



TREBALL DE FI DE GRAU.
HUMANITATS

TUTOR: PAU GEREZ ALUM

Gener 2015

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA

EROTISME I SENSUALITAT EN L'OBRA DELS
TROBADORS MEDIEVALS, COM A ELEMENTS
DEL REALISME GROTESC

Afinitats i desacords amb l'Amadís de Gaula

Tomàs Baquedano Campoy

*Ben volria mon cavaller
tener un ser en mos bratz nut,
qu'el s'en tengra per ereubut
sol qu'a lui fezes cosseillier.*

*Bé voldria tenir el meu cavaller
una nit, nu entre els meus braços.
Que feliç que se'n sentiria,
si jo li fes de coixí!*

Beatriu de Dia. "Cançó". Trad. Alfons Serra-Baldó

*La mesquina
flair'e grina
que maystre Rogier enclina
tan festina
e s'aizina
tro sent la doussor conina.*

*La noieta que mestre Rogier fa tombar, flaira i panteixa;
i ell s'apressa i es prepara fins que sent la dolçor conyina.*

Guillem de Berguedà. "Un trichaire". Trad. Martí de Riquer

Per a les meves dames...

Marta, Núria, Ana, Carmen, Isabel, Alba...

I, per suposat, per en Pol...

Índex

Introducció	4
Objectiu del treball	4
Estat de la qüestió i marc teòric	5
Metodologia	7
Context històric i social: Catalunya i Castella.....	8
Realisme Grotesc. Mijail Bajtin i Rabelais	13
Erotisme i sensualitat	16
<i>Fin' amors</i> (amor cortès)	18
Qüestions de gènere	20
Trobadors catalans.....	24
<i>Amadís de Gaula</i>	38
Afinitats i desacords	47
Conclusió	51
Bibliografia	52
Webgrafia	55

Introducció

La lírica trobadoresca es desenvolupa al migdia francès des de finals del segle XI fins a la fi del XIII. Es tracta d'una poesia cortesana que rep influències diverses, des dels clàssics als autors llatins medievals, passant per la literatura àrab o per textos musicals litúrgics. Ben aviat, aquesta poesia es va estendre pels comtats catalans, on els nostres trobadors¹ van tenir un paper decisiu en la incorporació de la llengua romanç a la literatura escrita, fins aleshores territori exclusiu del llatí. Senyors i vassalls escoltaven els seus versos i va ser qüestió de temps que la noblesa fes servir la llengua vulgar en els seus escrits. Fins i tot, alguns trobadors provenien de la noblesa, com Guillem de Berguedà, mentre que altres eren d'origen humil, com Cerverí de Girona. Les composicions trobadoresques es regien per les normes que recollí el primer tractat gramatical en llengua romànica, *Las rasos de trobar*, obra de principis del segle XIII de Ramon Vidal de Besalú², i les seves temàtiques anaven des de l'amor cortès, la crítica política o moral, fins a cançons populars plenes de sensualitat, grolleries i obscenitats. Aquestes mateixes temàtiques estan presents en alguns dels més famosos llibres de cavalleria³ castellans, com *l'Amadís de Gaula* o el *Quijote*, de Cervantes.

Objectiu del treball

Des d'aquesta perspectiva reivindicativa de la importància dels trobadors, el present treball cercarà elements eròtics i sensuals en l'obra dels principals trobadors medievals catalans i compararà els resultats amb el llibre de cavalleria més famós de la literatura castellana, *l'Amadís de Gaula*. Buscarem especificitats o bé elements comuns entre els dos casos d'estudi i ho farem

¹ Sovint s'atribueix el nom de "trobadors" a poetes del migjorn francès dels segles XIV i XV, o a catalans, castellans o gallecs medievals. Tanmateix, la pràctica entre els provençalistes, és donar aquest nom només als poetes en llengua d'oc dels segles XII i XIII (Riquer, 2012).

² Tot i què alguns trobadors composaren les seves poesies abans de les "rasos".

³ Cal distingir entre llibres de cavalleries i novel·les cavalleresques. Els primers, estan protagonitzats per éssers exclusivament literaris, mentre que les segones contenen molts elements de la biografia de personatges reals de l'època, amb la pretensió de convertir-se en un reflex de la realitat i dibuixar un heroi de carn i ossos reconegible pels seus coetanis (Riquer i Valverde, 1985).

des de l'anàlisi de les mentalitats tenint en compte la història i la situació geogràfica dels escrits. L'objectiu és demostrar la inconsistència de l'afirmació que qualifica l'obra literària medieval com a fosca i tenebrosa, i apropar-nos a la seva vessant lúdica, que forma part d'un corpus més ampli definit com a "realisme grotesc", i que configura tota una manera de fer literatura en l'època.

Estat de la qüestió i marc teòric

La primera imatge que ens ve al cap quan parlem de l'edat mitjana és la d'una època fosca dominada per la violència i la brutalitat, així com per una eterna successió d'epidèmies endèmiques que arrasaven la població. També ens imaginem una població en clar declivi cultural, tenallada per la por i les supersticions i controlada des del poder mitjançant la doctrina dels tres ordes, que dividia la societat entre els que resen, els que combaten i els que treballen (Duby, 1980). Lluny d'aquesta imatge negativa, a l'edat mitjana trobem fets que representen l'inici de les futures transformacions socials, polítiques i econòmiques de l'edat moderna.

Però, quins són els culpables d'aquesta visió esbiaixada de l'edat mitjana? Començant per la denominació, van ser els humanistes del Renaixement els primers a considerar despectivament aquest període com un pont fosc entre dues èpoques d'esplendor cultural. Aquest descrèdit es va mantenir fins al Romanticisme del segle XIX, que va incorporar el discurs artístic medieval al seu programa estètic i polític. Els excessos romàntics van provocar la reacció del Realisme i, de nou, el descrèdit medieval.

En l'actualitat, vivim una nova descoberta de la riquesa cultural del període posada de manifest a l'estudi sobre François Rabelais, a càrrec de Mijail Bajtin, en què ens mostra les característiques de la cultura còmica popular, concretades en una concepció estètica de la vida pràctica que ell anomena "realisme grotesc". El tret més destacat del "realisme grotesc" és la degradació; és a dir, la transferència al pla material i corporal d'allò que és espiritual o ideal. Així, trobem en la literatura medieval nombrosos exemples d'aquesta degradació, com en el cas dels diàlegs entre Don Quijote i Sancho

Panza o dels contes anticlericals d'Anselm Turmeda. A través del riure popular, d'antuvi lligat al material i corporal, el "realisme grotesc" degrada i materialitza la resta de formes "nobles" de la literatura medieval transformant la seva gramàtica en una gramàtica jocosa amb múltiples referències eròtiques.

Estudis com el de Bajtin han sovintejat en els últims temps: citarem a Jacques Le Goff i el seu article 'El riure a l'edat mitjana', dins de l'obra *Una història cultural del humor*, coordinada per Jan Bremmer i Herman Roodenburg. En ell, l'historiador francès defineix el riure com un fenomen cultural i destaca el moment de l'aparició de les llengües romàniques com la clau que obre les portes al riure literari. Jordi Clapés és l'autor de dos articles publicats a la revista *Quadern* (edicions d'abril i juny de 2012) amb el títol genèric de 'El riure a l'edat mitjana', en què analitza l'evolució històrica de la rialla en l'època medieval, des de les celebracions a l'interior de les esglésies fins a la seva sortida al carrer, configurant un període històric (segles XIII i XIV) en què la rialla va emergir i va contagiar tothom. Jerónimo Méndez signa l'article publicat a *La Corónica* (edició de la tardor de 2009), 'El realisme grotesc a la narrativa breu catalana del segle XV', en què aborda el sistema d'imatges de la cultura còmica popular en l'edat mitjana i la seva concreció en els relats anticlericals d'Anselm Turmeda, el *Llibre de fra Bernat*, de Francesc de la Via, i l'anònim *Col·loqui de dames*.

El denominador comú d'aquests autors és la recerca que fan en les seves obres sobre el tema de l'humor i la paròdia medievals. Tots ells utilitzen el concepte definit per Bajtin del "realisme grotesc", en totes les seves extensions. En aquest treball, ens centrarem en un dels seus aspectes més rellevants, l'erotisme i la seva plasmació en l'obra de diversos trobadors, com ara Guillem de Berguedà o Cerverí de Girona i cercarem afinitats i desacords en el gènere dels llibres de cavalleries castellans, concretament en l'*Amadís de Gaula*, en la versió de Garci Rodríguez de Montalvo.⁴

⁴ L'edició més antiga coneguda és l'adaptació castellana de Garci Rodríguez de Montalvo. En ella va renovar els tres primers llibres del primitiu *Amadís* i va afegir un quart llibre. Va ser impresa a Saragossa l'any 1508.

Metodologia

Com hem comentat en descriure l'objectiu del treball, farem una aproximació a la història de les mentalitats tenint en compte la situació geogràfica i l'època dels escrits, així com d'altres qüestions relatives als estudis de gènere. El mètode escollit està basat en la recerca bibliogràfica i en l'anàlisi de la mateixa des de la perspectiva estètica de la recepció, teoria formulada per Hans Robert Jauss l'any 1967, i que proposa una nova mirada de la història de la literatura, no des de l'òptica del productor, sinó també des de la del lector o receptor. Jauss afirma que la comunicació literària en forma d'obra, provoca un diàleg entre el productor i el receptor, i que aquest té la capacitat d'acceptar-la o rebutjar-la, fins i tot de crear noves obres que continuïn o canviïn la tradició establerta. També utilitzarem mètodes comparatius per a demostrar les hipòtesis de treball, com la inconsistència de l'afirmació que qualifica l'obra literària medieval com a fosca i tenebrosa o la concordança temàtica entre gèneres dispars com el trobadoresc i el de cavalleria.

Context històric i social: Catalunya i Castella

A finals del segle X, Catalunya estava organitzada segons les institucions heretades de l'època visigòtica: un sistema de comtats, que es subdividien en petites demarcacions governades per un comdor que tenia al seu càrrec fins a quinze castells, i que al seu torn delegava funcions administratives en els veguers (un per castell), els quals disposaven d'un petit grup de cavallers per mantenir l'ordre i cobrar els impostos als pagesos lliures. La crisi del sistema va esdevenir a mitjans de segle XI, quan aquests càrrecs dependents en darrera instància del comte, van passar a ser considerats privats, i cadascú d'ells va començar a actuar únicament en benefici propi i, en tot cas, amb uns grans perjudicats: la pagesia. Fou l'anomenada revolta feudal, emmarcada en un moviment general a tot l'Occident europeu encapçalat per la noblesa, que no va dubtar en apropiar-se dels òrgans de poder (Campàs, 1992).

En el cas concret de Catalunya, bona part de l'origen de la feudalització es troba en el gran creixement econòmic de l'època. El model familiar tradicional es va modificar, donant lloc a famílies àmplies agrupades entorn d'un cap de família que buscaven la protecció dels seus interessos davant la constant i creixent apropiació dels excedents agraris per part de la noblesa. L'objectiu d'aquesta era arrabassar el poder comtal i, com a conseqüència de les lluites desfermades, l'organització social va transformar-se en un règim senyorial dominat per la violència, en què els senyors (els nous amos dels castells) feien jurar fidelitat a cavallers que exercien la repressió sobre la pagesia, desposseint-los de les seves terres i carregant-los d'impostos (Campàs, 1992). Aquest fet, va propiciar la gradual corrupció de la justícia: l'Administració de la Justícia, va deixar de ser una institució de dret públic i es va convertir en una arma privada en mans de l'arbitrarietat dels més poderosos⁵. Els tribunals van renunciar a la recerca de proves objectives i els

⁵ "Amb el monopoli de la justícia [el senyor] confiscava, multava i indemnitzava a plaer, o es feia pagar les funcions de jutge (*justitias*). Amb la privatització del càrrec podia abusar tranquil·lament dels serveis i de les rendes que cobrava per al comte: així, pel servei d'alberga es podia fer convidar quan volgués (per evitar tensions innecessàries, aquest ús va quedar reduït a un gran àpat anyal o al pagament en espècie: formatge, vi, ous, civada, fusta...); amb la professionalització de l'exèrcit s'obligava al pagès a transportar

jutges van posar preu a les seves decisions. Molts litigis es van resoldre al marge dels tribunals, la major part de les vegades amb actes de força o amb proves inusuals, com les ordalies⁶. Val a dir que aquestes, en general, eren reservades per a la pagesia. La noblesa defensava el seu dret mitjançant la fórmula del duel⁷.

Com a conseqüència directa de les revoltes feudals, les estructures socioeconòmiques es van transformar, sent els pagesos els que hi van sortir més mal parats; de cop es van trobar sota el domini de la noblesa que els espremia amb diversitat de conceptes: d'una banda, les senyories territorials. Els senyors dividien les seves terres en tinences, cultivades per pagesos que pagaven censos (quantitat fixa de reconeixement de senyoria) i agrers (percentatge variable de la collita). A partir de finals de segle XI, sempre amb el consentiment del senyor, es va concedir al pagès el domini d'una part de la terra (domini útil) amb la possibilitat de realitzar transaccions sobre ella. Tanmateix, els pagesos menys afavorits van passar a tenir la consideració de serfs, vinculats a la terra que treballaven. Aquesta condició era hereditària i va donar lloc a una nova font d'ingressos per als senyors, en la forma del pagament de la redempció de servitud, que alliberava als individus d'aquest lligam. Pertany a aquesta època, la creació del sistema de l'hereu, que consistia en deixar els dos terços de la tinença a un sol hereu, evitant així la divisió del patrimoni i el conseqüent afebliment del llinatge.

avituallaments i bagatges per als cavallers, a conservar i reparar defenses, o a construir cases" (Campàs, 1992, 8).

⁶ "Les ordalies o judicis de déu eren uns procediments judicials utilitzats a partir de mitjan segle XI per provar la culpabilitat o innocència de la persona acusada. Aquesta era sotmesa a una suposada sentència emanada per voluntat divina. I això en detriment de l'aportació de proves escrites i testimonis orals. Hi havia diferents tipus d'ordalies:

- a) La prova dita "caldària", que consistia a extreure una pedra de l'interior d'una caldera d'aigua bullint; si la mà en sortia cremada, és que l'acusat era culpable.
- b) La prova dita dels albats, que consistia a dipositar dos nadons (un de cada part enfrontada en el judici) en una bassa o una piscina; el qui s'enfonsava mostrava la innocència de la part que representava." (Aventín, 2002:11-12).

⁷ Trobem exemples d'aquets judicis de déu en la literatura: en "La Chanson de Roland" a l'episodi del judici de Ganeló, o al "Tristany i Isolda" en el jurament d'Isolda.

D'altra banda, les senyories jurisdiccionals: amb l'apropiació del poder públic per part dels senyors dels castells, aquests van imposar en el seu benefici el cobrament dels antics delmes, tributs eclesiàstics equivalents a la desena part de la producció pagesa, així com certs drets sobre la caça, la pesca o el treball artesà. Posseïen també el monopoli sobre molins, forns i ferreries i van instaurar un seguit de càrregues arbitràries per a finançar expedicions bèl·liques o suposats serveis de vigilància (Aventín, 2002).

La concessió del domini útil va afavorir la integració de la pagesia en l'esfera comercial. Una massa important de pagesos acudien a fires i mercats per vendre part de la seva producció. Aquesta febril activitat comercial va incentivar la producció industrial, reactivant el desenvolupament urbà. Els antics senyors de les ciutats es van veure desplaçats per una nova classe social, la burgesia urbana, formada per mercaders i artesans.

Tot i l'inicial buit de poder provocat per la mort de Ramon Borrell l'any 1017⁸, el Casal de Barcelona va sortir enfortit d'aquestes revoltes. Ramon Berenguer I va refer el seu exèrcit amb l'or guanyat amb operacions militars contra l'Islam o directament provinent de les paries⁹, sotmeten als senyors feudals als quals els hi va exigir fidelitat, i abandonant definitivament a la pagesia al domini d'aquests. En realitat, el comte de Barcelona es va transformar en el gran senyor feudal de Catalunya, convertint-se en un dels sobirans més rics d'Europa. Amb aquestes riqueses va comprar els comtats de Carcassona i Razès a l'Occitània i posteriorment el seu descendent Ramon Berenguer III va annexionar la Provença, fruit del seu matrimoni amb Dolça de Provença (Aventín, 2002). D'aquesta manera el Casal de Barcelona va gaudir durant cert temps del domini del migdia francès, estrenyent els vincles entre les dues regions i facilitant l'expansió de la llengua d'oc i, en conseqüència, de la lírica trobadoresca occitana. Aquesta va començar a adquirir certa entitat a casa nostra a mitjans segle XII, introduïda per joglars que divulgaven els poemes de cort en cort. Amb gran rapidesa, diversos trobadors catalans van recollir

⁸ Fins l'any 1041, l'autoritat va ser exercida per la seva vídua, Ermessenda de Carcassona, en funció de les minories d'edat dels seus successors, Berenguer Ramon I i Ramon Berenguer I.

⁹ Tributs que algunes taifes sarraïnes pagaven als comtes de Barcelona per assegurar-se'n la seva protecció i ajut militar en cas d'atacs forans.

el testimoni dels seus companys occitans i van començar a produir les seves obres en forma de cançons amoroses o composicions de caire satíric o polític.

Fem ara un salt en el temps que ens porta fins a finals segle XV i principis XVI, per analitzar el context en què s'inscriu la publicació de l'*Amadís de Gaula*, coincidint amb el regnat a Castella i Aragó de Fernando II d'Aragó i Isabel I de Castella, els Reis Catòlics.

Des de mitjans de segle XV, Europa viu un perllongat període de creixement econòmic. Són els temps de la fi del feudalisme i l'inici de l'era moderna, caracteritzada per la importància del capital. A finals de segle la península es troba dividida entre els regnes de Castella, Aragó, Navarra, Portugal i Granada, aquest últim encara en mans musulmanes. Aquest dibuix canviaria substancialment amb la mort d'Enrique IV de Castella i la posterior Guerra de Successió Castellana que enfrontà als partidaris de la filla del rei, Juana de Trastámara, i la germanastra del difunt, Isabel. La guerra conclou amb el reconeixement d'Isabel com a reina de Castella. En funció del seu matrimoni amb Fernando (que heretà el tron d'Aragó a la mort del seu pare, Juan II d'Aragó, l'any 1479) es va produir la unió *de facto* dels dos regnes. La posterior política expansionista de la parella, amb les conquestes de Navarra, Granada, Canàries i algunes places africanes, configuraren la unió territorial sota la mateixa corona d'allò que avui denominem Espanya.

Castella és una de les grans impulsores del creixement econòmic de principis de segle XVI, continuació de les bonances anteriors. Les grans quantitats d'or i plata provinents dels territoris americans facilita la configuració d'una societat amant del luxe i la innovació. Tanmateix, aquest model de societat està reservada únicament a la noblesa. La burgesia urbana anhela l'èxit social i aquest passa per integrar-se en ella. Molts dels petits burgesos es transformen en mercaders dedicats a la importació i exportació de productes, que els reporten immensos guanys amb els quals compren la seva condició de gentilhomes o cavallers. Això sí, un cop assolida aquesta meta, el nouvingut ha d'abraçar els ideals de vida aristocràtics que impliquen una total dedicació a l'oci. La noblesa menysprea profundament qualsevol activitat productiva o treball manual, arribant a considerar el treball com a símbol de

pobresa i vilesa. El franciscà Francisco de Osuna diu que "Dios mandó al hombre rico que obrase y no le dijo que trabajase, que esto pertenece a los pobres" (Pérez, 2001).

L'afany d'ostentació imperant entre les classes nobles fa que es mesuri la importància d'una casa en funció del nombre de servents que té: hi ha cuiners, rebosters, mossos, criats... i també gentilhomes vinguts a menys que entren a formar part del servei domèstic com a sortida menys indecorosa a la seva desgràcia. L'ofici de criat es multiplica en aquesta època, arribant a convertir-se en un problema per l'abandonament de les feines productives tant del camp com de la ciutat.

En realitat, els treballadors no tenien cap perspectiva de progrés. Era de domini públic que de la pobresa no se'n surt treballant. Això fa que moltes persones prefereixin viure de caritat. Entre la noblesa està arrelada l'obligació moral de donar almoines als desemparats i molts se n'aprofiten d'aquest fet per viure en l'ociositat. S'arriben a dictar disposicions per evitar que els captaires canviïn de ciutat i des de l'Església es predica l'obligació cristiana d'efectuar obres de caritat.

Entre els que encara es dediquen a la producció agrària es dona un fenomen curiós: sovint els jornalers demanen sous molt elevats amb l'esperança que ningú els contracti i, com a conseqüència, els empresaris es decanten per contractar mà d'obra estrangera, menys exigents i més disposats a fer tot tipus de feines (Pérez, 2001).

Mentrestant, la noblesa es dedica a cultivar el seu esperit: triomfen els ideals cavallerescos i aristocràtics i deixa de tenir valor el cavaller bel·licós per si sol, si no acompanya a la seva espasa una alta dosi de formació cultural. En definitiva, el cavaller guerrer dona pas al cortesà.

Realisme grotesc. Mijail Bajtin i Rabelais

Mijail Bajtin va definir el "realisme grotesc" com el sistema d'imatges de la cultura còmica popular. Bajtin distingeix tres tipus de manifestacions d'aquesta cultura:

- Formes i rituals de l'espectacle (carnavals o representacions públiques)
- Obres còmiques verbals (en llatí o en llengua vulgar)
- Diverses formes i tipus de vocabulari familiar i groller (insults, juraments, expressions obscenes...)

En el "realisme grotesc", el principi material i corporal aflora sota una forma festiva i universal amb el poble com a protagonista, amb un element clau que domina a la resta, la degradació, és a dir, la transferència al pla material i corporal de tot allò que és espiritual, ideal o elevat.

Com es plasma aquesta degradació? Senzillament, fent un paral·lelisme amb la vessant corporal que considera elevat el cap i baix els òrgans genitals i la panxa. El realisme grotesc basa la seva degradació en aquest paral·lelisme. Així doncs, el mecanisme que utilitza la literatura medieval per plasmar aquesta degradació, és el de transformar el model literari en altre basat en imatges del cos, la beguda o el menjar, les satisfaccions fisiològiques o el sexe, amb l'objectiu de ridiculitzar o divertir.

D'aquesta manera, la parodia medieval mostra cossos en moviment, incomplets, desequilibrats i animalitzats, amb evidents exageracions quant a la mida dels seus apèndixs (òrgans genitals, pits, panxes, nassos...), en franca contradicció amb els canons establerts, hereus de l'Antiguitat clàssica, utilitzats en les obres de caràcter lírico-cavalleresc (Méndez, 2009).

Quina és la posició de l'Església davant aquesta proliferació humorística medieval? Teòricament, manifesta una dualitat que va des del rebuig absolut fins a la tolerància benèvola. Trobem ja al Nou Testament una indicació clara de com han d'actuar els bons cristians: Sant Pau, a la seva Epístola als Efesis prohibeix ni tan sols esmentar "obscenitats, bajaranades o plagasitats, que són coses que no estan bé" (Efesis, V, 4), equiparant els impurs amb els idòlatres. En aquest sentit, el teòleg franciscà Francesc Eiximenis, al llibre tercer de *Lo*

Crestià, condemna als llaminers com a autors d'una idolatria pitjor que la dels infidels, doncs "lo golós am la gola sobre totes coses, segueix-se que la gola és són déu, e per consegüent lo golós és idòlatra¹⁰" (Méndez, 2009, 5).

Qüestions tals com si Jesús va arribar a riure algun cop o si el riure pertany a l'essència humana van dominar el debat teològic de finals de l'edat mitjana. Fins i tot, se'n va arribar a regular l'ús del riure, en un intent de distingir el riure bo, *subrisus* o rialla secreta, del riure dolent, *risus* o rialla expressiva. Sant Lluís, per exemple, va decidir no riure mai els divendres (Clapés, 2012, abril, 3). Sant Benet, en canvi, obria lleugerament la porta al riure moderat i al divertiment: al capítol IV de la seva [Regla](#)¹¹, diu: "no ser amic de riure molt o sorollosament". Durant la Pasqua, a l'interior de l'església el mossèn es permetia tot tipus de relats i burles que trencaven amb el llarg període de dejuni i abstinència previs en què el poble tenia prohibit el consum de carn i les relacions sexuals. Era la *risus paschalis*, complementada en la permissivitat cristiana del riure amb la *risus Nativitatis* en que s'interpretaven cançons absurdes sobre temes laics.

Aquesta ambigüitat eclesiàstica, queda reflectida en l'evolució d'un culte paral·lel de rituals còmics; es tracta de l'anomenada festa dels bojós, *festa stultorum*, que es celebrava per Sant Esteve, el dia dels Innocents, Any Nou o Sant Joan¹². Aquesta festa, instaurada en els primers segles del cristianisme, consistia en una degradació dels símbols religiosos transferits al pla material i corporal: borratxos i goluts bevien vi i cervesa i menjaven botifarra als altars de les esglésies, els asses es vestien com a bisbes i homes i dones es despullaven i proferien gestos i paraules obscenes a les mateixes esglésies. Doncs bé, aquestes celebracions van ser consentides en un primer moment, fins i tot considerades com a legals. El *ridiculum* era definit com la segona naturalesa humana, innata a l'home, i calia alliberar-la almenys un cop l'any per dedicar la resta al servei del Senyor. Amb el pas dels segles, i coincidint amb una deriva teològica cap a posicions més fonamentalistes,

¹⁰ "El llaminer estima la gola sobre totes les coses, del que és desprèn que la gola és el seu déu, i per tant, el llaminer és idòlatra".

¹¹ Codi de vida monàstica redactat en llatí a mitjans de segle VI.

¹² Altres celebracions medievals d'aquest tipus eren les anomenades [missa de l'ase](#) o el [sermó del bisbetó](#).

aquestes festes rituals van ser prohibides, tot i que van continuar celebrant-se en l'àmbit de les tabernes i els carrers.

Mijail Bajtin va publicar l'any 1941 *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. En aquest treball, Bajtin ens descobreix un autor allunyat dels cànons establerts en la seva època, profundament arrelat en les fonts populars que van determinar la seva concepció artística. L'estudi de Bajtin sobre l'obra de Rabelais ens permet rescatar la cultura còmica popular d'uns segles que tradicionalment han estat considerats com a foscos, sota el prisma de la cultura oficial, religiosa i feudal de l'època. En contraposició a aquesta cultura, Rabelais s'endinsa en el món del riure i en tota la seva diversitat.

Bajtin ens mostra aquesta diversitat fins aleshores amagada sota la concepció moderna que havia dominat l'anàlisi de l'obra de Rabelais, que havia estat considerat com "el poeta de la carn" o acusat de "fisiòleg groller". L'autor rus afirma que el riure medieval té un cert caràcter subversiu, i en l'obra de Rabelais es manifesta mitjançant les expressions del "realisme grotesc", és a dir, amb els principis de la vida material i corporal. Aquest sistema d'imatges propi de la literatura medieval, especialment de Rabelais, és hereu directe de la cultura còmica popular, i situa al poble, entès com una espècie de cos col·lectiu i genèric, com a centre d'acció i protagonista d'un seguit de manifestacions festives en forma de banquetes copiosos, exageracions corporals grolleres o actes sexuals extraordinaris.

Tractant-se d'una translació de les imatges de la cultura còmica popular, l'obra de Rabelais va ser rebuda pels seus contemporanis de manera natural, associant-la als espectacles populars i festius influïts pel clima carnavalesc de l'època. Captaven la integritat i la lògica del seu univers artístic, integrat en una concepció unitària del món que considerava el riure com a un dels elements fonamentals d'expressió i l'únic capaç de captar certs aspectes excepcionals del món. Rabelais basava la seva defensa del riure en les teories filosòfiques d'Hipòcrates sobre la virtut curativa del riure i en la fórmula aristotèlica que afirmava que l'home és l'únic ésser viu que riu, considerant

el riure com un privilegi espiritual de l'home, inaccessible a les demás criatures (Bajtín, 2003, 55).

Erotisme i sensualitat

Moltes de les poesies trobadoresques relaten trobades entre la senyora i el propi trobador. Si més no, sempre es manifesta el desig d'aquesta trobada, expressat amb paraules carregades de sensualitat. Ens trobem doncs davant d'una cort dominada per la luxúria i la relaxació de costums? Tot i que algunes poesies ens parlen de fets consumats, sembla que la gran majoria d'elles refereixen un amor més platònic que real. L'adulteri físic no era ben vist en l'ambient cortesà: l'home descobert en tal situació podia rebre com a càstig la mort, mentre que la dona era repudiada i enviada a un convent a expiar les seves culpes. En canvi, l'amor fraternal sí gaudia d'una alta consideració i, en conseqüència, els marits gaudien de les lloances que rebien les seves esposes, sempre i quan la qüestió no passes d'aquí. D'altra banda, resulta remarcable constatar que l'objecte de desig dels trobadors és quasi sempre la dona del senyor, en comptades ocasions una de les moltes donzelles que habitaven la cort.

Tot i que el refinament era la senya d'identitat de les composicions trobadoresques, trobem exemples que s'allunyen d'aquesta manera de fer amb expressions més barroeres. Tanmateix, considerem una excepció aquests versos del trobador occità Guilhem de Peitieu corresponents al seu *fabliau*¹³, *Farai un vers, pos mi sonelh* (Faré un vers, doncs m'adormo):

Tant las fotei com auzirets,
cent et quatre-vinz et ueit vetz,
que a pauc no·i rompei mos corretz
e mos arnetz;

¹³ Gènere narratiu caracteritzat per tractar temes divertits, jocosos o obscens, amb l'únic objectiu de fer passar una bona estona al seu públic. Riquer considera aquesta composició un *fabliau*: "Como acertadamente ha señalado Peter Dronke ("The rise of the medieval fabliau: latin and vernacular evidence", *Romanische Forschungen*, LXXXV, 1973, pàgs. 287-288), esta composición de Guilhem de Peitieu es un fabliau escrito en primera persona" (Riquer, 2012, 133).

“Las follé tanto como vais a oír: ciento ochenta y ocho veces, que por poco rompo mi correaje y mi arnés”

XIV, 79-82. Traducció de Martín de Riquer.

En general, el to de les poesies era ben diferent. La discreció necessària obligava a utilitzar tot un seguit de jocs de paraules que amagaven o, com a molt, insinuaven el significat real dels versos. Començant pel *senhal*, nom fictici que el trobador assignava a la dama, trobem una sèrie de tripijocs recurrents com:

- El mantell de la dama: escenari de tocaments secrets, preserva els amants tant de la visió exterior dels seus actes com de la contemplació del cos nu de la dama.
- La cambra de la dama: és el lloc on el trobador imagina el cos de la seva dama mentre es vesteix o es despulla. Aquesta visió sempre es situa en un futur somiat i pràcticament inaccessible.
- El llit de la dama: és l'espai de consumació de l'amor físic. Sovint els trobadors es refereixen al seu propi llit com a lloc de patiment i d'angoixa doncs no pot albergar la presència de l'estimada.
- L'abraçada i el petó: són el somni del trobador. Aconseguir arribar a aquest punt significa traspasar el llindar de l'esperança. El petó també pot interpretar-se com a signe de vassallatge a la manera de l'*osculum* feudal.
- La blancor de la dama: com no podia ser d'altra manera les dames llueixen una blancor ideal en funció del seu estatus social, al contrari que les pastores o dones de baixa estirp, generalment cremades pel sol. Cal remarcar que aquesta blancor es manifesta sempre en la imaginació del trobador.

Acompanyant aquests temes, també trobem expressions metafòriques recurrents repetides fins a la sacietat:

- Els cavalls: sovint es parla de muntar a cavall en clara al·lusió a la consumació de l'acte carnal.
- El forn: en referència a l'òrgan sexual femení.

- El pa: relacionat amb l'expressió anterior, representa l'òrgan sexual masculí¹⁴.
- El combat: en determinats contextos, altra manera de designar l'acte sexual.
- El bany: representa el plaer.
- El mannà: menjar deliciós que designa la felicitat de l'amor satisfet.
- La virtut: Pot representar la virginitat, però tenint en compte que les destinatàries de les poesies eren generalment dones casades, pot referir-se al fet que aquestes s'entreguessin a homes d'inferior valor o situació social.
- El jardí: lloc idíl·lic on consumir l'amor.
- So de campana: en referència a la frugalitat del desig, que tan ràpid com ve, marxa.

Veiem com els trobadors feien servir múltiples recursos per emmascarar el verdader significat de les seves cançons, en què el plaer, el cos de la dona i la satisfacció física tenien un paper fonamental. Com hem comentat, la majoria de vegades les trobades amb la dama pertanyen al món dels somnis i són descrites de manera idíl·lica, amb el mateix estil narratiu que es fa servir per relatar les bondats i la bellesa de la dama estimada.

Fin' amors (amor cortès)

El *fin' amors*, o amor cortès, és la principal temàtica de la literatura trobadoresca, normalment conformant un triangle amorós en què intervenen el trobador, la dama i el seu marit, donant lloc a un seguit d'etapes que configuren les diverses cançons (l'atracció, la declaració, el rebuig, el lament, els actes heroics o la consumació). Si analitzem l'expressió, trobem d'una banda l'adjectiu *finus*, que designava en els textos medievals l'estat depurat de la plata de les monedes, i d'altra, el mot *amor* que pot ser interpretat en sentit jurídic, tal i com consta en els documents dedicats al vassallatge, com

¹⁴ De la combinació de les dues expressions (forn i pa) neix altra, "coure el pa al forn", referint-se a l'acte sexual.

a gràcia, favor, aliança o pacte. Hem de tenir en compte que una de les principals característiques de l'amor cortès és el vassallatge que rendeix el trobador vers la seva dama, que sempre és un compendi de perfecció física i moral. Per tant, podem parlar de la *fin' amors* com un estat que es dóna entre dues persones, normalment el trobador i la dama, caracteritzat per un pacte depurat en què tots dos en treuen benefici: la dama veu com les seves virtuts i la seva bellesa són lloades arreu de les corts del territori, assolint fama i estatus dins la particular competència que existia entre les dames de la noblesa, i el trobador, en funció de la relació de vassallatge que s'estableix, gaudia de la tranquil·litat de la vida a la cort i dels seus avantatges materials.

Altra consideració per explicar el naixement de la *fin' amors* és la necessitat de marcar una distinció entre l'amor dels integrants elevats del món feudal i el dels que pertanyien a les classes treballadores. Aquets últims, segons ens explica Andrea Cappellano en el seu tractat *De Amore*, redactat a principis del segle XIII, practiquen allò que anomena *amore rusticorum*, és a dir, l'amor que es deixa portar pels impulsos naturals, allunyat de tot tipus de sensibilitat.

El cas de l'amor cortès és ben diferent; sota l'aparença d'una enumeració de les virtuts de les dames i un enamorament de tipus platònic, s'amaga un objectiu clar identificat amb el *fach* o acte de copulació. Aquest seria l'últim estadi de l'amor, que des del punt de vista del trobador el situa com a *fenhedor*, quan ni tan sols gosa dirigir-se a la dama, *pregador*, quan aquesta l'anima a expressar la seva passió, *entendedor*, quan rep regals i peces d'amor de la dama, i, finalment, *drutz*, quan la dama acull l'enamorat al seu llit. Els protagonistes de l'amor cortès són sempre el trobador i la dama i a ells s'afegeixen el *gilós*, marit gelós que, d'altra banda, és un senyor poderós i està rodejat de *lausengiers*, aduladors que observen el comportament de la dama per a informar al marit, amb què es converteixen en calumniadors i maldients. Tot aquest plantejament s'ha de plasmar a les poesies amb extrema discreció, donat el caràcter adúlter que envolta aquestes relacions.

Així, el trobador amaga mitjançant un *senhal* el nom real de la dona estimada. Ponç de la Guàrdia parla en quatre de les seves cançons de *on-tot-mi-platz*

(aquella de la qual tot m'agrada) referint-se a la Marquesa d'Urgell, esposa del vescomte Ponç de Cabrera; Rigaut de Berbezilh anomena *meilliz de domna* (millor que dama), la filla d'altre trobador, Jaufré Rudel; Berenguer de Palou no se n'amaga i cita a *na Maria*, Maria de Peralada, esposa de Bernat de Navata; Bernat de Ventadorn glosa la bellesa de *Bels Vezers* (bella visió), probablement en al·lusió a la duquesa de Normandia, Leonor d'Aquitània, esposa del rei Enric II d'Anglaterra; Raimbaut d'Aurenga canta a *joglar*, que no és altra que la *trobairitz* Azalais de Porcairagues; Guillem de Berguedà es refereix a *ma sogra* (la meva sogra), Estefanía de Berga¹⁵; altres fórmules utilitzades són *bon vezí* (bon veí), *tort-n'avez* (injusta em sou), *mos segurs* (la meva seguretat) o *bella dompna* (bella dama).

El cas de la literatura castellana és molt similar. En ella, l'amor cortès és patrimoni exclusiu de la noblesa: consisteix en un tipus d'amor elevat, tant que fins i tot, resulta complicada la seva realització. El cavaller idealitza una dama que considera superior, sense esperar res a canvi, i ha de fer un seguit de sacrificis per ella. En el cas que arribi el contacte físic, esdevé la tragèdia i desapareix l'amor. Hem d'interpretar aquest cànon com un mecanisme repressor de l'amor o, més ben dit, de tot allò que és físic per mitjà de l'abstracció. Tanmateix, en ocasions la consumació de l'amor porta als protagonistes al matrimoni, fórmula que salva l'escull moral imposat per l'Església catòlica.

Qüestions de gènere

A l'edat mitjana, homes i dones tenien un rol social ben diferenciat. En general, la dona viu sotmesa a la voluntat de l'home, que aplica fins a l'extrem i en el seu benefici la doctrina de l'Església que culpa la dona de tots els mals de la humanitat. La dona passa de ser considerada el vehicle de la fecunditat, a ser presentada com la porta del mal i aliada del diable per a la destrucció

¹⁵ Guillem de Berguedà va compondre un sirventès (*Eu non cuidava chantar / Jo no pensava cantar*) contra Pere de Berga, veí de l'autor i marit d'Estefanía de Berga, i l'anomenava sarcàsticament *mon sogre*, *senhal* denigrant doncs el trobador va morir solter i eren ben conegudes les contínues infidelitats de la dama.

de l'home i la societat. Fins i tot, la bellesa física és considerada un perill i un distintiu de maldat.

En realitat, l'objectiu de l'Església no era altre que perpetuar la seva relació amb el poder que tants guanys li reportava. Amb aquest fi, una de les primeres qüestions a controlar era l'aniquilació del naturalisme del poble, impregnat d'erotisme. Considerava l'amor com un viatge fora dels límits de l'home i per tant, havia que reprimir-lo. Cosificant a la dona, aconseguien fer creure a l'home que aquestes eren éssers plens de maldat, ambició i engany, i que devien ser subjectades per a evitar tot tipus de desordres. D'aquesta manera, s'asseguraven la submissió d'homes i dones.

La condició de noble no lliurava a les dones d'aquest sotmetiment; sovint eren utilitzades com a eina d'expansió territorial mitjançant matrimonis de conveniència o com a instrument de la política per establir aliances o aconseguir relacions i tractats. L'amor sempre és citat com a realització de la fidelitat¹⁶ i el sacrifici de l'esposa, mai com a font d'alegria del cavaller. El sotmetiment de les dones feia que ni tan sols poguessin sentir-se segures a la cort: les violacions sovintejaven a la mínima absència del marit. Les lleis tampoc els facilitaven la vida: tot i que podien heretar, de fet les seves possessions restaven sota la custòdia del marit. En definitiva, la seva vida transcorria entre la submissió al pare i després al marit.

Aquest era el cas de les dones que pertanyien a la noblesa, en general l'únic estament en què se celebraven matrimonis. Amb el desenvolupament del comerç, la burgesia també va adoptar aquesta fórmula com a eina de salvaguarda del seu estatus econòmic i polític. Tanmateix, "les aliances entre els pagesos treballadors, que no tenien ni propietats ni comerç, generalment eren informals; els casaments sols eren importants quan hi havia interessos que passarien a les noves generacions" (Bogin, 1983, 12).

¹⁶ Aquesta fidelitat ve imposada per la conversió del matrimoni en sagrament. Tanmateix, al segle XII es produeix una curiosa contradicció entre les doctrines i els costums: "El amor-pasión apareció en Occidente como una de las repercusiones del cristianismo (especialmente de su doctrina del matrimonio) en las almas donde aún vivía un paganismo natural o heredado" (Rougemont, 1945, 78).

D'això se'n desprèn que l'amor i l'afecte poc o res tenien a veure amb la institució del matrimoni; en el famós judici d'amor de la comtessa de Champanya s'afirma: "A tenor de lo presente, decimos y sostenemos que el amor no puede extender sus derechos entre marido y mujer. Los amantes se otorgan todo recíproca y gratuitamente, sin ninguna obligación de necesidad, mientras que los esposos están ligados por deber a todas las voluntades, el uno del otro" (Rougemont, 1945, 332). La funció principal de la dona un cop establerta l'aliança, era la de portar fills barons al món i el seu èxit en aquesta funció era la mesura de la seva utilitat i el seu passaport a continuar amb l'estatus adquirit. Si no se'n sortia era repudiada i tornada a casa dels seus pares o, encara pitjor, ingressava en un convent o era assassinada. En el cas del repudi, els pares buscaven amb celeritat un nou candidat amb qui col·locar la seva "mercaderia". Es tractava, senzillament, de treure's de sobre una càrrega no productiva. Com veiem, la gran majoria de les dones a l'edat mitjana, vivien sota l'amenaça contínua que representava ser considerades un instrument al servei dels homes des del primer moment de la seva vida.

La gran majoria de trobadors eren homes i el destí dels seus versos dones, quasi sempre casades. Tanmateix, va existir una petita elit de dones trobadores, totes elles localitzades a l'Occitània, que van dedicar la seva obra tant a cavallers, com a trobadors o a altres dones. Es tracta de les *trobairitz*, en el seu mot occità. Tenim documentada l'existència de divuit dones trobadores i vint-i-tres poesies conservades, xifres gens menyspreables si tenim en compte la realitat social esmentada i el fet que la seva existència fa creure que poguessin existir més de les quals no ens han arribat notícies o manuscrits.

Tot i que la temàtica de l'obra de les *trobairitz* també era l'amor, el seu estil i el llenguatge emprat diferia força de l'utilitzat pels poetes masculins. El seu discurs era més directe i, en cap cas, idealitzava les relacions sobre les quals escrivien, abstenint-se de mostrar cap tipus d'adoració pels destinataris dels seus versos ni esperant cap contrapartida d'aquest sentiment per part d'ells. Ben al contrari, moltes de les poesies de les trobadores mostren homes plens d'hipocresia, molt allunyats de les belles paraules que els hi dediquen en les

seves obres. Veiem, per exemple, què diu Castelloza, una de les poques *trobairitz* que apareix en les "Vidas"¹⁷:

Amics, s'ie·us trobes avinen,
humil e franc e de bona merce,
he·us amera, quan era m'en sove
que·us trob vas mi mal e fellon e tric;

"Amic, si us trobés avinent, i volguéssiu, fidel, honrar-me bé, jo us amaria, però prou que sé que sou amb mi deslleial, mentider"

Trad. Alfred Badia (Bogin, 1983, 150-151).

Alguns autors han volgut veure en la temàtica de l'amor cortès un estadi precursor del feminisme, quan a la veneració per la dama mostrada pels trobadors. Certament, va suposar un trencament en relació a la tradició cristiana que sempre va considerar la dona com un ésser inferior, però a la vista d'algunes de les poesies escrites per dones, cal preguntar-se si tot no va quedar en meres paraules.

¹⁷ "Castelloza fue de Alvernia, gentil dama, esposa del Turc de Mairona. Y amó a Arman de Breon e hizo sus canciones sobre él. Y era dama muy alegre, muy instruida y muy hermosa." (Trad. Riquer, 2012, 1327).

Trobadors catalans

El primer punt en què cal posar atenció en l'obra dels trobadors catalans és la seva elecció lingüística. "Tota la poesia catalana de *caire culte* i predominantment lírica, s'escriu de manera exclusiva, en provençal" (Gadea, 1990, 43). En canvi, la prosa tenia el català com a llengua vehicular. Gadea enumera dues causes que justifiquen aquesta elecció:

- Arguments de tipus lingüístic: el desenvolupament lent de les parles emergides del llatí fa que molts autors no en siguin conscients de les diferències entre català i provençal, molt semblants en aquella època.
- Arguments polítics: els senyors feudals occitans troben suports en la casa de Barcelona davant el gran poder dels regnes dels francs.

La primera activitat poètica produïda al país, es dona en temps del regnat d'Alfons I de Catalunya i II d'Aragó que, per la seva banda, també va escriure poesies, de les quals se'n conserven dues. Lo Reis d'Aragon, com és conegut en la seva faceta trobadoresca, va acollir en la seva cort als autors occitans i catalans de l'època¹⁸. Entre aquests últims, destacar l'ascendència nobiliària (en major o menor grau) dels seus primers protagonistes: Berenguer de Palou, cavaller vingut a menys, Guillem de Berguedà, fill del vescomte de Berguedà i senyor de cinc castells, Guerau de Cabrera, vescomte d'Àger i de Cabrera o, Ponç de la Guàrdia, cavaller del llinatge dels Saguàrdia.

El successor del rei Alfons II, el seu fill Pere el Catòlic, continuà amb la política d'acolliment de joglars i trobadors. Són assidus a la seva cort, Huguet de Mataplana, senyor de Mataplana, al Ripollès, Ramon Vidal de Besalú, autor d'un tractat gramatical per a aprendre a escriure correctament en la llengua dels trobadors, de qui parlarem més endavant, o Pistoleta, antic joglar de l'occità Arnaut de Maruelh, que posteriorment produí nou cançons exemptes de tot tipus d'originalitat. Tanmateix, recollim un fragment de la seva cançó *Se chantars fos grazitz*, en què expressa la seva desil·lusió per la situació esdevinguda a les corts després de la mort del rei Pere:

pueis lo reis d'Aragon
muric ni·l reis N'Anfos,

¹⁸ Istvan Frank el qualifica com el més gran mecenes dels segles XII i XIII.

e si per leis non fos
cui sobr'altras res blan,
non chantera ugan.

"... desde que murieron el rey de Aragón y el rey don Alfonso, y si no fuera por aquella que cortejo por encima de las demás, este año no cantarí."

I, 6-10. Traducció de Martín de Riquer.

Un d'aquets visitants de les corts reials, Ramon Vidal de Besalú¹⁹, és l'autor del primer tractat gramatical en llengua vulgar redactat a Occident, *Las rasos de trobar*. El mateix, inclou una preceptiva, una gramàtica i un seguit d'exemples crítics d'obres d'altres trobadors que incompleixen les regles per ell descrites. Tanmateix, el tractat no cobreix els aspectes literaris ni els relatius a la versificació, matèries que foren abordades a finals de segle XIII per una altra obra escrita en català de naturalesa anònima, la *Doctrina de compondre dictats*.

La crítica de Ramon Vidal no va dirigida només als seus companys, sinó que s'adreça també al públic que els escolta: és conscient que "no sempre l'auditori comprenia suficientment el poema. Però la pressió social, les conveniències col·lectives, inviten a dissimular" (Gadea, 1990, 57).

Dins de la lírica trobadoresca, trobem diversos gèneres, els més importants dels quals passem a enumerar seguidament:

- La cançó: És el gènere cortès per excel·lència. En ell, el trobador eleva valors com la lleialtat, el servei o l'obediència, a nivells de sublimitat, sempre al servei d'una dama (*domna*), a qui ofereix vassallatge, i per fer-ho, utilitza paraules i fórmules jurídiques traslladades al llenguatge de l'amor.
- El sirventès: És la composició utilitzada per a expressar fets d'armes o relacions vassallàtiques, així com per llençar atacs o retrets contra institucions o persones.

¹⁹ Nascut a la vila comtal de Besalú, fou autor d'insignificants poesies líriques i de molt interessants narracions en vers, així com d'un curiosíssim *fabliau* (Riquer, 2012, 32).

- El *planh*: Obra amb què el trobador donava notícia i es lamentava de la mort d'algun personatge del seu entorn.
- Els debats: En ocasions, dos trobadors es reunien per a compondre una obra on cadascú defensava el seu punt de vista sobre un tema concret. Generalment, el primer trobador componia una estrofa que era rebatuda per l'altre, i així successivament.
- L'alba: Consisteix en un plany per l'arribada de l'alba després d'una nit d'amor, i la forçosa separació dels amants.
- La pastorel·la: És la trobada entre una pastora i un cavaller al mig del camp, fet que dóna opció al trobador a escenificar un diàleg sensual entre ells, molt proper al que veiem en les cançons.

Les poesies dels trobadors han arribat als nostres dies gracies als cançoners, antologies compilades a partir del segle XIII (se'n conserven noranta-cinc), que en ocasions inclouen les "Vidas" i "Razós", textos en prosa que contenen la biografia dels trobadors i els motius que els impulsaren a compondre determinades obres, així com aclariments sobre aquestes, com per exemple, desvetllar quina dama s'amagava darrera el *senhal* utilitzat pel trobador.

La temàtica de la poesia trobadoresca catalana segueix fil per randa la iniciada anys enrere pels trobadors occitans, amb l'amor cortès com a gran protagonista. Tanmateix, en moltes de les composicions trobem elements que s'allunyen de la dolçor i delicadesa imperants, bé sia amb expressions directes o amb metàfores obscenes que no tenen una altra interpretació més que la voluntat del trobador de dotar la seva obra d'un caire sensual i festiu, en concordança amb la línia descrita per Bajtin sobre el "realisme grotesc".

Fem ara un recorregut cronològic per l'obra de diversos trobadors catalans en què trobarem exemples de l'erotisme, quan no expressions obscenes directament, que impregna aquestes composicions. Comencem per la composició d'en Berenguer de Palou²⁰, *Dona, la genser qu'om vey* (Dama, la més gentil que es pot veure):

Dona, la genser qu'om vey,

²⁰ La seva "Vida" el situa com a nascut al Rosselló. Cal tenir en compte que algunes zones de l'Empordà, on abunda el topònim Palou, estaven sota la jurisdicció feudal dels comtes del Rosselló.

sai, de belh aculhimen,
agradiv'a tota gen,
mas trop ten en gran enveya
selhs que deziron jauzir,
q'us no·i pot acosseguir
d'un an so que·n cuyd'aver
quoras que la torn vezer.

“Sé de una dama, la más gentil que pueda verse, de buena acogida, agradable a todo el mundo, pero que tiene en excesivo anhelo a quienes desean gozarla, pues nadie puede lograr en un año lo que se imaginaba conseguir en cuanto volviera a verla.”

I, 1-8. Traducció de Martín de Riquer.

Segons la “Vida”, la receptora d'aquests versos es tracta d'Ermesen d'Avinyó²¹, esposa d'Arnau d'Avinyó, personatges històrics perfectament documentats. Tanmateix, Francisco Noy, a la seva tesi doctoral sobre el trobador, deixa clar que l'anònim biògraf autor de la “Vida” ha comés un error generacional. La dama en qüestió seria Maria de Peralada, casada en segones núpries amb Arnau d'Avinyó. La citada Ermesen, fou l'esposa del fill de Maria de Peralada, també anomenat Arnau. Deixant de banda la idealització de la dama característica de la lírica trobadoresca, trobem el mot *jauzir*, aquí traduït com “gaudir-la”. Ens parla d'una dona inabastable però que sembla l'esperança en el cor dels seus pretendents, sense arribar a entregar-se mai.

Observem la quarta estrofa de la composició de Guillem de Berguedà²², *Cel so qui capol'e dola* (Sóc aquell que ribota i dola):

Un'e doas e tres et quatre,
cinc e seis e set e uit,
m'avenc l'autrer a combatre
ab ma osta tota nuit,
e si·m trobes flac ni buit,
per la fe que·us dey, bel fratre,
io agra tost mon pan cuit,
e puis fora fins de batre.

²¹ Res a veure amb la ciutat francesa. Es tracta de la localitat empordanesa de Avinyonet de Puigventós.

²² “L'anònim biògraf de mitjan segle XIII inicia la Vida de Guillem de Berguedà amb aquests mots: <<Guillems de Bergedan si fo us gentils bars de Cataloigna, vescoms de Bergedan e seigner de Madorna e de Riechs>>. L'autor d'aquestes línies, que possiblement escrivia a Itàlia, no ha entès dos topònims catalans, Madrona i Puig-reig, castells dels quals era senyor el nostre trobador, i ha cregut que fou vescomte de Berguedà, dignitat que mai no ostentà”. (Riquer, 1996, 15).

“Una i dues i tres i quatre, cinc i sis i set i vuit [vegades] vaig haver de combatre l'altre dia amb la meva hostessa tota la nit; i encara que m'hagués trobat flac i buit, per la fe que us dec, bon germà, aviat hauria cuit el meu pa i després hauria arribat la fi del batre.”

IV, 25-32. Traducció de Martín de Riquer.

En aquesta estrofa el trobador relaciona els verbs “combatre” i “batre” com a metàfores de la copulació, mentre que l'expressió “mon pan cuit” fa referència a l'òrgan sexual masculí (en altres composicions s'utilitza el mot “forn” com a descripció del femení).

Del mateix Guillem de Berguedà és aquest sirventès, *Joglars, no-t desconortz* (Joglar, no et desconsolis), adreçat al rei Alfons II, en el què el prega sortir de la presó. Després d'atacar un seguit de personatges nobles de l'època diu:

Reis, anc no fi qe·u pes,
mas los maritz aon.

“Rei, mai no vaig fer res que us pesés, però deshonro els marits”.

III, 20-21. Traducció de Martin de Riquer.

De manera altiva i pretensiosa, el trobador continua:

D'aquestz n'i a tals tres
c'ab lor moillers ai jon,
et abeurat cen vetz
mon caval a lor fon.

“D'aquests n'hi ha tres amb les mullers dels quals m'he ajuntat, i cent vegades he abeurat el meu cavall a llur font”.

IV, 22-25. Traducció de Martin de Riquer.

Trobem aquí el tema hípic com a metàfora de la copulació. Els excessos són presents en tota l'obra del trobador berguedà, amant de l'escarni i la ridiculització dels seus nombrosos enemics. Cal preguntar-se si és necessari fer us d'aquest nivell d'ostentació en un prec destinat a aconseguir el seu alliberament.

Ponç de la Guàrdia fou autor de nou cançons d'amor, totes elles adreçades a Azalais, comtessa de Burlats i esposa de Roger II de Besiers, a qui els maldients presents a les corts atribuïen un romanç amb el rei Alfons II²³. Veiem què diu a la composició *Faray chanzo ans que veinha·l laig tems* (Faré una cançó abans que vingui el temps desagradable):

Us lausengiers me vol far peitz de mort;
mas no m'en clam, que mout n'ai bon conort
e no·y ay dan, et il fai que vilans.
Ja no s'en lais, que pesaria·m fort:
que esters son grat auray joy e deport
mercès midons, a cui baissei las mans.

"Un maldient em vol pitjor que mort; però no em queixo, que tinc bon consol i no rebo mal perquè ell actua com un vilà. No se'n cansi que em sabria greu: que malgrat ell tindrè goig i plaer mercè a midons, a qui vaig besar les mans."

VI, 31-36. Traducció de Ferran Gadea.

El mot *midons*, fa referència a la "dama" a qui el trobador ret homenatge en l'acte simbòlic de besar-li les mans. Malgrat els comentaris dels maldients i la llunyania de la dama, el trobador es reconforta ("tindrè goig i plaer") amb el solitari record de la seva amada.

Guillem de Cabestany, segons narra la seva "Vida", fou un cavaller rossellonès enamorat de Saurimanda, esposa de l'irascible Ramon de Castell Rosselló. Se li atribueixen set cançons segures i dues de probables, però la seva fama li arriba per la llegenda del "cor menjat". Es tracta d'un motiu folklòric, potser d'origen oriental, molt estes a Europa i que ja trobem al *Tristan* de Thomas (mitjans segle XII) o al *Lai d'Ignaure* de Renaut (principis segle XIII), tots dos anteriors a la mort de trobador. La llegenda, recollida a la "Vida" del trobador, diu que Ramon de Castell Rosselló, assabentat dels amors correspostos entre la seva muller i Guillem de Cabestany, el va matar i va donar a menjar el seu cor a Saurimanda, explicant-li després la naturalesa d'allò que havia ingerit. Aquesta, presa de la desesperació, es va

²³ Està comprovada la participació del trobador en el setge de Conca, l'any 1177, sota el comandament del rei d'Aragó.

llençar per un balcó i va morir. Els tràgics amors de Guillem de Cabestany van ser novel·lats posteriorment per Boccaccio en el *Decameron* (IV, 9), i per Petrarca en els *Trionfi* (*Triumphus Cupidinis*, IV, v. 53-54) (Riquer, 2012, 1065).

Veiem la descripció que fa el trobador de la seva amada a la cançó *Ar vey qu'em vengut als jorns loncs* (Veig que hem arribat ja als dies llargs):

Bel cors benestant, car e just,
blanc e lis plus qu'us almatist,
tant es ylh belha qu'ieu·n suy trist,
quar de me no·lh pren mais de sonh.

"Bell cos agradable, preciós, proporcionat, blanc i fi més que una ametista, ella és tan bella que m'entristeixo perquè en mi no para esment."

III, 18-21. Traducció de Ferran Gadea.

Guillem fa menció a la blancor i finesa del cos de Saurimanda, tret distintiu de la noblesa, en oposició als cossos treballats i castigats pel sol de les dones de la pagesia. En una altra composició, el trobador explicita amb més claredat, la consumació del seu amor. Es tracta de *Lo jorn qu'ie·us vi, dompna, primeiramen* (El dia que us vaig veure, senyora, per primer cop):

Que·l grans beutatz el soles d'avinen
e·l cortes dig e l'amoros plazer
que·m saubetz far m'embleron si mon sen
qu'anc pueys hora, dompna, no·l puec aver.

"Porque la gran belleza, el agradable trato, las corteses palabras y el amoroso plazer que me supisteis dedicar me robaron el juicio de modo que desde entonces, señora, no puedo recuperarlo."

II, 8-11. Traducció de Martin de Riquer.

Assistim de nou a una declaració de vassallatge sense condicions; Guillem de Cabestany cau embadalit pels encants de la dama, a qui considera la seva senyora. El mot *dompna*, en la poesia trobadoresca, representa aquesta dominació que exercien les dames sobre els seus enamorats, fixant un paral·lelisme amb les relacions feudals entre senyor i vassall.

Fixem-nos ara en la següent tençó²⁴, obra de Huguet de Mataplana, on el joglar Reculaire exposa i defensa sense embuts el seu estil dissipat de vida. Es tracta de *Scometre.us vuoill, Reculaire* (Us vull escometre, Reculaire):

per q'ieu sec mas voluntatz
e jogui ab los tres datz
e prend ab los conz paria
et ab bon vi on q'ieu sia.

“perquè jo no segueixo sinó la meua voluntat i he jugat amb els tres daus i prenc amb els conys companyia i amb el bon vi, onsevulla que sigui.”

IV, 25-28. Traducció de Ferran Gadea.

En la composició, les estrofes senars corresponen a Mataplana i les parells a Reculaire. Aquest últim, increpat pel trobador, manifesta les seves motivacions vitals, ben allunyades de la delicadesa cortesa imperant, és a dir, el joc, el sexe i la beguda. El joc dels tres daus va ser molt popular durant l'edat mitjana: consistia en llençar tres daus, resultant guanyador qui més punts sumés. Es jugava a les tabernes, bordells i cases de joc i, com podem imaginar, no gaudia de gaire bona reputació entre les classes benestants, que es decantaven per altres tipus de jocs, com els escacs. Fins i tot, el joc dels daus va arribar a ser prohibit doncs se'l relacionava amb multitud de delictes derivats de les apostes que generava.

L'autor del tractat gramatical *Las rasos de trobar*, Ramon Vidal de Besalú, també és responsable d'una sèrie de peces líriques i, sobre tot, de “tres poemes en “noves rimades”, és a dir, apariats octosil·làbics, de probable procedència joglaresca. Aquesta forma és molt a prop del gènere francès i provençal anomenat “roman”, i fent justícia a la posterior evolució del mot, cal reconèixer que els poemes de Ramon Vidal són tres petites “novel·les” (Gadea, 1990, 119). Analitzem la nomenada [Castia gilos](#): l'acció comença amb l'arribada a la cort D'Alfons VIII de Castella i la seva esposa Elionor de

²⁴ Es tracta d'un debat entre dos trobadors (en aquest cas entre el trobador Huguet de Mataplana i el joglar Reculaire), en el que cadascú defensa la seva opinió sobre un tema. Les temàtiques són molt variades, des de delicades elucubracions amoroses fins a notables exposicions grolleres i obscenes. Tanmateix, no és un gènere habitual entre els trobadors catalans, a diferència dels occitans, més atents a proclamar els seus deliris sentimentals.

Plantagenet, d'un joglar que narra l'història d'un marit gelós, que per provar la fidelitat de la seva dona, es fa passar pel seu presumpte amant, implorant a la porta de la cambra:

Bela dona plazen
Ve·us aisi vostr'amic coral.

"Bella dama, plaent, heus aquí vostre amic coral²⁵."

La dama reconeix al seu marit, el rebutja i l'estomaca, deixant-lo tancat a la cambra. Immediatament va en busca del presumpte amant:

Bels amicx cortes,
ara·us don aisi de bon grat
so c'avetz tostemps dezirat,
c'Amors o vol e m'acorda;
e laissem lo boc en la corda
estar, sivals entro al jorn,
e nos, fassam nostre sojorn!

"Bell amic i cortès, ara us dono, aquí, de bon grat, allò que llarg temps heu desitjat, que Amor ho vol i m'hi acorda; i deixem el boc en la corda entrampat, fins que arribi el jorn, i tinguem tots dos bon sojorn!"

El mot "boc" és sinònim de "banyut" i, per tant, l'expressió "boc a la corda" s'interpreta com tenir el marit immobilitzat, sense possibilitat que els sorprengui en les seves relacions adúlteres.

Un cop la dama ha consumat l'engany, torna a les seves estances, tot cridant i convocant a tothom, mentre acusa al seu amant d'haver-se fet passar pel seu marit per aprofitar-se d'ella. La sorpresa pels convocats i el ridícul pel marit, arriben en obrir la cambra i descobrir qui era el personatge allà tancat. Podem considerar aquesta obra burlesca, com a un advertiment contra la gelosia, present en algunes de les composicions trobadoresques.

Cerverí de Girona és el trobador del qual es conserva una obra més extensa i variada, concretament cent vint composicions. El nom del trobador sembla un xic contradictori: nascut amb tota probabilitat a Cervera, a la Segarra, fou

²⁵ L'adjectiu "coral", derivat de cor, denota un grau d'amistat més proper a la passió amorosa.

posseïdor de grans extensions de terres a Girona. Martín de Riquer l'identifica amb Guillem de Cervera, com signa una de les seves obres, els *Proverbis*²⁶. Tanmateix, encara és un tema en discussió: el lingüista Joan Coromines situava a Guillem de Cervera, trenta anys abans del naixement de Cerverí, considerant-los, per tant, dos personatges diferents.

Cerverí va abastar tots els gèneres i estils, des de les pastorel·les a les cançons o l'alba, passant per subgèneres de tipus popular com la *viadeyra*²⁷ i la *espingadura*, una espècie de balada de caire festiu. Martín de Riquer, tradueix el verb *espingar* com "tocar la dolçaina", relacionant-lo amb el mot francès antic *espinguier*, "saltar, ballar". L'única composició d'aquest tipus que es conserva pertany al trobador Cerverí, i el primer que crida l'atenció és què està encapçalada per un títol (*Espingadura d'en Cerverí*), fet gens habitual en la poesia trobadoresca. Tanmateix, Martín de Riquer manté el títol estandarditzat del primer vers i l'anomena *A la plug'e al ven iran* (A la pluja i al vent aniran):

De mon joy me play ço que·y fan,
c'un armari an
on los maritz van.

"Em plau amb alegria això que fan, car tenen un armari on els marits van."

III, 24-26. Traducció de Ferran Gadea.

La composició és un cant en favor de les dones casades que s'estimen més als enamorats que als marits. Així ho fa saber el trobador, manifestant el seu plaer quan tanquen als marits quan les visiten els amants. Podem entendre la metàfora de l'armari, com l'absència del marit.

En la cançó *Si nuyll temps fuy pessius ne cossiros* (Si alguna vegada vaig estar pensatiu i abstret), Cerverí ens parla d'una dona de cos sa i delicat, com marquen els cànons feudals, a la qual protegeix ocultant la seva identitat:

E s'auzes dir cal dona·m te joyos,

²⁶ Van ser escrits, aproximadament, l'any 1280, per a instruir moralment als seus fills.

²⁷ Cançó popular que cantava la gent mentre feia via, per alleugerir les fatigues del camí. Només s'ha conservat una composició, redactada per Cerverí de Girona, caracteritzada per la reiteració simètrica dels seus versos i la repetició del refrany (Gadea, 1990, 31).

ne com m'a fi, humil, franc e leyal,
e-m ditz soven, ab mant sospir coral
baysan: "Amics, con eu no so ab vos
muyr deziran, e pus pres mi-us luynatz,
del revenir vos clam merçe viatz",
estortz fora, e mos clars ditz vertatz.

"Y si osara decir cuál es la dama que me tiene gozoso y cómo hace que le sea fiel, humilde, franco y leal, y me dice a menudo, besándome entre muchos suspiros cordiales: "Amigo, cuando no estoy con vos, muero deseando, y cuando os alejáis de cerca de mí, os pido por favor que volváis pronto", me liberaría y mis claras palabras serían verdad."

II, 8-14. Traducció de Martin de Riquer.

Trobem de nou aquí, el mot *coral*, que acompanyat de *sospir*, ens fa pensar en quelcom més que una simple relació platònica, confirmada per les paraules de la dama davant l'absència de l'enamorat.

Per acabar amb el trobador Cerverí, fixem-nos en aquesta pastorel·la, *Entre Lerida e Belvis* (Entre Lleida i Bellvís), en què el trobador impedeix el robatori del ramat de la pastora, mentre ella gaudia de l'amor sobre l'herba amb un pastor:

"Si·l bestiar c'avetz perdut,
na toza, ·us avi'eu rendut,
cal gazardon cobraria?"
"Seyner, de vos faria drut,
e aurietz lo·m car venut;
mas cutxos perden cambia".

"Si el bestiar que heu perdut, mossà, jo us l'hagués tornat, quin premi rebria? 'Senyor, de vos faria amant i me l'hauríeu venut car. Però en mal moment es canvia perdent."

IV, 34-39. Traducció de Ferran Gadea.

El trobador protesta, davant la negativa posterior de la pastora a complir la seva promesa:

Na toza, joys no m'agrada
ne jazers de femna irada.
S'agues joy, e vos marrimen,
no fora cauza d'avinen,

mas era·m deu esser dada.

"Mossa, no m'agrada gaudir ni jeure amb dona irritada. Si jo tingués goig i vós aflicció no seria causa digna, però ara em deu ser donada."

VI, 56-60. Traducció de Ferran Gadea.

En aquesta composició, Cerverí de Girona ens mostra el seu costat misogin, posant en boca de la pastora l'afirmació que és normal entre les dones, mentir per aconseguir els seus objectius. Aquesta característica del trobador, es manifesta també en altres composicions, com *Lo vers de la falsa femna* (El vers de la dona falsa), tot un catàleg d'increpacions contra les dones.

Poc coneixem del trobador Formit de Perpinyà, del qual ens ha arribat una única obra, la cançó amorosa *Un dolz dezirs amoros* (Un dolç desig amorós), en què manifesta la seva incapacitat per desvetllar els seus sentiments a la dama. Veiem la delicada declaració que fa el trobador:

Un dolz dezirs amoros
s'es en mon in cor assis,
dompna, qe.m ven debes vos,
a cui sui del tot aclis,
q'en pensan vei noich e dia
lo vostre cors car e gen
e.l bel dolz esgard plazen
e vostr'avinen coindia.

"Un dolç desig amorós que em ve de vós, senyora, ha pres possessió en el meu cor lleial, senyora, a qui estic del tot obligat, car en pensaments veig, nit i dia, el vostre cos gentil i car i el bell dolç plaent esguard i la vostra amable condició."

I, 1-8. Traducció de Ferran Gadea.

Sens dubte, la descripció que fa el trobador de la dama, és plena de sensualitat i, un cop més, apareix el compromís feudal que fa que Formit es vegi "del tot obligat" vers la seva senyora.

D'igual manera que el tractat de Ramon Vidal de Besalú, es van publicar altres similars, entre els quals es troba el *Mirall de trobar*, d'en Berenguer d'Anoia. En ell, es fa un repàs de les formes retòriques, la versificació o les figures

gramaticals, tot il·lustrat amb un seguit de versos de trobadors. Tanmateix, aquest corpus de citacions, resta ple de confusions i errors d'atribució, que fan qüestionar-se la validesa de les vies de transmissió de l'època.

Entre els exemple citats per Berenguer, trobem alguns versos que han estat atribuïts al mateix autor. Veiem aquesta al·legoria, *Gaita, be gardatz...* (Guaita, vigileu bé...):

Gaita, be gardatz
que no us sia amblatz
lo castell que tan beyl
vos ha Deus comanatz,
car si es noveyl
non es aycell
qui mantz n'a enganatz.
No.us fisetz en l'enemich
qui per plazer vos destrich,
ans faitz gens queix vostra gayta.

"Guaita, vigileu bé que no us sia robat el castell tan bell que Déu us ha encomanat, perquè encara que és nou, no és aquell que ha enganyat a molts. No us refieu de l'enemic, que per plaer us turmenta, ans feu gentilment cadascú la vostra guaita."

I, 1-10. Traducció de Ferran Gadea.

Metafòricament, el trobador alerta sobre el perill de perdre els favors de la dama, en benefici d'un hipotètic rival. Amb el mot *gaita*, es designa generalment, al vigilant que dóna el crit d'alerta quan arriba l'alba, i marca la separació dels amants després de la seva trobada nocturna.

Altre preceptista fou Jofre de Foixà, autor de les *Regles de trobar*, tractat de gramàtica i poètica, amb què pretenia ampliar i completar les *Rasos* de Ramon Vidal de Besalú. La seva producció poètica es limita a quatre composicions amoroses, entre les quals destaca *Be m'a lonc temps menat a guiza d'aura* (Bé m'ha menat llarg temps a l'estil de l'aura), caracteritzada per ser una cançó d'amor "*cum auctoritate*, es decir, con el último verso de cada estrofa tomado de una poesía de otro autor" (Riquer, 2012, 1650):

En cuy amar es fermes totz mos talens,
qu'aissi m'an pres de vos, qu'es blond'e saura,
las grans beutatz e-ls fis enenhamens.

"A qui estimar és ferma tota la meva intenció, que així s'han emparat de mi, *les grans belleses i els bons ensenyaments*, per vós, que sou rossa i com l'or."

I, 5-7. Traducció de Ferran Gadea.

L'últim vers pertany a una cançó del trobador occità, Arnaut de Maruelh. Un cop més, els versos magnifiquen la figura de la dama, tant la seva bellesa com la seva intel·ligència.

Observem, ara, una obra anònima però d'inequívoc autor català, tal i com ho demostren les seves rimes i determinades formes emprades. Es tracta d'una alba, composició que denota la consumació de la còpula. L'esquema és el tradicional: un cavaller i la seva dama passen la nit en amorosa brega, mentre un vigilant s'ocupa d'avisar-los quan arriba l'alba per, d'aquesta manera, evitar ser sorpresos pel marit enganyat. El títol és *Eras diray ço que us dey dir* (Ara diré allò que he de dir-vos):

Qu'ieu ans xantes
qu'eperagues
l'alb'e-l jorn clar,
per qu'yeu posques
mils e saubes
son joy celar,
qu'aysi s'escay;

"Que cantase antes de que apareciesen el alba y el día claro, para que mejor pudiese y supiese esconder su gozo, pues así conviene;"

I, 7-13. Traducció de Martin de Riquer.

En aquest fragment, el vigilant exposa la demanda del cavaller, el qual un cop avisat de l'arribada de l'alba fugí al galop amb el seu cavall cridant:

"Nostr'es lo gan
d'autrui lo dan!"
D'eres anan
Sonech un corn en l'alba.

"¡Nuestra es la ganancia, de los otros el daño!" Desde entonces sonó un cuerno en el alba."

III, 54-57. Traducció de Martín de Riquer.

El cavaller mostra la seva eufòria per l'amor correspost, atribuint-se el guany i deixant el dany pel marit (*gilós*). El trobador acaba l'estrofa amb la referència a una "banya", que pot interpretar-se amb el sentit musical que denota la frase, o bé, en sentit figurat, com la conseqüència de l'engany patit pel marit de la dama.

Per a finalitzar aquest recorregut, reproduïm una estrofa de l'obra del Monje de Montaudon, *Pois Peire d'Alvernh'a chantat* (Doncs Peire d'Alvernh ha cantat), on fa un repàs satíric sobre setze trobadors. Entre ells, es troba un català desconegut, Tremoleta, sobre el qual no es posen d'acord els estudiosos²⁸:

E·N Tremoleta·l catalas
que fai sonez levez e ples,
e sos chantars es de nien.
E tenh son cap con fai auras;
ben a trent'ans que for'albas,
si no fos pel negre ongnimen.

"Y Tremoleta el catalán que compone melodías ligeras y llanas, y su cantar es de nada. Y se tiñe la cabeza como hace el loco; más de treinta años hace que sería albino si no fuera por la negra untura."

IX, 49-54. Traducció de Martin de Riquer.

Amadís de Gaula

La versió que coneixem avui dia de l'*Amadís*, és la publicada per Garci Rodríguez de Montalvo l'any 1508 a Saragossa. El fet de tractar-se d'una recopilació de textos anteriors ha donat lloc a diverses teories sobre la procedència d'aquests, des de l'atribució a autors francesos, gallecs, portuguesos o castellans (fins i tot, a Santa Teresa de Jesús), a un moro

²⁸ Milà i Fontanals identifica aquest trobador amb un tal Mola (Milà, 1861, 433), de qui es conserva una cobla en resposta d'altra d'en Guilhem Raimon, però això és impossible, doncs les cobles han estat datades en 1259 per De Bartholomaeis (*Poesie provenzali storiche*, II, pàgs. 194-195). En canvi, Bertoni (*Revue des langues romanes*, LVI, 1903, pàg. 6) cita una rúbrica *t'bolet* (que podria interpretar-se com Tremoleta), present en una poesia obscena. Finalment, Jeanroy (*La poésie lyrique*, I, pàg. 431) argumenta que es tracta del nom d'un tal *Tribolet*. (Riquer, 2012, 1042).

espanyol. Tanmateix, les dues tesis preponderants en quant a l'autoria de *l'Amadís* primitiu, són la portuguesa i la castellana. En contra de la tesi portuguesa està el fet que no s'ha trobat cap escrit en aquesta llengua que la sustenti, com sí que ocorre en la versió castellana. També s'han trobat fragments manuscrits en castellà, datats dècades abans de la versió de Rodríguez de Montalvo, i citacions a l'obra en poesies de finals segle XIV. Altre fet que hi juga a favor de la tesi castellana és la presència en el text de Montalvo, d'un seguit d'arcaïsmes que es podrien remuntar a mitjans de segle XIV, molt propers a l'estat de la llengua de don Juan Manuel²⁹. No obstant, cap d'aquestes proves ens porta a una solució concloent sobre la veritable autoria de la versió primitiva de l'obra.

Centrem-nos ara en la figura de Montalvo. Sabem d'ell que fou regidor de la vila de Medina del Campo i que la seva família gaudia d'una posició acomodada. Possiblement va néixer al voltant de 1450, però el que és segur, és que l'any 1505, ja era mort. Figura com a testimoni, del matrimoni secret entre Rodrigo de Mendoza, marquès del Cenete, i María de Fonseca, formalitzat el 30 de juny de 1502.

L'erudit Juan Manuel Cacho Blecua, data la redacció del text refós de *l'Amadís* per part de Montalvo, entre 1482 i 1492. Remetent-se a les pròpies paraules de Montalvo, aquest declara que els tres primers llibres són anteriors a ell, i s'atribueix el quart, així com el que pot considerar-se el cinquè llibre de la sèrie, *Las Sergas de Esplandián*. L'obra s'estructura sobre tres eixos temàtics, que interactuen entre ells: l'aventura familiar, l'amorosa i la política. Dins del camp de l'amor, destaquen dues claus:

- El matrimoni. Inserir en la tradició de la novel·la artúrica, *l'Amadís* mostra la convicció de que amor i matrimoni no són incompatibles. En general, les relacions amoroses s'estableixen entre persones solteres, i abans de la consumació carnal, té lloc el matrimoni secret³⁰. El

²⁹ Escriptor castellà, autor de *El conde Lucanor*, obra moralitzant i didàctica datada als voltants de 1330, i una de les principals obres de la prosa narrativa castellana medieval.

³⁰ Bastant freqüent a l'edat mitjana, consistia en una promesa de matrimoni recollida pel dret canònic (*sponsalia per verba de futuro*) que generava, entre d'altres, els efectes d'obligació de contreure matrimoni, la pública honestedat i la conversió automàtica de la promesa en matrimoni en el moment de

contrapunt a l'actuació dins de les normes de *Amadís*, el trobem en el seu germà Galaor, protagonista d'incomptables aventures sexuals. Tanmateix, les escasses insinuacions d'amor adúlter que hi trobem a l'obra, busquen la seva acomodació als cànons establerts per la moral cristiana.

- La virtut. En l'*Amadís*, l'amor incrementa les virtuts de les persones i, alhora, representa la demostració de les seves qualitats bèl·liques. No només això, sinó que també augmenta les capacitats retòriques dels enamorats.

L'obra va gaudir d'un gran èxit en la seva època, com prova el fet que des de la primera edició coneguda (Saragossa, 1508), fins a la de Sevilla de 1586, comptabilitzem dinou edicions diferents en castellà. L'acollida va ser dispar, des dels elogis més encesos, fins a les crítiques més cruels. Però el cas, és que defensors i detractors van acabar llegint l'obra. En principi, el destinatari estàndard per la lectura de l'obra, es situa entre les classes nobles, però no podem descartar la seva difusió entre la burgesia i el poble. Com assenyala Martín de Riquer, "de los lectores de condición inferior no podemos tener pruebas porque no han dejado rastro documental" (Cacho, 1991, 204). Una altra prova de l'èxit de l'obra, són les traduccions a l'anglès, italià, alemany, holandès i hebreu, totes elles al mateix segle XVI.

Com vàrem fer amb els trobadors catalans, iniciem ara un recorregut per l'obra, cercant elements significatius d'erotisme i sensualitat.

El primer llibre de l'*Amadís*, comença amb l'episodi en què Helisena i la seva donzella Darioleta s'introdueixen a la cambra on estava el rei Perión.

L'erotisme ja és present en les primeres línies de l'obra:

Como la gente fue sossegada, Darioleta se levantó y tomó a Helisena assí desnuda como en su lecho estava, solamente la camisa y cubierta de un manto, y salieron ambas a la huerta, y el lunar hazía muy claro. La donzella miró a su señora, y abriéndole el manto, católe el cuerpo y dixo riendo:

la còpula carnal, com en el cas que ens ocupa. Aquest tipus de matrimoni també el podem trobar al *Tirant lo Blanc*, capítol 147, entre Estefania de Macedònia, cosina i donzella de Carmesina, i Diafebus, cosí del mateix Tirant.

- Señora, en buena hora nació el cavallero que vos esta noche avrá, y bien dezían que ésta era la más hermosa donzella de rostro y de cuerpo que entonces se sabía.

Cap. I. (pàg. 237). *Cómo la infanta Helisena y su donzella Darioleta fueron a la cámara donde el rey Perión estava.*

La camisa fa referència al vestit de llenç que utilitzaven homes i dones per a dormir, sense cap altra indumentària. A l'edat mitjana, la contemplació del cos despullat era motiu de rialla. Tanmateix, el riure de Darioleta té més a veure amb la picaresca que provoca la proximitat de la possessió física.

Fruit de la relació anterior, neix Amadís. Un cop arribat a l'edat adulta, rep les armes del seu propi pare, que en aquest punt encara no sap qui és. El nomena cavaller de la reina Brisena, esposa del rei Lisuarte, i d'Oriana, la seva filla. Després de diverses aventures, Amadís arma cavaller al seu germà Galaor, desconeixent de qui es tractava. La seva primera aventura és lluitar contra un gegant, al qual venç. Com a recompensa és portat per una donzella a la cambra d'Aldeva, filla del rei de Serolís:

- Yo vos dó al hijo del rey Perión de Gaula; ambos sois hijos de reyes y muy hermosos; si vos mucho amáis, no vos lo terná ninguno a mal.

Y saliéndose fuera, Galaor folgó con la donzella aquella noche a su plazer...

Cap. XII. (pàg. 354). *Cómo Galaor se combatió con el gran gigante señor de la Peña de Galtares y lo venció y mató.*

La investidura de Galaor com a cavaller culmina amb la seva iniciació sexual. La donzella Aldeva, és presentada com una dona de gran bellesa, que espera a l'heroi acaronent-se els cabells, disposada a entregar-se com a recompensa per la seva victòria davant el gegant. A l'edat mitjana, l'acte de acariciar-se els cabells per a algú, és sinònim d'oferiment amorós. En línies posteriors, es parla d'Aldeva com a "dueña"; aquest mot és utilitzat per a designar a les dones que han perdut la virginitat, sense cap distinció d'edat. Veiem altre exemple que il·lustra el pas de "donzella" a "dueña":

A esta sazón andavan las donzellas por el castillo buscando con las otras mujeres para les dar de comer; y estaban don

Galaor y la donzella, que Brandueta havia nombre, solos hablando en lo que oídes, y como ella era muy hermosa y él codicioso de semejante vianda, antes que la comida viniese ni la mesa fuesse puesta, descompusieron ellos ambos una cama que en el palacio era donde estaban, haziendo dueña aquella que de antes no lo era, satisfaziendo a sus desseos, que en tan pequeño espacio de tiempo mirándose el uno al otro la su floresciente y fermosa juventud muy grandes se habían fecho.

Cap. XXV. (pàg. 497). *Cómo Galaor vengó la muerte del cavallero que habían hallado malamente muerto al árbol de la encruzijada.*

Galaor és el protagonista de diverses aventures sexuals, en contrast amb el seu germà Amadís, fidel en tot moment al seu amor per Oriana. En els dos germans veiem la dicotomia que traça Cappellano en el seu tractat *De Amore*, sobre la vàlua de l'amor: "Una conquista fácil hace el amor despreciable; una difícil lo hace valioso" (Cacho, 1991, 557). En aquesta ocasió, Galaor no dubta en entregar-se a una dama per tal d'aconseguir lliurar-se de la presó a què els tenia sotmesos, a ell i al seu germà:

Y aquella noche yugo don Galaor con Madasima, que muy hermosa y muy rica era, y hijadalgo, mas no de tan buen precio como devía; y ella fue más pagada dél que de ninguno otro que jamás viesse;

Cap. XXXIII. (pàg. 557). *Cómo estando el rey Lisuarte en gran plazer, se humilló ante él una donzella cubierta de luto a pedirle merced tal, que fue por él otorgada.*

Després de lloar la bellesa i el llinatge de Madasima, l'autor escampa el dubte sobre la seva honradesa: dóna per suposat que Galaor no és el primer cavaller amb qui manté relacions sexuals ("yugo"), afirmant que va rebre més plaer d'ell que de cap altre.

Com hem comentat, Amadís només viu per a servir Oriana. Aquesta li ha promès entregar-se a ell mitjançant la fórmula del matrimoni secret. El moment arriba després que Amadís la rescati del captiveri d'Arcaláus el Encantador:

Oriana se acostó en el manto de la donzella [...] y cuando assí la vio (Amadís) tan fermosa y en su poder, aviéndole ella

otorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo catar no la osava; assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerba, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo.

Cap. XXXV. (pàg. 574). *Cómo Amadís y Galaor supieron la traición hecha, y se deliberaron de procurar, si pudiesen, la libertad del Rey y de Oriana.*

Se'ns presenta un Amadís tímid que cedeix la iniciativa a Oriana, en part per la seva caracterització de cavaller cristià respectuós amb els mandats de l'Església. La coartada moral del matrimoni secret, consumat en el moment de la còpula, salva als protagonistes de qualsevol desviació d'aquests mandats.

Més d'un any ha de passar fins que no es produeixi una altra trobada amorosa entre Amadís i Oriana. En aquest temps, es donen una sèrie de circumstàncies provocades per un malentès, que provoquen ira i gelosia en Oriana, i que porten a Amadís a desterrar-se i, fins i tot, abandonar el seu nom i adoptar el de Beltenebros. Un cop aclarida la situació, els dos amants es retroben al castell de Miraflores:

Mas ¿quién sería aquel que baste a recontar los amorosos abraços, los besos dulces, las lágrimas que boca con boca allí en uno fueron mezcladas? [...] Allí estuvo con su señora ocho días, los cuales, si las noches no, todos los tenían en un patio donde los fermosos árboles que vos contamos estaban, fuera de sus memorias con el sabroso plazer, y todas las cosas que en el mundo dezirse y fazerse pudiesen.

Cap. LVI. (pàg. 794). *De cómo Beltenebros, acabadas las aventuras dichas, se fue para la Fuente de los Tres Caños, de donde concertó la ida para Miraflores, donde su señora Oriana estava...*

De resultes d'aquesta trobada, Oriana va engendrar un fill, qüestió que li va generar molts mals de cap, pel secretisme que envoltava la seva relació. La seva donzella Mabilia, vol tranquil·litzar-la:

Señora, no vos espantéis, que a todo habrá buen remedio, y siempre me tuve por dicho que de tales juegos habríades tal ganancia.

Cap. LXIV. (pàg. 920). *Cómo Oriana se falló en gran cuita por la despedida de Amadís y de los otros cavalleros, y más de hallarse preñada...*

Un del temes recurrents de l'obra és la recreació de la capacitat reproductiva dels herois. Hem vist el cas d'Amadís, i ara parem atenció en Galaor, com no, que estant recuperant-se de les ferides d'una gran batalla, en què Amadís (que ja havia recuperat el seu nom) va arribar a donar-lo per mort, rep la visita d'una donzella, Julianda, enviada per Urganda per tal de sanar-lo:

... en la cual visitación se dio causa a que dellos fuessen preñadas de dos fijos: el de don Galaor Tanlanque llamado...

Cap. LIX. (pàg. 839). *De cómo el rey Cildadán y don Galaor fueron llevados para curar y fueron puestos el uno en una fuerte torre de mar cercada, el otro en un vergel de altas paredes y de vergas de fierro...*

Urganda prepara la trobada de la donzella amb Galaor, sent la artífex del procés de seducció amb les seves habilitats màgiques, ja demostrades en altres episodis del llibre. És una manera d'exonerar l'home, que trobant-se en un estat de gran feblesa física i moral, es veu arrossegat a l'ajuntament carnal per la dona. Tanmateix, aquesta feblesa no impedeix l'heroi engendrar un fill en una mostra de la seva gran virilitat.

En la mateixa línia argumental s'inscriu el descobriment per part del rei Lisuarte, d'un fill engendrat quan voltava a la recerca d'aventures pel regne de Denamarcha. Norandel, que així se'n diu el infant, va néixer de la relació del rei amb Celinda, alliberada del seu captiveri d'Antifón el Bravo. Aquesta, entrega una carta a Lisuarte en què treu a la llum les circumstàncies d'aquella trobada i les seves conseqüències. No queda clar en el relat posterior si aquesta va ser una relació adúltera, doncs el rei ja estava al servei de Brisena, filla del rei de Denamarcha:

Pues, entrando vos, mi señor, en el castillo, o porque mi hermosura lo causasse, o porque la fortuna lo quiso, seyendo yo de vos muy pagada, debaxo de aquel fermoso rosal, teniendo sobre nos muchas rosas y flores, perdiendo yo las mías, que hasta estonces poseyera, fue engendrado esse donzel, que según su gran hermosura fermoso fruto aquel

pecado acarreo, y como tal, del más poderoso Señor perdonado será.

Cap. LXVI. (pàgs. 996-997). *Cómo el rey Cildadán y don Galaor yendo su camino para la corte del rey Lisuarte encontraron una dueña que traía un fermoso donzel acompañado de doze cavalleros...*

Celinda parla de les flors com a sinònim de virginitat quan fa referència a la pèrdua de les seves, que fins llavors posseïa. El fet de titllar de pecat la trobada, fa pensar que aquesta va produir-se sent ja Brisena esposa del rei, i per tant, de manera adúltera.

Retrobem el tema de la pèrdua de virginitat, és a dir, el pas de "donzella" a "dueña". Dinarda, filla d'Ardán Canileo, anava a la cerca d'algun cavaller del llinatge d'Amadís, per tal de fer-li mal. Galaor, és l'escollit:

Dinarda estava con miedo que Galaor sabía cómo ella metiera en la prisión a su padre y hermanos, y avía gana que se pagasse della y quisiesse su amor, el cual fasta entonces a ninguno avía dado [...] él (Galaor) se fue con Dinarda hablando por entre las matas de la floresta, i ívala abraçando, y ella echávale los braços al cuello mostrándole mucho amor, ahunque le desamava, como algunas lo suelen fazer, o por miedo o por codicia de interesse más que por contentamiento.

Cap. LXIX. (pàg. 1069). *Cómo los cavalleros de las armas de las sierpes embarcaron para su reino de Gaula...*

Dinarda sedueix Galaor, que no se'n adona de l'engany. La "donzella", que passa a ser "dueña", és descrita com una dona interessada, capaç d'atorgar la seva virtut amb una finalitat perversa. Tanmateix, no falta l'al·lusió masclista, que amplia aquest tipus de comportament a un conjunt més universal de dones.

La culminació de l'amor arriba amb el matrimoni; fins ara, hem vist com la fórmula del matrimoni secret és utilitzada com a eina legitimadora davant les normes morals cristianes. Tanmateix, la qüestió no pot quedar tancada sense oficialitzar el tema davant Déu i els homes. Així, ens trobem amb un matrimoni múltiple entre cavallers i dames protagonistes de l'obra:

Pues venida la noche, después de cenar en aquel muy hermoso destajo de la cámara, [...] hizieron la cama para Amadís y Oriana donde alvergaron, y al Emperador y los otros cavalleros con sus mugeres por las otras cámaras que muchas y muy ricas las avía; donde compliendo sus grandes y mortales desseos, por razón de los cuales muchos peligros y grandes afanes avían sufrido, hizieron dueñas a las que no lo eran, y a las que lo eran no menos plazer que ellas ovieron con sus muy amadados maridos.

Cap. CXXV. (pàg. 1627). *Cómo los Reyes se juntaron a dar orden en las bodas de aquellos grandes señores y señoras, y lo que en ello se hizo.*

Aquest episodi té lloc a la "cámara defendida", espai encantat que només poden alliberar el cavaller més valent i fidel (Amadís) i la dama més bella (Oriana). Un cop trencat l'encantament, tota la resta de dames i cavallers poden accedir-hi. Tornem a trobar la conversió de "donzella" a "dueña", com a element classificatori de la situació de la dama.

Amb aquestes bodes i el repartiment de regnes que comporten, es tanca el cicle d'aventures dels cavallers errants, que són convidats a abandonar la seva anterior vida i a dedicar-se al no menys treballós ofici de governar els seus nous dominis.

Afinitats i desacords

En començar l'anàlisi comparatiu entre la lírica trobadoresca i la novel·la de Montalvo, cal tenir presents diverses circumstàncies: el fet de tractar-se d'obres ben diferenciades quant al gènere impossibilita la comparació estilística. Tanmateix, tots dos elements utilitzen la llengua vulgar com a vehicle d'expressió i la seva autoria pertany a individus d'identitat coneguda³¹. En el cas dels trobadors, aquest fet és extraordinàriament important, doncs el seu treball és, en la majoria dels casos, el seu mitjà de supervivència, gràcies als favors que reben de les corts en què desenvolupen la seva activitat.

Altre element diferenciador és la ubicació geogràfica; mentre la poesia trobadoresca es circumscriu, en gran part, a l'àmbit cortesà català i occità, i els seus protagonistes són personatges històrics coneguts, referenciats ja sia de manera directa o mitjançant un *senhal*, l'*Amadís* transcorre per la Bretanya amb alguns episodis situats a regnes europeus, amb personatges ficticis. També el temps històric és asincrònic: tot i la diferència de no menys de dos segles entre la poesia dels trobadors i l'obra de Montalvo, aquesta discorre en un temps indeterminat, que podem situar, com diu Cacho Blecua en la seva anàlisi, "no muchos años después de la pasión de nuestro señor Jesucristo" (Cacho, 1991, 172).

Amb tot, el tret diferenciador més significatiu és la procedència mateixa dels dos elements d'anàlisi: la lírica trobadoresca neix al sud de França a finals del segle XI, i "esdevé la primera alternativa en llengua vulgar i de caire culte a la prestigiosa i tradicional literatura expressada en llengua llatina" (Gadea, 1990, 9). Tot és nou: la temàtica, la llengua vehicular o l'extracció social dels seus autors, que transmeten una concepció nova de l'amor, un amor galant, cortès i adúlter, consentit en la majoria d'ocasions pels marits que gaudeixen amb les lloances que reben les seves esposes, i que, tanmateix, no exclou el sexe com a objectiu final. Partim del supòsit que amor i matrimoni eren

³¹ Considerem l'*Amadís* com una obra atribuïble a Rodríguez de Montalvo, tot i que, com hem vist, l'autor va refondre diversos textos primitius d'autoria desconeguda, modificant alguns passatges, als quals va afegir la totalitat del llibre IV.

considerats incompatibles, i que, per tant, era lícit pensar que la passió amorosa només podia desfermar-se fora dels límits de la institució matrimonial, utilitzada com a eina de canvi que facilitava la pujança econòmica i social dels contraents.

Aquest concepte d'amor cortès, viatja cap a les corts del nord de França, on es fusiona amb elements extrets de les obres d'Ovidi, principalment *Ars Amandi* i *Reprobatio amoris*, configurant l'anomenat amor artúric, caracteritzat pels lligams íntims que es conformen entre amor i aventures. L'*Amadís* beu d'aquestes fonts artúriques, amanides amb una alta dosi de moral cristiana. En aquesta concepció, sí que és possible l'amor dins del matrimoni, i així es manifesta al llarg de l'obra, amb les núpcies primer secretes i després oficials, de personatges com Amadís i Oriana, o el rei Perión i Helisena.

Un element comú a tenir en compte és l'adscripció religiosa de les dues obres: tant la poesia trobadoresca com l'*Amadís*, van ser redactades per homes cristians i per ser escoltades o llegides per cristians. En el cas dels trobadors, fins i tot trobem alguns que van tenir càrrecs eclesiàstics, com Jofré de Foixà, primer franciscà i posteriorment benedictí. Són recurrents les al·lusions a la Verge Maria, citada pels cavallers en moments de gran tensió, o pel trobadors, que li canten amb el mateix estil reverencial que utilitzaven per a cantar a les seves dames, tot i que aquestes manifestacions són més habituals en els trobadors occitans que en els catalans. En diverses obres són presents elements religiosos clàssics, com la confessió, la mort o el sentit moral de la vida. Aquests mateixos elements també els trobem en l'*Amadís*, obra que traspua moralitat i religiositat al llarg de totes les seves pàgines, especialment en el llibre IV, l'únic atribuïble al cent per cent a Montalvo.

Tant en la poesia dels trobadors com en l'*Amadís*, trobem dos eixos temàtics clars, com son l'amor i la guerra. Ferran Gadea defineix l'obra dels trobadors, com "una lírica profana, d'autor inicialment laic, que canta el goig, el plaer, l'amor realitzat o el desig esperançat, el dolor del comiat, del refús o també esperona en versos enverinats per l'odi, la venjança, la lluita i el desafiament" (Gadea, 1990, 9). El gènere per excel·lència per cantar l'amor és la *cançó*,

mentre que el *sirventès* és l'adequat per a encabir l'odi o els afanys de lluita. En el cas de l'*Amadís*, l'amor porta als cavallers a innumerables lluites: no oblidem que un dels deures de tot bon cavaller és la defensa de l'honor de dames i donzelles i, per tant, de la seva protecció. Aquí trobem una diferència fonamental entre trobadors i cavallers: mentre que en la lírica trobadoresca, amor i guerra no viatgen de la mà, en l'*Amadís*, la gran majoria de batalles són conseqüència de les obligacions cavalleresques vers les dames, siguin o no enamorades del cavaller en qüestió.

Les dones són les grans protagonistes dels dos elements d'anàlisi: en tots dos casos, busquen a través dels homes incrementar la seva fama, sinònim de gaudir de renom i consideració en les seves societats; les dones dels trobadors ho aconsegueixen amb la lloança de les seves virtuts i bellesa, mentre que les dels cavallers, guanyen prestigi mitjançant les aventures dels seus servidors. La relació que s'estableix és sempre de tipus vassallàtic, amb homes entregats en cos i ànima al servei de les seves dames. Tanmateix, en l'*Amadís* es dona una circumstància digna de ressenyar: en diversos episodis es fa al·lusió a la feblesa d'esperit de les dones, amb afirmacions tals com "la flaqueza de las mugeres", o "el propósito mudado como las mugeres acostumbran fazer". Segons fra Martín de Córdoba, *Jardín de las nobles doncellas*, pàgs. 91-92, "la tercera no buena condición [de las mujeres], es que son movibles e inconstantes, lo qual, por ventura, les viene de la feble complexión, ca por quanto el ánima sigue la complexión del cuerpo, así como las mugeres tienen el cuerpo muelle e tierno, así sus voluntades e deseos son variables e no constantes" (Cacho, 1991, 1716).

El vocabulari emprat és, en general, força refinat. En tot l'*Amadís* només trobem una paraula "desafinada": "ahunque tenga en su ayuda aquella mala puta, Urganda la Desconocida" (Cacho, 1991, 1725). En la mateixa línia estan les poesies trobadoresques, sempre dins de la tònica general de correcció estilística.

El tractament de l'amor en l'obra de Rodríguez de Montalvo, transcorre pels camins de l'amor cortès amb pinzellades recollides de la literatura artúrica. Igual que en la poesia dels trobadors, es mantenen els components

espirituals, clandestins i de risc, però amb una diferència significativa: mentre que a la lírica trobadoresca l'amor sempre és adúlter, a l'*Amadís* els protagonistes són solters, com en els casos de Perión i Helisena o d'Amadís i Oriana. En les dues situacions, els implicats viuen el seu amor fora del matrimoni, però moments abans de la consumació física d'aquest, té lloc l'anomenat matrimoni secret, que soluciona de manera ortodoxa el problema que podia generar-se des de la perspectiva moral cristiana. Però aquests, no són els únics casos d'amor carnal que trobem a l'obra; Galaor és protagonista de diversos episodis fugaços en que consuma la còpula sense que la qüestió acabi forçosament en matrimoni. En aquests casos, l'atracció sexual no es considera un acte pecaminós dins de la vida del cavaller, sempre que es doni gràcies a una mena de "trastorn temporal amorós". Veiem doncs, els dos tipus de relacions presents a l'obra, d'una banda les destinades a perviure en el futur, solucionades moralment amb el matrimoni, i d'altra, les que es donen de manera "casual", acceptades dins la lògica de l'amor artúric. Tanmateix, el fet que determinades dones s'entreguin de manera instantània i total, no va ser ben rebut per una legió de moralistes, que intuïen residus de concepcions cèltiques de l'amor no acceptades per la moral cristiana.

En el cas dels trobadors, hem vist com aquest amor és sempre adúlter. Això té a veure amb la realitat jurídic-social de l'època: d'igual manera que en l'*Amadís*, la relació establerta entre trobador i dama és, com hem comentat, de tipus vassallàtic; "el trobador ret *homenatge d'amor*, se sent *servidor* del seu senyor [la dama], li jura fidelitat i lleialtat" (Gadea, 1990, 11). Aquest fet, descarta les donzelles com a destinatàries de l'amor trobadoresc, doncs aquestes no gaudeixen de llibertat jurídica, estant sotmeses sempre a la voluntat del pare o del germà gran. En canvi, les dones casades, són considerades "senyores", amb capacitat real per a exercir el seu poder sobre propietats o vassalls. Determinats rituals de l'homenatge vassallàtic presents a les poesies, podien amagar situacions de gran sensualitat, com el contacte amb les mans o sobre tot l'*osculum* a la boca. Exemple d'això, ho trobem en Ponç de la Guàrdia, que diu: "merces midons, a cui baissei las mans" (merçès a la meva dama, a qui vaig besar les mans). *Faray chanzo ans que veinha-laig tems* (Faré una cançó abans que vingui el temps desagradable) VI, 36.

Conclusió

Un cop llegides i analitzades les poesies dels trobadors, podem afirmar sens cap mena de dubte que la creença generalitzada que ens parla d'una edat mitjana dominada per la por, plena de guerres i epidèmies, sense cap tipus d'element festiu que aporti llum a la foscor, dista molt de la realitat. No volem negar amb aquesta afirmació l'existència d'uns fets que van delmar la població europea, però sí posar de relleu una producció literària, reflex de la societat del moment, carregada d'erotisme i d'elements irònics, en definitiva, d'alguns dels trets d'allò que Bajtin anomenà "realisme grotesc". Tanmateix, aquest caire més carnalesc present a la lírica trobadoresca, no troba la seva correspondència en l'obra de Montalvo, *l'Amadís de Gaula*. Tot i les coincidències temàtiques, amor i guerra, el tema amorós està tractat sota un prisma moral cristià molt més radicalitzat. Els motius que expliquen aquest fet, cal buscar-los en les diferents configuracions socials i temporals dels territoris productors de les obres. Com hem vist, els comtats catalans mantenen una estreta relació amb les corts del sud de França, i ràpidament adopten el seu sistema feudal, fet que no es produeix amb la mateixa celeritat a la resta de la península ibèrica.

La poesia dels trobadors s'insereix de ple en el marc temporal de l'edat mitjana, mentre que la recomposició de *l'Amadís* publicada a Saragossa, objecte d'aquest estudi, es situa a les acaballes d'aquesta. D'acord amb l'objectiu inicial, és l'anàlisi de la lírica trobadoresca que ens porta a concloure la presència d'elements significatius de "realisme grotesc", en especial, en la càrrega eròtica dels seus continguts. Aquesta conclusió és vàlida tant per als poetes catalans presents en aquest estudi, com per a la resta de trobadors, occitans en la seva gran majoria, en la poesia dels quals s'observen, a més a més, altres elements com paraules malsonants o relats grollers no tan habituals en les narracions de casa nostra.

Per tant, la conclusió final ens porta a afirmar que, com en totes les èpoques de la història, la literatura medieval recull de manera fidedigna els usos i costums de la cultura popular, convertint-se en el mirall del *modus vivendi* dels lectors a qui va adreçada.

Bibliografia

- **Aventín, Mercè.** (2002). *La Catalunya feudal (segles XI-XII)*. Barcelona: FUOC.
- **Bajtín, Mijail.** (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- **Beltran, Vicenç.** (2003). "De la sublimitat cortesa a l'efusió llibertina. L'altra cara de la fin' amor". A: *Caplletra*, 34, pàg. 13-30.
- **Bermejo, José María.** (1996). *La vida amorosa en la época de los trovadores*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.
- **Bogin, Magda.** (1983). *Les trobairitz*. Barcelona: la Sal, edicions de les dones.
- **Cacho, Juan Manuel (ed.)** (1991). *Amadís de Gaula (I i II)*. Madrid: Cátedra.
- **Campàs, Joan.** (1992). *La creació d'un Estat feudal. L'Alta Edat Mitjana (segles XI-XIII)*. Barcelona: Barcanova.
- **Clapés, Jordi.** (2012, abril). "El riure a l'edat mitjana: entre la contenció i l'esclat". A: *Quadern*, 184, pàg. 7-10.
- **Clapés, Jordi.** (2012, juny). "El riure a l'edat mitjana (i 2): de l'esclat a la contenció". A: *Quadern*, 186, pàg. 5-8.
- **Curtius, E. R.** (1999). "Edad Media, Edad Media Latina, Romania". A: *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Madrid: FCE.
- **Duby, G. (1980).** *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Madrid: Taurus.
- **Espinosa, M^a Dolores.** (1989). "El erotismo y lo anti-cortés como fuente de humor en los trovadores". A: *Anales de Filología Francesa*, 3, pàg. 61-71.

- **Gadea, Ferran (ed.)** (1990). *En so vell i antic. Antologia de trobadors catalans*. Barcelona: Edicions de la Magrana.
- **Garcia La Cruz, Luis**. (2003). *El secreto de los trovadores. De la magia erótica al amor romántico*. Madrid: América Ibérica.
- **Gouiran, Gérard**. (2008). "L'erotisme a les cançons d'alguns trobadors". A: *Mot, So, Razo*, 7, pàg. 23-31.
- **Jauss, Hans Robert**. (1975). "El lector como instancia de una nueva Historia de la Literatura". A: *Poética*, 7, pàg, 325-344. Trad: Adelino Álvarez.
- **Méndez, Jerónimo**. (2009). "El realismo grotesco en la narrativa breve catalana del siglo XV: La concepción burlesca de la cultura medieval". A: *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures*. Vol. 38-1, pàg. 211-230.
- **Milà i Fontanals, Manuel**. (1861). *De los trovadores en España*. Barcelona: Librería Joaquín Verdaguer [en línea]. [Consulta: 7 d'abril de 2014]. <https://archive.org/details/delostrovadores00fontgoog>
- **Molina, Angel Luis**. (1999). "El juego de dados en la Edad Media". A: *Murgetana*, 100, pàgs. 95-104.
- **Moltó, Elena**. (1996). "Cuando el amor es cortés". A: *Aproximaciones diversas al texto literario* (pàgs. 333-342). Col·loqui. Murcia: Universidad de Murcia.
- **Morros, Bienvenido**. (2004). "Amadís y don Quijote". A: *Criticón*, 91, pàgs, 41-65. Centro Virtual Cervantes.
- **Musse, Carlos**. (2013). "Don Quijote y Dulcinea, ¿un caso de amor cortés?" A: *Actas del XX Seminario de dificultades específicas de la enseñanza del español a lusohablantes* (pàgs. 24-29). Conferència. Brasilia: Embajada de España en Brasil. Ministerio de Educación de España.
- **Pérez, Joseph**. (2001). *La sociedad española del Renacimiento*. Biblioteca Cervantes Virtual. [Consulta: 4 de maig de 2014].

http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/6_2_josep_per_ez.shtml

- **Prescott, William H.** (1866). *Historia del reinado de los Reyes Católicos*. Madrid: Gaspar y Roig Editores.
- **Riquer, Martín de.** (1996). *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà*. Barcelona: Quaderns Crema.
- **Riquer, Martín de.** (2004). *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*. Barcelona: Acantilado.
- **Riquer, Martín de.** (2008). *Caballeros andantes españoles*. Madrid: Gredos.
- **Riquer, Martín de.** (2012). *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Ariel.
- **Riquer, Martín de; Valverde, José María.** (1985). *Historia de la Literatura Universal* (vol. 3). Barcelona: Planeta.
- **Riquer, Martín de; Valverde, José María.** (2010). *Historia de la Literatura Universal, I. Desde los inicios hasta el Barroco*. Madrid: Gredos.
- **Rougemont, Denis de.** (1945). *El amor y occidente*. México, D.F.: Editorial Galatea [en línea]. <http://ebiblioteca.org/?/ver/49912>
- **Serra-Baldó, Alfons.** (1998). *Els trobadors*. Barcelona: Barcino.
- **Victorio, Juan.** (1983). *El amor y el erotismo en la literatura medieval*. Madrid: Editora Nacional.
- **Vignau, Pedro.** (1865). *Estudios elementales sobre el Lemosín-Provenzal*. Madrid: Imprenta de Joaquín Muñoz.

Webgrafia

- **Benet de Núrsia, Sant.** (aprox. 530). "Quins són els instruments de les bones obres". [Consulta: 10 de novembre de 2014]. A: *Regla per als monjos: text català pels monjos de Montserrat*, cap. IV.
- **Cappellano, Andrea.** (Principis segle XIII). "De amore rusticorum". [Consulta: 4 de novembre de 2014]. A: *De Amore: Liber primus*, cap. XI.
- **Méndez, Jerónimo.** (2008). "La missa de l'ase" i "Sermó dels bisbetó". [Consulta: 27 d'octubre de 2014]. A: *Eixa altra Edat Mitjana*.
- **Vidal de Besalú, Ramon.** (Principis segle XIII). "Las rasos de trobar". [Consulta: 28 de juliol de 2014]. A: *La lengua de los trovadores*, Pedro Vignau (1865), pàg. 81-93. Madrid: Joaquín Muñoz.
- **Vidal de Besalú, Ramon.** (Principis segle XIII). "Castia Gilos". [Consulta: 23 de novembre de 2014]. A: *Castia Gilos de Ramon Vidal de Besalú*.