

ACTAS DEL I CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985

*Edición a cargo de
Vicente Beltrán*

**PPU
1988**

Portada: Motivo inspirado en la *matière de Bretagne*. Detalle de una columna procedente de la *Porta Francigena* de la Catedral de Santiago de Compostela. Comienzos del s. XII. Dibujo: S. Moralejo.

Primera edición, 1988

No podrá reproducirse total o parcialmente el contenido de esta obra, sin la autorización escrita de PPU.

© Vicente Beltrán

© PPU

Promociones y Publicaciones Universitarias, S.A.
Marqués de Campo Sagrado, 16
08015 Barcelona

I.S.B.N.: 84-7665-251-8

D.L.: B-14206-88

Imprime: Limpergraf, S.A. Calle del Río, 17 Nave 3. Ripollet (Barcelona)

La segona visió mitològica de Curial: notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV *Curial e Güelfa**

Lola Badia

«*Curial e Güelfa* roman una encantadora història
d'amor i d'armes, una narració sentimental i ca-
valleresca de fresquíssima vena»

Giuseppe E. Sansone

No em consta que hagi estat mai seriosament escomesa una interpretació de les pàgines 174-179 del volum tercer de l'edició d'Aramon del *Curial e Güelfa* que descriuen una visió en somnis, en la qual el protagonista contempla una al·legoria de la ciència que l'indueix a seguir els camins de la virtut.¹ Per descomptat, la informació que ens donen sobre el particular les notes de l'esmentada edició i les de la de Miquel i Planas² no obre cap pista digna de tal nom que encoratgi a fer-ho. D'altra banda la bibliografia general sobre la novel·la³ tampoc no és gaire més pròdiga d'ajudes, si fem excepció d'un vell treball de Nicolau d'Olwer ple de valuoses observacions, que, a la seva manera, suggereix d'encaminar les recerques sobre una possible explicació d'aquest passatge, i d'altres de semblants cap a la iconografia al·legòrica tardana, especialment la dels autors dels anomenats «libretti» dels mestres tapissers flamencs.⁴

Confesso que m'ha temptat la idea de seguir aquesta via, però m'he adonat a temps que podia cursar una especialització acadèmica completa en tapissos nòrd-europeus del segle XV i XVI sense trobar el que busco.⁵ Parteixo de la idea, en efecte, que l'anònim del *Curial* clarament no descriu a les pàgines 174-179, abans

esmentades, una imatge concreta que hagi vist; s'inspira potser en un tapís, en una miniatura d'un llibre d'hores o de devoció, els té confusament presents, però entenc que, en realitat, construeix sobre aquestes coordenades una visió en somnis a la mesura de les necessitats de la seva ficció, i també a la mesura de la seva peculiar formació cultural.⁶ En aquest sentit m'interessa més intentar una reconstrucció del *puzzle* de referències procedents de l'univers del que el nostre autor anomena «reverenda letradura»,⁷ que no pas trobar una font concreta i inapel·lable, com si es tractés de la solució d'un enigma.⁸

Donem, doncs, a continuació el text que serà objecte del present treball segons l'edició citada a la nota 1:

Aquell déu que los gentils apellaven déu de sciència, ço és, Baco, fill de Sèmel, estant en uns palaus grans e molt richs. emparamentats de pàmpols ab gran còpia de rayms, acompanyat de infinides gens, a Curial se mostrà en la manera e orde que-s segueix.

Estaven davant aquell déu, a la part emperò esquerra, una reyna, ab aquella cara jove e fadrina e una corona al cap no molt preciosa, circuyda de infinits minyons, qui uns legien, altres ploraven; e tenia la dita reyna en la man dreta unes correjades, e en la squerra un cantell de pa. Stàvan davant aquesta quatre donzelles molt belles, les quals los seus noms propis tenien brodats als pits, e per aquelles letres Curial sabé lo nom de cada una d'elles, ço és: Ortografia, Ethimologia, Diassintàstica e Prosídia.

Après d'aquesta, ja pus prop de Baco, stava una altra reyna ab la cara molt aguda, e no podia estar segura; e tenia dues serps, ço és, una en cascuna mà, les quals contínuament se volien mordre, e de fet se mordéran sinó que la reyna apartava les mans en manera que no-s podien aconseguir, e menejaven les lengües ab tanta velocitat, que paria que cascuna set lengües tengués. Davant la qual stàvan tres donzelles, axí mateix ab los noms seus brodats als pits, ço és: Probàbilis, Demostrativa e Sophística.

Tantost prop d'aquesta estava una altra reyna, de vàries colors vestida, emperò molt ricament abillada; e estava tan alegre cantant, que açò era una gran maravella; e tenia en la mà un cartell scrit e notat a nota de cant, en lo qual mirava contínuament, e ab una ploma esmenava. E tenia davant si tres donzelles, belles molt, les quals, segons les letres de lurs pits, eren apellades Judicialis, Demostrativa, Deliberativa.

Continuant prop d'aquesta, ja pus prop de Baco, havia una altra reyna, la qual tenia una taula blanca davant si. E davant ella havia dues donzelles qui la servien, e, segons les letres de lurs pits, havien nom Par, Dispar.

Après d'aquesta, ja pus prop de Baco, havia una altra reyna, e tenia un llorell en la una mà, e en l'altra un compàs; e tres donzelles que li staven davant, segons los cartells de lurs pits Altimetria, Planimetria, Subeumetria.

Après d'aquesta, ja pus prop Baco, havia una altra reyna, e sonava uns orguens e cantava ab tanta dolçor de melodia, que yo no crech que millor so ne millor cant fos jamés, ne sia ara, ne pusca ésser d'ací avant. Stàvan-li davant tres donzelles, les qual ab diverses veus cantant se concordàvan ab ella, e certes, si los àngels cantaven davant lo Salvador, major dolçor no porien mostrar; eren

los noms d'aquestes donzelles, segons lurs cartells: *Organico Flatu, Armonica Voce, Ritimimica Pulsu*.

La setena e última reyna, e que pus prop del dit déu stava, tenia una spera en la mà e un quadrant als pits, e, tenint alta la mà mirava aquella spera; e havia la vista tan àgil, que penetrava e traspassava los cels. E tenie davant dues donzelles, apellades Motus, Effectus.

Detràs d'aquell déu havia tanta gent e de tan diverses partides e de tan stranyes terres, que si no fós que tots parlaven llatí, nulls temps se fóran entesos. Sehian als peus de la primera reyna, Priscian, Uguici, Pàpias, Catholicon, Ysidoro, Alexandre e molts altres. Semblantment totes les altres dees tenien molts imitadors e servidors en multitut copiosa, los quals, per gràcia de brevidat, lexaré de nomenar.

Però com Curial veés prop la darrera dea Hèrcules, fill de Júpiter e de Almena, lo qual mentre visqué fonch lo pus fort e pus savi del món, e-l veés vestit de la pell del leó, ab aquella espaventable cara, hach molt gran por; e nulls temps havia haüda pahor, sinó de Hèctor, fill de Priam, e ara la hach d'aquest. Emperò ell s'acostà a Baco, lo qual lo assegurà; e tantost Curial, ficant los genolls, li féu molt gran reverència, oferint-se a ell per servidor.

Baco, reebent-lo molt alegrement, les següents paraules li dix: –Curial: tu has reebudes per mi honors e molts avançaments en lo món, e per mi has sentit què és rahó e juyhí, e yo en lo teu estudi fuy a tu molt favorable, e, veent la tua disposició, volguí habitar en tu e fiu que aquestes set deesses que ací veus t'acompanyassen e-t graduassen cascuna en la sua dignitat; e, mentre tu les amist, no lexaren la tua companyia. És ver que ara, ab vituperi, les has foragitades de ta casa e, mentent-les en oblit, los has mostrades les feres e ingrates espatles, donant la tua vida a coses lascives e no pertinents a tu, e, vivint viciosament, te est fet sepulcre podrit e plen de corrupció. E tu, qui en lo món, axí per cavalleria com per sciència, resplandies, ara est difamat ací on novament te conexen, e ho series molt més si a la primera vida no tornaves. Yo-t prech, requir, e amonest, que torns al estudi e vulles honrar aquestes dees que t'an honrat e favorit, e lexa aqueixa vida qui porta l'ome a fretura, vituperi e desonor, e la sciència que és don divinal e eternal, no la vulles cambiar per la brutura e sutzura terrenal e temporal. Car, si ho has legit, sant Gregori t'a dit: «*Vilescent temporalia cum considerantur eterna*». E d'ací avant aquestes dees que-s clamen rahonablement de tu, no tornen pus per aquesta causa davant mi, sinó sies cert que no-t aprofitarà tant lo thesor de Camar com te nourà la tua desconexença e ingratitut–. E, dites aquestes paraules, d'aquell loch se partí.

Curial, despertant-se, estech fort meravellat, e pensà bé en ço que somiat havia, e féu juyhí que Baco li havia dita veritat; per què tantost lo jorn següent féu cercar llibres en totes les facultats, e tornà al estudi, segons havia acostumat, tenint per perdut aquell temps que sens estudi havia viscut.

Com ja he apuntat a la nota 1, el fragment que he aïllat en el *Curial* per a la present discussió es troba situat a la segona part del tercer llibre de l'obra i va aparellat amb un altre fragment, el que ocupa les pàgines 72-91, i que l'editor reparteix en dos apartats: «Curial al Parnàs» i «El judici de Curial». A l'article esmentat a la nota 3 sobre el material no cavalleresc de la nostra novel·la, ja vaig iniciar una lectura en paral·lel d'aquests dos episodis. Feia veure com flanquejats

per dues intervencions de Fortuna. Es produeix, doncs, així, una mena de disposició concèntrica d'episodis, gairebé com en una «capsa xinesa». Fortuna inicia la seva persecució de Curial; Curial visita, a Grècia, Atenes, Tebes i el Parnàs, on té una primera visió mitològica; Curial naufraga i esdevé captiu durant set anys al nord d'Àfrica (on viu la singular aventura de Càmar), escapa i, gràcies al tresor de la donzella suïcida, s'instal·la còmodament a París. Ara és quan té la segona visió mitològica i, immediatament després, Fortuna decideix tornar-lo a protegir, de manera que l'antic millor cavaller del món caigut en desgràcia, es transformarà en el salvador d'Europa davant de la invasió turca i en el marit d'una Güelfa finalment recuperada per Venus y Cupido del seu desamor envers Curial (més autoimposat per orgull i enveja que volgut de cor). Deia, doncs, en l'article abans esmentat, que l'episodi africà exerceix una funció clara de penitència regenadora dintre de la trama de l'obra: Curial és novament sotmès a una prova de resistència davant dels atractius de l'amor i, no solament es comporta de forma exemplar, sinó que també aconsegueix d'emular el seu model virgilià, és a dir Eneas,⁹ amb singular elegància. Així doncs, entenc que l'autor ens vol mostrar com el protagonista, després de set anys d'esclavatge i un cop superada la prova de Càmar, ha recuperat la solidesa moral perduda al final del llibre II, on un diàleg amb Melcior de Pando posa de manifest la magnitud de la seva mancança.¹⁰

A banda i banda de l'episodi que descriu la «veritat»¹¹ de la recuperació moral del protagonista, dues al·legories que signifiquen la seva perfecta inserció en el món de la cultura literària. No oblidem, en efecte, que, des d'un bon començament, l'anònim ens ha presentat el seu heroi com un home d'armes i de lletres, invicte en «llicia de camp clos» i també poeta i lector dels clàssics.¹² Recordem, en aquest ordre de coses, que durant el captiveri Curial exerceix de poeta escrivint la cançó «Autressi com l'aurifany» i de bon estudiós del clàssics comentant per a Càmar l'obra capital de Virgili.¹³ Més enllà encara d'això, a banda i banda, els desficiis de Fortuna, que no regna sobre el destí dels homes, però que és bona amiga del vicis que massa sovint en governen arbitràriament el comportament.¹⁴

De tots els fils de la trama que convergeixen en aquest nus d'episodis, aïllem, doncs, els de caràcter al·legòric: Curial contempla (i també s'hi veu activament involucrat) dos móns diferents però en certa mesura anàlegs. En l'un, dialoga amb Apol·lo i les Muses i, entre grans emocions i temors, és convidat a emetre un judici literari;¹⁵ en l'altre, escolta la veu de la ciència, que és la de Bacus, i abandona una conducta disbauxada per l'estudi de les disciplines que els antics anomenaven «liberals». Sembla fora de tot dubte que la identificació de la ciència amb Bacus és una «estranyesa» del nostre autor, no documentada enlloc més. Tanmateix, llevat d'una lleugera incongruència, es tracta d'una identificació raonada i plena de sentit. Vegem-ho.

Descartem d'entrada la idea que l'autor ironitzava en dir «Aquell déu que los

gentils apellaven déu de ciència, ço és, Baco, fill de Sèmel»;¹⁶ enlloc, en efecte, no trobem símptomes que l'anònim es prengui en broma l'antigor clàssica o el seu record evocat pels pre-humanistes italians del xiv.¹⁷ Tanmateix hi ha un moment en què aquesta assumpció pot entrar en crisi; a la pàgina III, 57, la Fortuna, en plena diatriba contra Juno, invoca totes les seves enemigues, és a dir, les concubines de Júpiter, i diu: «¡E tu, poble de Thebas, qui per Juno fuist destruït, per ço com Jovis jagué ab Sèmel, donzella thebana, de la qual nasqué Baco, déu del vi, e per aquesta rahó per la dita Juno fuist convertida en cendra!» Entenc, tammateix que aquesta cita pertany a una tirada de referències mitològiques que segurament té unes fonts diferents d'altres fragments de l'obra; en qualsevol cas, basta examinar els llocs que esmento a continuació per veure que el nostre anònim no identifica en el vi l'atribut fonamental de Bacus. Bacus és déu de ciència i va guarnit de raïms i pàmpols, com Apol·ló de llorer.

A la pàgina 45 del volum III, Curial, encara ressentit de la gran turbació que li havia provocat l'abrandat discurs del penitent Sanglier sobre la vanitat del món, decideix de recuperar la dimensió real de les coses fent un viatge a Grècia: «E vench-li volentat de veure lo mont de Parnaso, on los poetes e philòsofs solien estar, e aprendre on eren los temples de Appol·ló e de Baco, déus, segons la opinió antiga, de sapiència e de ciència». Sembla clar, doncs, que l'autor identifica els poetes amb Apol·ló i els filòsofs amb Bacus, i que Curial decideix d'anar a Grècia per tal d'entrar en contacte amb una poesia i una filosofia que d'alguna manera substitueixin la brutalitat de les renúncies proposades per el sempre extremista Sanglier.¹⁸

D'acord amb això, a la pàgina 72 del mateix volum III, arribat Curial a Grècia, ens el trobem que viatja a Atenes, a Tebes i finalment al Parnàs: «Anà més, e viu aquells monts apellats Nissa e Cirra, e viu los llorers consagrats a Apol·ló, déu de sapiència, e les vinyes consagrades a Baco, déu llur de ciència, e moltes coses antigues, les quals de paraula havia oydes».¹⁹ La distribució de funcions entre Apol·ló i Bacus es torna a repetir a la pàgina 88 del volum III. Em sembla que és prou evident que, en torn d'aquesta doble experiència visionària del protagonista, l'autor ens vol dir que d'alguna manera l'implica en uns afers intel·lectuals que tenen tanta importància que poden corregir els excessos d'una interpretació ultra-ada del cristianisme. Se'ns està oferint un Curial poeta i filòsof, docte tant en el que la novel·la anomena la «sapiència», com en el que, en canvi, qualifica de «ciència». De fet, Apol·ló i Bacus són presos com a símbols d'aquesta duplicitat d'aspectes del saber, de tal manera que remetent a esquemes culturals fàcilment recognoscibles. Que el primer sigui el déu de la poesia i que, a més, capitanegi el col·legi de les nou Muses és una dada perfectament homologable que seria ridícul voler documentar: en aquests termes és com apareix al llarg del episodi ja esmentats de les pàgines 72-91 del volum III.

Ara, que Bacus sigui el patró de les set Arts (perquè les set reines acompanyades de donzelles de la visió són sense cap mena de dubte les Arts tradicionals de Trivi i del Quadrivi, com veurem a continuació), només pot fer pensar en una confusió, una confusió qui sap si volguda o simplement explicable per ignorància o malentès. El lloc que ocupa Bacus al nostre text és evidentment el que hauria d'ocupar Mercuri; des dels temps de Marcià Capella endavant.²⁰ Els textos «canònics» de l'Edat Mitjana sobre la representació imatjada del saber, en efecte, identifiquen *Sapientia* o *Philosophia* amb l'antic déu que, en les seves noces amb Philologia va oferir a la núvia com a present les set divines donzelles, arxiu de tot el saber.²¹

En ple segle XV encara era actiu el record del patronatge de Mercuri per dessota de la figuració al·legòrica de *Sapientia* o *Philosophia*, baldament fos com a mer rerafons decoratiu de tema astronòmic. Així, en una miniatura esplèndida de l'*Horloge de Sapience* d'Enric Suso²² conservada al manuscrit IV.111 de la Biblioteca Reial de Brussel·les, veiem les set Arts en forma de dames que treballen enfeinades al voltant d'un pupitre; al fons hi ha una finestra que deixa veure un cel presidit pel planeta Mercuri. Tornaré a parlar més avall d'aquesta miniatura; ara tan sols m'interessava aclarir el punt del que per a mi és una confusió evident entre Bacus i Mercuri.²³ Si no fos que l'autor l'esmenta una vegada (III, 227: «que yo no pens que Orpheu e Mercuri no fossen haüts per grossers davant tanta musical dolçor»), creuria que ignora la seva existència en el món de la Faula.

D'altra banda, llegint un text tal com els *Saturnals* de Macrobi (text que l'autor podria haver conegut: hi ha un esment directe d'aquest a II, 6), hom aprèn que Apol·ló i Mercuri són la mateixa divinitat (I, 19, 7) i que també s'identifiquen Apol·ló i el qui Macrobi anomena a la romana «Liber pater», és a dir el nostre Bacus (I, 18, 1). Si voleu complicar la cosa, en Macrobi podrem trobar també una identificació de Bacus amb Mart (I, 18, 19), però no la de Bacus amb Mercuri. De tota manera em sembla que el mecanisme que ha posat en marxa la imaginació fabuladora del nostre novel·lista és prou clar. Si els déus de la Faula, poden confluïr i sobreposar-se, ¿perquè no reconstruir una identificació o, millor un desdoblament abusiu, que vagi bé per als nostres gustos?²⁴ Veurem més avall que, de fet, les Muses i les Arts, funcionen a l'Edat Mitjana com un doblet significatiu en matèria de personificacions de les diverses disciplines del saber; el nostre anònim, doncs, està cisellant una mitologia nova, amb la qual vol expressar la doble capacitat del seu heroi en poesia i en filosofia.

Si la idea que l'anònim en qüestió posseeix de la poesia és una cosa prou documentada (vegeu encara el meu article citat a la nota 3 i llegiu les pàgines 72-91 del volum III de la novel·la), goso sospitar, en canvi, que els coneixements que tenia del que podríem anomenar filosofia (en el sentit de filosofia moral) o sapiència (en el sentit antic i renascut al XV italià d'un saber omnicomprensiu,

presidit per les Arts i encaminat a la saviesa divina),²⁵ eren més aviat rudimentaris. O simplement no va tenir ganes de convocar-los a la ment per escriure un capítol tan insignificant dintre del desplegament narratiu de l'obra (i tant allunyat dels nuclis vitals de la imaginació que la fan possible) com és el que he pres en consideració. Sigui com sigui, la segona visió mitològica de Curial conté un llevat de valuoses intuïcions a propòsit del valor moral d'un cert ideal de saber, malgrat les originalitats o, si ho preferiu, els disbarats en la utilització del motius de la Faura.

Encara dues notes a propòsit de l'associació entre Bacus i la ciència. En primer lloc, és perfectament possible que la identificació entre Bacus i el patró de les Arts liberals s'hagi produït a través del nom llatí de Bacus, és a dir Liber. I fins i tot és imaginable que el nostre anònim recollís la identificació d'alguna nota espúria d'algun manuscrit. No he trobat cap pista enlloc, ni tan sols al documentat llibre de Warners i Rank citat a la nota 4; però ¿qui ens impedeix d'imaginar una glossa en el sentit del que estem dient al marge d'un còdex dels *Saturnalia*, allà on diu (I, 18, 16): «Liber a Romanis appellatur, quod liber et vagus est»? Qui diu els *Saturnalia*, diu les *Genealogiae* de Boccaccio (vegeu nota 31) o alguna altra obra de caràcter enciclopèdic.

En segon lloc, prenent el nostre anònim per la paraula (vegeu nota 19), crec que la conjectura més acceptable a propòsit dels orígens del patronatge de la ciència atribuït a Bacus cal anar-la a buscar en un coneixement «d'oïdes» de la geografia del Parnàs derivada de la síntesi isidoriana (*Etimologies*, XIV, VIII; vegeu nota 44). Isidor parla, en efecte, d'un Parnàs amb dos pujols: a Cirra es venerava Apol·ló i a Nissa, Liber o Bacus. No he sabut trobar enlloc cap derivació d'aquest fet en el sentit del nostre text, malgrat que tota l'Edat Mitjana va plena de la toponímia isidoriana del Parnàs.²⁶

El que, en qualsevol cas, queda clar en el seu discurs al final de l'episodi, és que la figura que en la nostra novel·la porta el nom de Bacus, és un savi respectable, que entén l'estudi com una manera d'elevat l'esperit dels homes més enllà de la «brutura e sutzura terrenal e temporal». Abans de prendre en consideració aquest discurs, però, cal que ens mirem de prop els personatges que acompanyen el nostre singularíssim Bacus, és a dir les set reines i una aparició en certa mesura sorprenent: la d'Hèrcules vestit amb la pell del lleó i fent una «espaventable cara».

El primer que crida l'atenció del lector pel que fa a les set reines és l'absència de noms propis en un context en el qual abunden: les donzelles de les reines, en efecte, porten estampat al pit ben clar el seu nom. Tinc la impressió que l'omissió de les paraules Gramàtica, Lògica o Dialèctica, Retòrica, Aritmètica, Geometria, Música i Astronomia, que són les que corresponen, i en aquest ordre, a les set reines descrites, té la doble finalitat de fer més misteriós el conjunt (els noms de les donzelles, les divisions de les Arts, de vegades en llatí, tenen un cert aire esotèric) i

de suggerir l'antic ideal de la unitat del saber. També és una dada a tenir en compte el fet que la visió mitològica sobre un saber que hem d'entendre que és el filosòfic, tingui lloc a París, mentre que, en canvi, la que posa en contacte Curial amb la poesia es produeix a Grècia. També aquí gosaria veure un intent de compromís per part de l'autor entre el mite medieval de la *translatio studii*²⁷ i la veneració pels autèntics orígens de la tradició redescobertes per la filologia humanística. Dic que «també» aquí veig una actitud de compromís, perquè penso en la famosa sentència del Parnàs, a la qual he fet referència a les notes 11 i 15.

Poesia i filosofia, doncs, són per al nostre anònim dos vessants complementaris i en certa mesura simètrics del saber, que desitja veure ben arrelats en el seu protagonista: Curial és poeta i home de «reverenda letradura», és a dir filòsof. La recuperació simbòlica d'aquesta darrera faceta de la seva personalitat que es duu a terme en l'episodi que comentem, està profundament lligada, com ja hem observat, a una recuperació moral. Poesia i filosofia, doncs, convergeixen cap a un mateix ideal ètic. Com veurem immediatament totes aquestes idees pertanyen legítimament a la tradició; l'única, diguem-ne, peculiaritat del nostre autor en aquest terreny crec que és la pruija que té de justificar la creació literària vulgar d'obres de ficció de caràcter versemblant; però això pertany al pròleg del llibre III i a la primera visió mitològica. La nostra és molt més linial, perquè, de fet, com ja he apuntat més amunt, l'anònim, té molt poc a dir-hi.²⁸

Vegem, doncs, alguns exemples d'un rerafons cultural accessible al nostre anònim del desdoblament poesia/filosofia i de la seva significació simbòlica. En primer lloc és il·lustratiu evocar l'*Amorosa Visione* de Boccaccio.²⁹ Com és sabut l'autor-protagonista d'aquest text és acompanyat per la seva Dama en un viatge al·legòric que li permet de contemplar diverses estampes del saber, del poder, de la riquesa i de l'amor, que l'han d'instruir a propòsit de l'«esaltazione della donna e dell'amore come via alla virtù».³⁰ Els cants II-V, descriuen, doncs, una pintura al·legòrica representada en una paret d'una sala sumptuosa en la qual veiem una figura venerable, Filosofia-Saviesa, que presideix una caterva de savis, tots ells filòsofs o gents de ciència, que contemplen la seva patrona. A l'esquerra de la figura venerable, una altra tropa de gent d'enginy contempla les set Arts; es tracta dels poetes (recordem que entre ells Boccaccio divisa el seu admirat Dante en el moment de ser coronat, V, vv. 70-88 i recordem la coronació de Curial a III, 92). Sabem que Boccaccio va ser un defensor a ultrança de la poesia com a do diví i com a camí de veritat;³¹ en el fragment que comentem de l'*Amorosa Visione*, però dóna la primacia a la filosofia especulativa sobre la pura creació literària: són els filòsofs els qui contemplen directament la venerable figura, mentre que els poetes ho fan només a través de les Arts.³² Al costat d'aquest muntatge boccaccesc, el nostre Curial se'ns presenta molt més agosarat; de fet el nostre anònim senzillament ha invertit els termes, donant directament la primacia a la poesia (primera

visió mitològica), desenterrant a aquest efecte, amb insitència sorprenent, el tema de les Muses i transferint les Arts al camp de la filosofia.

La miniatura de l'*Horloge de Sapience*, esmentat a la nota 22, presenta dos nivells sobreposats; al superior contemplem els filòsofs i els savis de l'antigor asseguts estudiant com els monjos d'una congregació. Una venerable figura de Filosofia-Saviesa els presideix. D'ella es desprenen raigs de llum que il·luminen els seus devots, els uns més i els altres menys. El pla inferior, en canvi, ens presenta el quadre de les set Arts totes enfeïnades, de què he parlat més amunt. Cal posar de relleu que la Dialèctica porta, com al nostre text dues serps, una a cada mà, com «una sacerdotessa minoica», comenta E. Spencer,³³ i que l'Astronomia aixeca amb la dreta una esfera per a poder-la observar, amb el mateix gest que la del *Curial*. Aquestes set Arts de la miniatura del text de Suso tenen un valor simbòlic en el seu conjunt; representen com una mena d'emblema de la ciència salvadora de l'home i adreçada sense falla cap a la virtut i la saviesa que regnen en el quadre superior. No trobem aquí, doncs, pròpiament el desdoblament poesia/filosofia, però sí, en canvi, una presentació simbòlica del valor del saber que pot ser molt útil per a entendre el fragment del *Curial* que ens ocupa.

Així, doncs, el nostre *Horloge de Sapience* ens ofereix als folis 18 i 18v una diatriba contra l'heretgia dels «epicuris» els quals, com les bèsties, viuen pensant en un paradís carnal que procuren per tots els mitjans de portar a la pràctica sobre la terra. Sembla que el pecat principal dels epicuris és la gola. El dimoni fent propaganda del seu ideal exclama: «Gaudia sunt stomachi super omnia mundi...».³⁴ La il·lustració corresponent ens presenta una taulada de golafres, un dominicà sotmès a la temptació i, al fons, unes bèsties que pasturen, símbol dels pecadors aferrats als plaers de la taula. Suggerixo, doncs, que en la nostra novel·la el paper de la ciència presidida per un Bacus, que ja hem quedat que no tenia res a veure amb el que us penseu, té un valor de revulsiu contra l'heretgia epicúrea que Suso, com a bon pre-reformista, volia destruir en certs sectors de la jerarquia eclesiàstica del seu temps. ¿No duia, per ventura Curial a París una vida disbauxada, governada per la luxúria i per la gola «com si fos arquebisbe o gran prelat» (III, 173)? La ciència el porta al recte camí. Les miniatures de la versió francesa de Suso que ens ocupa són, sembla, de 1431-1450 és a dir coetànies del *Curial*.

Abans de dir alguna cosa a propòsit de la caracterització de cada una de les Arts, convé encara cridar l'atenció sobre un tema que he apuntat i que es relaciona amb el desdoblament i signifiació del conjunt poesia/filosofia. Es tracta de la qüestió de les Muses i de les Arts a l'Edat Mitjana. Resulta que, d'ençà que Boeci va fer fora les Muses del capçal del seu llibre per substituir-les per Filosofia a la *Consolació*, el prestigi, d'aquestes nou donzelles simbòliques va començar a decaure. Eren identificades amb una inspiració poètica pagana i pecaminosa, relacionada amb la consecució de la immortalitat a través de la glòria mundana. Desapa-

reixen, doncs, gairebé totalment les Muses de la imaginació simbòlica dels medievals i al seu lloc apareixen les Arts, teoritzades pel mateix Boeci i per Cassiodor i dotades de figuració iconogràfica al *De Nuptiis* de Marcià Capella, ja esmentat. L'*Anticlaudianus* d'Alà de Lille contribueix enormement a fixar la simbologia de les Arts. Les Muses, doncs, quan apareixen abans del segle XIV ho fan de busarda, com uns fantasmes esvaïts que copien llunyanament el paper de les Arts. Aquest és el lloc que ocupen a la famosa enciclopèdia il·lustrada d'Herrada de Hohenbourg, per exemple.³⁵ Que la representació de les Muses de l'*Hortus deliciarum* tingui, iconogràficament parlant, clares arrels clàssiques en mosaics de l'època romana, no vol dir que la seva funció simbòlica no estigui completament embridada.³⁶ Les set Arts, en canvi gaudeixen de totes les benediccions de la tradició cristiana i són vistes, com explica M. -Th. d'Alverny a l'article esmentat a la nota 21, com les «set filles de la Saviesa», una rèplica llunyana de les set virtuts.

Dante, tan admirat del nostre anònim, encara parla al *Convivio* de les Arts; en canvi, invoca les Muses a la *Divina Comèdia* i Boccaccio el saluda, al seu *Comento*, com el restaurador modern de les antigues donzelles oblidades.³⁷ Ja he assenyalat que la insistència del *Curial* en les Muses (pròleg del tercer llibre, primera visió mitològica), no deixa de ser significativa: la interpretó en la línia de la reivindicació proposada repetidament pel nostre anònim de la «poesia» vulgar, és a dir la literatura de ficció que ell practicava.³⁸

Així, doncs, el nostre fragment ens pinta les velles Arts de la saviesa medieval, venerables i llunyanes, necessàries i vagament esotèriques. L'ordre en què se'ns presenten respon a l'antic dels «arbres» de les Arts, mencionats per Verdier,³⁹ amb Gramàtica a un extrem i Astronomia a l'altre, la qual en el nostre text «pus prop del dit déu stava». Les Arts representen, doncs, una veritable escala cap a la consecució d'una ciència que no és tan sols suma de nocions, sinó, com hem anat veient, ideal global de vida.

La Gramàtica, porta del saber, presenta alguns trets comuns amb la tradició, com ara el fet d'estar envoltada d'escolars i dur un instrument contundent per a obligar-los a estudiar. En canvi, enlloc no he sabut trobar una justificació del cantell de pa de la mà esquerra. Hi ha un documentat article de R. Wittkower⁴⁰ que ressegueix els atributs de Gramàtica en la iconografia del segle IX al XVII; la veiem amb una urna i un ganivet, amb un fuet, amb una regadora fent créixer un arbre simbòlic... ¿Hem d'entendre que el pa simbolitza el poder nutritiu de la disciplina primera que aprenen els infants? En qualsevol cas, es tracta d'una fantasia iconogràfica del nostre anònim o d'alguna font tant poc ortodoxa com ell mateix. Les quatre donzelles que acompanyen Gramàtica, en canvi, corresponen exactament a les divisions internes d'aquesta disciplina proposades per Joan Balbi a la primera rúbrica del seu *Catholicon*: «... partes... grammaticae sunt quattuor scilicet orthographia ethymologia, diasintastica et prosodia».⁴¹

La Dialèctica-Lògica té molta feina amb les dues serps que se li barallen a les mans. Ja hem vist que el motiu l'he pogut documentar en la miniatura de Suso (nota 22). Tradicionalment, però, aquesta disciplina, vegeu Mâle, Verdier, d'Alverny, notes 20 i 21, porta un escorpí o, a tot estirar, una sola serp, per allò de la sentència segons la qual «dialectica mordet».⁴² Les parts de la Dialèctica-Lògica no acaben d'ajustar-se a cap esquema conegut. Per no sortir-me de les referències que dóna el propi autor que comento, he procurat d'explicar-me les coses a partir dels textos que ell mateix cita, és a dir els de «Priscian, Uguici, Pàpias, Catholicon, Ysidoro, Alexandre»; així com per a la Gramàtica hi ha hagut una correlació real, ara diria que l'anònim s'ha confós. Per a mi les parts de la disciplina que ens ocupa, usant els mètodes de l'autor, podrien ser «verum» i «falsum», «genus» i «species», «questio» i «syllogismus»...

La Retòrica s'inscriu dintre del canò que li escau, amb els vestits de colors i la corresponent solemnitat. No lliguen, en canvi, els cants, que òbviament remetent a la Música. Els papers que duu a les mans i que va esmentant, també pertanyen a algunes mostres de la tradició.⁴³ Les seves parts també són canòniques o almenys justificables amb les *Etimologies* de Sant Isidor a la mà:⁴⁴ «De tribus generibus causarum: deliberativum, iudicialis, demonstrativum» (II, IV).

L'Aritmètica i la seva taula blanca són una mica estranyes; generalment aquesta disciplina o escriu xifres en una taula o porta algun objecte que ajudi al càcul o fa anar els dits: és així com sol aparèixer en les representacions que he vist a la bibliografia repetidament citada. Les parts de l'aritmètica, en canvi, s'expliquen amb les *Etimologies*: «Aritmetica est disciplina numerorum» (III, I), «De prima divisione parium et imparium» (III, V).

La Geometria traga uns instruments de mesura perfectament homologables amb els que veiem, per exemple, a la miniatura de Suso mencionada tan sovint (nota 22). Les seves parts, però, no responen a cap esquema conegut per mi. Fins i tot hi ha una paraula indocumentable, l'estrany grecisme «Subeumetria», que probablement correspon a una errada del manuscrit.⁴⁵ L'Altimetria deu fer referència al càlcul trigonomètric de l'alçada d'objectes llunyans (és l'ús que Llull explica de la nostra disciplina a la seva *Doctrina pueril*)⁴⁶ i la Planimetria, sembla, al càlcul de les longituds dels objectes. Sant Isidor presenta una divisió quadripartita de la geometria que implica el pla, les magnituds numerables, les magnituds racionals i les figures sòlides (III, IX).

La Música naturalment, toca un instrument i canta meravellosament bé. Som en plena convenció, per bé que els «orguens» de la nostra novel·la poden tenir diverses realitzacions possibles. Les tres donzelles de la Música, també tenen una interpretació amb Isidor a la mà: «De triformis musicae divisionis: ad omnen autem sonum, quae materies cantilenarum est, trifornem constat esse naturam. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex

flatu consistit. Tertia rythmica, quae pulsu digitorum numeros recipit» (III, XIX).

L'Astronomia ja hem vist que està descrita en la mateixa actitud de la corresponent al·legoria del manuscrit francès de Suso esmentat a la nota 22. Pel que fa al quadrant que llueix al pit, no tinc cap referència concreta. Les dues parts de l'Astronomia, segons l'autor del *Curial*, *Motus* i *Effectus*, semblen correspondre a la distinció entre Astronomia (estudia els moviments dels astres) i Astrologia (estudia els seus efectes), introduïda per Isidor (III, XXVII).

Pel que fa als sis savis, ja esmentats, que apareixen entre la multitud dels acompanyants del déu de ciència, ens trobem també dintre de la tradició. La llàstima és que el nostre autor s'hagi cansat i hagi limitat la llista als devots de la primera reina, és a dir, als gramàtics. Boccaccio a l'*Amorosa Visione*, per a esmentar un exemple ja analitzat en aquests papers, produeix unes llistes llarguíssimes de noms, a l'alçada de l'ambició de la seva erudició. En les representacions de les Arts dels portals de les catedrals franceses del segle XII, cada disciplina té el seu especialista, de manera que apareix un tipus iconogràfic que associa una dama al·legòrica amb un savi (vegeu l'article M. Evans esmentat a la nota 20); la Gramàtica amb Priscia, la Retòrica amb Ciceró, la Dialèctica amb Boeci, etc. Notem que Priscia és el primer dels gramàtics esmentats al *Curial*. Els altres cinc col·legues, llevat del venerable Isidor, tots són lexicògrafs i tractadistes divulgadíssims en els medis escolars medievals, producte ells mateixos de la cultura d'aquestes escoles. El més antic és Pàpias, que segurament cal situar al segle XI,⁴⁷ autor d'un *Elementarium doctrinae rudimentum*, conegut també com a *Vocabulista*, del qual hi ha nombrosos manuscrits i quatre edicions incunables italianes. He pogut comprovar que el nostre anònim diu la veritat quan assegura a III, 6 que segons Pàpias, les Muses són filles de Júpiter i de Juno i no del primer i de Memòria. Cap altra exploració de Pàpias, en canvi, no m'ha permès de resoldre dubtes mitològics o d'altra mena dels que presenta el nostre text.⁴⁸ El *Doctrinale* d'Alexandre de Villa-Dei és la gramàtica elemental més popular de la baixa edat mitjana, editada profusament fins a finals del XVI, malgrat la guerra que els humanistes li tenien declarada.⁴⁹

El *Catholicon* de Joan Balbi, ja esmentat (vegeu nota 41), va ser un diccionari de gran èxit des de finals del XIII fins al XVI i, va merèixer per tant, els honors de la impremta. En canvi el *Liber derivationum* o les *Derivationes* d'Uguccione de Pisa, bisbe de Ferrara, mai no van ser estampades tot i que autors com Dante i Petrarca el van fer servir i en van parlar elogiosament.⁵⁰

De la revisió dels gramàtics que esmenta el nostre text, doncs, no es pot deduir altra cosa sinó que l'autor fa recurs als noms més divulgats entre els antics i els moderns, sense cap especial sensibilitat envers la crítica filològica que, a partir dels primers anys del XV, sobretot a Itàlia, havia de canviar totalment els cànons gramaticals.⁵¹ Dir, com diu el nostre autor, que la gent de saber ha de parlar llatí

perquè altrament no s'entendrien, no constitueix certament cap pista que dugui enlloc. Potser només a pensar que, posats a fer, no hauria anat malament recordar-se que el grec també tingué un paper en tot plegat. ¿No fa anar Curial a Grècia el nostre anònim, quan vol introduir el tema de la poesia?

☞ Tinc registrades quatre al·lusions a Hèrcules al llarg del *Curial*. A la primera (III, 14) l'autor afirma que ha llegit els treballs d'Hèrcules. A la segona, el nom del semi-déu apareix de passada quan Fortuna convoca les concubines de Júpiter. Es diu que Alcmena va ser mare d'Hèrcules, «lo fort» i que la nit en què va ser engendrat aquest per Júpiter va ser una nit doble (III, 56). La tercera al·lusió es troba a III, 130 en el curs del diàleg entre Càmar i la seva mare Fàtima a propòsit de la fortalesa femenina. Càmar atribueix a Hèrcules en aquesta ocasió haver dit que les dones tenen gran ardiment. La cita no deixa de ser curiosa, però ho és encara més aprendre que això ho digué el semi-déu «a Philote com lo féu cavaller en Espanya». ⁵²

La quarta referència a Hèrcules, la del text que ens ocupa, és, de fet, l'única que admet una lectura segura. Curial només ha tingut por a la seva vida de dos éssers: Hèctor a la visió del Parnàs, i, ara Hèrcules. Hèctor és l'heroi literari per excel·lència, davant del qual Curial, per perfecte que l'hagi fet el seu autor, sempre haurà d'ocupar un segon rang. Hèrcules, però, és, en certa mesura, més: «mentre visqué fonch lo pus fort e pus savi del món». La por de Curial es pot entendre com una reacció davant d'una possible amenaça del semi-déu, posat al mig de la turba dels savis com una mena de guardià ferotge, o també, com en el cas d'Hèctor abans esmentat, com la conseqüència d'haver constatat la pròpia inferioritat de condicions davant d'un personatge que tota una venerable tradició presentava com l'arquetipus de l'home complet. Hèrcules, guerrer i savi com cap altre, defensor a ultrança de la virtut, digne per tant, de ser divinitzat; l'Hèrcules, en definitiva, que en l'avinentesa d'una y pitagòrica va saber triar el camí difícil de la virtut que el va conduir a les estrelles. ⁵³ ¿Fins a quin punt podem deduir de la fugaç aparició del personatge que ens ocupa a la novel·la que el seu autor coneixia el tema d'«Hèrcules al creuament de camins»? ¿Els famosos *Dotze Treballs d'Hèrcules*, en la versió de Villena o en la que sigui, en quina mesura es poden posar en relació amb aquesta nostra aparició de trascantó del personatge? ⁵⁴ ¿M'excedeixo si veig en aquest Hèrcules, que apareix en companyia de les Arts Liberals, un símbol del retorn del protagonista al camí recte de la virtut, tal com he insinuat a l'anterior nota 10?

La interpretació del símbol d'Hèrcules que proposo, en efecte, lliga perfectament amb el discurs de Bacus, el qual afirma que ha protegit Curial perquè ha trobat en ell una «disposició» escaient. ⁵⁵ La seva vida de disbauxa precedent a la segona visió mitològica ja al·ludida és vista pel déu com una declaració de guerra a les Arts: el retorn a la virtut implica el retorn a la ciència i només així, el tresor

acumulat durant el purgatori nord-africà (en la trama de la novel·la, el tresor material que Càmar cedeix a Curial) podrà «aprofitar». Subratllem la presència de dues referències cristianes en tot aquest curiós muntatge d'ètica «paganà»; l'al·lusió evangèlica al «sepulcre podrit» de la hipocresia (Mat. 23, 27) i la cita atribuïda a Sant Gregori, que no he sabut rastrejar ni als *Moralia* ni als *Dialogi*,⁵⁶ però que l'autor podia haver llegit en qualsevol repertori o en qualsevol emblema, escut d'armes o divisa presents en el seu entorn social.

La moral del discurs de Bacus es podria resumir, doncs, al meu entendre amb dos versos cèlebres que bé hauria pogut extreure de la *Divina Comèdia* el nostre autor, si hagués tingut humor per a aquestes coses:

fatti non foste a viver come bruti
ma per seguir virtute e conoscenza (*Inf.* XXVI, 119-120).

A l'hora de formular unes conclusions de tots els comentaris que precedeixen, se m'imposa tornar a les consideracions apuntades a la nota 8, és a dir, a la contextualització del *Curial* dintre d'un segle XV hispànic culturalment «estrany» i «diferent» de la tradició establerta i triomfant amb el Renaixement. El sentit global de la segona visió mitològica que hem analitzat, en efecte, s'inscriu en el filó central de l'ètica de tradició grega. Entre els dos extrems del menyspreu del món (discurs de Sanglier, III, 37-44) i de l'heretgia «epicurea» (III, 173, vegeu més amunt), la visió que s'ofereix al protagonista, amb tot l'aval de la tradició de la «ciència», porposa una virtut a la mesura de l'home. Sembla que Curial finalment està preparat per a rebre una lliçó que al pròleg del tercer llibre el nostre anònim sentia que calia fer-li avinent, és a dir la lliçó de la humilitat i de l'autoconeixement. «Recognosce te ipsum ne te extollas», arriba a dir l'autor del *Curial* a III, 11, qui sap si inspirat en Joan de Gal·les o en la *Gesta Romanorum*.⁵⁷

Si ens atenim a tot el que acabo de dir, resulta que ens trobem davant d'un intent de construcció d'una «moral laica i moderna» perfectament respectable i perfectament digne de les millors inquietuds espirituals dels homes de la Tardor Medieval. Cal ara observar, però, una forta discrepància entre les intencions de la «filosofia» de fons de la novel·la i els mitjans culturals reals amb què compta el seu autor. A l'hora de produir ficció de nova planta, ficció «realista» o versemblant a l'estil dels cronistes, el nostre anònim trepitja ferm i fins i tot diria que es mostra excepcionalment segur de les seves possibilitats (penso en el discurs de Cal·líope de III, 79, esmentat a la nota 55); a l'hora de manejar els materials consagrats per la Faula, en canvi, comencen les incongruències i els pintoresquismes. Un patró de la ciència que es diu Bacus, uns pujols del Parnàs canviats de nom, una personificació de la Gramàtica que porta un crostó de pa a la mà, unes parts de la Dialèctica una mica sospitoses, un símbol de la Retòrica que canta, una al·legoria de l'Aritmètica que no acaba de lligar, una divisió de la Geometria que exhibeix un nom

classificable entre els hàpaxs, una aparició una mica fantasmal del diví Hèrcules...

Hi ha dues maneres de jutjar aquestes incongruències i aquests pintoresquismes; pensar que es tracta d'un recurs literari volgut per a dotar l'al·legoria de la ciència d'un cert aire esotèric, com feien els pintors italians de finals del xv, començant per Botticelli (nascut el 1444-1445), autor d'unes misteriosíssimes al·legories de les Arts,⁵⁸ o, més brutalment, pensar que la ignorància del nostre anònim no donava per a més.⁵⁹ Creure que fonamentalment la manera correcta de jutjar-les és la segona, no implica necessàriament desestimar la primera.⁶⁰

Notes

* Aquest article ha estat concebut i redactat a l'Institut Warburg de la Universitat de Londres i al Westfield College de la mateixa Universitat, a partir d'un esquema presentat com a comunicació-llampec al I Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela, desembre 1985). La meua més profunda gratitud vers les institucions en qüestió, de les quals he estat respectivament becària i hoste durant el curs 1985-86.

1. *Curial e Güelfa*, a cura de R. Aramon i Serra, 3 vols., Barcelona, 1930-1933, «Els Nostres Clàssics», 30, 35-36 i 39 i 40. En parlar de «segona visió mitològica» intento d'establir una distinció entre les diverses visions descrites en la novel·la i contemplades pels protagonistes. Ja va cridar l'atenció sobre el tema Regula Langbehn-Rolhand al seu treball «*Curial e Güelfa: los hechos caballerescos y la unidad constructiva de la novela*», *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas «Dr. Amado Alonso» en su cincuentenario (1923-1973)*, Buenos Aires, 1975, pàgs. 146-170, especialment 159-167. Així doncs, al primer llibre, pàgs. 105-107, Curial té un somni que simbolitza el començament del seu pecat d'integritat envers la Güelfa i, a la 128 del mateix primer volum, aquesta en té un altre que d'alguna manera s'hi relaciona (sobretot, com assenyala M. de Riquer a la *Història de la Literatura Catalana*, Barcelona, 1964, vol. II, pàg 630, a través de la figura de Sant Marc, present en les pregàries que respectivament li dirigeixen abans de dormir Curial i la Güelfa). Al final del tercer llibre, d'altra banda, Curial veu en somnis Sant Jordi, el qual li facilita la victòria contra els turcs (pàgs. 196-197): no gaire més tard la Güelfa rep la visita en somnis de Fortuna, acompanyada d'Enveja, i de Venus, que porta Cupido, el qual la fereix d'amor perquè torni a estimar el seu Curial. La visió que ara m'interessa, com veurem més avall, va aparellada amb les més famosa del llibre, la de Curial al Parnàs. Totes dues de tema mitològic i, juntament amb la ja esmentada de la Güelfa, constitueixen les tres intervencions «directes» de déus clàssics sobre els protanistes de la novel·la. Fem notar la simetria de tot el muntatge: dues visions no mitològiques bessones revelades a l'heroi al moment àlgid de la seva recuperació ètica; dues visions, una de cada protagonista, una mitològica, una cristiana, a la conclusió de la història. I caldria afegir, per a completar el quadre, les aparicions de Fortuna i d'un Infortuni al duc d'Orleans i a la mare de Laguesis (II, 276-277 i II, 281).

2. Publicada a la seva «Biblioteca Catalana», amb una introducció d'Alfons Par, edició i notes de Miquel i Planas, Barcelona, 1932.

3. Em permeto de remetre al meu article, que hauré de citar repetidament, «De la «reverenda letradura» en el *Curial e Güelfa*» en premsa al segon número de la revista de la Universitat de València, «Caplletra» *in statu nascendi*. Vegeu també Anton Espadaler, *Una reina per Curial*, Barcelona, 1984 i la *Història de la Literatura* de Riquer, citada a la nota anterior, vol. II, pàgs. 602-631.

4. Lluís Nicolau d'Olwer, «L'art dans la vie sociale catalane d'après les romans du XV siècle», *La peinture catalane à fin du Moyen Age*, París, Fundació Cambó, 1933, pàgs. 118-135. Curial compra draps d'Arras per a la seva casa de París; el crític suposa que la darrera visió mitològica de la Güelfa, la de Fortuna i Venus, pot procedir d'un tapis. He pogut observar, molt des de fora, val a dir, que no és infreqüent trobar tapisos de l'àrea borgonya-flamenca-francesa que, entrat ja el segle XVI, se serveixen d'esquemes iconogràfics completament obsolets, com ara el text de l'*Anticlaudianus* d'Alà de Lille. Aquest és concretament el cas esmentat al vell llibre d'Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1908, pàg. 367 i segs; es tracta d'onze peces flamenques conservades al Palau Reial de Madrid, on apareixen les set Arts Liberals constuint, com a l'esmentat poema del segle XII, el carro que ha de

conduir Prudència al cel. Les nou Muses ajuden les set Arts en el text d'Alà i en els tapissos de Madrid; heus ací el tema de la duplicitat o desdoblament de les Muses i les Arts, de què parlaré més avall. Entenc, doncs, que es poden rastrejar motius iconogràfics, en el món dels tapissos, útils per a explicar les pàgines del *Curial* que ens interessin; desespero totalment, en canvi, de trobar-hi cap referència al problema principal que presenten aquestes pàgines, és a dir la presidència de l'al·legoria de la ciència cedida a Bacus; ni en aquest sector artístic, ni el cap altre de paral·lel (vegeu nota següent). Me n'ha desenganyat el llibre de J. D. P. Warners i L. Ph. Rank, *Bacchus*, 2 vols., Amsterdam 1968-1971. Vegeu vol. I pàg. 55: Bacus a L'*Ovide moralisé* arriba a ser figura de Crist; perquè allibera (nom romà *Liber*, cfr. més avall); mai no és associat al saber.

5. Entre altres coses perquè la intuïció de Nicolau no és excloent; en el sentit que hom també podria iniciar la recerca en el món de la miniatura, o en el de l'escultura funerària, només per a citar dos camps en els quals he sabut trobar la presència del tema de les set Arts. De fet tots els objectes sumptuaris decorats, presents en la vida de la noblesa i de l'alta burgesia del XV, accessibles, doncs, al nostre autor, podrien ser els transmissors dels temes de la nostra visió, i de les altres, si de debò ens entestem amb la iconografia. Parlaré més avall de miniatures, amb la convicció, tanmateix, que no he de trobar cap solució màgica: ara, si algú, per ventura, descobreix en algun lloc el document gràfic salvador, pot tenir per descomptat que serà benvingut.

6. És un dels problemes que discuteixo a l'article abans esmentat sobre la «reverenda letradura» (nota 3). L'autor del *Curial*, per abreujar, admira des de fora la cultura clàssica dels humanistes i, al mateix, temps critica l'orgull de secta dels qui la posseeixen. D'altra banda, creu tenir un coneixement suficient del món clàssic, que li permet de manejar els elements de la *Faula* i, sobretot, creu en la pròpia bona disposició per a la creació literària, vegeu notes 14, 26, 38 i 55.

7. És el terme amb el qual l'autor del *Curial* designa la cultura literària, i, si volem, els *studia humanitatis*. Vegeu l'article esmentat a la nota 3, notes 6 i 57. Per a l'expressió en el *Curial*, III, 9 i 16.

8. Vegeu nota 5. Una conversa amb el doctor M. Evans, de l'Institut Warburg, especialista en iconografia medieval i, més específicament, autor d'una tesi sobre les personificacions de les Arts fins al segle XIV, m'ha dut a la conclusió que els estudis de la part «avorrida» del *Curial* (vegeu article citat a la nota 3) cal encaminar-los decididament cap al camp d'aquell singular i irrepetible aiguabarreig cultural del XV hispànic, que retrobem en Ausiàs March, Corella, Roig, Enric de Villena, Santillana o Mena; en diverses mesures, però sempre igualment misteriosos per a l'investigador i, sobretot, «estrany», i «diferent» de la tradició establerta i triomfant amb el Renaixement.

9. Així com al primer llibre de la novel·la i al segon *Curial* resisteix malament a la seducció de Laquesia i acaba permetent-se el luxe de jugar a triar entre l'amor de dues dones (cosa que provoca la seva caiguda moral i pública, ja que Fortuna comença a perseguir-lo en el moment en què comença a ser moralment culpable), durant el captiveri africà *Curial* no es deixa involucrar per la passió desbordant de Càmar. Es comporta com un verdader cavaller cristià i, en la mesura en què l'autor es permet d'associar els fets de *Curial* i Càmar amb els d'Eneas i Dido, el nostre heroi surt altament dignificat de la comparació, igualment com la donzella imprimeix al seu suïcidi un valor exemplar i heroïc superior al que Virgili atribueix a la reina de Cartago. Vegeu, per al problema, el llibre de M. Rosa Lida, *Dido en la literatura española: su retrato y su defensa*, Londres, 1974. Cal tenir present que aquesta autora, del *Curial*, només coneix l'episodi del Parnàs; per a l'afer de Càmar remeto novament al meu article esmentat a la nota 3.

10. A l'article del qual parlo a la nota anterior esmento també el caràcter moralitzant que el nostre autor confereix a la novel·la. El llibre segon, en efecte, és, com va dir Jordi Rubió i Balaguer (*Història de la Literatura Catalana*, vol. I de les *Obres de Jordi Rubió i Balaguer*, Montserrat, 1984, pàgs. 413-417), el que està dedicat a la guerra, així com el primer ho està a l'amor i el tercer, a la ciència. Al pròleg d'aquest segon llibre, doncs, ja es fa esment del pecat d'orgull com característic dels qui es troben sota el patronatge del terrible planeta Mart, és a dir els cavallers. No és sorprenent, des d'aquest punt de vista, que al final del llibre l'heroi hagi caigut precisament en el defecte típic de la gent del seu ram. Per al diàleg amb Melcior, vegeu II, 293-296. Ens convé d'anar-nos imaginant *Curial* situat davant d'una i pitagòrica: clarament al final del segon llibre el trobem que ha optat per mal camí. Tot el tercer no és altra cosa sinó el retorn al camí recte, un camí del qual segurament ens aclarirà alguna cosa l'estranya aparició d'Hèrcules al costat de les set Arts Liberals.

11. Quan parlo de «veritat», entre cometes, em refereixo al nivell narratiu de la versemblança, el qual ens és ofert per l'autor com el nivell real. Ja vaig apuntar a l'article sempre esmentat a la nota 3 que l'anònim del *Curial* assimila el pla narratiu a la literatura històrica contemporània o de la tradició catalana (coneixia clarament Desclo, per exemple) i que, en canvi, reserva l'expressió «poètiques ficcions» per a designar el món de la *Faula*, és a dir el món de la mitologia i de les creacions literàries dels poetes de l'antigor, reconegudes com a tals per una ciència «oficial» i generalment plenes de mentides però susceptibles d'una interpretació moral. En poques paraules: Dictes i Dares davant d'Homer (III, 91).

12. Per a la formació de *Curial*, vegeu I, 25-26 i J. N. H. Lawrance, «On Fifteenth-Century Spanish Vernacular

Humanism», *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, editats per I. D. Michael i R. Cardwell, Oxford, 1985, pàgs. 63-79.

13. Vegeu III, 148 i 111.

14. Per a la visió que té de Fortuna el nostre anònim, remeto a la interpretació de l'episodi de II, 261, la batalla de Fortuna contra Pobresa, avançada al meu article citat a la nota 3. En síntesi es tracta d'un tema procedent del *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio que justifica la pèrdua de poder de Fortuna, un cop Occident ha adoptat els punts de vista cristians, segons els quals l'home és un ser dotat de lliure albir que ha de respondre del seu comportament. El que guia el destí de l'home no és, doncs, una capriciosa divinitat, sinó una tria ètica responsable.

15. El que he evocat més amunt a la nota 11. Es tracta de l'episodi més cèlebre de la nostra novel·la. Vegeu el treball de J. N. H. Lawrance esmentat a la nota 12 i el meu article de la 3. Hi interpreto el judici de Curial com una mena de solució salomònica del problema literari que més preocupava el nostre anònim: la legitimitat de la literatura de ficció de la mena de la que produïa ell.

16. Una cita del *Curial* sense referència de fonts, remet sempre al fragment transcrit més amunt.

17. Jordi Rubió i Balaguer a les pàgines citades a la nota 10 ja va desmentir les suposicions avançades en aquesta sentit per R. Aramon a «L'humorisme del *Curial e Güelfa*», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, 1936, vol. III, pàgs. 703-723. Vegeu novament el meu article citat a la nota 3, notes 11 i 37. La ironia del nostre anònim cal anar-la a buscar a passatges com el de les monges a II, 39-48; vegeu la *Història de la Literatura* de Riquer citada a la nota 1, vol. II, pàg. 623.

18. No deixa de ser digne de menció el fet que el *Curial* rebutgi de ple la teoria del menyspreu del món i la contraposi a una recerca dels orígens clàssics d'Occident. La cosa anunciada així podria induir a classificar la nostra novel·la entre les mostres més primerenques i més conspicues de l'anomenat esperit pagà del Reinaxement. Si se us ocorregués una idea tal, llegiu, per favor, el treball de Giuseppe E. Sansone, «Medievalismo del *Curial e Güelfa*», *Studi di filologia catalana*, Bari, 1963, pàgs. 205-242. Que el discurs de Sanglier no pot ser bo ens ho diu, dintre de la lògica de la novel·la, la desmesura que caracteritza el personatge i que el rei de França defineix amb molta precisió a les pàgines II, 243-244.

19. En aquest fragment he cregut trobar la clau per a entendre els camins de la pintoresca atribució a Bacus del patronatge de la ciència per part del nostre autor; vegeu, més avall, i la nota 26. Cal posar de relleu que l'anònim gairebé surt al pas de les nostres perplexitats fent-nos avinent que Curial coneixia d'*oydes* les coses antigues, màxime les de Grècia. El coneixement d'oïdes, doncs, assegura una certa peculiar base de dades, la imaginació fa la resta. Com veurem més avall, en efecte, el pujol del Parnàs on era venerat Apol·ló segons la tradició era Cirra i el de Bacus, Nissa; i no al revés com suggereix el nostre text.

20. Hi ha una tradició erudita que reconeix en l'obra d'aquest autor del segle IV, *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*, l'inici de la representació simbòlica de les set Arts Liberals. Vegeu l'edició del text d'A. Dick i J. Préaux, Stuttgart, 1969. Entre els estudis clàssics sobre el tema, els més coneguts són els de Paolo d'Ancona «Le rappresentazioni allegoriche delle arti liberali nel medioevo e nel Rinascimento», *L'Arte*, V, 1902, pàgs. 137-155, 211-228, 269-289 i 370-385 i Émile Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, París, 1925⁶. Entre els estudis recents, vegeu M. Evans, *Personifications of the Artes from Martianus Capella up to the End of the Fourteenth Century*, Thesis submitted for the Degree in the Faculty of Arts, University of London, 1970 i «Allegorical Women and Practical Men: the Iconography of the Artes reconsidered», *Studies in Church History. Subsidia I: Medieval Women*, Oxford, 1978, pàgs. 305-328. Una visió de conjunt molt clara i rica d'informació és la de Philippe Verdier, «L'Iconographie des arts libéraux dans l'art du moyen âge jusqu'à la fin du XVe siècle», *Actes du quatrième congrès international de philosophie médiévale: Arts libéraux et philosophie au moyen âge*. Montréal-París, 1969, pàgs. 305-355. Evans i Verdier, cadascú a la seva manera, posen de manifest l'extraordinària complexitat i variabilitat del tema iconogràfic de les Arts Liberals i el paper secundari que, de fet, té el llibre de Marcià Capella, en la fixació -si és que es pot parlar de fixació- i transmissió dels tipus iconogràfics. Hi ha una floració de testimonis literaris i plàstics a la França del XII (filosofia de l'escola de Chartres, escultures de les catedrals) i una nova manera de representar-les a la Itàlia del XIII. A finals del XIV el tema perd significació cultural i degenera en pur motiu ornamental; amb l'humanisme neoplatonitzant, tanmateix, recupera potencialitat significativa (vegeu nota 58).

21. Per a les formulacions literàries i imatjades de les set Arts com una unitat que flueix tota d'una font comuna, vegeu M. -Th. d'Alverny, «La Sagesse et ses sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IX^e au XII^e siècle», *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, vol. I, 1946, pàgs. 245-278.

22. Vegeu la reproducció a l'article de Verdier citat a la nota 20, pàg. 333, làm. XIII, i el treball d'Eleanor P. Spencer, «L'Horloge de Sapience (Brux. Bib. Roy. Ms. IV. 111)», *Scriptorium*, XVII, 1963, pàgs. 277-299. Es tracta d'una traducció francesa del text llatí del místic alemany; la miniatura que ens interessa és al f. 90 v. El text de Suso és de 1333-1341, la traducció del XV.

23. Els déus pagans presents al *Curial* són insistentment els que apareixen al primers llibres de l'*Eneida* en relació amb l'afer de Dido. A grans trets podríem distingir entre unes divinitats «celestes», els déus assimilats a planetes, i unes divinitats «infernals», és a dir tots els altres. Juno, Neptú, Eolo, que no tenen planeta, apareix descrits com a vertaders diables. Júpiter, Mart, Apol·ló i Venús són tractats en termes molt diferents. Mercuri, curiosament, queda com marginat. El cas escandalós és, òbviament, el de Bacus. Caldria fer una petita monografia sobre el paper de les divinitats majors i menors en la *Faula* evocada per la nostra novel·la.

24. Remeto a l'edició, acompanyada de traducció i d'índexs, Macrobio Teodosio, *I Saturnali*, a cura di Nino Marinone, Torí, 1977².

25. La idea global del saber, anterior a la divulgació de l'escolàstica que constituïa, per exemple, l'ideal cultural dels pensadors de l'escola de Chartres. Vegeu Tullio Gregory, *Anima mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la scuola di Chartres*, Florència, 1959; vegeu sobretot el capítol V, «Gli ideali culturali della scuola di Chartres».

26. L'autor del *Curial*, doncs, incorre en una confusió, bescanvia els pujols de Cirra i de Nissa, vegeu nota 19, i, a més, es permet una reconstrucció milològica tan aberrant respecte de la tradició, com «versemblant». Per a l'afer del Parnàs, vegeu Elisabeth Schröfer, *Die Ikonographie des Themas Parnass vor Raffael*, Hildesheim-Nova York, 1977, pàg. 41 i segs.

27. Vegeu l'article citat a la nota 21 i també el de Mâle, a la 20. Per a la bibliografia sobre el tema i també per al seu paper en Alfons X de Castella, vegeu Francisco Rico, *Alfonso el Sabio y la «General estoria»*, Barcelona, 1972, pàg. 160 i *ibid.* n. 19.

28. Vegeu, encara, el meu article citat a la nota 3.

29. Giovanni Boccaccio, *Amorosa Visione*, edició crítica i comentari de Vittore Branca, Florència, 1944.

30. *Op. cit.*, pàg. 390.

31. Aquest és el tema del cèlebre llibre XV de les seves *Genealogiae deorum gentilium* (edició de V. Romano, 2 vols., Bari, 1957).

32. *Op. cit.*, pàg. 401: «È evidente, quindi, che anche il Boccaccio considera come arti solo sette delle scienze, e che in esse comprende tutte quelle chiamate liberali... Attraverso l'accettazione di questa gerarchia delle arti, come attraverso le rievocazioni dei grandi, si chiarisce un sentimento che domina sempre l'animo del Boccaccio, perfino nella difesa della poesia nel *De Genologia* (vedi specialmente XV, 10): il senso di inferiorità dello scrittore puro e del narratore al confronto delle menti speculative. È questo l'atteggiamento che lo rende così candidamente umile anche di fronte a Dante e al Petrarca, considerati pensatori e filosofi, oltre che letterati (*De Genologia*, Introduz., XIV 19 e 22, XV 6)».

33. *Op. cit.*, a la nota 22, pàg. 289.

34. *Op. cit.*, pàg. 286. Vegeu el meu article «*Statz de natura d'anguila en quant farets*: la literatura segons Bernat Metge», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, 1984, pàgs. 25-65 i especialment 56-59.

35. Vegeu la bibliografia esmentada a la nota 20 i L. D. Ettlinger, «Muses and Liberals Arts. Two miniatures from Herrad of Landsberg's *Hortus Deliciarum*», *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon, 1967, pàgs. 29-35.

36. Vegeu l'edició reconstruïda *The Hortus deliciarum of Herrada of Hohenburg* a cura de R. Green, M. Evans, C. Bischoff, M. Curschmann, Leiden-Londres, 1957, pàgs. 228-241 i 242-254; especialment 248 i segs.

37. Vegeu el treball d'Ettlinger citat a la nota 35 i l'*Enciclopedia Dantesca*, s.v. Muse, vol. III, pàg. 1060. També cal tenir present E. R. Curtius, «Die Musen im Mittelalter», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 59, 1939, pàgs. 129-188.

38. Vegeu, més avall, nota 55.

39. *Op. cit.* a la nota 20, pàg. 314, lām. VI.

40. Rudolf Wittkower, «*Grammatica*: from Martinianus Capella to Hogarth», *The Journal of the Warburg Institute*, II, 1938-1939, pàgs. 82-84.

41. Joannes Balbus, *Catholicon*, edició de Mainz 1460 en reproducció facsímil de Gregg International Publishers, 1971, pàg. 1.

42. Verdier, *op. cit.*, a la nota 20, pàg. 316. Com que l'autor no es pronuncia, designo aquesta disciplina amb els dos noms habituals a l'Edat Mitjana. Vegeu Michand-Quantin, «L'emploi des termes *logica* et *dialectica* au Moyen Age», *Études sur le vocabulaire philosophique du Moyen Age*, Roma, 1970, pàgs. 59-72.

43. Vegeu els articles esmentats a les notes 20 i 21.

44. Isidori Hispalensis Episcopi, *Etymologiarum sive Originum libri XX*, W. M. Lindsay, 2 vols., Oxford, 1911.

45. Aramon a la seva nota de la pàg. III, 275 assenyala que el manuscrit porta «Plaminetria» enlloc de «Planimetria». També podria ser un error «Subeumetria». Notem que la traductora del *Curial* a l'anglès ha deixat òbviament el mot com es troba a l'original. *Curial and Gueffa*, traduït per Pamela Waley, Londres, 1982, pàg. 255.

46. Ramon Llull, *Doctrina pueril*, edició de Gret Schib, Barcelona, 1971, pàgs. 170-171.
47. Papias *Elementarium*, littera A, edició crítica de V. de Angelis, Milà, 1977, 3 vols.; vegeu la introducció del vol. I.
48. *Papias Vocabulista*, edició de Venècia, 1496. La referència a les Muses es pot llegir a la signatura oiii v. He vist l'exemplar de la British Library.
49. *Das Doctrinale des Alexander de Villa-Dei*, edició crítica de D. Reichling, publicada el 1893 als *Monumenta Germaniae paedagogica*, Bd. 12; facsímil, Nova York, 1974. L'obra sembla haver estat escrita el 1199. Per al menyspreu dels humanistes envers el text que ens ocupa, vegeu F. Rico, *Nebrija contra los bárbaros*, Salamanca, 1978, pàgs. 11-27.
50. Claus Riessner, *Die «Magna Derivationes» des Uguccione da Pisa und ihre Bedeutung für die Romanische Philologie*, Roma, 1965. Per a la importància que Dante atribuïa a aquest llibre, vegeu *Enciclopedia Dantesca*, s.v. Uguccione da Pisa, vol. V. pàg. 800.
51. Em refereixo a la «revolució» gramatical dels hereus de Petrarca: Bruni, Alberti, Niccoli, Guarino i, sobretot, Poliziano i Valla. Vegeu el llibre de Rico citat a la nota 49, loc. cit. i Ch. Thurot, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen Age*, París, 1869. Reprint: Frankfurt 1964, pàgs. 469-500; veg. també a la pàg. 491 l'anatema de Valla contra Pàpias i companyia.
52. Remeto al meu article esmentat a la nota 3, nota 42: hi ha una conjectura per a interpretar aquesta nova confusió de l'anònim. Filoctetes ocupa el lloc de Jolaos o Hispà.
53. Erwin Panowski, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*, Berlin-Leipzig, 1930; vegeu pàg. 45 i segs. per a la significació del tema i 62 i segs. per al paral·lisme amb el de París.
54. Vegeu la *Història de la Literatura* de M. de Riquer, esmentada a la nota 1, vol. II, pàgs. 699-700: s'hi parla de la relació de l'obra de Villena sobre Hèrcules amb Joanot Martorell. El primer humanisme fa força plat d'Hèrcules; vegeu, si no, l'inacabat *De laboribus Herculis* de Coluccio Salutati (mort el 1406), edició de B. L. Ullman, 2 vols., Zürich, 1951.
55. Vegeu el meu article esmentat a la nota 3. A la pàg. III, 79 Cal·lïope, «dea d'eloqüència» diu a Curial que les Muses inspiren els poetes que elles volen. «E per ventura a vegades acompanyam, totes o alguna o algunes de nós, alguns hòmens que ells no s'o cuyen, e ls ajudam a fer e dir ço que fan e dien, a uns més, a altres menys, segons la disposició que en ells trobam». El subratllat, naturalment, és meu.
56. Aramon a la nota de la pàg. 276 localitza una cita que la Patrologia Llatina tribueix a Sant Gregori, però que no correspon literalment al nostre text: «Transeuntia vilescunt menti aeterna sapientia», PL, CCXX, vol. 745. Edició dels *Moralia* de M. Adriaen, Tournhout, 1979, 2 vols., *Corpus Christianorum*, S. L. CXLIII i CXLIIIA. No m'ha ajudat el vocabulari parcial de R. M. Hauber, *The Late Latin Vocabulary of the «Moralia» of Saint Gregory the Great and Semasiological Study*, Washington, 1938. Edició dels *Dialogi*, a cura de V. Moricca, Roma, 1924 (pàg. 327 «Indice di nomi propri e di cose notevoli»).
57. Aquesta curiosa penetració de la sentència dèlfica Aramon l'atribueix a un préstec del *Breviloqui* de Joan de Gal·les, pàg. 270. L'anècdota del triomf romà es troba també a la *Gesta Romanorum*, edició W. Dick, Erlangen i Leipzig, 1930, cap. 65, pàg. 44; és un dels exemples d'àmplia circulació recollits per F. C. Tubach, *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, 1969, núm. 5084, pàg. 384. També és registrat en aquest repertori, l'exemple anterior, el d'Ezequies que guanya 15 anys de vida després d'haver fet penitència, i que també pot tenir alguna relació amb la «filosofia moral» del Curial; núm. 2587, pàg. 203.
58. Descrites i fotografiades en part a l'article de Verdier citat a la nota 20, pàgs. 343-346. Es tracta dels frescos de la vil·la Lemmi, ara al Louvre. No se m'escapa que els misteris neoplatònics de Botticelli no tenen res a veure amb el Curial: em refereixo tan solament a l'aspecte extern esotèric de les representacions. Veg. R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 vols. Londres, 1978; vegeu vol. I, lám. IV i vol. II, pàgs. 61-62, núms. B44 i B45. No oblidem, per acabar, que també és una representació iconogràfica de la Filosofia i les set Arts el fresc de Raffaello Sanzio conegut amb el nom de «L'escola d'Atenes» a les Stanze della Segnatura del Vaticà.
59. Per a les reconstruccions mitològiques del nostre anònim a través de dades conegudes d'oïdes, vegeu les anteriors notes 19 i 26.
60. D'altra banda la literatura cavalleresca, des dels seus mateixos orígens, associa, per bé que sigui de forma marginal o «decorativa», elements procedents del món de la *clergie* amb la persona del cavaller perfecte. Això és el que argumenta Maurice Keen a la introducció a la idea de cavalleria al seu *Chivalry*: l'exemple més aparatós el podem trobar als versos 6684-6728 de l'*Erec* de Chrétien de Troyes, que descriuen la capa que quatre fades teixeixen per a l'heroi el dia de la seva coronació. Les fades representen a l'esmentada capa ni més ni menys que les figures de l'aritmètica, la geometria, l'astronomia i la música. Aquesta invasió del Quadrievi va acompanyada d'una referència a Macrobi. En qualsevol cas, aquest il·lustre precedent del segle XII no em sembla especialment significatiu par a la

L. BADIA

interpretació del passatge que ens ocupa en el *Curial*; cal esperar la Tardor Medieval per trobar materials que suggereixin interpretacions versemblants. Que Erec lluisi una capa «erudita» el dia del seu màxim triomf, tanmateix, ens ha d'induir a pensar que el paper que sostenim que el nostre anònim atribueix a la «ciència», com a via de regeneració moral, s'inscriu bastant harmònicament en el marc de la vella tradició romànica, a la qual el *Curial* està tan lligat des de tants punts de vista. Llegim l'*Erec* a l'edició de M. Roques, París, 1970, pàgs. 203-205. El llibre de Keen és de New Haven-Londres, 1984, traducció espanyola, Barcelona, 1986; vegeu-ne les pàgs. 13-33, especialment 51.