prólogo, recordando a los emperadores romanos que hacen de tramoya a Curial, por medio de la anécdota del esclavo que los acompañaba en el carro triunfal para que no se ensoberbeciesen: “Recognosce te ipsum ne te extollas” (ib.: 273). Reconocimiento propio que Melchior formula directamente a Curial por dos veces, sea por consolidar la vaguedad del paralelismo especular, sea por estar pasando a la cara más negativa, a finales del libro II (ib.: 267). Y aunque Soler (III/2: 810) contempla como destinatario al infante Fernando –idea apropiada por lo didascálico–, hay que tener presente que lo nefasto de la infracción de Curial –pues, de débil al principio, pasa a estar enfangado en el vicio (ed. Ferrando: 352)–, junto con el insistente ejercicio de reconocimiento, personalizan, puntualizándola muy específicamente, la figura del receptor. En el prólogo, pues, entre bromas y veras, se dan las contraseñas del usuario.

El avenirse a una veracidad subrepticia o ‘barnizada’ es acorde con la sospecha de que la obra se iba construyendo con gran adaptabilidad –una de cal y otra de arena– y al compás de los acontecimientos; pero en un brete. Porque se haría cuesta arriba escindir las aventuras caballerescas en que se emula sinceramente al rey, de las sentimentales, que se dirigían al callejón sin salida que era la comidilla de la corte –y no solo de la de Nápoles. Pues el rey, reconociéndose, tendría que verse como triunfador y pacificador –su lema– en la gran virtud del amor, de la que Curial hace gala al comienzo de la obra, estimulado por su insignia como dominador de la fortuna.

Todo esto da razón del estilo del *Curial*, ya que el autor, al referirse a los problemas sentimentales del protagonista (¿rey?), tal como advierte ese prólogo, querría ennoblecerlos. Pues sigue así el párrafo citado anteriormente: “Car los sriptors, segons és dit, hagueren daurat, fingint, los actes d’argent, o si per ventura foren d’or, ab la ajuda de aquelles nou Apol ‘lines nomenades, los muntàran en major nombre de quirats, ab l’altesa d’aquell sublime e marvellós estil” (ib.: 275). Estilo, pues, muy particular, que disientía de los escritos curiales de cuño histórico redactados en latín, los cuales pretendían responder a la fidelidad de los hechos sin dorarlos; así como divergía de obras similares de ficción, como el *Tirant lo Blanch*, asimismo con reflejos en la vida real, pero libremente falseados y con miras a un éxito tangible.

Una distinción entre estas obras y el *Curial* radica en que la novela no pretendía abrirse al gran público; es más, su composición se supone en relación con las veladas literarias –ore del libro–, abanderadas por Beccadelli en 1433, en torno al círculo estricto del rey Alfonso, de acuerdo con

lleva a considerar incluso la pintura realista valenciana de la época como una variante de la flamenca. Así, el tan flamante san Jorge con armadura alanceando al dragón, obra de Jorge Inglés (Molina 2022: 100-103) –figura original de Van Eyck reinterpretada en una miniatura del más íntimo libro de horas del Magnánimo (Mira 2009: 87)– incita a relacionar su mandamiento de realismo con el del *Curial*.

su divisa de un libro abierto; veladas que respondían al afán de asumir las obras de los clásicos, dada su devoción por la escritura y la historia (Capilla 2021: 128ss y 2018: 430). Estas lecturas, que florecieron en un riguroso ámbito de proximidad en Castel Capuano, siguieron en Castelnuovo con su corro de célebres humanistas; entre ellos, Bartolomeo Facio y Poggio Bracciolini.

Otro círculo imprescindible para el monarca era su familia; algo sagrado, como se suscribe desde los reconocimientos de los personajes. Un cuadro en que se palpa con clarividencia es en el combate de Curial con dos leones, estando cautivo en Túnez: “don Henrich de Castella” y el embajador de Aragón, que presencian la lucha, se desviven por bajar al patio y están a punto de saltar, arriesgando su vida; y, habiendo vencido Curial, bajan corriendo, echándole el último por encima un manto muy rico (ed. Ferrando: 343). Pero si, en vez de ver a aquel personaje histórico del tiempo en que se desarrolla la novela, se entiende que se trata de Enrique de Aragón –haciendo uno de los dos personajes que actúan de espectadores y contando con que en la novela abundan los trasvases y juegos onomásticos–, la escena se torna muy satisfactoria para el rey Alfonso; puesto que Enrique de Aragón –hermano menor muy querido, reconocido hombre de acción que había sufrido prisión tras la batalla de Ponza y muerto en 1445; y a más, amigo de Dávalos– aparecería a su lado, en compensación, en una escena victoriosa y egregia. Lo corroboraría que, en los eventos sucesivos a dicha escena, desaparece este personaje y sigue sólo el embajador; pero no hacen falta puntos de apoyo, puesto que el pasaje se encuadra en el cuento II,6 decameroniano,⁸ cuya embrollada trama, que solucionaba Boccaccio por medio de reconocimientos y engloba toda esta parte primera del libro formando un verdadero encaje de bolillos, lo delata. Y ocurría allí que estando cautivos y escondidos los dos hijos de una noble dama –madona Beritola–, la nodriza le muda el nombre al mayor por el de *Giannotto*, al igual que en la novela catalana *Curial* en cautividad se hace llamar *Joan*, pero “al minor non curò di mutar nome”! (Boccaccio 1976: 113). Como ocurre en el *Curial*, si se entiende que tan fraternal compañía de Curial en cautividad alude al infante Enrique de Aragón (Butiñá 2001: 243-244).

En estrecha relación con el Magnánimo conviene atender aún a otro campo, el de la poética de ficción, por la *Comedieta de Ponça* (1443), poema panegírico de la casa real aragonesa, donde el rey y los infantes son precisamente *exempla* de virtud. El comparatismo con la escena de la batalla naval próxima a la isla de Ponza, en este III libro, se abre a múltiples comentarios (Butiñá 2001:

8 Salpicando el argumento, resumimos el principio de este cuento, que comparte con el *Curial* los nombres –que damos del original, pero en cursiva–, con los cuales se organiza un revuelo en la novela: En tiempo del rey *Manfredi*, gobierna la isla de *Cicilia* un gentilhombre, *Arrighetto Capece*. El rey *Carlo* de Francia mata a *Manfredi*, apresa a sus servidores y le es entregado *Arrighetto*. Su mujer, madona Beritola, huye con sus hijos pequeños y, viéndose forzada a parar en la isla de *Ponzo*, al mayor le llama *Giannotto*. Tras sufrir lo indecible al ser apresados los dos hijos por corsarios, vive sola, como una salvaje, amamantando a dos corzos que halla en una cueva; mientras tanto, los niños siguieron en cautividad con su nodriza. El enredo se deshace gracias a un gentilhombre, *Currado*, que, como gibelino, celebra que Sicilia retorne al rey *Piero*, gracias a la rebelión popular. Revuelta que depara el final, pues este rey repone a la familia maltratada en su estado original.

273-290), que se podrían simplificar viendo el *Curial* y su naturalidad como una confrontación burlesca frente al alto grado de artificio del Marqués (Morrás / Lawrance 2022: 32, 36); si bien el simple contraste de las Fortunas da que pensar que vaya más allá. Así, su contraposición (Butiñá 1993b) no sólo se debe a ser dicharachera y basta la catalana frente a la rígida y pomposa castellana, sino a estar cargada de significado la primera frente a la vacuidad de la segunda. Es palpable en lo antitético de sus arengas: malévola y justiciera la del *Curial*, razonando su persecución al caballero (ed. Ferrando: 251-252, 288-300), frente a la de la *Comedieta*, donde las explicaciones a las reinas con los maridos encarcelados responden a su estereotipo voluble y mecánico (Santillana 1986, vv. 887-896, p. 123). En la novela –que se autodenomina realista– hasta el *deus ex machina* rebosa de sentido.

Ello es consonante con el punto esencial de la disensión: que la *Comedieta* no tenía rigor para con los hechos históricos (Butiñá 2018: 21-22), lo cual habría ofendido al rey, tan pendiente de su familia, al describir –explotando lo trágico como motivo literario– la muerte repentina de la reina Leonor al enterarse de aquella derrota (Santillana 1986, vv. 658-660, p. 108), cuando su madre murió cuatro meses después (Martín Baños 1992). Así como contradecía la preceptiva del autor, que arremeterá contra la obra de Santillana (Soler 2017: III/2, pp. 1571-1586). Y lo hace, no sólo jugando con la aventura naval, trasvasando a la ficción sus consecuencias –como los beneficios de las avenencias diplomáticas–, sino rectificando dislates o ausencias gracias a su teoría literaria, veraz respecto a los hechos.

En el caso de la madre, borra el disgusto de tan lacerante lapsus haciendo que la figura maternal –de otro modo, infundada– sea muy sobresaliente. El brillo comienza en el relato decameroniano II,6 a través de la bellísima imagen de madona Beritola, procedente ya del ejemplario (Butiñá 2001: 62-63); después, comparando a la madre de Curial con madres valientes que detienen la fuga de sus hijos en la batalla –reconocimiento debido a Lida de Malkiel, procedente de una anécdota de Justino (ib.: 281-282; ed. Ferrando: 301)-; también por ser la madre de Venus, Dione, quien pronuncia la sentencia aristotélica que podría albergar la intencionalidad de toda la obra; o bien por Fátima –madre de Cámar, la heroína en el episodio de Túnez–, a quien se le da mucho realce. Es decir, el autor no sólo dora la batalla y sus efectos sino también los puntos negros de la *Comedieta*.

Así mismo, el *Curial* se hace eco del rescate, pues la reina María se desvivió por recobrar a su esposo, cautivo tras Ponza, como testimonia su epistolario, recortando gastos, etc. (Benito Ruano 1964: 273-274); gesto que sintoniza con Güelfa, quien hace buscar a Curial, tras su naufragio, queriendo recuperarlo a cualquier precio y durante cuatro páginas (ed. Ferrando: 314-317). Rescate que en la *Comedieta* no ha lugar al haber muerto la madre con la dramática noticia, mientras que era un aspecto histórico sensiblemente emotivo para el rey Alfonso. A mi entender, el trato dado a esta circunstancia de la incidencia maternal –junto con el final del cautiverio y la mimesis de la batalla, que evidencian el afrontamiento del *Curial* a la obra de Santillana–, hacen de ésta, en rigor, no tanto una fuente como un referente, reforzando la identidad del rey y Curial.

Todo ello se contiene en un marco áureo. Pues el principio de dorar con el estilo se subraya en un momento álgido, pero con alcance para toda la obra, el cual tiene lugar tras el suceso de Ponza, en la irradiación de ese periplo naval: en el sueño –ya apuntado– de Curial en el Parnaso, en el que el caballero tiene que juzgar delante de las Musas acerca de los hechos de Héctor y Aquiles y su escritura. Viene precedido por una exclamación del autor (ib.: 301-302), en la que arguye que no puede soportar el bochorno de tener que escribir la escena onírica que tiene que relatar, puesto que tratará de un escritor que ha pasado la literatura por delante de la historia, deformándola. Con este eximio apóstrofe, el autor –de una ficción– instaure ceremoniosamente su preceptiva literaria veraz.

En el sueño, Apolo reprende a Homero y le afea haber alterado la realidad, escribiendo por mor de exhibir sus cualidades estilísticas, atendiendo más a su gloria que a la verdad de los hechos. La frase del dios, apoyada con una cita de san Jerónimo, es rotunda: “contra veritat escriure, no m par sie loor” (ib.: 309); el aval del santo –cuyas epístolas se leían en la corte– decanta la veracidad de la novela. De leerse en una tertulia –muy posiblemente con participantes en aquella batalla–, para captar el sesgo censor, no haría falta ni nombrar la *Comedieta*.

Pero, frente a esta apariencia tajante, hay que discernir el fondo elogioso que la enfatiza; puesto que el estilo criticado en este sueño es el del mismísimo Homero –consolidado por Virgilio, quien siguió sus pasos falseadores–; lo cual no sólo alivia la apreciación crítica sino que la honra. Por mucho que se enfrasque el debate con la versión homérica de Dictes y Dares, el texto rival de la *Comedieta* en el plano figurado es la afamada *Iliada*. Según la directiva estilística del novelista, su ataque equivale a una veracidad barnizada.

A esta valoración benévola predispone también su ubicación excelsa dentro del conjunto del libro, dado que el sueño del Parnaso es central y tiene lugar durante la visita de Curial a la Acrópolis, donde se tuvo que sentar en un escalón de mármol por la impresión y, desvanecido por la emoción, se quedó dormido. Cenit del libro por excelencia, considerando que Curial volvía de Tierra Santa y Jerusalén –meta de su viaje–, pero lugares de los que no se da más noticia. Es decir, la retórica del Marqués no queda en mal lugar, sino todo lo contrario. Es, pues, una corrección amical. Pero, además de declararse afecto el autor, se entiende que Santillana pesaba su peso en oro en la corte por su amistad con el Magnánimo.

La confección del III libro del *Curial*

Los rasgos señalados hasta aquí delatan a un autor enormemente próximo al monarca, que contaba con el criterio y privanza suficientes, no sólo para glosar sus cualidades, sino para atreverse a augurarle el camino, lo que convierte la obra en una especie de espejo de príncipes privado y recoleto (Butiñá 2001: 219-273 y 1992b; Soler 2017: III/1, p. 316). Autor que es muy renovador, pero también muy respetuoso con la tradición, y que, además de gozar de una selecta cultura y una gran dosis de imaginación y fuerza poéticas, es un convencido dantista.

En los dos primeros libros, en un entorno de deslumbrantes aventuras, se ha expuesto el núcleo argumental de la disfunción amorosa entre los amantes a causa de la intromisión de la seductora Láquesis. Y se inicia el III con un prólogo sustancial en que se pronostica que, a la caída del caballero, seguirá su rectificación moral por medio de una dolorosa restauración (ed. Ferrando: 273); tras la cual, será ejemplar. Este par de acciones –purgar y expiar–, que desencadenan el final, denotan una mayor circunspección y sellan este libro, individualizándolo respecto a los dos anteriores, que se movían entre lo amoroso y lo caballeresco. Esos dos objetivos se retroalimentan y gravan el libro, tanto para los derroteros del proceso moral encauzado, como para la teoría literaria proclamada en su prólogo.

Este marco teórico conlleva una acentuación de la carga alegórica, mitológica y clasicista, de resultado barnizador, llevando a advertir a algunos eruditos –entre ellos, Dámaso Alonso y Antoni Comas– un cambio de mano. Cambio que se podría confesar a inicios de este prólogo tras la fábula de las Píerides (ib.: 271-272), aludiendo a una nueva intervención; puesto que el autor se excusa por escribir poéticas ficciones –a estas alturas de la obra y cuando no las inauguraba–, amparándose en la ignorancia y diciendo que se apañará como pueda, groseramente, por ser indigno ni de invocar a las Musas. Puesto que, alegando no haberse ocupado de ellas antes, es un mero “imitador de los míseres e garrules filles de Píereus” (ib.: 274).

Por todo ello, a pesar de que la obra no flaquea en cohesión, analizaremos cuidadosamente tales novedades, ya que el mismo autor confiesa que aumenta en complicación: “aquest tercer e derrer libre, lo qual és algun poquet pus intricat que ls altres primers” (ib.). Libro en que se enfatiza el estilo precedente, recargándose de virtuosismos y tecnicismos, así como de fuentes –más entrelazadas y numerosas que en el II; aunque este era más largo, como se puede visibilizar en mi esquema de fuentes o hipotexto.⁹ El III, por tanto, es más humanístico y posee cierta autonomía. Sin embargo, no hay quiebra alguna ni deja de concordar la declaración de intenciones preliminar con el jubiloso final del triunfo del amor; pese a la sobrecarga, su unidad es armoniosa.

Por otro lado, el intrincado peso moral y la enrevesada minuciosidad literaria sugieren su elaboración como fruto de una entrañable vivencia y, a la par, de una estable autoridad; ambas las enarbolaba el fiel Dávalos, quien fue encomendado por el monarca a su hijo en el lecho de muerte y a quien el humanista Decembrio envió una carta poética de pésame por este fallecimiento (Soler 2017: III/2, 714). La prevalencia del noble castellano como amigo y prócer es indiscutible. Pero se contrapone la problemática de la escritura en el torbellino cortesano, lo cual se vería subrayado por tener que adecuarse al paso del tiempo, pues el cliché de la realidad que se dice reflejar no era estático; de modo que, así como se ha entendido que los hechos históricos influyen en el texto, los avatares sentimentales irían superponiéndose a la cadencia de la redacción, con el agravante de estar la familia Alagno en la corte (Butiñá 2018: 25). Y, al igual que Güelfa como señora de Milán solo cuenta en este III libro con 1 frecuencia frente a las 8 anteriores –pues no tendría sentido una vez frustradas las esperanzas para la Corona de Aragón

⁹ Para una vista de conjunto de las fuentes, puede verse el croquis general de la obra (Butiñá 2012a: 233).

acerca de este señorío, bajo el dominio de los Sforza a partir de 1450 (Soler 2017: III/2, 709ss.; fecha que podría, pues, aproximarse a la demarcación del III libro)—, los avatares amorosos se sucederían desconcertantes; sobre todo los más ruidosos, como la visita fallida de la llamada amante del monarca al papa Calixto III —el valenciano Alfons de Borja— con el fin de aprobar su unión matrimonial con el rey (1457).

En cuanto a la condición de escritor de Dávalos, es negativo que cuente en su haber sólo con la traducción —del catalán al italiano— de dos tratados suyos de cetrería —la pasión del Magnánimo—, que datan de 1470-1480. Sin embargo, es positivo el dominio que supone de la lengua catalana y que se autodefina ahí satíricamente como “amatore delle Sacre Muse” (ib.: II, 754), pues invita a pensar que, calladamente, contara con escritos literarios —o con el mismo *Curial*. Pero, a su vez, este dato de las Musas le podría ser desfavorable, puesto que, en el prólogo al III, hemos visto que el autor afirma lo contrario: que no las ha cultivado.

A grandes rasgos, he reflexionado recientemente (2018, 2021) en la dificultad de confeccionar una obra tan enmarañada y de arriesgadas secuelas dentro de un hervidero de tensiones, navegando entre las filias y fobias políticas propias de una corte de tal conflictividad siendo chambelán del rey, como lo fue Dávalos desde 1449, con la carga de trabajo consiguiente. Hacía unos siete años de la entrada de Alfonso V en Nápoles y apenas uno de su idilio con Lucrezia; pletórico, pues, el monarca de fulgor y poderío. Y así como parece incoherente que el noble llegara a Nápoles (hacia 1440-1444) con la obra terminada (Bohigas 1982: 291), siendo el III libro un texto esencialmente napolitano, donde el abanico de la casuística de la realeza impregna el argumento y se presiente la propensión hacia Oriente —como la de capitanear la ofensiva otomana (Vicens Vives 1983: 137-139)—, cabría rastrear un posible copartícipe idóneo dentro del círculo cortesano; pero como este ámbito ya ha sido analizado concienzudamente por Soler (2017: I, 463-659), antepone la observación de la rigurosa confección literaria, de mayor seguridad que las proposiciones de autorías.

Es decir, tras haber advertido la diferenciación del libro III y su mayor gravedad, ante el cúmulo de complejidades para calibrar los hechos auténticos frente a los literarios o distinguir la veracidad que la obra dice sostener, examinaremos su hechura literaria, principiando por un aspecto bastante desatendido: los mecanismos de adaptación a la doble circunstancia —el yerro y la reparación— que caracterizan este libro, según preconiza el prólogo que lo precinta. Y de ahora en adelante, nos centraremos, tanto para las situaciones amorosas como para las del pasado histórico —preferente pero no exclusivamente— en las dos fuentes básicas que lo articulan y ensamblan (Dante y Boccaccio), conforme la espesa sistemática “fontística” que hace de cañamazo a la obra.

La fuente dantesca, que he analizado frecuentemente, afecta a tres pasajes que —de manera inexplicable e inexplicable sino— emplean el género dignificador del diálogo, dando la inflexión que, según anuncia su prólogo, predomina en el III libro, otorgando un indulgente brillo a la culpa del caballero. O sea que, gracias a esos pasajes, que remiten a la *Divina Comedia* y que se hallan iluminados con el foco ennoblecedor del máximo género literario —rubricados por el hecho ser diálogos puros,

sin el *dixit*, al estilo petrarquesco recuperado de los clásicos antiguos–, las situaciones de Curial se asemejan a las de Dante en la biografía espiritualizada que es aquel gran poema.

Estos diálogos se sitúan, el primero al final del II libro, señalando la cumbre de la disfunción amorosa, y los otros dos en el III, marcando los peldaños hacia la solución final (Butiñá 2012a: 229-230). El primer pasaje así dialogado, que tiene su correspondencia al inicio de la gran obra italiana (en el *Inferno*), hace de remate *sui generis* a aquel libro, a modo de broche soldado al III, con clara función unitiva. Infierno símil al italiano, donde ha sucumbido el protagonista dada su infidelidad amorosa; así, Dante y Curial se hallan en ese estadio, hundidos ante un gran peligro¹⁰ y reconociendo la tutoría de sus mentores (Virgilio y Melchior de Pandó).

La revelación del símil infernal se da en el *Purgatorio* (II,x, vv. 73-76), pues la *Divina Comedia* cuenta que el emperador Trajano salió del Infierno por medio de san Gregorio: al igual que Curial, a quien las palabras expresas de este santo –formuladas por boca del dios Baco: “Vilesunt temporalia cum considerantur eterna” (ed. Ferrando: 354)– le llevarán a la conversión decisiva. Y si el protagonista, al igual que de aquel emperador se recoge en la *Comedia*, se salva del averno por aquel santo, ella va a ser aquí pieza irremplazable para la redención del caballero, superponiéndose al texto con una técnica estilística de reverberación a fin de suavizar tesituras.

De manera que el género incrustado del diálogo se usa para barnizar con benignidad un momento neurálgico y, en esta primera ocasión, en que Curial exterioriza su dolor como extremo, se emplea para desdramatizar, revistiéndose la indignación con un borroso gracejo y leves tintes mitológicos. La tolerancia y el efecto atemperador aplicados se pueden comprobar porque el meollo de la reprimenda de Melchior a Curial se repite en dos ocasiones muy seguidas, pero con muy distintas modulaciones: en el diálogo puro del cierre del II raya en lo jocoso (ed. Ferrando: 268), mientras que, a inicios del III, en que carece del baño moderador del género dialogado, la misma riña ya no es de guante blanco sino de mayor dureza, con cierto aire boeciano y sin rastro de humor (ib.: 276-278).

En los tres diálogos en que se vislumbran tres pasajes de la *Divina Comedia*, esta no sólo añade lustre, sino que participa en el texto de un modo vivencial, emparejando la situación de Dante con la de Curial, de modo que el aspecto censorador incluye tener que expiar las culpas (Butiñá 2012b y 2001: 66-81). Y en las tres ocasiones, el tema se barniza, tiñe o dora con humor. A la vez, la fuente se comporta como las del resto de la obra, permitiendo sólo captar algunos detalles comunes; así, en este enclave infernal vemos una frase calcada y un objeto puntual, desdibujado pero reconocible,¹¹ dándose sin embargo una hábil y cabal adecuación al espíritu dantesco.

10 La fiera amenazadora, un león, es otro elemento conector entre la *Comedia* (*Inferno*, 1, vv. 44-45) y el *Curial* (prólogo al II libro, ed. Ferrando: 125).

11 Contrástese la frase paralela: “Altra és la via per la qual has a caminar” (ed. Ferrando: 267) frente a “A te covien tener altro viaggio” (*Inferno*, 1, v. 91, ed. cit.: I, p. 59). Y el objeto puntual en este caso es la famosa y terrible puerta que

Tan espectacular es el salto literario que se va a dar en el primer diálogo puro, acometiendo la crisis de Curial en su punto culminante de desventura, que el autor avisa y, rompiendo la barrera del sonido del texto –el pacto entre autor y lector–, irrumpe personalmente llamando la atención sobre unos sentimientos que no puede dominar –como el apuntador que subiera al escenario porque el texto le hiciera estremecerse–, exclamándose conmovido por la aflicción de su personaje. Así expresa su propia tristeza y dolor ante la desesperanza del caballero: “Trist e molt dolorós me trop (...) aquell dolorós jorn que Curial de la Güelfa partí, cuydí morir (...) ¿E com scriuré, sens plorar...” (ed. Ferrando: 266-267). Líneas afectivas destacadas hasta tal punto que se rememoran después con un ingenioso recurso, característicamente humanista, en que el mentor se desenmascara como el autor, identificándose con él; puesto que le recuerda a su personaje haber intervenido en el libro anterior saltándose las reglas del juego: “Finalment, recorde’t lo test que t’al leguí (...) segons en l’altre libre ‘t digu’” (ib.: 278). Truco que ribetea el primer diálogo cosiendo la obra. Texto, pues, confeccionado con tal perfeccionismo, que, dadas las veces en que vamos justificando excentricidades, ante una rareza, es preferible sospechar una incomprensión nuestra (Soler 2017: I, 761). Pues las pistas se le van suministrando a dosis al lector; como aquí la expresa homologación del autor con el mentor, Melchior de Pandó.

Habiendo sintonizado con el autor mediante la potencia del género enaltecedor, se comprende mejor el próximo estadio, correspondiente al paraíso terrenal. Este se proyecta en el período de la esclavitud de Curial en Túnez y afecta al *Purgatorio*, donde se emplaza aquel paraíso (canto XXVIII, vv. 34-41...; *Curial*, ed. Ferrando: 313...), en el que se purificará el caballero mediante la sublimación del amor, gracias a la mora Cámar; esta joven, como la virgen inocente de ese canto, a quien encienden los rayos de amor, fortalecerá su arrepentimiento.

Ello consuma la cita aludida de la *Divina Comedia* (nota 3 *supra*), reivindicadora del buen nombre de Venus, la diosa del amor antiguamente considerada peligrosa; dado que el papel tan espiritual de la mora y su virtuoso halo amoroso dejan una huella imborrable de supremo erotismo con un beso apasionado, fascinante para los sentidos (Butiñá 2007); así, la mora aprovecha “lo çucre de la saliva que dels labis de Johan en los seus era romasa” (ed. Ferrando: 334).

La mixtura boccacciana, que vemos que asciende a Dante, desempeña una alta función por medio de la tunecina redentora, emblemática del sincretismo cristiano-pagano, símbolo de la nueva realidad. En consecuencia, ella no sólo lee la *Eneida* –traducida al árabe, en concesión realista– sino que se suicida bajo el cristianismo; por lo cual, al morir, se autobautiza como Juana –acorde con Juan, el

conmina a perder toda esperanza en la *Comedia* (I,iii, v. 9), frente a la puerta que impide verse a Curial y Güelfa tras la ruptura indefectible por parte de ésta (“ab la porta tancada”, ed. Ferrando: 265); puerta destacada con tres alusiones poco antes del primer diálogo, momento del máximo abatimiento (Butiñá 2001: 70). En los otros dos diálogos se relacionan ambas obras por detalles lingüísticos, como en el caso de ‘barba’ en el último (Butiñá 2012b: 276), u onomásticos, como en el segundo la alusión a Proserpina, quien también –como la dialogante (Fátima) en la novela– perdió a su hija (Cámar) en plena juventud (Butiñá 2001: 75-76 y 2011: 270).

nombre de Curial en su cautiverio. Y el período purgador tunecino del *Curial*, una vez dulcificado con el diálogo dantesco –aquí se da entre Cámar y su madre–, deviene lo que es la fuente literaria: un paraíso terrenal, del que Curial no quiere salir pese a la cautividad (ib.: 333).

Aún más, la sublimidad del pasaje viene realizada por el eco de la *Eneida*, extrapolándose así Cámar a otra realidad literaria; pues, como nueva Dido, recurre al suicidio heroico, siguiendo a Catón. Y conviene destacar que, en su largo discurso, desmiente interpretaciones como la de Enrique de Villena, quien en su traducción de Virgilio la dejaba como un alma pecadora (Butiñá 2004: 40). Bajo el principio de la fidelidad al texto primitivo, la tunecina encarna lo pernicioso de la literatura que desfigura los hechos, puesto que, engañada por la tergiversación virgiliana, muere maldiciendo a su antecesora por creerla infiel a su marido (ed. Ferrando: 339-340).

Es toda una filosofía, pues, que no se restringe a la *Comedieta*; lo revalidaba Apolo, en el juicio del Parnaso, donde vimos que deshacía el entuerto de Homero, citando de nuevo a san Jerónimo en feliz armonía clásica y cristiana. Y hay que retenerlo, dado que con el marchamo del santo, acuña ahora enérgicamente la virtud de Cámar, acusando la deformación virgiliana. Pero hay que considerar también aquí que, a la vez, se estaba poniendo de nuevo a los grandes clásicos como antecedentes de sus contemporáneos –Villena y Santillana–, deformadores ambos de la realidad en la escritura poética. Por tanto, la pregunta que se hace Soler –por algunas concomitancias formales (2017: I, 793)– acerca de si Dávalos se había formado en la corte de Valencia junto a Santillana y Villena, dada la oposición del autor a su manera de concebir la literatura, pero a la vez de congraciarse con ellos, cobra relevancia.

Estos hechos envuelven el segundo diálogo entre la joven y su madre (ed. Ferrando: 327-331), que es el de corte más classicista e incluye una cita de Platón. Pero aun siendo donde se define el concepto de virtud, tan valorado desde el prólogo de la obra, se ha insertado alguna salida desvergonzada.¹² Carácter mixto que es un sello sostenido del *Curial* y que, como atesta su presencia en los egregios diálogos puros, le dota de modernidad; ahora ya la seriedad no es rígida, sino que muestra un amplio colchón de elasticidad.

El personaje de Cámar –en cuanto al terceto amoroso que configura la novela– supone una transformación, en sustitución de la perturbadora Láquesis, quien deja de distorsionar hacia finales del II libro, desposándose con el duque de Orleans. Ello suponía metamorfosear de nuevo el papel de injerencia de la bávara en el conflicto sentimental, puesto que Láquesis efectivamente era ya Lucrezia transfigurada. El III favorece aún más las metamorfosis, pues las fuentes se han potenciado, alentando ahora –además de la *Divina Comedia*– la prepotencia del universo classicista. Y la sutil alegorización redundante en los personajes, pues mientras que Láquesis, habiendo olvidado su pasión, queda marginada, la monferratesa Güelfa se va volviendo metafórica. Sucede imperceptiblemente, como si la vorágine amorosa de la pareja se fuera diluyendo por el tono sublime que marcan los

12 Así Fátima recomienda a su hija que tenga amores furtivos, como muchas otras mujeres; pues ella no sólo no se arrepiente del suyo sino “que plagués a Déu fos per començar” (ed. Ferrando: 329).

diálogos. Hasta tal punto que Ferrando interpreta la historia amorosa de Curial y Güelfa como culmen de la avenencia del Magnánimo con la Iglesia (Ferrando 2012b: 822-823). Pues el III, a la vez que gana en potencial histórico y literario, es algo difuso en lo romántico: después del tercer diálogo, que se da entre los dos protagonistas, *tête à tête* y todavía en pleno enfado, no vuelven a aparecer hablando. No sabremos nunca posiblemente hasta qué punto estaba diseñada la obra al darse por concluida ni cómo iba desenvolviéndose este libro. Pero sí sabemos que el autor conocía las *Metamorfosis* ovidianas, que cita iniciando este prólogo, y que los personajes femeninos se transforman a lo largo de su curso.

El tercer diálogo (ib.: 350), a las puertas de la reconciliación, tiene también como fondo el *Purgatorio* dantesco, paraje que le había anunciado el mentor como paso indispensable, pues al paraíso de la tierra o al del cielo “no s pot entrar sinó passant primer per purgatori” (ib.: 266); tal como Virgilio animara a Dante a entrar en el fuego (canto XXVIII, vv. 31-32). Y entre los detalles parejos de las dos obras vemos que la reacción de Beatriz en el diálogo del *Purgatorio* es idéntica a la de Güelfa, pues ambas expulsan tajantemente a sus jóvenes dilectos: “Come degnasti d’accedere al monte?” (*Purgatorio*, canto XXX, v. 74: ed. cit. IV, p. 167) frente a “Traïdor! Qui t’aporta a la mia casa?” (ed. Ferrando: 348). Bronco repudio que, sin embargo, las dos jóvenes pronuncian con la boca pequeña, amagando ya la reconciliación: “Così la madre al figlio par superba, / com’ ella parve a me; perché d’amaro / sente il sapor de la pietade acerba” (*Purgatorio*, canto XXX, vv. 79-81, ib.), frente a: “la Güelfa cridà a Melchior, e, volent mostrar cara fellona, encara que no podia...” (ed. Ferrando: 349). Las galanterías más bien cortesanas de los dos primeros libros dan en éste un elocuente *sorpasso*, haciéndose grávido de matices psicológicos tras la mimesis dantesca. Y la renovación moral se consagra a través de la *Divina Comedia*, de la que el autor era, más que un entusiasta, un alto especialista.

Con la semejanza de ambas mujeres (*Beatrice* & Güelfa), se va volatilizando de modo intangible la culpa de Curial, cuya analogía sólo podrían entrever remotamente algunos iniciados, a la vez que la comedia divina devenía una comedia humanizada. Mérito del quehacer literario del autor es encajar todas estas filigranas en una lectura amena, interesante y rozando lo cómico, lo cual exige haber asimilado a fondo las fuentes literarias, que actúan de código descifrador. Labor que acarrea muchas horas de redacción y de cotejo con las fuentes alrededor de las lecturas en la corte napolitana, las cuales, por otro lado, nos dejan constancia de ricas notas sociológicas. Entre ellas, la vitalidad de los esquemas trovadorescos, muy significativos en estos orígenes humanísticos (Martines 2022): así, el nudo argumental se deshace por medio de una canción de Rigaut de Berbezilh, que debía ser ampliamente conocida por el *Novellino*. El cual, por otro lado, es la fuente del *Decamerón* en el relato que sirve de trama para el desenlace del *Curial* (el X,7); el novelista no sólo muestra conocerlo sino que además mejora su aplicación, al recuperar el poema —un primor más— de la fuente provenzal de Boccaccio, quien, con menos pericia lo había suplido por una canción nueva.

Puede extrañar que falte un diálogo final relativo al Paraíso, pero es algo que se aclara debidamente bajo la estrategia humanística, puesto que la escena que concluye la obra se representa, con lujo

de detalles coincidentes (Butiñá 2012a: 233, 2001: 120-123; Gros, Soler...) por medio de un texto de la máxima altura relativo al ultramundo: el *Somnium Scipionis*; pues, desde el banquete en el palacio real, se reproduce el encuentro de Escipión con Masinisa, que sirve de preludeo a la solemne despedida del autor. Y anotamos que en la fuente latina se asienta que los antepasados quisieron que los matrimonios tuvieran una firme estabilidad (Cicerón 1984: 158), puesto que, una vez más, se podría estar aseverando el *Curial* como una nobilísima y optimista admonición, hecha por un amigo de gran coraje moral. Amonestación que, para hacerla efectiva, se precisaría desentrañar una jerga de alto nivel, donde combinaran unidireccionalmente la finalidad política, la literaria y la personal.

Los dos hitos clásicos –además de Cicerón (*Somnium Scipionis*), Aristóteles (*Ética a Nicómaco*)– están ubicados en dos emplazamientos supremos: en la clausura de la obra y en el corazón del gran pasaje mitológico. Este incide en la conjetura recriminadora recién apuntada; de modo que, aun conociendo el dominio histórico y el lingüístico, para descodificar el *Curial*, se precisa escudriñar el terreno literario.¹³ Dicha exhortación se perfila en la escenografía mitológica principal de este III libro, que tiene lugar cuando Dione enseña a Fortuna que, para lograr lo que se pretende, hay que adoptar la actitud del que aconseja; principio que se especifica citando su procedencia: el IV libro de la *Nicomáquea* cuando trata de la amistad (Butiñá 1991: 251-254; ed. Ferrando: 299); Aristóteles en persona, pues. Dione aclara además que la verdadera amistad consiste en ayudar al amigo, aunque no sea agradable el consejo que se le dé; talante coadyuvado por otra cita dantesca que acababa de dar la diosa mentando la índole de Júpiter –el gran dios y padre de Venus– como mediador (*Paraíso*, canto XXII, vv. 145-147). Dante, pues, otra vez, como pedestal ideológico. Y así como el factor literario afecta a la conjunción de historia y ficción del héroe, también explica el carácter de la adscripción del autor al Magnánimo bajo el arco de la amistad.

Es expresivo que este pasaje ocurre tras haberse ridiculizado poco antes el viejo estilo reprensor en un sermón en el monasterio de Santa Catalina (ed. Ferrando: 283-288), porque la recomendación de aconsejar con acierto –lección de alcurnia afincada, al nuevo estilo, en aquel ámbito ético superior– se consolida como el remedio eficaz para el buen derrotero de Curial, do que Fortuna desistirá de perseguirlo. Aunque –nuevamente con comicidad– ello no ocurre por eficiencia del consejo

13 Y además ayuda el artístico, como se desprende del valor del retrato (n. 7 *supra*), arte que marcan en la península obras como el *Retablo de los Gozos de Santa María* de Jorge Inglés, donde figura Santillana retratado magníficamente, o como lo hacen los nobles barceloneses en el tan notable de la *Mare de Déu dels consellers* de Lluís Dalmau. Este comentario ofrece un enlace comparatista intrépido –al estilo del añorado Claudio Guillén–, pues las palabras finales del mentor –clausurando el pasaje ciceroniano recién citado– son las del anciano Simeón evangélico enunciando su despedida de la vida; lo cual –habiendo testificado el autor su identidad con el mentor en opiniones y sentimientos en momentos cumbre– le lleva a imbricarse con el texto hasta tal punto que aúna obra y misión vital. He traído a colación el comparatismo por el gran óleo de la *Presentación de Jesús en el templo* –también de Inglés (Molina 2022: 107-108)–, en que el rostro de Simeón concentra todo el protagonismo y un máximo realismo, transmitiendo conmovido la trascendencia del momento. Trascendencia que se transmite en el *Curial* al superponer el pasaje evangélico de la despedida del mentor-autor, en que formula emocionado el *Nunc dimittis*, con el telón de fondo de la expresión del pasaje ciceroniano que ejercía como fuente: *ex hac uita migra*.

escuchado de labios de la divinidad del amor, la paz y la concordia –como se autodefine ahí Dione–, sino porque Fortuna, por fin, se harta.

Por todo ello, hay que volver a los textos que compondrían aquellas veladas napolitanas mientras se iba fraguando la novela; y así como es obvio el reconocimiento de las obras clásicas, hay que atender asimismo con esmero a las gestas de la casa de Aragón –linaje que interesaba tanto al rey y que resuena de fondo, por encima de la anacronía temporal, dado que la novela se desenvuelve dos siglos antes, en tiempos del rey Pedro el Grande (ib.: 14, 25...).

Estas proezas se tienen en cuenta en la obra desde la leyenda del buen conde de Barcelona y la duquesa de Baviera (Ferrando 1996); primera andanza de Curial, que se remonta a los orígenes legendarios de la Corona y, a través de la cual, se advierte ya una fijación de la novela: la condena de los maledicentes de las cortes.

Y en cuanto al rey Pedro, aunque las proezas que reproducen sus pasajes no estén señaladas con un cambio de género –pues no requerían el baño dorado, según el prólogo al III (ed. Ferrando: 274)–, sobresalen en cada libro y son fundamentales para asentar el principal *alter ego* del rey, estampa de la caballería. Tan brillantes eran las gestas del Magnánimo que no necesitaban ser barnizadas; bastaría el reconocimiento, por lo cual era vital que, como lector, se reconociera. El sombreado del encuentro de Burdeos de la crónica de Desclot sobre el torneo de Melun y aledaños (Riquer 1964: 618), muy estudiado ya, lo pasamos por alto; baste observar que presenta los mismos rasgos que las fuentes tratadas: semejanza en la imitación de las escenas, mediante detalles onomásticos o materiales, e ironías en la absorción de trazos característicos; ahí, por ejemplo, la nefasta ausencia del rey francés torna cómica la ausencia de Curial (Butiñá 2012a: 208-209).

Y de la crónica de Muntaner, que sería absurdo que estuviera ausente siendo el cronista incondicional de la Corona catalanoaragonesa– aporto tres pasajes que, con la misma metodología que las otras fuentes, he reconocido en cada uno de los tres libros de la novela, ocupando considerable extensión; no se atienden en la tesis de Soler –como tampoco los de la *Comedia* y los diálogos puros–, posiblemente porque desde el punto de vista histórico se hace penoso ahondar en el estrictamente literario. Ambas fuentes, que apuntan respectivamente al tema caballeresco y al sentimental, cohesionan el III libro con los anteriores y, acoplándose al argumento, son las que dan más unidad a la obra.¹⁴

En la primera situación, al final del I libro, he observado claras concomitancias entre la batalla de Boca de Far y la que acontece en la bahía de Rosas, que ocupa del capítulo 129 al 137 de la crónica. En ambos combates destacan –o componen– la lucha cuatro participantes, dos de ellos hermanos; se consigna que el rey de Aragón paga bien a sus vasallos y una vez vencedores, el rey Pedro “volent mostrar la magnanimidad sua” (ed. Ferrando: 121) sale a recibirlos cerca de Barcelona, donde lo celebra con un gran festejo. Y consta tres veces –es la ocasión en que se da con mayor intensidad en toda la obra– la expresión “Què us diré?”, típica de Muntaner.

14 Las he enfrentado con el *Curial* en varias ocasiones: Butiñá 2001: 99-106; para su colocación en el hipotexto, ib., 451.

La segunda situación paralela tiene lugar entre los capítulos 75-83 de la crónica, que narra la batalla de Sicilia, y la lucha del bretón Bachier de Vilahir con Curial en el II libro. Pasaje que ya había reconocido Espadaler (1984: 202-207) por puntos de contacto con las letras de batalla. Remarcamos la comicidad con que en el *Curial* se daría vertida una figura histórica, el marsellés Guillem Cornut, con la correspondencia física de un jabalí, pues se le conoce por el apodo de Sanglier, con el que se le llama, a secas, en la novela; si bien se ha presentado alguna otra identificación. Vuelven a aparecer detalles acerca de san Jorge, como en los otros dos pasajes, destacando que, seguidamente a esta victoria y segundo reflejo del rey Pedro, se da su máximo recuerdo explícito, referenciando su cita en la *Divina Comedia*: “de ogni valor portò cinta la corda” (ed. Ferrando: 245).¹⁵

La tercera ocasión paralela entre el *Curial* y la crónica de Muntaner tiene lugar en el III libro, apareciendo aquí la señal de san Jorge –que era socarrona en el I, mal dibujada en una alcandora femenina– de la manera más gloriosa para un combatiente, pues “tot mullat de sanch de turchs, en la sua sobrevesta blanca anvides la creu vermella se conexia” (ib.: 369). Los detalles entre la ficción de la batalla contra los turcos –cruzada soñada por la corte de Nápoles– y la definitiva contienda de Panissars contra los franceses se pueden emparejar por imágenes o detalles coincidentes; pero si hay hechos muy comunes –como la crueldad de la batalla, el final vergonzoso del enemigo o la gran celebración final–, el comienzo es singular, puesto que propicia la retirada del enemigo la muerte notoria de un gran caudillo (Critxí en la ficción y el rey francés –Felipe III, el Atrevido– en la crónica); y en ambos casos resalta el dato de tratarse de un pariente cercano a la máxima autoridad regia. En la crónica, los infantes franceses eran sobrinos del rey Pedro, hijos de su hermana, Isabel de Aragón, y en la novela se trata de un “parent molt propinqüe” al sultán, cuyo nombre –Critxí– despusa por figurar con 14 frecuencias en un pasaje de tres páginas (ib.: 362-364). También se halla la marca del “*Què us diré?*” (ib.: 370), muy reiterada aquí por Muntaner al tratarse de una batalla famosa. Esta vez no se trata de luchas entre caballeros o de un desafío mortal, como las dos escenas anteriores curialenses, pues en esta batalla (Desclot la relata también en los capítulos 167-168), que tuvo lugar del 30 septiembre al 1 de octubre de 1285, predomina la grandeza épica, la cual debía repercutir en el *Curial*.

15 Es interesante observar que, en esas pocas líneas, se cita 6 veces al adversario del rey Pedro como “rei Carles” – como hacía el *Decamerón*– y 2 veces más en el III libro, mientras que en las 3 referencias del libro II es el “duc d’Anjou”. La variación del título podría indicar una mayor valoración en función de su virtud, debido al relato decameroniano X,6, que resumimos en la nota 17 *infra*; pero también podría delatar una misma mano en este III libro y en los pasajes cuya fuente es la *Divina Comedia*.

<p><i>Curial</i>: final del libro III (ed. Ferrando: 362-370)</p> <p>a) Habiendo invadido el Imperio los turcos, muere su principal capitán, Critxí, a manos de Curial; muerte que siente mucho el sultán, que era además "son parent molt propinquè" (p. 363). Este hecho propicia la retirada turca: "aprés la mort de Critxí, son poch a poch ja començaven desemparar aquella frontera" (pp. 363-364).</p> <p>b) Los turcos "trameteren pregar Curial que 'ls donàs lo cors de Critxí perquè 'l poguessen soterrar" (p. 363).</p> <p>c) Curial planifica la batalla y presenta menos fuerzas al principio; así, los turcos: "ordonades les sues trenta batalles, començaren a moure; contra los quals dues batalles dels christians... Los turchs anaden, a les sues, altres dues batalles. Curial, contra aquelles, mes solamente una de les sues" (p. 368). Y con planeada contención, se guarda el grueso del ejército hasta el final, cuando le informan que los turcos están todos en la batalla, sin peligro de emboscada.</p> <p>d) Se hace un clímax tenso de luchas continuas y cruentas; el bando cristiano vela desde la madrugada, como tampoco duermen los turcos: "Ja los cavalls anaven per sanch e passaven sobre corsos morts, dels quals era la espessura tan gran que no plegaven los peus a terra" (p. 369). "Los turchs, qui tanpoch dormien ..." (p. 368).</p> <p>e) La batalla se dio en un sector fronterizo "son poch a poch ja començavem desemparar aquella frontera" (p. 364); "com Curial era en la frontera dels turchs" (ib.), por donde los turcos habían entrado en el Imperio.</p> <p>f) La imagen de las banderas se menciona tres veces: "com lo sol començàs a exir, ja les imperials banderes resplandien en lo camp" (p. 368). También en p. 369: "derroquen aquelles banderes, passen-los desús" y "Havien ja perdudes les banderes, e los millors e més capitans eren ja morts" (p. 370).</p> <p>g) Las tropas cristianas se lanzan contra el turco "cridant un gran crit: 'Monsenyor sant Jordil'" (p. 369).</p>	<p><i>Crònica de Muntaner</i>: caps. 138-140 (ed. Aguilar, II: 723-733)</p> <p>a) El rey francés, pariente del rey aragonés, viendo que este reúne sus tropas en Panissars, levanta el sitio de Gerona, enfermo, y muere en Peralada. Este hecho mortuorio propicia la desastrosa retirada del ejército francés: "les sues gents són tantes que null hom no les poria capdellar. E axí veig que gran res de les gents qui romasa és perdrem" (p. 725).</p> <p>b) El rey Felipe, moribundo, encarga a su hijo que pida a su tío, el rey de Aragón, que les permita pasar sanos y salvos a sus dos hijos con el séquito mortuorio hacia Francia: "que us dó passatge, que salvament puscats passar vós e vostre frare e 'l meu cors" (p. 723).</p> <p>c) El rey Pedro contiene difícilmente a sus tropas, impacientes, hasta que la comitiva, guiada por su bandera, haya pasado -según había ordenado-: "E 'l señor rei tenia fort entró que 'l rey de Ffrança fo passat, et aquel qui ab ell anaven prop l'orifflama. Et con les assemblet e les gents menudes comensaren a passar, e les gents del señor rey d'Aragon veeren assò, no creats que 'l señor rey ne altre los pogués capdellar; axí que I crit se moch per la host del señor rey d'Aragon: 'Firam! Firam!" (p. 729).</p> <p>d) El peligro y la tensión quitan el sueño a los franceses: "Et aquella nuyt sab Déus quina nuyt agueren los franceses, que hanc I no se'n desguarní ne dormí, ans tota la nuyt hoýrets plants e gemecs" (p. 728).</p> <p>e) La famosa batalla se dio en un sector fronterizo, en las estribaciones orientales del Pirineo -la frontera más antigua-, por donde volvía la comitiva del difunto rey francés. El rey Pedro les advierte de su paso en los pasos montañosos limítrofes: "a la Clusa [Les Cluses]... al Pertús et al coy!" (p. 724).</p> <p>f) La imagen de las banderas es persistente durante toda la batalla: "lo senyor rei d'Aragó féu cridar que tothom seguís la sua senyera e que, en pena de la persona, que nuyt hom no ferís entró que la sua senyera ferís et que les trompes et nàcarres tocarien. E axí tothom se aplegà a la senyera del senyor rey (...) E aprés vench l'orifflama ab lo rey de Ffrança, son nabot..." (p. 728. Hay varias referencias más).</p> <p>g) Las tropas aragonesas gritan repetidamente la consigna de atacar: "Senyor, firam! Senyor, firam! (...) Senyor, vergonya! Senyor vergonya! Firam, firam!..." (p. 728).</p>
--	--

<p>h) El éxito se debe al ataque final, fuerte e inesperado. “Estava la batalla en pes, que no sabia hom a qual part la balança declinaria, quant aquel cavaller, ans llamp de cavalleria, ab aquells vuyt milia freschs entrà per los enemichs”, p. 369 (...) “ladonchs Curial, qui vuyt milia hòmens d’armes havia per a si estojats, los quals encara no eren entrats en la batalla, va a ells, e en señal de victòria los mou e ·ls amonesta a ben fer” (ib.).</p> <p>i) La batalla fue muy cruenta: “en cors yvarçòs de cavalls, ab incredible desig de combatre se presenten al camp. Féren-se de les lances pels pits, derroquen e maten-se; uns caen deçà, altres dellà, e finalment comencen forts e molt aspra batalla” (p. 368). “Vírats caure corsos sens ànimes, peus e mans tallats volar a la terra, caps esclar, polmons e fetges pecejar” (ib.); los gritos eran muy fuertes: “Los crits, los gemechs e lo brogit eren tan grans, que hom del món no s’entenia” (ib.) y la derrota fue total: “Foren los turchs morts infinits, e los presos en molta quantitat” (p. 370).</p> <p>j) La huida de los turcos fue vergonzosa: “donense a subsidi vergonyós de fuyta, la qual fa los covarts ardots, car lo qui fuig no fretura de acaçador” (ib.). “Lo soldan, qui viu de tot en tot la batalla perduda e que no havia reparació, girant la esquena, dolorós e plen de làgremes, se’n anà fugint” (ib.).</p> <p>k) La victoria fue admirable: “Llegit he en Tito Lívio la victoria que hach Aníbal dels romans, e despuys la que Scipió hach dels africans, e senblantment la de Cathilina, e noresmenys la de Júlio e Pompeyo, mas yo crech que si ell aquesta hagués sabuda, no haguera scrites aquelles per majors” (p. 370).</p>	<p>h) El éxito militar fue consecuencia de la estrategia de haber retenido a las tropas y abalanzarse de golpe después de haber pasado la comitiva: “Et lavors tothom se lexà córrer a ells, et veérets trencament de coffres, et barrechs de tendes, et de robes, et d’or, et d’argent monedat, et vexella, et tanta de riquesa que tothom fo rich et benenant. Què us diré?” (p. 729).</p> <p>i) La batalla fue muy cruenta: “Que qui avant fo passat, valch-li, que de les assembles ne de les gents de peu ne dels cavallers de la reessaga no n’estorcé negun, que tots foren morts e la roba barrejada. Et com comensaren a ferir, los ahucs foren tan grans que de IIII legües los ohya hom” p. 729). Se insiste en los fuertes gritos: “los ahucs eren tan grans per les muntanyes, e ·ls crits de la gent del rei d’Aragon, que paria que tot lo món ne vengués” (p. 730) y la derrota fue total: “E ·ls franceses anaren-se’n en tal punt que d’aquells mateixs no n’escaparen X per centenar que no morissen tots de malauties” (p. 731).</p> <p>j) La huida de los franceses fue vergonzosa: “E lo cardenal anà-sse’n axí espahordit que la pahor no li poch exir del cor entrò que, dins poch dies, morí (...) Què us diré? En tal punt s’en tornaren que, aytant com lo món dur, en Ffrança, ne en tot son destret, no hoyran parlar de Catalunya que no ·ls membra” (ib.).</p> <p>k) La victoria se celebró espléndidamente: en Barcelona: “volch Déus que aquel día mateix hi entrà l’almirayl ab totes les galees, et En Ramon Marquet e ·N Berenguer Mayoll. (...) lo alegre era tal que Déus et tot lo món se’n devia alegrar (...) et après de dinar feyen los altres jochs. Què us diré? La festa durà ben VIII jorns” (p. 733).</p>
---	---

Este pasaje complementa la simetría de las gestas del rey Pedro con un sentido global frente al francés, el enemigo atávico: desde la victoria marina (Rosas), que rememora su expulsión de las costas de Cataluña, hasta la última, en la frontera pirenaica, por la que los franceses son expulsados del país; el segundo choque –el combate de Sicilia con el marsellés– había supuesto la exclusión de aquéllos del Mediterráneo. Los pasajes señalados compactan la obra dándole un acento panegírico y sirven con creces para el propósito del libro III: las acciones de Curial son grandiosas en caballería; ello satisfaría al rey Alfonso, si tenía que reconocerse en sus ancestros culturales. No se necesita más brillo; como reza el prólogo, solo se requerían buenos escritores. Fusionar a Curial con las

gestas del gran rey –su émulo– en el juego establecido de analogías según las crónicas, precedidas por el motivo legendario, era un aldabonazo literario que daba carta de crédito al Magnánimo para entroncar esplendorosamente con el pasado histórico y la tradición de la Corona aragonesa. Recurso de dignificación que –como veremos seguidamente– podría estar aprovechando también para sí el autor.

Es muy significativo que se desecha otra gesta importante de la Casa de Aragón, como fueron las Vísperas Sicilianas (ed. Ferrando: 32) –cuya rebelión precisamente contribuye al buen fin del relato decameroniano II,6 (nota 8 *supra*), tan utilizado en la primera parte de este libro III–; episodio glorioso que le hubiera llevado a ensalzar al rey Pedro con continuidad respecto al seguimiento de la fuente,¹⁶ pero triunfo que se omite, restringiéndose la figura del rey en el III libro a la batalla de Panissars. Pues la obra, de alta artesanía literaria, engrana esta última gesta con los pasajes anteriores de Muntaner, respondiendo a la lógica histórica recién enunciada. Aunque, para saltarse la lógica literaria de la fuente decameroniana quizás hubiera otra motivación: la dignificación del linaje de alguien que interviniera también como autor o junto al autor, lo cual ya se había utilizado en una obra de relieve para el *Curial*: la *Eneida* (nota 21 *infra*).

El tema histórico complacería al monarca y podría contarse con su aquiescencia. Pero era más conflictivo lo relativo a la virtud principal –la amorosa–; y para ello y en buena lógica, la novela también se inspira en el rey Pedro, si bien lo hace a través del *Decamerón*. Por tanto, *Curial* tenía que haberse reconocido en él previamente en la historia. Y si el relato decameroniano II,6 doraba, envolviéndolo, el espacio de la *Comedieta*, será otro relato el que sirva de bosquejo para el problema sentimental. Pues la primera mitad del libro III –por medio de ese cuento de tiempos del rey Pedro– trata de la purgación del caballero, mientras que el desagravio y la pauta para ser modelo en amor se encuentran a partir de la segunda mitad del libro, tras un relato que no sólo es de su tiempo sino que el ejemplar es el mismo rey: el X,7. En el libro III, por tanto, Boccaccio no sólo asoma como en los anteriores, sino que es plenipotenciario.

De tal modo que, encajando todas las piezas de la narración magistralmente, si en la primera parte sobrenadaba el cuento relacionado con Ponza, en la segunda –marcada por el retorno de la experiencia mediterránea aproximadamente (ed. Ferrando: 346)– lo hacen relatos magníficos de la X Jornada, los cuales sirven de compendio para la virtud amorosa; y hay que remarcar que el ejemplo del caudal del rey Pedro vale para los dos protagonistas (Gros 2015: 289).¹⁷ Cuentos en

16 A mediados de dicho relato, la situación política se tornará favorable a los protagonistas, pues “il re Piero da Raona per trattato di messer Gian di Procida l’isola di Sicilia ribellò e tolse al re Carlo”, Boccaccio 1976, p. 114.

17 Los cuentos 6 y 7 de hecho van unidos, siendo el segundo una réplica del primero. Los resumimos: en el X,6, estando en Nápoles, el rey Carlos de Anjou –contrincante del rey Pedro– vence una pasión amorosa gracias al consejo de su amigo Guido. Y en el X,7 el rey aragonés tiene un comportamiento magnífico con una joven siciliana que enferma por su amor, pues –generoso y comprensivo– la sana haciendo que oiga una canción que encarga a un poeta. El acontecimiento, que fue real, se hizo tan popular que lo recoge la crónica de Desclot (cap. 96).

los que, como ejemplos de magnanimidad y autodominio (Butiñá 2001: 54-62), se asegura el amor casto y matrimonial.¹⁸ El rey Pedro, por lo tanto, hace de nexo a lo largo de la obra, actuando como patrón en caballería y en amor; y al igual que en el plano histórico, también en el literario enraízan en él las virtudes en las que había que ser heroico.

He aquí una sinopsis de los contactos con el X,7, pieza ejemplar para la pareja protagonista:

a) La doncella decameroniana, Lisa, se enamora del rey Pedro al verlo justar desde una ventana: “E essendo il re Pietro (...) armeggiando egli alla catalana, avvenne che la figliuola di Bernardo, il cui nome era Lisa, da una finestra dove ella era con altre donne, il vide correndo egli e sì maravigliosamente le piacque, che, una volta e altra poi riguardandolo di lui ferventemente s’innamoró” (Boccaccio 1976: 666,5). Y la enamorada Güelfa, desde su alcoba, mira cómo justa y juega Curial: “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” (ed. Ferrando: 56).

b) Las dos jóvenes protagonistas sufren enfermedades de carácter grave y de origen sentimental (rasgo este distintivo respecto al contacto literario; al igual que el siguiente).

c) El elemento que hace de detonante para el desenlace es una composición poética.

d) Lisa se sonroja y pasa vergüenza al solucionarse su problema amoroso: “La giovane, che di vergogna tutta era nel viso divenuta vermiglia, faccendo suo il piacer del re, con bassa voce così rispose...” (Boccaccio 1976: 670,39), como Güelfa, quien dice con “veu tremolosa e la cara tota carregada de vergonya...” (ed. Ferrando: 383).

d) Las dos jóvenes acceden al matrimonio, manifestando que no es algo espontáneo sino forzado, en virtud del mandato del rey, a quien complacerían por encima de todo: “non che io faccia questo di prender volentier marito e d’aver caro quello il quale vi piacerà di donarmi, che mio onore e stato sarà, ma se voi diceste che io dimorassi nel fuoco, credendovi io piacere, mi sarebbe diletto” (Boccaccio 1976: 670-671). “No per desig que yo hage de haver marit, com yo hagués deliberat nulls temps fer matrimoni, mas no havent boca per dir lo contrari de ço que vostra molt alta senyoria mana, fets de mi ço que en plaer vos vindrà” (ed. Ferrando: 385).

Aquí se impone hacer un alto en el camino de la investigación. Porque hay que percatarse de que el dorar los hechos plateados y la correspondiente censura valen tanto para Santillana en lo literario

18 He sugerido otros pasajes referentes al dominio de la lujuria: tras la mención del rey Pedro en el libro II (Butiñá 2001: 81) y a través de una cita de Macrobio y de Johannem Limouicensensem; sobre ésta impartí una sesión (“Un punt del *Curial*”), en la Universitat de Barcelona, en 1991, dentro del Seminari de Literatura Medieval i Moderna (SLIMM) dirigido por Lola Badia (Butiñá 2001: 123-127 y 144-147).

como para el rey Alfonso en lo moral, de modo que la actitud de consejo se puede entender también desde la preceptiva literaria. Pero, tanto en su tiempo como en el nuestro, se constata la diferenciación que entrañan los dos terrenos. Porque se admiten normalmente la sombra histórica del rey o el entramado de la *Comedieta* –a pesar de estar barnizada a conciencia– o bien la política armónica con el papado –ideal político ya de Dante, del que quizás sean eco los nombres de los protagonistas (Soler 2017: I, 945)-; pero acerca de la reprobación de signo conyugal, cuesta pensar que nadie se atreviera ni siquiera a tratarlo.

Hay un abismo entre las dos temáticas, con trasfondo muy dispar en temeridad; y aunque ambas disimulen la verdad y reclamen prudencia, la segunda implica una cuestión de alto secreto, sobre el que en la corte no se escribiría ni ficcionalmente. Tanto es así, que, en caso de darse aquella reprobación, cabría imaginar que la primera parte, relativa al estilo de Santillana, por muy sentida que fuera, así como simpática para con el rey y empática para con su corte, podría estar sirviendo para adiestrar al lector para la segunda mitad del libro, llegando a ejercer de coartada o pretexto. Sin embargo, no debe existir tal subordinación, puesto que los dos casos tienen entidad, siendo ambos reproches halagadores y miméticos desde la capa de la amistad, aun sin permitirse dirimir el alcance del consejo de Dione, que acoge a ambos.

La frontera temática viene marcada por los distintos relatos decameronianos. En el caso real, tras la afable purgación (II,6), integran la segunda parte del III libro los cuentos de magnificencia de la X Jornada, que comandan en su territorio, adecuándose a la temática sentimental pendiente y resolviendo la obra. Y aunque éstos no se pueden desgajar de la novela, puesto que son los que consuman la virtud anunciada desde el proemio, mientras que sí podría prescindirse de la figuración de la *Comedieta*, todo ello –fuentes y argumento– forman una unidad teórica y práctica. Ello ofrece una guía unitaria, pues se hace forzoso que, aunque la suerte de la pareja protagonista siga sobresaliendo como nervio de la obra, no hay que desvirtuar las dos caras del III libro. Y en ambas, cuenta mucho la idea de la amistad; a pesar de que, en el caso real, la franqueza y el atrevimiento que la postura mentora conlleva sólo se pueda explicar desde una fuerte lealtad entre autor y destinatario.

Y en este *impasse*, hay que ponderar muy positivamente que este afecto se reconoce también en las fuentes inmediatas, puesto que se puede verificar a la luz del siguiente relato decameroniano, el X,8: “De cómo dos amigos obraron el uno con el otro magníficamente”,¹⁹ relato que –ajeno al argumento– se vincula por intertextualidades recriminatorias de viso amoroso descubiertas por Gros (2015: 298-299). Así como el siguiente (X,9) –sobre la fidelidad matrimonial y la nobleza y gratitud en las relaciones humanas– contacta a través de una intertextualidad flagrante y muy sensual –característica de la tradición grecolatina–, en la que beben los amantes de la misma copa; pero la imagen, sorprendentemente, no se aplica a Güelfa sino a Láquesis (ed. Ferrando: 80).²⁰

19 Título de la versión castellana de 1496 (Boccaccio 1982: xii).

20 Según Gros, en este relato, “Boccaccio ha dibuixat un quadre d’amor exemplar, de fidelitat matrimonial, aliè a qualsevol suggeriment eròtic. Si l’Anònim ha reutilitzat aquest text, com creiem, ha neutralitzat absolutament el caràcter

Es significativo aún que, dentro de la secuencia que se da a partir del relato X,6, esté ausente el último del *Decamerón* –el X,x, el *Griselda*– siendo el *Curial* una obra cuya elocuencia se hace a través de la ocultación. Entendiéndolo implícito, todo el *Curial* se leería como la materialización de la suma visión de Boccaccio acerca del amor, reivindicadora de la mujer (Butiñá 2001: 107-108, 342). Si bien no hay que olvidar que aquel relato, incluyendo los comentarios de Dioneo que lo enmarcan, deviene una denuncia de la falta de amor marital (Butiñá 2020a, 2020b). O sea que, si la amistad podía asombrar, más lo hace la mixtura moral tan condescendiente detrás de la imagen sensual recién apuntada y lo supera aún la osadía de la denuncia de este apunte griseldiano; pero a la vista de la exactitud y precisión literarias con que el autor ha troquelado las fuentes –su medio de expresión–, hay que plantearse la lectura que nos brindan.

Sobre la vida póstuma del *Curial*

Quedan muchos cabos sueltos acerca de la vida física del manuscrito y la vida latente del texto. Empezando por esta última, hago observar que los tres pasajes de Muntaner se relacionan con intervenciones heroicas de los parientes y amigos de Gras de Cadaqués, ampurdanés como el cronista, que aparece muy honorablemente en el primero,²¹ lo cual fue un fuerte empujón para mi defensa de autoría de *massèn* Gras (1988: 78-80). Los aspectos literarios e históricos concernientes a este supuesto nos llevarán a tratar de la vida póstuma de la novela.

Tengo que anticipar que reconocer a Dávalos como autor es pertinente con la conveniencia de algún tipo de cooperación en el III libro ante las ocupaciones debidas a sus responsabilidades, militares o diplomáticas, y como alto dignatario del rey, responsable de la Sommaria (máximo organismo tributario y judicial), así como dada su febril actividad para la recopilación de su biblioteca –la segunda de Nápoles (Soler 2017: I, 1145-1175)-; hechos que relativizan la dedicación a una complejísima creación literaria. En caso de ayuda, ante el matiz *engagé* de la novela, se priorizaría un contorno de extrema discreción. Y ello bien podía garantizarlo el de Joan de Torrelles y López de Gurrea, vieja amistad del Magnánimo que participó ya en el saqueo de Marsella en 1423 (Gras

exemplar de l'original" (2015: 314); si bien considera que en cierto modo mantiene la faceta moralista, algo que también concluye Hauf (2012, 360) ante situación parecida, contando con la intelección diabólica de Láquesis como mujer fatal. Aunque cabría entenderlo recta y netamente ejemplar, incluyendo el erotismo sobreentendido, a causa de la mixtura humanística propia del momento, pertinaz a lo largo de la obra, que libera de culpabilidad lo placentero, jactándose con provocación y todo. Así es, y de naturaleza incuestionable, el alarde de sensualidad que exhiben las monjas del II libro; al igual que ocurría con el descaro de Metge defendiendo a su horrible amante en *Lo sommi*, tras haber expuesto altos conocimientos teológicos.

21 En el capítulo 129, Muntaner cita a: “En Gras, qui és lo mellor hom de Cadaquers” (cap. 129, Aguilar, pp. 678-679); y en el siguiente, el apellido cuenta con 11 frecuencias. Sus amigos son los importantes armadores Ramon Marquet y Berenguer Maiol que, inmediatamente al tercer pasaje enfrentado aparecen citados 6 veces (pp. 719-722), en los capítulos 136-137. (Cabe anotar que el historiador Miguel Batllori me insistía en el origen valenciano de los Gras, lo que también le daría consistencia; pero considero primordial la ascendencia de Cadaqués, localidad del Ampurdán que, como Rosas y el llano de Peralada, enmarcan dos de esos pasajes bélicos).

1984: x-xiv) y a quien servía Lluís Gras. Torrelles era hombre de confianza del rey, a quien hizo conde de Ischia, y fue su *cambrer major* –camarero mayor, como Santillana. Amigo tan fiel que robó sus restos mortales del castillo dell’Uovo y que ofrecía un aval exclusivo para una colaboración: estar casado desde 1452 con la hermana de la preferida del rey, Lucrezia (Gras 1984: 9-13).

Sobre Gras, caballero –servidor de Torrelles hasta en su vejez–, con vocación literaria y autor de la *Tragèdia de Lançalot*, resumiré los datos que me son conocidos, que añaden poco a los que dio Riquer en su edición de la *Tragèdia* –a la que llama *novel leta*–,²² asimismo de resonancia artúrica y de estilo humanístico. Riquer la conecta con el *Curial* en función de su actitud literaria (ib.: xiv-xvi), pues ambas exponen un conflicto sentimental para subsanar los efectos nocivos del amor en su tiempo. Reproduce además un poema amoroso, como los comentados en castellano –comienza: “Amargos fetxos d’amores”–, firmado por Gras y recogido en el *Cancionero Vindel* (ib.: 23-28), y advierte que en un inventario de 1486 se registran, junto al *Josef* de Corella, algunas obras suyas (ib.: xxviii). También anota la embajada que, en 1444-1445, hizo a Túnez con un benedictino, amigo personal del Magnánimo, a fin de redimir a unos cautivos –hecho que afecta al corazón del III libro del *Curial*–, operación diplomática que se encomendaba a los mejores especialistas (Soler 2017: II, 906). También, fue su ujier de armas y su firma figura en documentos reales (en 1448 en un asunto de redención de cautivos) junto a la de Arnau Fonolleda, el secretario principal del rey; por último, Gras había vivido en Sicilia (documentado en 1431), donde la influencia griega –nota propia del III libro del *Curial*– la había auspiciado Aurispa, bajo la égida del monarca durante su estancia en la isla, en 1432-1434 (Butiñá 2018: 31-36).

El incunable de la *Tragèdia* (impreso en Barcelona, probablemente en 1496) se halla en la Biblioteca de Catalunya, conservado muy fragmentariamente (18 páginas), su estilo es condensado y sintético –algo lógico siendo un extracto de la *Mort Artu* francesa–, pero de llana naturalidad en el diálogo –nota propia del *Curial*. Así como coincide con el III libro por el recargamiento estilístico, tendencia que, conforme al progresivo gusto por lo corelliano (influencia también acusada en un epitafio en verso), se iba decantando hacia la prosa renacentista; el rasgo aflagranado y retorcido de Gras, según Riquer, complica mesuradamente las frases, con retórica “assenyadament dosificada” (Gras 1984: xxix). Para Bohigas (1982: 293), es una interpretación renacentista del texto artúrico original.

Riquer centra la especificidad de la *Tragèdia* en que ofrece un ejemplo de amor como virtud excepcional, tomando la guía del caso de la reina Ginebra y Lanzarote. Compara la dedicatoria con el proemio del *Curial* a causa de la semejanza en la intencionalidad de ambas obras, preponderando el cariz psicológico y de didáctica amorosa sobre las peripecias caballerescas.²³ Opina que la *Tragèdia* debía

22 Mi maestro –que publicó mi hipótesis acerca de esta autoría del *Curial* en el Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona (1988), que presidía– me animó a organizar un equipo de investigación con la base en el Archivo de la Corona de Aragón, pero no pude llevarlo a cabo a causa de mis tareas docentes en Universidades de Madrid.

23 El 28.1.23 consulté la metodología para autorías por medio de la IA, en el ChatGPT, y obtuve la siguiente información: que, a tal fin, se suelen combinar los métodos literarios y los históricos, pero que se antepone el análisis de

acabar con el fallecimiento de los enamorados y que el título responde a la definición de Dante en la epístola a Cangrande della Scala.

El carácter trágico descarta el humor, tan vistoso en el *Curial*, donde no obsta al ennoblecimiento, como ocurría con el pasaje visto de la heroína Cámara; pero la muerte de los protagonistas aquí es definitiva al respecto. A recordar que era un momento en que sobresalían *I Trionfi* petrarquescos, cuyos comentarios en catalán –a cargo de Ilicino– fueron impresos en 1475; en esta atmósfera cabría mentar aún la elegía de Diego de Burgos *Triunfo de la muerte del marqués de Santillana* (1458). Pormenores que, aun en terreno tan amplio, ofrecen coherencia.

Cabe notar que, en ambas obras, el ejemplo comporta el amor adúltero, visto con una pose conciliadora y ennoblecida con recuerdos de la *Divina Comedia*.²⁴ Otros rasgos comunes son que Gras alegue haber escrito sobre el ejemplo amoroso de la pareja artúrica²⁵ o que en la *Tragèdia* se dé también alguna dosis de mitología, apareciendo asimismo la Fortuna unida a la Envidia, como su adlátere (“aquesta parenta e amiga mia, la Enveja” (ed. Ferrando: 299), frente a “la vària fortuna, de tot benaventurat envejosa” (Gras 1984: 17); o que, tal como comienza el *Curial*, utilice el cuantitativo aplicado al poder destructor del amor (ib.: 7), o que –redondeando las semejanzas– el autor interrumpa el relato con una exclamación personal que constituye todo un capítulo (“Exclamació que fa lo actor dolent-se dels dans, perills e congoxes que amor se procura...”, ib.: 14). Todas ellas notas destacadas del *Curial*, que se comparten en tan pocas páginas. Y conviene afrontar aún el principio de ambas obras por el juicio similar sobre el amor, que “sembla impossible, menja, rosega e corromp” en Gras (1986: 3), idea a su vez motora del *Curial*: “[O.] quant és gran lo perill, quantes són les sol·licituts e les congoxes a aquells qui ‘s treballen en amor!” (ed. Ferrando: 43). Por último, el difuminado pero sobreentendido triángulo amoroso de la *Tragèdia* no es disonante respecto a la mixtura moral bendecida en el *Curial*.

Aún, un *revival* respecto al *Curial* y el Magnánimo sería muy adecuado a fin de magnificar su memoria, ya que Lanzarote retumba tras la figura del rey a causa de su emblema favorito de la leyenda del rey Arturo, el del ‘Siti Perillós’. Cabe recordar que la materia de Bretaña estaba vigente por aquellos decenios, ya que Malory está escribiendo desde 1460 su famosa versión inglesa (*Morte Darthur*), publicada por William Caxton en 1485. Asimismo, el *Tirant* (ed. 1490) presenta una intertextualidad

estilo (el primero) al documental (en tercer lugar, tras el histórico). Por estilo de un texto literario entiende “el lenguaje con que se expresa el pensamiento, incluyendo, junto con la estricta forma, la actitud que muestra el texto, la cual determina los contenidos y manifiesta la intencionalidad, puesto que ella se impone a los cambios formales, más superficiales, derivados del paso del tiempo y las circunstancias.” (La cursiva es mía).

24 Advierte Riquer que, junto a la nota bucólica y alegórica, “fa ressonar el *Nessun maggior dolore* a la frase: ¡Quantes voltes ach conexença de sa passada prosperitat e present misèria!”, eco del *Inferno*, canto V, vv. 121-123 (Gras 1984, xxvi).

25 En el *Curial*, aparte del recuerdo de las novelas bretonas (Bohigas 1982: 292), hay puntos muy concretos de contacto, como el beso de Curial y Güelfa bajo los parámetros del famoso entre Ginebra y Lanzarote, según recoge precisamente el canto recién mencionado del *Inferno* (V, vv. 133-136. *Vide* Butiñá 2001: 85-86).

de ambientación artúrica con la *Tragèdia* (Butiñá 1992c), la cual –según Riquer 1992: 78-79 y n. 4) parece tomar directamente de Gras; entonces, Gras no sería un don nadie en el mundillo literario, como tampoco lo era para Riquer cuando completa con esta obra el capítulo de “La novel·la cavalleresca”, tras el *Tirant* y el *Curial* (1964: 721-723).

Entre otras circunstancias positivas para Gras, estaría la trayectoria biográfica de Torrelles, quien muere hacia 1483, fecha *ante quem* de la *Tragèdia*, que le está dedicada. Pues muestra idoneidad por tratarse de un tema francés, ya que el conde de Ischia, en el bando opuesto a Fernando I de Nápoles –el sucesor e hijo bastardo del Magnánimo²⁶ y manteniendo esta isla como último baluarte, estuvo aliado con los Anjou desde 1462. Fue Gobernador General de Cataluña (1468) y en 1470 pasó a ser tesorero de René d’Anjou, a quien la Generalitat llegó a ofrecerle la Corona en 1466. Esta corte, situada en el camino de Angers a Nápoles, era un centro refinado de arte y cultura, así como este mismo rey fue autor de obras de amor y de contenido moral.

Hay que valorar que, en la dedicatoria a Torrelles –al margen de la *captatio benevolentiae*–, Gras alegue que, aunque la temática no compete al magnate –siendo un alto cargo en medio de conflictos embrollados y con sendas enemistades (Riquer 1999: 51-52)–, confía en que difundirá la obra entre la nobleza. El interés afín se debería al apego hacia el Magnánimo y al deseo de encumbrarlo, vivo entre sus fervientes admiradores, como ocurría con el *conte camerlengo* y el cancionero citado. Y es sintomático que el *lletraferit* Gras, ante el confusionismo reinante, confiese que había dudado acerca de su publicación:

La qual obreta mia a vós, senyor compte, he volgut yo dedicar, no perquè digna sia de vostra noble senyoria ne perquè tals matèries a la gravitat de vostra virtut e preheminiència sien conformes o pertinents, mas perquè, nua e flaca e per les mies ocupacions no corregida ne ab compliment, la favor del vostre nom la farà anar segura entre los grans, la qual havia fins avuy dubtant retenguda. E per aquesta ocasió en gràcia deman al generós ànimo vostre acceptar e abraçar la vulla ab aquella graciosa humanitat ab la qual a mi haveu guanyat per servidor e reteniu (Gras 1984: 4).

Prima, pues, la connivencia afectiva y la oportunidad de enaltecer la gloria del rey. Dinámica habitual para reminiscencia del monarca-mecenas: así, los *Dicta aut facta* del Panormita (incunable de 1485) o el relieve de mármol del Magnánimo, “*nuovo príncipe* para la posteridad” (Capilla 2018: 436), que, perpetuaría su memoria, sin insignias ni inscripciones, como “una imagen dinástica y devocional de tono íntimo” (Molina 2022: 142).

En cuanto a la vida física del manuscrito, los análisis codicológicos y paleográficos revelan que las filigranas del papel se relacionan con el norte de Italia y las marcas de agua con Sicilia (Soler 2017:

26 Riquer da noticia de Torrelles durante el conflicto bélico notando su posición destacada adversa también a Juan II, hermano del Magnánimo y rey de la corona aragonesa; sin embargo, a pesar de su antitraztamarismo, al rendirle homenaje a su entrada a Barcelona, en 1472, se le restituyeron sus bienes (Gras 1984: xiii-xiv). Por otro lado, las buenas relaciones de Lucrezia con la élite cortesana, a la muerte del Magnánimo, son atestiguadas por Zurita (ib.: xiii, n. 8).

I, 828-839), pero no son índices decisivos; así como no se puede reconstruir su itinerario desde Nápoles hasta su ubicación actual (MSS/9750 de la BNE), según me indicó, hace ya más de 30 años, D. Manuel Sánchez Mariana.²⁷ Del *Curial* dio referencia documental Milà i Fontanals, en 1876, a raíz de una nota redactada por los bibliotecarios que lo detectaron.

El viaje del manuscrito a la península vecina se realizaría por lo menos cosido, pero desde luego no vendría en condiciones de ofrecerse como regalo ni para la venta (Soler 2017, III/2), por lo que en su partida se sobrepone la finalidad de preservación. Dávalos –a mi parecer personalmente, dada la alta estima por el Magnánimo y por el *Curial*–, a fin de certificar su custodia, lo dejaría en su órbita de origen, como lugar fiable y consistente, con la ventaja añadida de ser territorio castellanohablante y el consiguiente desconocimiento de la lengua.

Y a propósito de su mediación, cabe preguntarse si las ironías hacia el tan laborioso estilo de Santillana –fallecido en el mismo año que los reyes amigos de la Corona vecina– podrían haber contribuido a la explicación de que, a pesar de la cercanía, el *Curial* no se incluyese en aquella biblioteca –conservada con notable celo por su hijo, Diego Hurtado de Mendoza, evitando así su dispersión (Rodríguez Porto 2022: 46); celo que fue respetado por sus descendientes. Pues no hubiera sido prudente dejar traslucir aquellos divertidos –y amargos– contenidos por ningún recoveco, cuando a Santillana –al igual que al Magnánimo– le importaba mucho su imagen en la posteridad; ello se hace manifiesto en el *Retablo de los Gozos*, donde el tamaño de los marqueses es superior al de los Padres de Occidente (Molina 2022: 98-99). Finalmente, su biblioteca ingresó en la Biblioteca Nacional formando parte de la de Osuna-Infantado en 1886; los manuscritos se integraron en el Depósito de Fondo Antiguo, pero el *Curial* no aparece en ninguno de los inventarios.²⁸

Darían confianza a Dávalos las viejas amistades, particularmente las de dos clanes poderosos: aparte de los Santillana, los Ayala, señores de Fuensalida (Toledo); la alianza de las tres familias está respaldada por Zurita en los años veinte y se mantenía dos décadas después con fluencia de viajeros entre Nápoles y Toledo (Soler 2017: I, 851-854 y III/II, 1942). Pero, ante una conservación cautelosa, serían preferible los Ayala, como sanciona la codicología.

El códice –según Carmen Hernández e Isabel Ruiz de Elvira (1992)– es mudéjar por la estructura de su decoración y, enfrentándolo a los ejemplares de la Biblioteca Nacional, dada la especificidad del cosido del lomo y los refuerzos, se colige que probablemente fue reencuadernado muy a finales

27 Valga una anécdota: a raíz de haberse mantenido en ámbitos académicos que el *Curial* fuera un falso atribuyéndose la autoría a Milà i Fontanals, el director de la sección de Manuscritos me comentó muy acertadamente que era innecesario pronunciarse, pues mal se preciaría el crítico de arte que defendiese la autenticidad de la catedral de Burgos. Si bien, al hacerse viral el error, llegando a informarse de ello en un telediario nacional, expresó públicamente su certeza acerca de que es un manuscrito del siglo XV (*El País. La cultura*, 17 de septiembre de 1991, p. 30).

28 Agradezco esta confirmación a Isabel Ruiz de Elvira, actual directora del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros.

del siglo XV o ya en el XVI. Más allá de que conserve hoy o no la encuadernación primigenia, se han identificado ornamentos peculiares de la cubierta con ejemplares mudéjares de la Biblioteca de la Catedral de Toledo (Soler 2017: I, 847). Y ello se corresponde con los topónimos que figuran en los *makulators*, de los que se infiere que la encuadernación actual, presumiblemente toledana, dataría hacia 1500. Las pistas onomásticas de esos papeles de relleno para reforzar las tapas redondean las pesquisas, dado que pertenecen al archivo señorial de la familia Ayala, relacionada con los infantes de Aragón y la corte napolitana (ib.: I, 846-851). Serían ellos, pues, quienes, gracias a la intervención de unos parientes doctos eclesiásticos –Soler abre varias opciones (ib.: 858-860)–, lo habrían preservado. Pero desde entonces, hasta su descubrimiento en la BNE, acerca de dicho códice se cierne el suspense.

Hay que deducir que si el recorrido físico del manuscrito del *Curial* gira en torno a los allegados del Magnánimo, el texto es exponente de su perduración afectiva; de manera que la protección por parte de quien podría decidir sobre la obra –Íñigo Dávalos– se aviene con la continuación del impulso de creación que he sugerido para con la *Tragedia*. Puesto que esta obra, vista como evocación de la peripecia del *Curial* por parte de sus afectos (Gras/Torrelles), presenta congruencia con el gesto del noble castellano, quien –ante la inestabilidad política que se cernía a la sucesión del rey (ib.: 870-871, 879) o ante la preocupación por su contenido y, sobre todo, ante su inutilidad faltando el principal destinatario–, con lucidez acerca de su valor, depositaría el *Curial* a buen recaudo en la Corona cercana, blindándolo de hecho para los cuatro siglos venideros. Hazaña que hay que adscribir a la sabiduría humanista.

A modo de conclusión

1. El relieve de Santillana, al calor de la *Comedieta*, es línea maestra en la primera mitad del libro. Tiene mucha importancia el error acerca de la muerte de la reina madre (Leonor), fallo que se compensa con persistentes referencias maternas, de otro modo innecesarias: así, es un eco lejano de tono afectivo y naturalista por una mujer abandonada que descuello por su noble instinto maternal –relato decameroniano II,6–; o se encarece y menta a la madre de Curial (Honorada) en una comparación inopinada por la valentía de las madres persas; o es Dione, como madre de Venus, quien da un dictamen principalísimo; o bien el diálogo puro más eminente y más largo tiene lugar entre madre e hija –Fátima y Cámar.

Y si la escenografía del incidente idílico materno-filial en aquel relato, en la isla de Ponza, como marco remoto del evento bélico tan relevante en la biografía regia, satisfaría al Magnánimo tras el lamentable desliz de la defunción de su madre en la *Comedieta*, por igual le complacería recordar la gran y costosa ayuda de su esposa para conseguir su rescate tras la derrota –como hace Güelfa con Curial estando prisionero– o bien resarcir afectuosamente a su hermano Enrique, víctima del desastre naval, haciéndole compartir, en un vuelco simbólico, la victoria sobre dos leones y el insigne término del cautiverio de Túnez.

2. Mundo muypreciado del Magnánimo era ciertamente su linaje, coordinada que arraiga en fuentes del rey Pedro. Si su personalidad, ejemplar en lo caballeresco y venerada en las crónicas, se condensa en el libro II, en el III, su ejemplaridad moral se proyecta gracias a relatos decameronianos pertenecientes a la Jornada X. Estas fuentes, que contienen intertextualidades (Butiñá, Gros, Soler), son relatos de liberalidad ejemplares en moralidad amorosa y conducen al feliz final (Gros 2015: 274-314).

3. El libro III engarza con los anteriores por medio de dos fuentes: la crónica de Muntaner y la *Divina Comedia*, correspondiendo respectivamente a la virtud caballeresca y a la sentimental. Del cronista ampurdanés repite sus errores (Soler 2017: IIIb, 1219) –también presentes en algunas crónicas italianas–, lo cual puede reafirmar su seguimiento (Butiñá 2001: 53). Y la obra maestra italiana informa, indudablemente, los tres pasajes de diálogos puros al estilo clasicista.

4. En este principal libro se formulan consignas claves en las incrustaciones alegóricas del espacio helénico-mitológico. Redundan en la teoría de respetar la veracidad, pronunciada en este prólogo y fijada en el Parnaso por boca de Apolo; y también en la corrección fraterna, que se significa por la alocución aristotélica en boca de Dione, que emana de Aristóteles y pone fin a la arenga de Fortuna y a la fatalidad de Curial. Ambas exhortaciones, de cuño literario una y moral la otra, pueden aplicarse tanto a Santillana como al rey.

5. Hay una crasa desproporción conceptual entre el sexto relato decameroniano de la Jornada II, que es el boceto de las aventuras iniciales, y los cuatro de la Jornada X (6-9), que finalizan la obra y son conclusivos. Aquel primero atañe principalmente a Santillana, siendo prodigioso el malabarismo con que lo aprovecha el autor para construir un argumento que desemboca en la discusión sobre teoría literaria, oponiéndose a la *Comedieta*.

Y la segunda parte del libro III, integrada por cuentos de la última Jornada decameroniana, dan la solución sentimental de la novela, pues los relatos 6 y 7, con ejemplos de amor casto y matrimonial, refrendan el cariz modélico de los héroes. A ello hay que añadir los dos cuentos siguientes, aportados por Sònia Gros. El 8, bien amarrado a la novela (2015: 304) y que encomia la amistad, a raíz de la identificación del mentor con el autor –advertida a menudo por la crítica–, parece implicarle comprometida y profundamente con la obra; y el 9, que trata de la fidelidad matrimonial, parece insistir en la recalcitrante mixtura moral humanística que sobrevuela toda la obra.

6. A estos cinco ejes fundados en las fuentes literarias, cabe sumar que el *Curial*, que contaría al menos con cierto consenso por parte del Magnánimo, se debió diseñar en privacidad, bajo la amistad férrea de Dávalos como impulsor y rector de la obra; y añadido –como suposición razonada– que tuvo que disponer de alguna asistencia –de la máxima garantía y valimiento– para el III libro. Pero, de ese clima súper-reservado, no desprendo que fuera una obra de entretenimiento ni de capricho para lucimiento del autor, como opina Soler (2017: I, 796), sino de confidencialidad, acorde con la nobleza del porte de la reconvencción y lo arrostrado de la misma. Con ello se corresponde la

factura modesta del manuscrito (ib.: 798), que por semejanzas formales se ha relacionado con el *Cancionero de Palacio*, en el espectro de las creaciones amorosas en lengua vulgar propias de los cenáculos castellanos del Nápoles alfonsí (ib.: 826-827).

Por todo esto, dado que el III libro y sus fuentes principales –la *Divina Comedia* y los últimos relatos decameronianos– redundan en el rey Alfonso y en su trance personal, cuestión del máximo miramiento, he sugerido el apoyo de un escritor de sensibilidad y estilo humanístico –como Gras, vinculado a Torrelles, amigo de la máxima confianza del rey y de los Alagno. Aparte de los pasajes de Muntaner –con citas de su linaje– o de los de inspiración griega –profusos en este libro–, añadido ahora a su favor que la percepción reflectante del monarca en el *Curial* y el proseguimiento de su talante glorificador parecen cobrar nueva vida en la *Tragèdia de Lançalot*. Ello concuerda con el fervor de los fans del Magnánimo, que, desde el flanco de las habladurías cortesanas –tema muy sensible en aquella novela–, velarían por la memoria de su figura, si bien bajo la transigencia de la mentalidad humanística.

Pero por encima de las incertidumbres de las autorías, importa concluir, que –como había establecido Metge en *Lo somni*– su exégesis está en total dependencia de las fuentes ocultas. Asimismo, no quiero soslayar que, si Dávalos, según su dictamen, no escribía contra la verdad a pesar de parecer falso,²⁹ el *Curial* ha de leerse como un gran canto a la amistad.

Y para cerrar, he de consignar que, en la novela, bellísimo testimonio del Cuatrocientos hispánico en el que hubiera tenido que reconocerse el Magnánimo, se nos permite a su vez reconocerle como un gran rey humanista, que se desvivía por su ascendencia, por su familia, por sus amigos, por los libros y por la posteridad.

²⁹ El autor, ante la incredibilidad que puede suscitar por escribir “sens testimoni” sobre el caso tan alto y notable que trae entre manos –en el apóstrofe previo al sueño del Parnaso ya comentado (ed. Ferrando: 301)–, se escuda en su maestro, Dante, bajo una metáfora de gran fuerza (*Inferno*, canto XVI, vv. 124-125, p. 229; versos con los que encabezaba mi monografía: 2001, 17).

Bibliografia

- Aguilar, J. A. (2011) *La Crònica de Ramon Muntaner. Edició i Estudi (Pròleg-c.146)*, Universitat de València, tesis doctoral.
- Aliaga Morell, J. (2009) “La pintura en tiempos de Alfonso el Magnánimo”, en Bellveser, R. (ed.), València, Institució d'Alfons el Magnànim, pp. 281-294.
- Beccadelli, A. El Panormita (1990) *Dels fets e dits del gran rey Alfonso*, Duran, E. (ed.), “Els Nostres Clàssics”, Barcelona, Barcino.
- Bellveser, R. ed. (2009) *Alfons el Magnànim, de València a Nàpols*, València, Institució d'Alfons el Magnànim.
- Bellveser, R. ed. (2012) *Dones i literatura. Entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, València, Institució d'Alfons el Magnànim.
- Benito Ruano, E. (1964) “La liberación de los prisioneros de Ponza”, *Hispania*, 93, pp. 265-287.
- Boccaccio, G. (1976) *Decameron*, Branca, V. (ed.), Florencia, Mondadori.
- Boccaccio, G. (1982) *Decamerón*, Barcelona, Planeta.
- Bohigas, P. (1982) *Aportació a l'estudi de la Literatura Catalana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Butiñá, J. (1988) “Sobre l'autoria del *Curial e Güelfa*”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 41, pp. 63-119.
- Butiñá, J. (1991) “Tres comentaris sobre la novel·la *Curial e Güelfa*”, *Revista de Filologia Románica*, 8, pp. 251-265.
- Butiñá, J. (1992a) “Si Curial fos Alfons IV”, *Revista de Literatura Medieval*, 4, pp. 57-77.
- Butiñá, J. (1992b) “De les fonts del *Curial e Güelfa* i del posat blasrador del seu autor”, *Revista de Filologia Románica*, 9, pp. 181-189.
- Butiñá, J. (1992c) “Una nova font del *Tirant lo Blanc*”, *Revista de Filologia Románica*, 7, pp. 191-196.
- Butiñá, J. (1993a) “La *Comedieta de Ponça* y el *Curial e Güelfa* frente a frente”, *Revista de Filologia Española*, 73, pp. 295-311.
- Butiñá, J. (1993b) “El paso de *Fortuna* por la Península durante la Baja Edad Media”, *Medievalismo. Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 3, pp. 209-229.
- Butiñá, J. (2001³ [1999¹]) *Tras los orígenes del Humanismo: El Curial e Güelfa*, Madrid, UNED.
- Butiñá, J. (2002a) *En los orígenes del Humanismo: Bernat Metge*, Madrid, UNED.
- Butiñá, J. (2002b) *Del Griselda català al castellà*, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.
- Butiñá, J. (2003) *Curial e Güelfa* (trad. al español), disponible en http://www.ivitra.ua.es/admin/pdfs/obres_curial_0.pdf

- Butiñá, J. (2004) “Algunas consideraciones sobre poética medieval en el Humanismo catalán”, *Revista de Poética Medieval*, 12, pp. 11-52.
- Butiñá, J. (2007) “Lo çucre de la saliva que dels labis de Johan en los seus era romasa”, en *Los sentidos y sus escrituras. Revista de Filología Románica*, 5, pp. 55-68.
- Butiñá, J. (2012a) “Construir l’humanisme reconstruint la cultura i les fonts del Curial”, en Ferrando, A. (ed.), *Estudis lingüístics i culturals sobre Curial e Güelfa, novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, vol. 1, Amsterdam, John Benjamins, pp. 201-234.
- Butiñá, J. (2012b) “Dues dones del Curial (Càmar, la Güelfa) i els seus models”, en Bellveser, R. (ed.), *Alfons el Magnànim, de València a Nàpols*, vol. 1, València, Institució d’Alfons el Magnànim, pp. 261-282.
- Butiñá, J. (2018) “Sobre l’audiència del Curial e Güelfa”, *Revista Valenciana de Filologia*, 2, pp. 13-38.
- Butiñá, J. (2020a) “Bernat Metge, moralista: la dona degradada, exponent de l’odi i del mal humà en el seu temps”, *Mirabilia*, 11, 51-71.
- Butiñá, J. (2020b) “Deu petiteses que magnifiquen la Griselda catalana”, *Mirabilia*, 12, pp. 48-66.
- Butiñá, J. (2020c) “Les pobres Griseldes s’anaren empobrint amb els segles”, *Scripta. Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna*, 16, pp. 267-278.
- Butiñá, J. (2021) “En el centenario de Dante: Tres calas italo-catalanas del Humanismo en la Corona de Aragón y tres hipótesis”, *eHumanista/IVTTRA*, 20, pp. 76-96.
- Butiñá, J. (2023) “La dignidad del cuerpo, de la mujer, del amor y del placer”, *Mirabilia*, 36, pp. 165-186.
- Butiñá, J. / Cortijo, A. eds. (2011) *L’Humanisme a la Corona d’Aragó (en el context hispànic i europeu)*, Potomac (Maryland, EE. UU.), Scripta Humanistica Publishing International.
- Capilla Aledón, G. B. (2018) “Un caballero ideal, un príncipe nuevo: Alfonso el Magnánimo, los *Alfonsi Regis dicta aut facta memoratu digna* de Antonio Beccadelli (ms. 445 BUV) y sus fuentes”, *eHumanista/IVTTRA*, 13, pp. 430-471.
- Capilla Aledón, G. B. (2021) “La biblioteca de los reyes aragoneses de Nápoles: Alfonso el Magnánimo y la evolución hacia la biblioteca *di Stato*: 1412-1458”, *Titivillus*, 7, pp. 111-151.
- Cicerón (1984) *Sobre la República*, d’Ors, A. (ed.), Madrid, Gredos.
- Dante Alighieri (1974-1988) *Divina Comèdia*, G. Petrocchi, G. (ed. bil. Gallina, A. M.; trad. catalana Febrer, A.), Barcelona, Barcino.
- Espadaler, A. (1984) *Una reina per a Curial*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Ferrando, A. (1996) “Fortuna catalana d’una llegenda germànica: el tema de l’emperadriu d’Alemanya falsament acusada d’adulteri”, en Axel Schönberger, A. / Stegmann, T. D. (eds.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 197-216.

- Ferrando, A. ed. (2007) *Curial e Güelfa*, Toulouse, Anacharsis.
- Ferrando, A. (2012a), “Precaucions metodològiques per a l’estudi lingüístic del *Curial e Güelfa*”, en Ferrando, A. (ed.), *Estudis lingüístics i culturals sobre Curial e Güelfa, novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, vol. 1, Amsterdam, John Benjamins, pp. 33-88.
- Ferrando, A. (2012b) “*Curial e Güelfa*: ¿Una historia amorosa en clau?”, en Bellveser, R. (ed.), pp. 797-830.
- Gómez Moreno, Á. (2011) Renaixement i Humanisme a Espanya: esculls, principis vertebradors i dades històriques, en Butiñá, J. / Cortijo, A. (eds.), *L’Humanisme a la Corona d’Aragó (en el context hispànic i europeu)*, Potomac (Maryland, EE. UU.), Scripta Humanistica Publishing International, pp. 229-262.
- González Rolán, T. (2003) “Los comienzos del Humanismo renacentista en España”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 9, pp. 23-28.
- Gras, mossèn (1984) *Tragèdia de Lançalot*, Riquer, M. de (ed.), Barcelona, Quaderns Crema.
- Gros, S. (2015) *Aquella dolçor amarga. La tradició amatòria clàssica en el Curial e Güelfa*, València, Publicacions de la Universitat de València.
- Hauf, A. (2012) “Sedució (Làquesis), versus elecció i gràcia prevenint (Güelfa): El dilema de Curial (Mt 6, 22-24)”, en Ferrando, A. (ed.), *Estudis lingüístics i culturals sobre Curial e Güelfa, novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, vol. 1, pp. 327-362.
- Hernández, C. / Ruiz de Elvira, I. (1992) “Estudio sobre la encuadernación del ms. 9750: *Curial e Güelfa*”, *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 11, pp. 373-377.
- Llull, R. (2021) *Libro de contemplación en Dios*, vol. 3, Butiñá, J. (coord.), Madrid, Atenea.
- Martín Baños, P. V. (1992) “La muerte de Doña Leonor y la “Comedieta de Ponza”, *Boletín de la Real Academia Española LXXII*, cuad. CCLVII, pp. 445-462.
- Martines, V. (2022) “Ramón Llull, lengua románica y primeros humanistas en el paso del siglo XIII al XIV”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 27, pp. 219-230.
- Mira, E. (2009) “Sensibilidad artística y geopolítica. Estampas de la Valencia del Magnánimo y de Jan Van Eyck; un viaje a la memoria”, en Bellveser, R. (ed.), *Alfons el Magnànim, de València a Nàpols*, València, Institució d’Alfons el Magnànim, pp. 51-96.
- Molina Figueras, J. / Ruiz de Elvira Serra, I. (2022), *El Marqués de Santillana (Imágenes y letras)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Museo Nacional del Prado.
- Morrás, M. / Lawrance, J. (2022) “La cultura literaria en la época del Marqués de Santillana”, en Molina Figueras, J. (ed.), pp. 17-43.
- Pérez Priego, M. Á. (2003) “El Marqués de Santillana y la Corona de Aragón en el marco del Humanismo peninsular”, *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 9, 29-36.

- Rico, F. (1982) *Primera cuarentena*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Riquer, M. de (1964) *Història de la Literatura Catalana*, vol. 2, Barcelona, Ariel.
- Riquer, M. de (1992) *Tirant lo Blanch, novela de historia y de ficción*, Barcelona, Sirmio.
- Riquer, M. de (1999) *Los caballeros medievales y sus armas*, Madrid, UNED.
- Rodríguez Porto, R. M. (2022) “La biblioteca del Marqués de Santillana”, en Molina Figueras, J. / Ruiz de Elvira Serra, I. (eds.), *El Marqués de Santillana (Imágenes y letras)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Museo Nacional del Prado, pp. 45-69.
- Santillana, Marqués de (1986) *Comedieta de Ponça. Sonetos “al itálico modo”*, Kerkhof, M. (ed.), Madrid, Cátedra.
- Soler, A. (2017) *La cort napolitana del Magnànim: el context de “Curial e Güelfa”*. *Enyego D’Avalos i el Nàpols alfonsí*, I; *Les fonts literàries de la novel·la*, II; *L’Europa cavalleresca i la ficció literària*, IIIa: *L’ambientació del relat: el temps de la ficció i el temps d’escriptura*, IIIb: *Personatges literaris i referents històrics*, Barcelona/València: Institució Alfons el Magnànim/Institut d’Estudis Catalans/Universitat de València. 3 vol.
- Vicens Vives, J. (1983) *Els Trastàmars (segle XV)*, Barcelona, Vicens Vives.