

A LA RECERCA DE LA CORTESIA

*El cavaller mirall de la cavalleria. Construcció literària de la societat feudal dels s. XII i XIII
al Jaufré i als Lais de Maria de França*

Directora: Antònia Carré Pons

Alumna: Josepa Comes Vidal



A LA RECERCA DE LA CORTESIA

El cavaller mirall de la cavalleria. Construcció literària de la societat feudal dels s. XII i XIII al *Jaufré* i als *Lais* de Maria de França

1) Abstract

Aquest treball pretén fer una lectura comparada de dues obres de la literatura medieval. Per un costat la novel·la artúrica, escrita en occità i de finals del s. XIII (1272-1276) i d'autoria catalana; l'anònim *Jaufré*. I per un altre, els *Lais* de Maria de França de la segona meitat del s. XII, escrits en anglonormand. I ho farà seguint un fil conductor: la construcció literària d'un model ideal de cavaller basat en el codi moral i social de la cortesia.

El *Jaufré* pertany a la literatura meridional, de fet és dels pocs casos de *roman* artúric en occità enfront de l'hegemonia de la lírica trobadoresca. Els *lais* són relats breus que pertanyen a la literatura del nord, amb una forta influència de la tradició celta o bretona. Hi ha, doncs, una amplitud d'espais culturals innegable, a més de la diferència temporal. Tot i així, aquest treball vol mostrar que hi ha una continuïtat en tot aquest rerefons literari que és la base de la nostra literatura medieval fins al s. XV, amb obres cabdals com *Tirant lo Blanc* o *Curial e Güelfa* que hi enfonsen les seves arrels. Aquesta continuïtat ve donada per un fet cabdal, tant el *Jaufré* com els *Lais* pertanyen a la literatura cortesana; literatura produïda i consumida a les corts. El treball parteix de la base que en aquest segon període del feudalisme, en què es consolida aquest model social i es viu una esplendor cultural, les diferències entre les corts del sud i del nord no eren gaire grans. En conseqüència, aquest tipus de societat cortesana construeix un ideari de classe semblant que es concreta en la cortesia. A més, aquesta continuïtat queda reforçada pel flux d'influències literàries comunes i que centrarem en la recerca de traces en ambdues obres del material de Bretanya, de la novel·la artúrica, els *lais* i la lírica trobadoresca.

La recerca de la identitat cavalleresca, tant en els seus valors físics com morals, passa per la superació de les diferents proves de dificultat creixent que l'aventura i l'amor plantegen al jove aspirant. Aventura i amor, motors de la novel·la artúrica des de Geoffrey de Monmouth. Amor i refinament d'estil que assoleix el seu zenit retòric en la lírica trobadoresca. Tot ben amanit amb l'element meravellós provinent del material de Bretanya.

Paraules clau: *Jaufré*, Maria de França, *lais*, novel·la artúrica, material de Bretanya, lírica trobadoresca

Índex

1) Abstract, p. 2

2) Introducció

a) La novel·la artúrica i Chrétien de Troyes, p. 3

b) Els lais i Maria de França, p. 5

c) La lírica trobadoresca, p. 6

d) La visió històrica de la cavalleria, p. 8

e) L'oralitat, p. 9

3) La imatge del cavaller en el *Jaufré* i en els *Lais* de Maria de França

a) L'aventura

- La cort, p. 11

- Adobar cavaller i vots, p. 14

- Els combats i les armes, p. 15

- La descripció física i moral del cavaller, p. 19

b) L'amor, p. 22

c) Els elements meravellosos, p. 27

4) Les traces d'un substrat literari en el *Jaufré* i en els *Lais* de Maria de França

a) La matèria de Bretanya, p. 32

b) El *roman* artúric, p. 33

c) La lírica trobadoresca, p. 34

5) Conclusió, p. 37

2) Introducció

a) Novel·la artúrica i *Chrétien de Troyes*

Al segon terç del s. XII hi ha un esclat humanístic entorn de la figura d'Enric I Beauclerc, que tindrà la seva continuïtat en la cort d'Enric II Plantagenet i la seva esposa Elionor d'Aquitània i en la cort de la filla d'aquesta, Maria, i el seu marit, Enric I el Liberal, en què s'ajunten la casa normanda i l'angevina. Assenyalo aquest espai perquè hi conflueixen la literatura francesa i la tradició celta i és on neix la novel·la artúrica. Aquesta època correspondria al segon feudalisme, en què la noblesa es jerarquitzava i fixa el seu codi moral. Amb l'expansió dels intercanvis comercials amb l'Orient, entren productes de luxe a les corts dels senyors i floreix la vida cortesana. Frappier (1968:9) remarca que «C'est précisément de cette vie de cour qu'est née la courtoisie»

Primer es comença a traduir obres del llatí en octosíl·labs ariats. *El viatge de Sant Brandan* i *Bestiari* de Philippe de Thaon en són exemples. El 1136 apareix una obra en llatí escrita per Geoffrey de Monmouth, *Historia regum Britanniae*. Es tracta de dotze volums en què Monmouth vol recollir la història dels reis bretons des de l'arribada de Brutus a la Gran Bretanya fins a la pèrdua d'independència dels reis bretons. La figura central, però, és el rei Artús a qui són dedicats els volums nou i deu. Veiem des del seu naixement novel·lesc, fins a la seva victòria sobre els saxons i el seu domini sobre escots i pictis, la seva expansió per Irlanda, Islàndia i les Orcades, les seves noces amb Ginebra, la lluita a la Gàl·lia on venç el tribú Frollo, les festes a Carlion per la seva coronació, el desafiament de Lucius Hiberius, el segon enfrontament a la Gàl·lia i la traïció de Mordret i Ginebra, el retorn a Anglaterra i la mort de Mordret i el trasllat del rei Artús a Avalon ferit mortalment. Geoffrey de Monmouth utilitza la seva cultura de clergue per constituir aquesta obra pretesament històrica que farceix d'anècdotes i costums de la seva societat coetània. És la primera vegada que s'apleguen en una mateixa obra el concepte de milícia i el de l'amor. I la cort del rei Artús era model per la seva generositat i cortesia.

Més endavant, a la segona meitat del s. XII, a la cort d'Enric II Plantagenet i Elionor d'Aquitània, ja trobem l'aparició del *roman* antic, basat en l'herència clàssica: *Roman de Thèbes*, *Roman d'Eneas*, *Roman de Troia*. La *translatio* emprava un registre mitjà i l'actualitat de l'escriptor francès fa acte de presència. Aquest concepte parteix de la base que hi ha formes de poder heretades; en concret ho són el poder dels cavallers i dels clergues. El 1155 Wace tradueix al francès la *Història* de Monmouth. En fer-ho, utilitza conceptes que constituïran el vocabulari cortesà. Wace passa el text a octosíl·labs i amplifica i dramatitza episodis, donant més pes al rei Artús. També pinta escenes que ha observat en la vida quotidiana. En la seva obra deixa constància de textos

estrangers en què es parla de fets meravellosos.

De totes maneres, aquests dos textos fonamentals per a poder resseguir el mite del rei Artús no van ser l'única font d'inspiració ni per a Chrétien, el creador de la novel·la artúrica, ni per a Maria de França. Sí que ho van ser per a les històries en prosa del s. XIII. El substrat temàtic el van treure també del material de Bretanya, una tradició oral de contes d'origen celta. Aquesta tradició tindria els testimonis escrits més antics a Irlanda. D'aquí passaria a Gal·les i d'aquí al continent a partir del s. XI, després de l'ocupació normanda d'Anglaterra. Inicialment de transmissió oral, seria font d'inspiració per als escriptors francesos que l'adoptaren amb força llibertat. Al s. XIII van ser recollits per escrit en uns textos anomenats Mabinogion, força assemblats als textos irlandesos i on ara es pot rastrejar la tradició celta oral en què poaren Chrétien i Maria de França.

Ara bé, Chrétien, que dedica *El cavaller de la carreta* a Maria de Xampanya i el *Conte del Graal* a Felip d'Alsàcia, crea un nou gènere, del qual serà epígon *Jaufré*, perquè és capaç de donar forma a aquesta matèria, amb la qual atorga funció narrativa a la cort d'Artús, tot ajuntant l'aventura al topos amorós, a través d'una estructura, la *conjointure*. La bellesa d'aquesta estructura és la que donava versemblança al text. I ho acaba embolcallant tot amb el sentit últim, l'ensenyament, que era mostrar l'ideal de la cavalleria. No com a projecció futura sinó com a fixació d'un ideari coetani. Com diu Frappier (Frappier 1968: 61): «...il défend un idéal: non point pour opposer cet idéal au réel, mais dans l'espoir d'améliorer le réel par la vision de l'idéal.». En definitiva, és a través d'aquest gènere que podem resseguir la construcció de l'ideal cortesà de la cavalleria perquè, i tornant a Frappier (Frappier 1968: 62), «Chrétien n'a cessé de défendre une haute conception de la chevalerie.»

La *conjointure*, que és una estratègia fonamental en les novel·les de Chrétien, mostra tres parts recurrents. En la primera part apareix la cort del rei Artús que dona pas a l'aventura que té per objecte l'obtenció de la dama amb la conseqüent reparició de la cort. En la segona part, el protagonista entra en crisi i les proves que ha de superar tenen una càrrega més moral. En la tercera part, es parla de la correcta obtenció de la dama. L'heroi s'integra aleshores a la col·lectivitat amb la possible nova aparició de la cort. L'Aventura i l'amor han esdevingut un camí d'ascensió moral i social per al cavaller, que al final rebrà la seva recompensa en tots els nivells.

b) *Lais i Maria de França*

Originàriament, el lai era una composició musical per a ser cantada. Aquesta composició tenia com a base un conte que l'autor del lai havia sentit explicar i en què es recollia una aventura digna de ser recordada. Elisa Cifuentes (2002) ens parla de la narració posterior que recull i desenvolupa l'aventura motiu del lai musical com d'un gènere. Aquest lai narratiu neix a França de

la mà de Maria de França, coetània de Chrétien de Troyes. Tant la novel·la artúrica com el lai bretó deixen de banda els temes cristians, històrics o clàssics per adoptar la mitologia de les llegendes celtes. Aquest material de Bretanya devia arribar a Maria d'una manera directa ja que va viure a Anglaterra, els seus lais estan escrits en la variant francesa que es parlava en la cort dels Plantagenet, l'anglonormand. Cifuentes (2002) també parla, a part dels dotze lais de Maria de França, dels lais francesos, anònims, dels lais escrits en anglès, dels segles XIII i XIV, i dels *Lais de Bretanha*, escrits en portuguès i recollits al *Cancionero* gallego-portuguès. Aquests últims no són ben bé lais bretons, estan encastats en textos de prosa on fan d'entremig líric. El lai bretó explica una aventura que posa en relació dos mons, la societat cortesa del s. XII i el Més Enllà i que compta, per tant, amb la presència d'elements meravellosos.

Els dotze lais de Maria de França tenen un tema unificador, l'amor. Ara bé, tot i que la influència de la lírica trobadoresca meridional s'escampà i influí a les terres del nord, els escriptors francesos l'adaptaren a la seva moral més cristiana. Com queda clar en Chrétien, l'amor deixa de ser incompatible amb el matrimoni. Felicia Casas (1993), després de dividir els lais de Maria de França en dos grups segons si l'amor és entre dos personatges lliures o té lloc dins d'un triangle, analitza els finals dels lais per tal de poder extreure'n la visió de l'amor de l'escriptora. D'aquesta anàlisi textual acaba conclouent que hi ha una ideologia amorosa basada en la renúncia. A les dones se'ls demana que renunciïn a tot, que es limitin a agradar i servir el seu senyor. L'exemple paradigmàtic és Freixe que, el dia que el seu amant Gurun es casa amb Avellaner, li prepara el llit nupcial i hi posa com a cobrellit una roba preciosa que ella havia conservat de quan la van abandonar de bebè en un convent. Als homes se'ls demana fidelitat i que segueixin els consells donats pels seus iguals. Guigemar aconseguix la seva dama després de demostrar la seva fidelitat i amb l'ajuda dels seus homes que l'acompanyaran en el setge de la ciutat on la dama està retinguda.

Els lais de Maria de França presenten una estructura molt ben analitzada per José Manuel Lucía Mejías (1999). El conjunt dels dotze lais tenen un marc general format pel pròleg i l'epíleg. A més, cada lai té el seu propi marc. En aquests marcs tenim un nivell narratiu extradiegètic, en què l'autora es presenta com a transcriptora d'una aventura que li ha arribat de manera oral a través dels lais musicats que al seu torn van ser creats per bards que també en tingueren coneixement per transmissió oral. D'aquesta manera, l'autora fa verídic allò que en el lai es narra a nivell diegètic. A més, se'ns caracteritza els receptors del conte, que alhora són els que fan aquests lais. La recepció té lloc entre un grup de gent culta que es troba en una cort. Els bretons que feren els lais, ho van fer «por su valor, su cortesía y su nobleza» (Lucía 1999: 116). També apareix un narratori «vus», que fa tant referència al rei com al grup cortesà coetani. A més a més, l'autora serà present en la diegesi del lai. Aquesta presència del «je» de l'autora aconsegueix unes funcions determinades també analitzades

per Lucía (1999): la de ratificació, la d'emfatització, reforç ideològic o didàctic i la funció organitzativa.

c) *Lírica trobadoresca*

La lírica trobadoresca dels segles XII i XIII va suposar una gran novetat en el món romànic perquè, tal com assenyalava Istvan Frank (Riquer 2001:9), és la primera lírica culta en llengua vulgar, la llengua d'oc, i d'autoria coneguda. Tenim constància de 2542 composicions fetes per tres-cents cinquanta trobadors coneguts i alguns més d'accidentalment anònims. Ens han arribat en noranta-cinc cançoners provençals del s. XIII, de diferents dimensions, i en què les composicions poden anar agrupades per gèneres o per autors. En aquests cançoners hi ha dues-centes cinquanta-sis anotacions musicals. A més, hi apareixen textos en prosa, d'estil força uniforme, les *Vidas* i les *Razos*. I noranta-set miniatures que representen el trobador en diverses actituds. Al cançoner H hi apareixen les trobairitz. El conreu d'aquesta lírica és meridional, agafaria el sud de França, des d'Aquitània a l'oest fins a la Provença a l'est i com a límit al nord hi hauria el massís central. I també es produeix a la Corona d'Aragó i al nord d'Itàlia. A l'època en què es va escriure el *Jaufré* (1272-1276), tenim vinculat a la cort del rei Jaume I, espai de recepció de la nostra novel·la artúrica, el trobador Cerverí de Girona. També és del mateix període el tractadista Ramon Vidal de Besalú, que a principis del segle XIII va escriure les *Razos de trobar*, fonamentalment una gramàtica per al bon ús de l'occità que s'emprava com a llengua koiné en tot aquest espai.

El gènere trobadoresc per excel·lència és la cançó. S'hi dedicaven el més grans esforços retòrics. El tema era l'amor cortès i el trobador en feia els versos i la melodia. Important és aquest concepte de l'amor cortès. El trobador es posava al servei d'una dama que ocupava una jerarquia superior, normalment era l'esposa del seu senyor natural. Es feia una transposició de les relacions de vassallatge en l'amor. De fet, s'utilitzava força el llenguatge feudal. Apareix també el concepte del secret, el nom de la dama s'amagava sota un *senhal*. La dama era escollida pel seu valor, tant físic com moral. El trobador, sublimant el seu desig, iniciava també un camí de creixement com a perfecte amant. El *joi*, que la dama n'acceptés l'homenatge, era la recompensa. Molt interessant és la lectura que en fa Magda Bogin, que relaciona l'aparició d'aquest ideal cavalleresc amb l'estol d'aspirants a cavallers que vivien a les corts dels senyors, que amb aquest entrar al servei de la dama adquirien un patrimoni pel camí de la cortesia que tenien tancat per altres vies. L'amor de la dama augmentava el valor del seu amador. Aquí el concepte de «valor» té un doble sentit: material i espiritual i a la vegada fa referència al valor cavalleresc.

El trobador, amb la seva imatge de la noble senyora que es permetia de rebre el poeta nascut en la pobresa com a vassall seu, feia extensiva a

l'home corrent la possibilitat d'entrar com a membre d'una nova aristocràcia, que ja no es basava en el fet d'haver nascut noble, ni en les gestes d'armes, sinó en la noblesa d'esperit." (Bogin 2007: 54)

Altres gèneres trobadorescos que tindran importància en la nostra anàlisi de les obres són el plany, l'alba i el salut. El plany era una composició en què el trobador es lamentava per la pèrdua d'un cavaller. Tenia les parts següents: incitació al lament, llinatge del difunt, enumeració de les terres i persones que el troben a faltar, elogi de les virtuts, oració per a salvar la seva ànima i dolor produït per la seva mort. L'alba és una composició que recull el moment en què els amants han de separar-se per tal de no ser descoberts pel *gilós* o els *lausengiers*. Hi havia un *gaita* que vigilava i els avisava de l'arribada del nou dia. El salut era una carta escrita en octosíl·labs en què el trobador feia una petició a la dama.

Com ja he esmentat, l'amor cortès i la riquesa retòrica que desenvolupa la lírica trobadoresca escampen la seva influència nord enllà amb els matisos específics que apareixen en la novel·la artúrica. Cal assenyalar que en l'àmbit meridional també es va conrear el *roman*, com el nostre *Jaufré* i *Blandin de Cornualha*, dues novel·les occitanes de tema artúric. Ara bé, com remarca Alberto Limentani (Carré 2007: 68), es tracta de casos excepcionals a l'hora de contrastar la seva presència amb el gran pes del fenomen de la lírica trobadoresca. A més, aquestes novel·les artúriques estan empeltades de la ideologia i de l'estil d'aquesta lírica.

d) Visió històrica de la cavalleria

Keen es demana si la cavalleria té un contingut social real i existeix més enllà de la imatge literària que se'n forja. En les obres literàries es destaquen valors com *prouesse* (valor); *loyauté* (fidelitat); *largesse* (generositat); *courtoisie* (cortesia); *franchisse* (franquesa); *courtoisie* i *franchisse* (conducta lliure i franca que és la prova visible de la combinació d'un origen noble amb la virtut) (Keen 1986: 15). Aquestes característiques són reafirmades en l'anàlisi del tractats de cavalleria o de les vides de cavallers reals que ens han pervingut. Pel que fa a estudis sobre vides de cavallers reals hi ha un estudi homònim de George Duby sobre Guillem el Mariscal accessible i molt il·lustratiu. Keen explica les diferents fases del ritual d'adobar cavaller amb tota la seva càrrega simbòlica que apareixen a l'anònima *Ordene de chevalerie* de 1250 o al *Libre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull, del darrer terç del s. XIII. En ambdues obres s'incideix en una simbologia indicativa de puresa (bany, roba blanca, cinturó blanc...) i en el valor de les armes que assenyalaven les obligacions del cavaller: esperons d'or que indiquen la rapidesa amb què ha d'acudir a defensar la fe de Crist; l'espasa de doble tall que simbolitza la lleialtat i la justícia. Llull fa incidència en les obligacions del cavaller: Un cavaller haurà d'exercitar el seu cos amb la caça, les justes i els tornejos. Haurà de realitzar les tasques encomanades pel rei: jutjar... Haurà de sortir del castell per defensar camins i

perseguir lladres i malfactors. I instruir-se en les virtuts necessàries: saviesa, caritat, lleialtat i valor. Ha d'apreciar l'honor i fugir de l'orgull, dels judicis falsos i de l'ociositat, la luxúria i la traïció. Segons Llull, el cavaller ha de ser cortès, de nobles paraules, ben vestit, amb la casa oberta dins dels límits dels seus recursos, liberal i humil. El ritual d'adobar cavaller el vincula a l'església. Llull també veu el cavaller com a senyor de vassalls, per tant ha de mantenir la llei i la justícia. Finalment, Godofred de Charny, amb el seu *Livre de chevalerie* del s. XIV, fa una gradació de les etapes a seguir per assolir l'èxit en la cavalleria: justes, tornejos, guerra i, sobretot, guerrear en terres estranyes. Keen referma aquesta imatge dels tractats, coincident amb la de la literatura, amb exemples de personatges reals com l'esmentat Guillem el Mariscal.

Aquesta visió de la cavalleria té la seva raó de ser en la societat dels segles XI i XII. Keen destaca l'evolució en la tècnica militar que comença al s. XI quan apareix la tàctica de carregar amb la llança horitzontal. Es subjectava la llança sota l'aixella amb el braç dret. La càrrega franca consistia en un grup de genets aguantant la llança horitzontal. Podien tenir llances més llargues. Aleshores les agafaven pel darrere del punt de balanceig. L'arçó tenia molta importància per tal que el cavaller no caigués del cavall amb l'impacte. Les llances van poder ser més llargues, però aviat es van fer necessàries unes proteccions més grans i això va acabar modificant les armes defensives i demanant muntures millors. També es necessitava un entrenament més sofisticat. Aquest es rebia a la cort dels senyors importants que aplegaven joves aspirants de cavaller. Els grans senyors traurien d'aquí el seu cos oficial d'homes al seu servei. Els cavallers rebien a canvi reconeixement social, terres o fins i tot un bon casament. I així ens trobem la unió de la petita noblesa amb la gran noblesa, que ja he assenyalat en l'apartat de la lírica trobadoresca tot seguint les paraules de Bogin. I d'aquesta unió va sorgir la idea de cortesia.

Para tales hombres, cuya auténtica posición social era insegura, el servir a un gran señor tenía un fuerte atractivo, tanto psicológico como económico, porque estaban asociados a la posición y a la reputación de los hombres y de los linajes que servían. La función literaria de la Tabla Redonda de Artús era, evidentemente, la de ser símbolo de igualdad por la que todos los caballeros, grandes y humildes, se mezclaban en la mesa una vez que habían ganado, por valor o servicio, su derecho a tener un sitio allí. (Keen 1986: 49)

Però aquesta unió també quedava completada per la clerecia secular. Això és importantíssim si tenim en compte que foren aquests clergues que vivien també al redós de les corts els que escriviren les novel·les artúriques, pensem en Chrétien i en les cròniques dels llinatges de les cases senyoriales del XII, per exemple.

e) Oralitat

Per redactar aquest apartat m'he basat fonamentalment en quatre conferències que Zumthor

va donar al Collège de France el febrer i el març de 1983. Paul Zumthor, medievalista i estudiós de la poesia oral, proposa un canvi de percepció en la lectura dels textos de literatura medieval; de fet la seva és una proposta de renovació epistemològica que considera la veu humana com una dimensió del text poètic.

... el conjunto de los textos que nos legaron los siglos X, XI, XII y, en menor medida, XIII i XIV, transitó por la voz» (Zumthor 2006: 39)

Molts estudiosos han buscat indicis d'aquesta oralitat dins i fora del text. Per exemple, dins del text, s'han fixat en la seva denominació (*canso*) o en les fórmules d'interpel·lació (*digatz m'en...*). Fora del text, s'han analitzat les referències que apareixen d'un text o d'un conjunt de textos en un altre text, normalment narratiu, en què es fa palesa la seva transmissió a través de la veu (*razos*) o de textos que recollien el nom dels intèrprets.

Els romàntics van creure en l'existència d'una tradició oral precedent davant la manca de tradició manuscrita d'un text. Alguns medievalistes han parlat de tradicions orals desaparegudes per la censura eclesiàstica. El positivisme negava la possibilitat de demostrar-ho factualment. Sigui com sigui, Zumthor remarca que avui en dia ningú no dubta de l'existència d'aquestes tradicions poètiques orals, però nega que es tracti d'una tradició popular oposada a la culta escrita. El pes de l'oralitat era molt fort en l'època medieval i no n'estaven pas deslligades les classes cultes. L'ensenyament, l'activitat política, la transmissió de la llei, tot es feia a través de l'oralitat. Com ho demostra l'exemple de transmissió oral en la formació dins del món dels cavallers, recollit per Jean Batany al *Diccionario razonado del occidente medieval*:

... según Lamberto de Ardres, el joven Arnaldo de Guines completaba su instrucción escuchando la palabra de los «varones prudentes», capaces de narrar las hazañas ficticias o reales (unas y otras no suficientemente distinguidas), hazañas que en otro tiempo estuvieron en condiciones de llevar a cabo. (Batany 2003: 277)

Zumthor crea el concepte de «performance» per a designar l'acció vocal a través de la qual es transmet el text poètic. Aquesta va més enllà del text lingüístic, ja que inclou l'alè, el so, la instrumentació, el gest i el decorat. Text més performance passa a constituir el concepte global d'obra. El medievalista pot reconstituir els factors de la performance (temps, lloc, circumstàncies, context històric, actants) i pot percebre globalment la naturalesa dels valors implicats en la veu.

Cal assenyalar cinc operacions en la història d'una obra: producció, transmissió, recepció, conservació i reproducció. Aquestes operacions es poden realitzar per via oral-auditiva o per inscripció oferta a la percepció visual. Zumthor diu que a l'edat mitjana cal excloure com atípica la combinació de totes les operacions realitzades per escrit. En contraposició, sí que trobem obres on totes les seves fases passen per l'oralitat, per exemple les *cantica rustica*. En posar especial atenció a l'anàlisi de les obres atenent aquestes característiques, veiem d'una manera més clara la importància i el pes exacte de l'oralitat en aquest període. L'escriptura que se secularitza a partir de

1200 en les zones urbanes no canvia la situació de la subordinació de l'escriptura a la veu. Moltes obres de producció escrita són de conservació memorialística, és a dir, han passat oralment d'una generació a l'altra. Fins i tot la feina del copista depèn de la veu, ja que transcriu al dictat.

Com ja he esmentat més amunt, la gran importància de Paul Zumthor rau en el fet d'haver integrat l'operació vocal en l'estudi dels textos medievals, no solament reconstruint-ne les circumstàncies sociohistòriques sinó també interpretant els valors que es desprenen de l'oralitat. Aquest darrer punt, insistia, només es pot fer a través del moment actual de la història. Tampoc no veia l'oralitat i l'escriptura com dos mons amb regles pròpies totalment oposats. També va rebutjar per absurda la recerca de formes estereotipades en els textos orals i conceptes com textos de transició. De fet, considera que la finalitat de l'escriptura medieval era la comunicació oral. Fins i tot, arriba a dir que cal considerar els textos anteriors al XII com una dansa. Potser la seva és una tesi massa agosarada, però sí que té el valor de situar la veu en el primer pla que li correspon. D'altres autors, com Jean-Claude Schmitt, han remarcat la importància del gest en la transmissió del text.

A la segona meitat del segle XII apareixen els *romans* i els *lais* que pivoten sobre un text que ha de ser transmès a través de la lectura oral davant d'un auditori. Els *romans*, doncs, s'allunyen de l'oralitat total dels cantars de gesta i marquen una lenta evolució cap a la primacia de l'escrit. Tot i així, és en la lectura oral com ens hem d'imaginar la recepció del *Jaufré* i, com ja he dit més amunt, els *Lais* de Maria de França. Tal com indica el traductor de la versió del *Jaufré* que he utilitzat, Fernando Gómez Redondo, en la introducció a l'obra, aquesta apareix dividida en agrupacions de quatre-cents o cinc-cents versos per permetre'n la recitació en diferents sessions (Gómez 1996: 23). I lligada a aquesta periodització, que marca a la vegada l'estructuració de l'obra en unitats temàtiques relacionades en capítols paral·lels, interpretem la represa del record de les aventures de Jaufré, en forma de resum, en les explicacions donades a la cort del rei Artús per tots aquells que hi van a parar, o bé enviats pel protagonista o bé per demanar ajut com la fada de Gibel.

3) La imatge del cavaller en el *Jaufré* i en els *Lais* de Maria de França

Pel que fa a les cites que apareixen de les dues obres comparades, estan extretes de les traduccions que he emprat. Del *Jaufré*, n'he llegit la traducció al castellà de Fernando Gómez Redondo, que també és autor de la introducció i de les notes. Dels *Lais*, la traducció al català feta per Martí de Riquer i que du un pròleg seu. He escollit traduccions perquè no he trobat edicions en llengua original i perquè em fos fàcil la comprensió, que m'hagués estat impossible sense una traducció paral·lela.

a) *Aventura*

La cort

El món de la cort té una presència directa o indirecta en ambdues obres, ja que és l'àmbit que dóna sentit a la cavalleria. És en la cort d'un senyor poderós que el donzell serà adobat cavaller, primer pas en aquest camí d'adquisició de la identitat cavalleresca. Serà al servei d'un senyor i, per tant, vinculat a una cort, que el cavaller desenvoluparà el seu ofici, la guerra. I serà en aquesta cort que rebrà la recompensa, feu i, en algun cas, muller; és a dir, consideració social. La literatura no fa res més que idealitzar o conceptualitzar aquesta realitat. Ja he esmentat en la introducció, en l'apartat «visió històrica de la cavalleria», que la cort artúrica representava, amb els cavallers de la Taula Rodona, l'espai que simbolitzava la unió de la gran i la petita noblesa.

En els *Lais* de Maria de França, la cort apareix explícitament a *Bisclavret*, quan el rei mana reunir la cort per celebrar una festa i convoca tots els seus barons. És el moment en què Bisclavret atacarà la seva esposa i el seu nou marit. També apareix a *Lanval*. En aquest cas es tracta, com a *Jaufré*, de la cort del rei Artús. El rei Artús havia reunit la seva cort a Carduel per Pentecosta. Allà havia repartit generosament terres i dones, però va oblidar-se de Lanval, el cavaller estranger. Són justament aquests cavallers els que conformaven el prototipus de cavaller errant i que depenien totalment de la protecció d'un senyor. Finalment, també apareix una cort a *El lligabosc*. Aquest cop, però, es tracta de la cort del rei Marc. Tristany, que s'amaga al bosc, és informat que el rei reuneix tots els seus barons a Tintagel per Pentecosta. Allà, com en totes les corts, hi haurà diversió, és l'alegria de la cort. I no hi pot faltar la presència de la reina. De totes aquestes referències donades al *lais* n'he escollit la que ens dóna una imatge més clara d'aquesta conceptualització literària de la cort. L'he tret de *Lanval*:

El rei Artús, el cortès i el valerós, sojornava a Carduel perquè els escots i els pictes li destruïen el país. Entraven a la terra de Logres i sovint la delmaven. El rei hi havia anat per Pentecosta, a l'estiu. Havia donat en abundància rics dons als comtes i als barons. Als cavallers de la Taula Rodona -no n'hi havia d'iguals a tot el món-, els repartí terres i dones, fora d'un de sol dels qui l'havien servit: Lanval. Ni el rei se'n recordà, ni cap dels seus no li volia bé. Per la seva valentia, generositat, bellesa i heroisme, la majoria l'envejava. (Maria de França 2008: 61)

El *Jaufré* és una novel·la artúrica. Ja al pròleg s'anuncia que es donaran notícies de la cort del rei Artús i se'n fa una descripció: hi rebrà consell tot aquell que no digui falsedats, serà derrotat aquell que defensava la injustícia per força de cavalleria i es resoldran les necessitats de viudes, orfes, joves i donzelles quan se les guerregi injustament o se les deshereti per la força (1996: 48-49). També és en el pròleg on s'estableix un paral·lelisme entre la cort artúrica i la del bon rei d'Aragó. Aquest punt ha estat font de controvèrsia pel que fa a la identificació del monarca i la

datació de l'obra. Una altra dada que ha contribuït a la controvèrsia en la datació són els cavallers de la Taula Rodona que s'hi esmenten.

Jaufré arriba a la cort del rei Artús perquè hi vol ser adobat cavaller. En la vida real també el jove noble intentava ser adobat cavaller per algun gran senyor o algun rei. El jove donzell s'ha adreçat a Artús perquè ha sentit que és el millor rei. És aquí on un cavaller negatiu, en aquest cas Taulat de Rogemont, fa una afronta al rei i a la reina. Un cop l'ordre de la cort descompost, el novell cavaller tindrà com a missió restablir l'harmonia, un dels fils conductors de la història i que constitueix el gruix de l'aventura.

A partir d'aquí, Jaufré perseguirà sense repòs Taulat de Rogemont, però abans de batre-s'hi s'haurà d'enfrontar a altres contrincants en un procés iniciàtic. A cada proesa realitzada, anirà enviant vençuts i alliberats a la cort del rei Artús perquè li refereixin la seva aventura. A la manera de les imatges inicials d'un capítol d'una sèrie televisiva, se'ns torna a recordar el que havia succeït en episodis anteriors. Aquesta tècnica extreta de les obres de Chrétien de Troyes era molt útil per a refrescar la memòria dels oients en cada represa de la lectura oral de la novel·la. Curiosament, a mesura que Jaufré va venent etapes en la seva recerca de la identitat cavalleresca, la cort del rei Artús apareix més despullada. Quan hi arriben Estout de Vertfeuil i els quaranta cavallers que havia tingut presoners, se'ns presenta el rei Artús a palau, després d'haver menjat, envoltat dels seus barons distrets per un joglar. Els cavallers resten ociosos, només parlen de l'amor i de com anar a cercar aventures. Quan hi arriba el nan amb la llança blanca, el rei Artús estava a punt d'acomiadar la cort. Quan s'hi presenten els vint-i-cinc cavallers empresonats pel guardià, el rei és al jardí amb només vint-i-cinc cavallers. Els cavallers alliberats del guardià havien estat set anys empresonats sense que ningú hi hagués fet res.

El narrador, quan tenim Jaufré tancat en la casa encantada, fa una digressió en contra dels vicis de la cort. Han desaparegut la proesa i la cortesia i enyora un temps passat de glòria per a la cavalleria (1996: 116-117). Potser aquest passat és representat per la cort artúrica, ara bé, cal admetre, com ja hem vist i encara anirem veient més endavant, que els cavallers de la Taula Rodona no actuen pas com hom s'esperava: a part de l'episodi força còmic de la bèstia en què tots acaben despullats, planyent-se per no poder defensar el seu rei. Tampoc no responen a l'afront de Taulat, ni havien ajudat els cavallers alliberats per Jaufré. Finalment, si l'autor torna a reprendre el fil de la narració és per amor al bon rei d'Aragó a qui cal honrar.

Més endavant, al capítol XVI, una donzella va a demanar un cavaller que lluiti pel seu dret contra qui li mou guerra injustament. I no n'obté cap resposta. Aleshores sentirà parlar de Jaufré a Melian i als qui l'acompanyen. Ells, amb Taulat, també han estat enviats a la cort. Melian també havia estat torturat durant set anys.

Restablert l'ordre, la cort torna a aparèixer, aquest cop realment brillant, per celebrar les noces de Jaufré i Brunissèn. Això sí, amb el contrapunt irònic de l'episodi del cavaller que es transforma en au i que torna a posar en entredit la capacitat dels cavallers, inclòs Jaufré, de socórrer el rei. Clar que a Jaufré, li serà resolta aquesta mancança ben aviat per la fada de Gibel. Avançant-me a l'apartat de meravella, la fada li concedeix el poder de rebutjar tota bèstia perillosa. Així Jaufré serà el cavaller perfecte que pot restablir la glòria de la cort artúrica i, potser, de retop, servir de mirall a un cavaller coetani de l'autor que doni brillantor a la cort del rei Jaume I, monarca de la corona d'Aragó a qui bona part de la crítica actual considera que va dirigit el *Jaufré*, tot fent seus els valors que Keu deia que havien perdut els cavallers de la Taula rodona a l'episodi de la bèstia «gran i fera» (*Jaufré* 1996: 60).

Adobar cavaller i vots

Com ja he esmentat, Jaufré va a la cort del rei Artús per tal que l'adobi cavaller i se'ns explica el ritual. El rei demana que li duguin l'arnès i el cavall. Els escuders porten una llança, un escut, un elm, esperons i una espasa. En acabat, vesteixen el jove i li col·loquen la cota de malles. Aleshores el rei li calça l'esperó dret i li cenyeix l'espasa al costat esquerre. Finalment el besa a la boca. Només després d'aquest procés, li demana pel seu nom, quedant clar així el seu llinatge. Abans de marxar, un escuder porta a Jaufré un cavall amb els quatre peus blancs.

Pel que fa als vots, al *Jaufré* n'apareixen tres. Per un costat hi ha el do *contraignant* que Jaufré arranca al rei tot just demanar-li que el faci cavaller. Un do d'aquestes característiques consisteix a sol·licitar i concedir un do sense explicitar-lo. Un cop Taulat de Rogemont hagi mort un cavaller als peus de la reina i hagi amenaçat de repetir l'afront al rei Artús cada Pentecosta, Jaufré demanarà de rebre els guarniments necessaris per perseguir-lo. Al rei, malgrat que temi per la vida de Jaufré, no li quedarà altra que acceptar-ho. Els altres dos vots, els fa Jaufré. El primer és el que fa el protagonista sobre encalçar Taulat sense descans. De fet, diu que fins que no l'hagi trobat no s'asseurà a taula a menjar a plaer (*Jaufré* 1996: 68). Sabem per Estout, que li ho diu al rei, que Jaufré es nega a aturar-se per menjar del senglar que el nan i els cavallers tenien preparat. Se'ns informa, també, que en arribar a la casa dels leprosos portava dues nits sense dormir. I fins que no arriba al jardí de Monbrun, quan ja ha combatut durament amb quatre contrincants i cavalcat sense descans, no s'ajau a dormir. Tot i que ben poc hi descansarà. Aquest tipus de vot serveix per remarcar l'ascetisme amb què el cavaller segueix la recerca de la seva identitat cavalleresca. El segon vot, ja en un context més distès, el fa Jaufré davant Melian, quan promet que no portarà mai més escut (*Jaufré* 1996: 269), cosa impossible per a un cavaller, si no obliga a anar a peu a Keu, que l'havia ofès amb les seves paraules.

En els *Lais* de Maria de França apareixen dues al·lusions a l'adobament cavalleresc, a *Guigemar* i a *Yonec*. Evidentment, donada la brevetat dels relats, no apareix el desenvolupament del ritual. També a *Guigemar*, el jove, quan li arriba el dia, és adobat cavaller per un rei que li va regalar totes les armes. Després d'això, com Jaufré, també deixa la cort a la recerca de l'obtenció de la seva identitat cavalleresca. Ell, però, anirà a Flandes en busca de fama mitjançant la participació en guerres i batalles. A *Yonec* només s'esmenta que el protagonista, quan en tingué l'edat, va ser adobat a cavaller.

Combats i armes

El món de la cavalleria està vinculat al món militar. La tipologia d'enfrontaments és àmplia i, com ja hem vist a la introducció, està esglaonada en diferents graus d'importància quant al mèrit cavalleresc. Des de la caça, que seria un deport que s'alinearia entre les activitats d'entrenament, un cavaller ha de mantenir-se en forma, a les justes, tornejos i guerres. Les justes i tornejos són enfrontaments entre cavallers en una mena de certàmens reglats que per a res en disminueixen la perillositat i que servien per augmentar la fama del cavaller. La justa és un enfrontament de dos cavallers i els tornejos de grups de cavallers. La guerra seria la culminació professional d'aquest estament.

Al *Jaufré* apareixen principalment combats singulars del protagonista enfront a: Estout de Vertfeuill, el cavaller de la llança blanca, el guardià, el gegant leprós a la casa encantada, el cavaller negre o diable, el gegant germà del leprós, Taulat de Rogemont i el Felló d'Albarua. Melian, quan inicien el retorn a la cort, proposa una justa, uns deu homes del grup s'atansarien al castell com a enemics per a un desafiament. Es prepara així l'últim enfrontament de Jaufré, que serà amb Keu, que tanca així l'ofensa que el senescal li havia produït amb les seves paraules el dia que adobaren Jaufré cavaller.

Als *Lais* de Maria de França apareix la caça a *Guigemar* i també a *Bisclavret*, tot i que en aquest darrer lai apareix acompanyant el concepte de concedir mercè al llop pel seu comportament entenimentat. Els tornejos apareixen a *El rossinyol*, *El dissortat* i *Miló*. La guerra apareix a *Guigemar* i a *Eliduc*.

Els combats llargament desenvolupats en el *Jaufré* són ensems una mostra de les tècniques militars dels cavallers i del seu codi moral. Ho anirem veient a mesura que els resumeixi. Les armes utilitzades pels cavallers són la llança i l'espasa. Primer s'escometen amb la llança per tal d'aconseguir desarçonar el contrincant del cavall. I quan són a terra lluiten amb l'espasa. En tots els casos, el cavaller intenta defensar la seva muntura. Les armes defensives més esmentades són l'elm, l'escut i la cota. Molts són els cops dirigits al cap del contrincant per tal de deixar-lo sense sentits.

Aleshores és quan la qualitat de l'elm esdevé molt important. També, un cop abatut el contrincant, el primer que fa el cavaller vencedor és desenllaçar-li l'elm per poder comunicar-s'hi. Després és el torn de la cota de malles, si un cavaller pot desmallar la cota, ferirà el cavaller contrari. Són sovintejades les expressions que indiquen que li va arrancar una part de carn. Un cop el cavaller és abatut, pot demanar mercè. El vencedor li pot estalviar la vida a canvi d'un rescat. El cavaller només té l'obligació de mantenir la seguretat a un altre cavaller que hagi lluitat amb noblesa, no pas a algú les accions del qual siguin les d'un vilà.

El primer combat singular de Jaufré és contra Estout de Vertfeuil. Aquest cavaller, com Taulat, tenia el vici de l'orgull, es combatia injustament amb armes de cavalleria i no tenia clemència pels cavallers derrotats. S'escometen, esperonant els cavalls, colpejant amb les dues llances. Amb la primera embranzida Estout traspasa la bloca de l'escut de Jaufré i li desmallà la cota del costat esquerre, però no el fereix. De fet, un cavaller sempre duia penjat l'escut al coll damunt del pit i només li calia subjectar les cordes del darrere amb el braç esquerre per protegir-se. Hi tornen i aleshores Jaufré aconseguí desarçonar Estout, que cau del cavall i es fa un bon cop al cap. Estout empenya l'espasa i Jaufré desmunta per protegir el cavall. Estout colpeja amb l'espasa l'escut de Jaufré, que queda enfonsat de costat a costat. En contrapartida, Jaufré li colpeja l'elm, però sense produir-li cap dany; això sí, treu foc. Estout li descarrega un cop d'espasa que s'emporta part de l'escut, de la malla i l'esperó. De l'embranzida queda clavada a terra. Jaufré torna a intentar de destruir l'elm, però sense cap resultat. En canvi, Estout li arranca el nasal fins a la ventalla. Com que Jaufré para el cop amb l'escut, queda destrossat un pam més. Ara bé, Jaufré, amb un cop de la seva espasa el deixa mig esmorteït. Estout s'aixeca sense sentir-hi ni veure-hi, dóna un cop a l'aire i se li torna a clavar l'espasa a terra. Aleshores Jaufré l'escomet i l'estreny amb els seus braços fent-li espetegar les costelles. A Estout li cau l'espasa, que havia recuperat, i Jaufré li deslliga l'elm i recull l'espasa per a colpejar-lo.

Vençut, Estout demana clemència. El rescat que demana Jaufré és que es lliuri presoner al rei Artús acompanyat pels quaranta cavallers que havia retingut, tot tornant-los els seus arnesos. Sense arnès ni muntura no podrien recobrar la seva identitat de cavallers. Aquest enviar el cavaller vençut i els cavallers alliberats a la cort d'Artús per explicar els fets serà una constant en tota la novel·la. En aquesta primera prova per a l'adquisició del caràcter cavalleresc Jaufré adquireix la cota, l'elm i l'espasa del contrincant. És un arnès molt especial. Veiem com apareix descrit en el *Jaufré*.

Jamás caballero había conquistado guarniciones tan importantes. Del yelmo os digo, por mi fe, que no sabrías golpearlo con nada que pudiera mellarlo, ni podríais encontrar armas con las que falsar el escudo o la cota. Y la espada posee tal temple que ningún hierro o acero se le resiste: ella atraviesa cualquier objeto, cortándolo, sin que nada pueda

oponersele. Estout se despoja de la cota y se la hace vestir a Jaufré, que se arma con ella; después se enlaza a la cabeza el yelmo, que es brillante i bruñido; y, luego ciñe la espada a su costado. (*Jaufré* 1996: 83)

El segon enfrontament és amb el cavaller de la llança. Ara Jaufré porta un arnès immillorable. El seu contrincant li colpeja fortament l'escut, però aquest no en pateix cap mal, mentre que a ell se li trenca la llança. Per contra, el cop de llança de Jaufré li travessa l'escut, la cota i el pit de banda a banda. Quan el cavaller abatut demana clemència, Jaufré la hi nega, perquè el seu contrincant atreia els cavallers amb la llança blanca que tenia en un arbre i quan s'hi combatia no els tenia cap pietat, perquè els deia que si volien sortir d'allí sense ser penjats havien de renunciar a ser cavallers i portar una vida totalment oposada, allunyats de tota cortesia. Jaufré li desenllaçarà l'elm i el penjarà en l'arbre on ell havia anat penjant tots els altres cavallers. Jaufré els despenjà i féu anar el nan que vigilava la llança, per avisar el seu senyor quan aparegués un cavaller, a la cort del rei Artús perquè li relatés els fets i li dugués la llança com a present. En el relat es dóna molta importància a la llança.

Una lanza, toda blanca, de buen fresno, muy bien torneada, y que se hallaba clavada en lo más alto de un árbol. (*Jaufré* 1996: 87)

El tercer combat singular és amb un guardià que vigilava un camí estret, pas obligatori, que Jaufré es troba en una muntanya estranya. El guardià és un soldat mercenari que s'ha fet lladre de camins. No és, per tant, cap cavaller i les seves armes i tècniques són pròpies d'un vilà i desconcertaran Jaufré. El nan té tres dards. Això impedirà que Jaufré escometi directament el seu contrincant per por que el cavall rebi cap mal. El primer dard es despunta i se li trenca el fust damunt de l'escut. El segon va a parar a l'elm que treu flames però tampoc no pateix cap mal i el tercer, malgrat que Jaufré s'hagi ajupit, li desmollarà la cota de l'espatlla. El nan evita àgilment tots els atacs de Jaufré fent uns bots espectaculars. Tot esquivant la llança de Jaufré, agafa un roc i el llença de tal manera que s'abonyega l'escut de Jaufré. Jaufré s'hi abraona de nou, però el nan torna a esquivar-lo i d'un salt puja a la gropa del cavall brandant un punyal. Porta així empresonat el pobre protagonista que fins que no es comença a fer de dia no reacciona. Aleshores retorça el braç dret del nan fent-li caure el punyal, li arranca el braç esquerre amb les dues mans i el fa caure del cavall. Evidentment, no atindrà tampoc les seves súpriques de pietat i li tallarà els dos peus perquè no pugui robar a ningú altre. En acabat, se n'anirà a alliberar els cavallers retinguts pel guardià i als quals també vigilava un nan. Tant en aquest cas com en l'anterior, els contrincants de Jaufré eren vilans. És per això que un mor penjat i a l'altre, li són tallats els peus. Mentre que el segon lluitava amb armes i tècniques de cavaller, aquest tercer emprà dards, pedres i punyals i es val de la seva capacitat de fer salts. Tant el segon com el tercer es valen de l'engany, de parar trampes. En canvi Estout era un cavaller que s'havia deixat dominar pel vici de la supèrbia.

En el quart combat Jaufré entra a la casa encantada perquè, com a bon cavaller, defensa els febles; en aquest cas, una mare li demana ajuda perquè un leprós li ha pres el fill i se l'ha endut. Després d'assegurar-se de la justícia d'aquesta demanda, Jaufré encalça el leprós que li farà un signe obscè amb la mà abans d'entrar a la casa. Més tard, li ho farà pagar tallant-li aquesta mà. Un cop dins de la casa, s'hi troba un gegant leprós estirat a la seva jaça on retenia una donzella amb intencions de forçar-la. A l'edat mitjana es relacionava la malaltia de la lepra amb el pecat de la luxúria. El gegant atacarà Jaufré amb una maça. El primer cop abonyega l'escut de Jaufré. El segon cop és esquivat per Jaufré, de manera que la maça pica contra el terra i fa tremolar tota la casa. Jaufré ho aprofita per donar un cop d'espasa que esquinça la gonella, talla part de la carn del maluc, s'endú un tros de camisola i de les calces del contrincant. El gegant respondrà amb un altre cop de maça que va a parar a un pilar darrere el qual ha buscat resguard el nostre protagonista. El pilar es descol·loca. Jaufré s'hi torna amb un cop d'espasa que arranca el braç dret del gegant. Aquest, fora de si, li dóna un cop de maça al cap que deixa Jaufré de genolls traient sang pel nas i la boca. Tot i així, pot clavar-li l'espasa per sota del genoll tallant-li l'os. El gegant s'ensorra i Jaufré, amb un cop d'espasa, li enfonsa el cap fins a les dents. Amb els espasmes de la mort, el gegant dóna una puntada de peu al cavaller, que és enviat de cop a la paret contrària i queda immòbil com una soca.

Ara bé, en la casa encantada Jaufré haurà de lliurar un altre combat. Aquest cop contra ell mateix, per tal de vèncer qualsevol rastre d'orgull. La recerca de la identitat cavalleresca és ensems un camí de perfeccionament físic i moral. També té aquest caràcter el cinquè combat que Jaufré lliura amb el cavaller negre o diable. Esperant que Taulat torni al seu castell per combatre-s'hi, Jaufré s'endinsa en un bosc. Allà, a tocar de l'ermita, es trobarà aquest cavaller. Aquest cavaller, vestit de negre de dalt a baix, li dóna un cop de llança i el derroca. Quan Jaufré, espasa a la mà i protegit pel seu escut, l'escomet, aquest ja ha desaparegut. Però quan puja al cavall, reapareix. S'estan tota la nit combatent així. Jaufré fereix el cavaller i ell és desarçonat i rep cops, però el cavaller negre desapareix quan Jaufré és a terra i reapareix quan torna a muntar. El cavaller negre es refà de totes les ferides. Quan Jaufré decideix no tornar a muntar i adreçar-se a la capella, el cavaller reapareix i es combaten a peu, continuant les anades i vingudes del cavaller negre sempre il·lès. La lluita no s'atura fins que l'ermità apareix amb aigua beneïda i cantant salms, aleshores el cavaller negre desapareix.

Després de vuit dies amb l'ermità, Jaufré haurà adquirit la perfecció moral que li cal per encarar les últimes proves. La seva transformació queda assenyalada en el seu sisè combat, quan allibera la filla d'Augier del gegant germà del leprós i aquesta no el reconeix. Un cop més està al servei dels febles, en aquest cas la donzella, que a més es caracteritza per la seva extremada cortesia. La caracterització d'aquest sisè contrincant explica l'arma que utilitza, un arbre que arranca

quan veu Jaufré i després d'haver deixat caure la noia. Jaufré li enfonsa la llança al pit i ell fa caure cavall i cavaller d'un cop d'arbre. Amb l'espasa, Jaufré li talla carn del costat, i el gegant, tot i trontollar li dóna un cop d'arbre a l'elm que el torna a deixar com una soca. Quan torna en si, Jaufré veu que el gegant està estirat a terra, sostenint l'espasa. Ell la recupera i li talla també els dos peus.

Ara ja està preparat per aconseguir el seu vot. El setè combat és amb Taulat. Aquest és tan superb que no es vesteix la cota, lluita només amb l'escut i la llança. Aquest combat es resol ràpid, amb una sola escomesa. Tots dos cavallers esperonen els seus cavalls i es dirigeixen vers el contrincant amb la llança en horitzontal i l'escut protegint-los. Tots dos encerten l'escut del contrari. Jaufré cau del cavall, però abans la seva llança ha travessat l'escut i el cos de Taulat. Quan Jaufré s'hi atansa amb l'espasa, aquest li demana mercè. El rescat serà l'alliberament de Melian i els cavallers, als quals cal tornar els arnesos, i lliurar-se presoner al rei Artús.

L'últim combat és amb Felló d'Albarua, quan Jaufré ja ha adquirit la seva identitat cavalleresca tant en el terreny de l'aventura com en el de l'amor. Ara queda el món de la meravella. Felló venç tothom perquè és tan lleig, tant físicament com moralment, que produeix terror en veure'l. Jaufré supera aquesta prova. Lluiten amb llança i espasa. En la primera trobada, Jaufré és desarçonat i Felló ferit al braç. Des de terra, Jaufré colpeja el cap del cavall, fent que quedin muntura i genet amuntegats a terra. Després continuen la lluita amb l'espasa. Felló li fa saltar el nasal, Jaufré li talla una mà, però perd l'espasa. Felló colpeja l'escut de Jaufré i, quan el volia tornar a colpejar, li queda l'espasa clavada a terra. Jaufré recuperarà la seva espasa i Felló haurà de demanar clemència. En aquest cas, Jaufré li diu que com a rescat s'ha de lliurar a la dama ofesa. A la dama-fada, Jaufré només li demanarà l'au del Felló per tal d'oferir-la al rei Artús com a present.

Cal incloure en aquest apartat la trobada entre Jaufré i Keu, per tal de donar compliment al segon vot i tancar tots els fils argumentals. En aquest cas, com ja he esmentat abans, és una justa. A la primera escomesa Keu trenca la seva llança contra l'escut de Jaufré i aquest aconseguix desarçar-lo. Un cop Keu és a terra mig marejat, Jaufré li diu que ha d'admetre que va ben begut (1996: 271) i se li endú el cavall. Com que aquest és un càstig molt humiliant per a un cavaller, Jaufré du la muntura de Keu fins a Galvany i la hi lliura.

Descripció física i moral del cavaller

Tant Frappier (1968) com Keen (1986) relacionen la realitat històrica de la cavalleria amb l'ideal literari que podem trobar tant en els *Lais* com en el *Jaufré*. Els cavallers eren «bellatores», per tant, havien de ser forts, coratjosos i tenir una bona exercitació en les armes. Ja hem vist en Keen que en les justes i els tornejos els cavallers s'entrenaven i, a la vegada, es donaven a conèixer per poder entrar al servei d'algun senyor poderós. També he parlat en la introducció de la necessitat

dels cavallers cabalers de trobar un senyor poderós que els pogués proveir del necessari per desenvolupar la seva carrera. Aquest entrar al servei d'un senyor quedava reglat per l'estructura del vassallatge. Aquesta es basava en el llinatge, la fidelitat i la generositat. El senyor havia de repartir dons entre els seus vassalls. Si a això hi afegim la vida a la cort, tindrem un altre dels valors d'un bon cavaller, la cortesia. Aquesta està constituïda, d'entrada, per un seguit de normes de bon capteniment, que neixen d'un tarannà noble i franc. En l'apartat següent, mostraré aquest concepte lligat també amb una determinada manera d'entendre l'amor.

Així doncs, el cavaller era noble, valent i cortès. Aquests són els tres termes més utilitzats en els lais per descriure un cavaller. Aquestes virtuts ja les té quan és un escuder i són aquestes virtuts que fan que reïxi en el seu camí de perfeccionament; un camí de superació de proves de dificultat progressiva i amb la conseqüent adquisició de qualitats. També destaca un altre tret, la bellesa, tot i que aquesta sembla no respondre a cap necessitat fàctica, interpretable històricament. Malgrat això és un element molt important de la ficció. Tant que la bellesa esdevé el tret distintiu del bon cavaller, la bellesa física deixa traslluir la bellesa moral, mentre que la lletjor representa l'antítesi de la cavalleria.

Guigemar i Yonec, protagonistes dels lais homònims, són descrits com a bells. També ho és Jaufré, tant quan se'ns el presenta com a escuder que va a la cort del rei Artús per ser adobat cavaller com quan el tenim davant de la mirada atenta i enamorada de Brunissèn quan l'hi duen els seus homes. En *Jaufré* aquestes característiques estan desenvolupades i, com no podia ser d'una altra manera, en aquest ideal de bellesa apareixen els trets que denoten fortalesa i mesura o regularitat. En aquesta descripció física també té importància presentar-se ricament vestit, sigui amb gonella o perpunt o amb tot l'arnès, tal com el veu Brunissèn. Mai no hem de perdre de vista que és un noble. Ho exemplifico amb la primera descripció que apareix de Jaufré al capítol II.

Entonces, vieron entrar a un alto doncel, bello y gentil, cabalgando en un rocín gris con gran soltura. No creo que nunca se haya visto a un hombre, nacido de madre, con mejor apariencia que él. Sus espaldas eran más anchas que una brazada, su cara, bella y bien formada, sus ojos, amorosos y reidores, sus cabellos, rojizos y resplandecientes, sus brazos, musculosos y fornidos, sus manos, bellas, y sus dientes, bien moldeados; era de talle delgado, aunque de larga horcajadura; sus piernas, fuertes y derechas, y sus pies, arqueados y muy bien formados; llevaba una gonela bien cortada, con calzas de la misma tela, y en la cabeza, una guirnalda, confeccionada con florecillas frescas de variados colores; y su cara lucía bermeja por el sol que la había herido. (*Jaufré* 1996: 64)

En contraposició, la lletjor caracteritza l'anticavaller. En els *Lais*, però, més que la lletjor en si, el personatge negatiu és presentat com un vell gelós. És el cas de *Guigemar* i de *Yonec*. En aquest darrer cas, a més, el vell gilós mata a traïció el noble amant. En el *Jaufré* aquest tret és ben present, tenim els nans, els leprosos, el gegant o Felló d'Albarua que ens són presentats de manera grotesca tant físicament com moralment. La descripció més impactant és la del segon nan, en surten tres, el

que guardava la llança blanca i que contrasta de manera clara amb la descripció del Jaufré.

En esto, apareció un enano, que estaba escondido tras un matorral. Era pequeño y feo, rechoncho, tripudo y engréido, con una enorme cabeza; sus cabellos, lisos, le caían por la espalda y sus cejas, de largas, parecían cubrirle los ojos. Su nariz, deforme, era tan desproporcionada, que por sus agujeros hubiera podido meterse los dos pulgares, sin hacerse daño; sus labios eran gruesos y bezudos, y los dientes enormes y desmedidos; los largos bigotes le colgaban sobre la boca, y la barba, desordenada, le bajaba más allá de la cintura. Su horcajadura apenas medía un palmo desde el talón hasta la entrepierna. Su cuello era gordo y apelmazado, tan corto que casi no parecía tenerlo. Sus brazos eran tan diminutos que ni siquiera podía agarrárselos por detrás; las manos, en fin, como, las de un sapo. (*Jaufré* 1996: 88)

Lligat també amb aquest aspecte més físic hi ha la fortalesa, que en Jaufré queda palesa quan surt a l'encalç de Taulat pujant al cavall posant la mà a l'arcó de la sella i sense recolzar-se als estreps, i això amb el pes de tot l'arnès. Quant a les habilitats militars, queden ben demostrades en el desenvolupament dels combats singulars portats a terme en la seva formació de cavaller errant. En les dues obres comparades es trasllueix la realitat en què es fonamenta l'ideal cavalleresc, és a dir, la vida dels cavallers-guerrers dins d'una societat feudal perfectament estructurada en les lleis del vassallatge.

Als *Lais* veiem en molts dels relats com el cavaller va a la recerca de la seva fama participant en justes i batalles, és el cas de Guigemar o de Miló. També tenim Eliduc, com a exemple de cavaller que posa els seus coneixements i habilitats militars al servei d'un nou senyor, quan el qui havia servit durant molt de temps li retira la confiança.

Si entrem en les virtuts morals, potser la que les vehicula totes, ja que és constitutiva del sistema feudal del vassallatge, és la fidelitat o lleialtat. D'entre tots els *lais*, el que millor representa aquest aspecte és *Bisclavret*. El llop de gran fortalesa física, que es pot defensar amb les seves armes, actua de manera entenimentada i demana clemència al rei quan els seus homes estan a punt de donar-li caça. El rei, sorprès pel capteniment de l'animal, li atorga la pau. I a partir d'aquest moment, *Bisclavret* el seguirà a tot arreu, vagi on vagi. Tant és així que dorm amb el rei i els seus cavallers i mai no fa mal a ningú. La seva força combinada amb la seva docilitat són el compendi de la seva noblesa. Jaufré, quan li demanen d'on ve, sempre respondrà que de la cort del rei Artús. I és al seu servei que realitza les seves proeses. La docilitat apareix significativament també en *Lanval*.

Quan Jaufré comença la seva aventura esdevé, com diu Antònia Carré (2007: 31), un «redreçador de torts». La funció del cavaller era impartir justícia i ajudar els febles. Castiga l'orgull i la manca de pietat d'Estout de Vertfeuil, la vilania i la manca de clemència del cavaller de la llança i el guardià que és un lladre. Ajuda la mare del fill segrestat pel leprós, la donzella captiva del leprós i salva la filla d'Augier de les mans del gegant.

A la casa encantada lluita contra la seva pròpia supèrbia. La lluita amb el cavaller negre i l'estada a l'ermita l'eleva més en aquest camí ascètic de perfecció cavalleresca. En la lluita contra

Taulat hi contraposa la humilitat. En la lluita contra el Felló d'Albarua, la cortesia.

Una altra virtut del cavaller, que es vincula amb la cortesia, és la generositat o *larguesse*. Als *lais* hi apareix sovint. Guigemar fa regals generosos abans de deixar la cort per anar a la recerca de la fama. Lanval, tan bon punt entra dins de la protecció de la fada, és un exemple de liberalitat. Miló també fa regals als cavallers més necessitats. I, finalment, Eliduc diu als seus homes que durant els primers quaranta dies no «acceptessin remuneracions en espècie o en diners...» (113). En Jaufré aquesta liberalitat va lligada amb la sumptuositat de la cort, es veu en els preparatius de la boda i en la boda mateixa celebrada a la cort del rei Artús.

Per acabar queda la filiació a un llinatge, font de noblesa, i que es transmet de pares a fills. En el *lai Yonec* queda clara quan, un cop venjat el pare davant la seva tomba a l'abadia, no deixen marxar Yonec, el fill, fins a reconèixer-lo com a senyor. En *Jaufré* ho veiem la primera vegada que es presenta el protagonista al rei Artús, dient que és Jaufré fill de Dozon. A partir d'aquest moment és reconegut pel rei, i sempre més quan li demanaran qui és al final d'una aventura, repetirà el mateix. Filiació i vassallatge donen identitat cavalleresca.

b) *Amor*

L'amor cortès comporta, tant en la zona meridional com la septentrional, centres neuràlgics de la lírica trobadoresca i de la novel·la artúrica respectivament, un procés ascètic en què el jove cavaller, tot superant proves de dificultat creixent, assoleix una perfecció paral·lela i alhora estretament lligada a l'adquisició de la identitat cavalleresca tot esdevenint el perfecte amador. S'uneixen així el camí ascètic de l'aventura i el de l'amor a una dama per arribar a l'acompliment de l'ideal cavalleresc o de la cortesia.

Aquest camí de superació a través de la *fin'amors* reproduïa sempre l'esquema vassallàtic en què el jove ofería el seu amor-servei a la dama, *midons*, que socialment estava per sobre d'ell. I si li era acceptat el servei, acabava rebent el guardó o recompensa. És a dir, en ambdós extrems geogràfics i de registres literaris, hi havia aquesta transposició de les relacions vassallàtiques feudals en l'esquema de l'amor cortès. Tot i així, aquest amor cortès presenta certes diferències en ambdós àmbits. Tal com remarca Danielle Régner-Bohler, al *Diccionario razonado del Occidente medieval* (Jacques Le Goff i Jean-Claude Schmitt 2002: 24-25) dins de la lírica trobadoresca les etapes realitzades pel jove cavaller es manifesten en el conreu de la *canço* mentre que en la novel·la artúrica el jove cavaller mostrarà la seva vàlua en tornejos i combats. També ens trobem amb una altra diferència, ja exposada en la introducció. Tot i que el terme d'amor cortès s'empra per primera vegada en l'estudi de Gaston Paris sobre *El cavaller de la carreta* de 1883, en què es reproduïx el típic triangle trobadoresc (Ginebra/Lancelot-Artús) que té la *midons* com a vèrtex superior i als

extrems de la base l'*hom* (vassall), el trobador enfrontat al marit (senyor), tractat sovint de *gilos*, en moltes de les novel·les i en alguns lais, l'amor sorgeix entre un jove cavaller i una dama soltera i el seu terme és el matrimoni. Això en contraposició, com acabo de mostrar, al triangle adúlter de la lírica trobadoresca. Frappier (Frapier 1968: 18) deia que Chrétien s'havia erigit en un autor antitristany, ja que el *Tristany i Isolda* ha passat a simbolitzar, en aquest context literari, la parella adúltera. Val a dir que el *Jaufré* segueix l'esquema amatori que condueix al matrimoni com l'*Erec i Enida*, el *Cligès*, el *Perceval* o l'*Yvain, el cavaller del lleó* de Chrétien. I també l'anònim *Yder*, el *Bell desconegut* de Renaut de Beaujeu, el *Fergus* de Guillaume le Clerc o el *Blandin de Cornualha*. Pel que fa als *Lais* de Maria de França, encara trasllueixen més l'autèntic substrat ideològic que els sustenta, la idealització dels valors de les relacions vassallàtiques (*Freixe*) o la necessitat d'un matrimoni salvador per als joves cavallers solters (*Lanval*), per posar alguns exemples.

Ja he exposat en la introducció que en aquesta creació de la identitat cavalleresca, ja sigui a través de l'aventura o de l'amor, hi ha una concatenació amb la relació històrica entre l'alta i la baixa noblesa i l'ideal que els movia. El cavaller sense feus, tants i tants cabalers de llinatges nobles, cercava a l'empara d'un senyor el seu ascens social a través de la recompensa al seu servei lleial. Aquesta recompensa podia ser en forma d'un matrimoni que comportava feus i reconeixement social. Podem veure en *Guillem el Mariscal* que els Plantagenet van administrar amb cura i parsimònia aquests guardons vers els seus fidels cavallers. «Pues en este tiempo, el único poder verdadero pertenece a los hombres casados.» (Duby 2010: 159)

Si ens remetem a la dissertació a favor de la *fin'amors* que fa l'autor del *Jaufré* abans dels primers insomnis paral·lels dels protagonistes, podem llegir-hi les qualitats que ha de tenir el cavaller per guanyar-se l'amor de la seva estimada. El servei que li ha de prestar apareix en primer lloc i segueixen la conversa amable, la humilitat, el capteniment educat i cortès, la fama que vindrà de les proeses i de les relacions, les aliances necessàries i l'allunyament de tota vilania, perquè es tracta d'un amor cortès, propi de la noblesa. És un amor, doncs, que segueix les regles del vassallatge i que rep, per tant, l'aprovació social.

... con un gentil servicio y una amable conversación, con lisonjas y con humildad, evitando cometer vilezas y emprendiendo, por el contrario, proezas; mostrándose humilde ante todo el mundo, amoroso y complaciente, para que todos hablen bien de él. Y se cuidará, sobre todo, de cometer villanías y de enojar a los demás; evitará mostrarse orgulloso y lleno de soberbia y será generoso, siempre que convenga, de acuerdo a sus medios; se conducirá con rectitud y con justicia, y evitará tratar con excesiva familiaridad a la gente mezquina,(...) (*Jaufré* 1996: 223)

A *Narrativa catalana en vers*, Antònia Carré diu «Les accions dels cavallers, tant en la pau com en la guerra, són com una declaració d'amor. I és que les dones instiguen, guien, interpreten i motiven les accions dels cavallers, que actuen seguint les lleis de la cortesia.» (Carré 2007: 39). Jo

aniria més enllà, és en l'amor que l'expressió de l'ideal cavalleresc es fonamenta de manera ben clara en el nucli de les relacions vassallàtiques, és a dir, en l'obligació d'acomplir lleialment el deure que hom té amb qui serveix. Quan l'hàbil Brunissèn aconsegueix arrancar la confessió d'amor a Jaufré, aquest, per mitjà d'uns versos bellíssims encapçalats per l'anàfora «vós sou», expressa el concepte d'amor cortès en què ara el jove cavaller ha d'excel·lir. En aquest camp no li val l'ardidesa que sí l'ha acompanyat en els seus combats, però sí que li requereix la mateixa capacitat de renúncia, de lliurament. El cavaller se sotmet a la dama de manera absoluta, vencent tot rastre d'orgull: «vos sois aquella, así Dios me salve, que me puede convertir en un cobarde o en un valiente, si así lo quiere, o en un necio o en un prudente.» (*Jaufré* 1996: 234-235). La dama, doncs, pot sotmetre el cavaller a proves duríssimes, com Ginebra que obliga a Lancelot a pujar a la carreta de la ignomínia pel seu amor.

Brunissèn s'enamora de Jaufré la primera vegada que el veu a Monbrun, quan els seus homes l'hi porten des del jardí dels ocells, i ja en aquella primera nit que es debat inquieta amb els seus sentiments, el seu amor presenta matisos respecte la *fin'amors* trobadoresca i ens avança la caracterització de l'amor en les novel·les cavalleresques del XV, el *Tirant lo Blanc* i l'anònim *Curial i Güelfa*. Per un costat, Brunissèn dubta de si fa bé fent d'un estranger el seu amic, perquè és algú que marxarà, «enseguida, él emprenderá el camino» (*Jaufré* 1996: 143), i de qui no sap el seu llinatge. Tot i així acaba resolent que la valentia està per sobre de la riquesa i que el valent és qui millora el seu estament, «el de pro crece y mejora» (*Jaufré* 1996: 143); com de fet era l'objectiu dels joves cavallers. En la seva segona trobada a Monbrun i, per tant, en la segona nit d'insomni, també dubta. Ara sobre si ha de ser ella qui primer requereixi d'amor al cavaller, perquè tem amb això perdre el mèrit, ser menys honorada, «porque Amor no puede pretender que sea yo quien vaya a rogarle y a requerirle, puesto que mi estima sería destruida.» (*Jaufré* 1996: 227).

L'altra diferència és la voluntat de matrimoni que Brunissèn ja es confessa el primer cop que veu Jaufré: «Y, si pudiera ver llegar el día, se dice que sería su marido.» (*Jaufré* 1996: 148). I aquesta serà la condició que imposarà a Jaufré per assegurar-se que de debò diu la veritat, ja que hi ha cavallers que proclamen un amor que no senten realment. Aquí tenim, doncs, una crítica a l'amor cortès trobadoresc.

—Eso es muy fácil de probar. Porque si me queréis amar así como decís, con sinceridad, habéis encontrado a quien os amaré con lealtad y sin engaño. Pero aún me queda una duda sobre este particular y tengo para ello buenas razones: se trata de ese mezquino fingimiento, que se ha extendido por este mundo, en el que la Cortesía se ha perdido y el Amor se reduce a la nada: porque el que dice que ama, siempre miente, y aunque finge amar, en verdad no lo hace, de tal manera que en el mundo no hay ni tres ni cuatro que amen de corazón tal y como lo proclaman y lo manifiestan. Por eso yo, si puedo, me guardaré de entregar mi amor a un hombre que no me haya jurado como conviene que jamás, ya sea para mal o para bien, me dejará por otra. (*Jaufré* 1996: 236)

Brunissèn li posarà com a condició el matrimoni i aquest haurà d'estar avalat, a més, pel rei Artús, és a dir, pel senyor feudal amb més poder.

Y ésta es la condición que os pongo: quiero que me toméis por mujer (...)
Y si os place concederme tal condición, con verdad, en las manos del buen rey Arturo, ya no os pediré nada más (...) (*Jaufré* 1996: 236)

Com en el *Jaufré*, trobem lais que defensen l'amor conjugal, és a dir, rebutgen el triangle de la lírica trobadoresca en què el jove cavaller sublima en el seu cant el desig que sent per una dama casada arribant així a la perfecció moral i, per contra, recompensen aquesta perfecció amb el matrimoni. El cas més explícit és *Guigemar* que obtindrà, passat el temps, la seva amiga com a recompensa a la seva fidelitat i amb l'ajuda dels seus iguals que l'acompanyen al setge contra Meriaduc que la té presonera.

En aquest lai apareix la defensa de l'amor conjugal en les pintures que cobreixen les parets de la cambra on el marit vell i gelós té ben guardada la dama malcasada de qui s'enamorarà Guigemar.

Sota el cel, no n'hi havia cap de més bella! A l'entrada, hi havia la capella. Totes les parets de la cambra estaven cobertes de pintures. Venus, la deessa de l'amor, hi era molt ben representada. Mostrava els trets i la natura de l'amor conjugal i la manera de servir-lo lleialment. Llençava al foc el llibre d'Ovidi on el poeta ensenya com cadascú descobreix el seu amor, i excomunica tots aquells que llegirien el llibre i seguirien els seus ensenyaments. (Maria de França 1997: 25)

D'entrada pot semblar una mica contradictori perquè el marit serà enganyat, però aquest no és presentat com un cavaller i sí que ho és el protagonista i guanyarà la dama amb la cortesia. Fins i tot, en aquest lai el narrador fa una crítica a l'abús o tergiversació que s'ha fet de l'amor cortès, tal com abans hem vist que feia Brunissèn.

Ell la saluda, i ella li correspon. Tots dos estan molt torbats. Ell no gosa sol·licitar-li el seu amor, perquè és estranger i té por que, si l'hi descobreix, ella l'odii i se li allunyi. Però qui no mostra el seu mal difícilment cobrarà la salut. Amor és una ferida que no es veu en el cor. És mal que resisteix molt de temps, perquè ve de la natura. N'hi ha molts que se'n riuen, com els cortesans grollers que van pel món fent-se el galant i després es vanten dels seus fets. Això no és amor sinó follia, perversió i llibertinatge! Qui pot trobar un amor lleial, l'ha de servir, estimar i obeir. Guigemar estima intensament: o té ràpid socors o haurà de viure a desgrat. Amor el fa atrevit i descobreix els seus sentiments. (Maria de França 1997: 29)

En el lai anomenat *Freixe* trobem un exemple contundent de renúncia, de lliurament a la voluntat de l'ésser estimat. Freixe que viu com a amiga amb Gurun, quan aquest és obligat pels seus a casar-se amb Avellaner, una donzella d'alt paratge, no hi fa pas mala cara, ho accepta sense cap queixa. Serveix la taula del convit i, fins i tot, en preparar el llit nupcial per al seu senyor es desprèn del brocat de seda. Aquesta roba delicada i un anell són els únics objectes que la lliguen amb la seva identitat. Cobrirà amb ella el llit del seu senyor. Ben bé com Lancelot que renuncia a la seva identitat de cavaller en pujar a la carreta.

A *Lanval* veiem la literaturització del jove cavaller solter. Lanval forma part dels homes del

rei Artús, però oblidat per aquest en el repartiment de recompenses, queda al marge del seu món. Respon, doncs, a la imatge d'aquest grup social que dona José Enrique Ruiz Doménec (1986).

El grup de joves viu de ple una paradoxa: l'esperança residia a casar-se, la realitat a mantenir-se cèlibes, errants en la vida. (Ruiz Doménec 1986: 86)

En aquest moment de desesperació apareix la dona. En aquest cas no es tracta d'una donzella d'alt paratge, amb moltes terres, sinó d'una fada. Ara bé, acceptarà el seu servei i el protegirà. El cavaller acomplirà la seva identitat a nivell social, podrà anar ben vestit i ser generós. A canvi, haurà de guardar fidelment el secret. I ja hem vist que Lanval es caracteritza per l'obediència, perquè un cavaller ha de ser fidel tant en l'aventura com en l'amor.

A Eliduc veiem el cavaller dividit entre la fidelitat jurada a la dona que va restar en les seves terres, quan el protagonista va perdre el favor del seu senyor, i l'amor que sent per la filla del rei a qui ara seveix. El seu amor tindrà un futur per la renúncia que farà Guildeluec, l'esposa d'Eliduc, que es retira a un convent i deixa lliure el seu marit. I s'ha de tenir en compte que Eliduc podrà restar amb la princesa que ha conquerit amb cortesia perquè el seu tracte mai no es va allunyar d'aquesta cortesia.

Quan estaven junts, tota la seva relació amorosa consistia a festejar, parlar i fer-se regals mútuament. (Maria de França 1997: 123)

Els escriptors del nord, tant els de *romans* com els de *lais*, corregien el concepte d'amor cortès meridional. Matisació que comparteix el *Jaufré*, que és d'autoria catalana i escrit en occità, però que segueix el model de Chrétien, recordem que Limentani qualificava les novel·les artúriques en occità com a excepcions en aquest àmbit geogràfic on primava la lírica (Carré 2007: 68). Potser la definició més clara sobre què consideraven negatiu de l'amor cortès la rebem de la veu d'Equitan, protagonista del lai homònim.

I quina pena si una dama tan bella no estimés i no tingués un amant! ¿Què s'esdevindria de la seva cortesia sense un amor apassionat? No hi ha cap home sota el cel que, si ella l'estimés, no millorés en alt grau. I, si el senescal en sent dir res, no li ha de saber gens de greu: no la pot pas tenir per a ell sol! Sí, la compartiré amb ell! (Maria de França 1997: 38)

Equitan pretén la dona del seu senescal, traint la lleialtat que aquest vassall sempre li havia mostrat, i es nega a seguir els precés dels seus homes que li demanen que es casi com correspon a un rei, fins i tot accedeix a la vilania de col·laborar en el pla de la seva amant per eliminar el marit. Tant Equitan com la dona del senescal moriran en el seu parany.

A *El rossinyol*, en què la dama casada es deixa festejar pel cavaller amic del marit i veí seu, la crítica apareix en la fina ironia amb què se'ns descriu la dona. De fet, relaciona l'amor amb els usos i les bones maneres, una qüestió de comportament social a la moda.

A la comarca de Saint-Malo, hi havia una ciutat de molta anomenada. Hi vivien dos cavallers i cadascun hi tenia una casa fortificada. Gràcies a la bondat d'aquests dos barons, la ciutat tenia bon nom. L'un s'havia amullerat amb una dona assenyada, cortesa i

agradable, que es feia estimar a meravella i es comportava segons els usos i les bones maneres. (Maria de França 1997: 38)

A *El dissortat*, seguir al peu de la lletra aquest codi de bones maneres comporta que la dama accedeixi als precés de quatre pretendents sense decidir-se per cap. Els cavallers, tot i saber de l'existència dels altres, no defalleixen en la seva cursa per fer mèrits i tot plegat els condueix a un final tràgic, tres d'ells moren i el quart queda esguerrat en un enfrontament en un torneig. Així, qui ho pretenia tot es queda sense res. Comprovem un cop més la fina ironia que utilitza Maria de França per expressar el motiu desencadenant del conflicte.

No hi havia a la terra cap cavaller de mèrit que, encara que només l'hagués vista una sola vegada, no l'estimés i la requerís d'amors. Ella no els podia estimar tots, però tampoc no els volia deixar llanguir. A totes les dames d'un país, els escau més atendre les requestes i el festeig que no pas apartar un foll del seu costat, perquè aquest es desesperaria. La dama sempre agraeix els bons sentiments i, per tant, encara que no vulgui sentir un pretendent, no l'ha de ferir amb les seves paraules, sinó que l'ha d'honrar i estimar, ser complaent amb ell i mostrar-li gratitud. (Maria de França 1997: 103)

La fidelitat o lleialtat és una norma bàsica en la societat vassallàtica, però també és fonamental la filiació o llinatge. A *Yonec* i a *Miló* són els fills els qui restabliran les petites desviacions amatòries dels seus pares. Els seus pares, cavallers cortesos, els van engendrar fora del matrimoni. Els fills, quan en són coneixedors, volen rectificar la situació eliminant el marit de les seves mares. Yonec venja amb l'espasa la mort del seu pare Muldumarec, el príncep-astor, que el vell marit de la mare havia mort amb vilania, tot parant-li una trampa. Recordem que la mare també mor, de mort natural, i així podrà descansar amb el pare del seu fill. A Yonec el fan el seu senyor la gent del seu pare, restablint la successió. El fill de Miló no li caldrà matar ningú perquè quan ell i el seu pare es retrobin amb la mare, aquesta ja és viuda. Pares i fills són cavallers excel·lents.

La imatge que de l'amor donen l'autor del *Jaufré* i Maria de França és, doncs, força assemblada i s'arrela en la idealització que la noblesa fa de la societat. A destacar, però la més alta complexitat conceptual de Maria de França. És per això que vull acabar aquest apartat amb un dels fragments més bells d'aquesta escriptora i que correspon al *Lligabosc*. Aquest lai pertany al material de *Tristany i Isolda*, que ja hem vist que representen l'amor adúlter. Ara bé, el seu amor és indefugible, no respon a modes de societat, ha estat provocat per un filtre i els protagonistes són ben cortesos. I, certament, moriran a causa del seu amor.

En el camí per on sabia que havia de passar el seguici, tallà pel mig una branca d'avellaner i en llevà l'escorça. Quan tingué preparat el bastó, hi gravà el seu nom amb el ganivet. Si la reina, que sempre està a l'aguait, se n'adona — ja una altra vegada succeí que així s'adonà de la seva presència —, quan el vegi, reconeixerà el bastó del seu amic. Aquest és el sentit del missatge que li deixava escrit: que durant llarg temps havia estat allà, esperant-la; que hi havia romàs per poder-la aguaitar i trobar la manera de veure-la, perquè no podia viure sense ella; que amb ells dos succeïa com amb el lligabosc, que s'entortolliga a l'avellaner; que, quan s'hi ha enllaçat i aferrat, i s'ha arrapat tot a l'entorn de la branca, tots dos, units, poden viure, però, si hom els vol separar, l'avellaner mor de seguida, i el lligabosc també. «Bella amiga, així és de nosaltres: ni vós sense mi, ni jo

sense vós. (Maria de França 1997: 110)

c) *Elements meravellosos*

Els elements meravellosos omplen els *romans* i els *lais*. I com l'aventura i l'amor, modelen el cavaller en la construcció de la seva identitat cavalleresca. Segons Le Goff (Le Goff 2003: 470), al voltant dels segles XII i XIII s'estructura el concepte de l'extraordinari. L'autor situa els elements meravellosos entre els miracles divins i la màgia diabòlica. Són elements, doncs, que tot i que eren considerats naturals, escapaven a la comprensió. Assenyala com a fonts de la meravella medieval: l'antiguitat, l'Antic Testament i les mitologies germànica, escandinava i celta. També hi afegeix com a font Orient: Àsia i Índia. Ara bé, és l'univers celta, el material de Bretanya, el que nodreix tant les novel·les artúriques com els *lais*. Territoris meravellosos (illes, ciutats, el Més Enllà...), viatges al Més Enllà, transformacions, personatges antropomòrfics (fades, encantadors, nans, gegants, licantrops...), animals naturals o imaginaris, objectes... apareixen sàviament dosificats en les obres de Chrétien de Troyes i de Maria de França. I com a novel·la artúrica que és, també són presents en el *Jaufré*. Aquests elements no solament tenen un paper de facilitador de l'acció sinó també una funció didàctica, de compleció del món. No endebades, Lull considerava la meravella com a motor del saber i de l'estètica. Per tant, també forma part de la construcció de l'ideal de la cavalleria. El mateix Ricard Cor de Lleó fixava l'origen dels Plantagenet en una figura meravellosa (Le Goff 2003: 477), una fada del tipus Melusina (origen d'un llinatge).

La meravella principal és el Més Enllà o l'Altre Món. A aquest món misteriós, en què tot és possible i, a la vegada, és residència dels morts, només entren els escollits, els cavallers errants a la recerca d'aventures. De fet, Alvar presenta aquesta visita com a aventura obligada que ha d'afrontar tot heroi (Alvar 1986: 75). Jaufré, que havia eludit els precés d'ajuda de la fada de Gibel, poc disposat a abandonar tan aviat Brunissèn (*recreantisse*), és empès a la força a l'Altre Món per una donzella. El pas d'un món a l'altre comporta dificultat, perquè el Més Enllà ha de quedar aïllat, ocult als éssers no singulars. Les fronteres que s'han de franquejar són diverses: una barrera d'aire, un riu violent, un pont estret com el tall d'una espasa, la navegació en un mar desconegut dins d'una nau a la deriva, una gruta, una font... Jaufré es precipita cap al fons d'una font pregona, abocat com hi estava per a salvar la donzella que semblava ofegar-s'hi, i compta ell mateix perdre-hi la vida.

Al *Yonec* de Maria de França, la dama que segueix el seu amant mortalment ferit, el cavaller astor, supera amb facilitat sobrenatural dificultats, com saltar daltabaix de la finestra d'una torre, i arriba al Més Enllà introduint-s'hi a través d'una gruta. En un altre lai, *Guigemar*, el protagonista hi arribarà inconscient dut per una nau que no mena ningú. Embarcació que ha trobat casualment en un braç de mar que hi havia sota un penya-segat que apareix com a teló de fons d'una landa on ha anat a parar quan ha sortit del bosc ferit. Aquest fals «locus amoenus» anuncia la frontera entre els

dos mons, com ho feia la delitosa plana regada per la font al *Jaufré*. L'aigua, element comú en aquests dos espais, es relaciona amb les fades. A *Lanval*, el protagonista es reintegrarà en el Més Enllà, món al qual realment pertany, a la gropa del palafre que munta la fada que ha vingut a rescatar-lo. Aquí, l'Altre Món rep un nom, Avalon (illa de Morgana). Tot i així, aquest lai no mostra el Més Enllà, perquè Lanval i la fada es troben en una mena de territori neutral. Com els espais anteriors que anunciaven la frontera, en aquest també hi ha aigua; Lanval s'ha ajagut en un prat a tocar d'un riu. Ell havia desguarnit i deixat a lloure el cavall, que segons Sienaert és l'element que marca la frontera entre els dos mons (Sienaert 1984: 101).

El Més Enllà és «una terra en què es dona la realització perfecta de tot el que aquí coneixem amb una forma imperfecta» (Alvar 1986: 75). Aquesta imatge positiva és la que apareix tant en el *Jaufré* com en els lais.

Lo han llevado, por medio de la fuente, hasta la mejor tierra del mundo, donde hay colinas, estepas y montañas, valles, cañadas y bellas llanuras, aguas, boscajes y prados, villas, castillos y ciudades, però todo se encuentra desierto y vacío de habitantes, porque un caballero, malvado y cruel, todo lo ha devastado por la guerra, ha destruido la tierra y asolado el país. (*Jaufré* 1996: 256)

Jaufré és conduït a la terra de la fada de Gibel, ara destruïda pel malvat Felló d'Albarua, descripció semblant a la que apareix a *Perceval*.

Guigemar, en el lai homònim, arribarà al Més Enllà per mar. I hi és descrit com una antiga ciutat. Hi ha un castell que es caracteritza per ser un espai clos. En la seva torre viu empresonada la dama que pot guarir el cavaller. Murs de marbre verd, alts i gruixuts, protegeixen el castell. Per una banda, dona a un jardí tancat; per l'altra, al mar. A *Yonec* veiem el burg, amb aiguamolls, boscos i deveses al costat, i un castell, a prop d'un riu ample on caben tres-centes naus. Es tracta d'un Més Enllà força humanitzat i de gran riquesa. La sumptuositat excel·leix en l'interior del palau. És l'única descripció d'ambdues obres en què la mort hi és ben present.

Continua sense deixar la sendera fins que arriba en un turó, en el qual hi havia una obertura tota regalada de sang. No pot veure res més davant seu. Llavors endevina que el seu amic hi ha entrat. S'hi esmuny. No hi fa gens de claror, però ha avançat durant tanta estona per un camí recte que surt a l'exterior, fora del turó, i arriba en un preciós prat. Molt a la vora hi havia una ciutat completament emmurallada. No hi havia cap casa, cap sala ni cap torre que no semblés tota d'argent. Els edificis eren molt rics. A la banda del burg hi havia aiguamolls, boscos i deveses. A l'altra banda, pel voltant de la torre d'homenatge, corria un riu. Hi arribaven naus. Hi havia més de tres-centes veles. La porta era oberta, abaixada. La dama ha entrat a la ciutat. Segueix sempre la sang acabada de caure a través del burg, fins al castell. No troba ningú, cap home ni cap dona, amb qui parlar. I arriba al palau. En veu el terra tacat de sang. Entra en una preciosa cambra on troba un cavaller adormit. No el coneix i continua endavant. En una altra cambra més espaiosa, només hi veu un llit i un altre cavaller que hi dorm. La travessa i entra en una tercera cambra: hi ha el llit del seu amic. El peu i la capçalera són d'or pur. El preu dels llençols no us el sabria ni calcular. Els canelobres i els ciris, encesos nit i dia, valien tot l'or d'una ciutat. Així que el veu, reconeix el cavaller. (*Yonec* 1997: 85)

El Més Enllà té els seus emissaris. La seva funció és atraure els mortals cap a l'Altre Món,

on els espera una fada o un encantador que se n'ha enamorat. A *Guigemar* l'emissari és una cérvola blanca. Guigemar surt de cacera i sorprèn en el bosc una cérvola blanca amb banyes de cérvol i el seu cervatell. Li dispara una fletxa que fereix l'animal al cap i l'abat, però la fletxa rebota i fereix l'home, que cau al costat de l'animal. Aleshores, el cérvol es lamenta de la seva sort i maleeix el cavaller. La seva ferida només la podrà guarir una dona que l'estimarà i que patirà molt per ell i ell per ella. Guigemar, sense sorprendre's ni de l'aspecte de l'animal ni de la seva capacitat de parla, sortirà del bosc fins a la landa on trobarà la nau, disposat a accomplir el seu destí.

A *Lanval* són dues donzelles que van a buscar el cavaller dissortat per convidar-lo cortesament a visitar la seva senyora. La descripció remarca la seva extraordinària bellesa, tret caracteritzador de les fades, i dos objectes curiosos: una greala d'or i una tovallola. Alguns estudiosos han relacionat la gibrelleta i la tovallola amb el possible bany de la fada.

Al *Jaufré* no existeix cap amor entre cavaller i fada, però hi ha la fada de Gibel que necessita atraure Jaufré als seus dominis. Així que una donzella cridarà la seva atenció amb plors i laments, li demanarà que auxiliï la seva senyora que s'ofega a la font i li donarà una empenta providencial per ajudar-lo a decidir-se. Certa ironia amara la meravella en aquesta novel·la; menys, és clar, quan pren un caire diabòlic com en el cas del cavaller negre, els gegants i la seva mare.

Els personatges antropomòrfics meravellosos per excel·lència són les fades i els encantadors. A més de les històries d'amor entre fada i cavaller ja esmentades, als lais tenim l'amor entre una dama i el cavaller astor a *Yonec*. L'encantador es transforma en astor i visita així la malcasada empresonada, burlant l'estreta vigilància del marit gelós i del capellà vell.

Tant les fades com els encantadors destaquen per la seva gran bellesa. Són nobles i es presenten envoltats de luxe. Només s'apareixen als mortals quan aquests els ho demanen. I el seu amor s'ha de mantenir en secret. La dama de qui s'enamora Guigemar no sembla tenir poders extraordinaris. Sí que, amb la seva donzella, curen el cavaller netejant-li la ferida amb aigua que duen «en bacines d'or» i la sobresalta el pressentiment que, ella i el seu amant, seran descoberts i patiran una dura separació. A *Lanval*, la bellesa de la fada és tan gran que «els jutges, en veure-la, la tenen per una gran meravella» (*Jaufré* 2008: 71). Aquí veiem com la bellesa defineix la meravella, n'és un tret distintiu. A més, la fada sempre va guarnida ricament i està envoltada de donzelles bellíssimes i també ricament vestides. Té la capacitat d'atorgar tanta riquesa a Lanval com aquest vulgui desprendre per tal de ser socialment reconegut per la seva liberalitat. El cavaller astor és bell, és noble i gentil. Té el pressentiment que, ell i la seva amant, seran descoberts i això causarà la seva mort. També comunica a la dama que està embarassada abans que ella ho sàpiga. El seu món també és luxós, com hem vist en la descripció del llit on jau moribund i el seu parament. A la seva amiga li donarà un anell que farà que els de la casa del marit no recordin res quan ella hi torni per criar el seu

fill.

Ja hem esmentat la fada de Gibel al *Jaufré*. Al principi apareix com una donzella desvalguda, però quan Jaufré l'alliberi de les hostilitats del Felló d'Albarua, es podrà manifestar amb tot el seu poder. I així la veiem quan surt al pas de Jaufré i Brunissèn en el seu retorn cap a Monbrun. De la font, l'espantada parella i els seus acompanyants, van veure sortir cavallers, dames, cavalls i carros. La fada ordenà a la seva gent que muntessin una tenda i que a la seva ombra servissin el menjar. Aquests realitzaren les tasques amb una rapidesa extraordinària. La fada va convidar Jaufré i els seus a un fastuós àpat. I en acabat, li va regalar la tenda. Pagava així el servei que li havia prestat el cavaller. Però la funció de la fada en la novel·la va més enllà, perquè atorga al cavaller un do sobrenatural que el completarà totalment, perquè li permetrà allunyar d'ell qualsevol bèstia perillosa. Aquest do converteix Jaufré en el millor cavaller del rei Artús, ja que cap d'ells, Jaufré inclòs, no havia pogut abans defensar el rei ni de l'atac de la bèstia del primer episodi meravellós a la cort ni de l'ocell del darrer. També concedeix a Brunissèn el do que les seves paraules mai no ofenguin ningú. Clar que això darrer més aviat sembla una llicència còmica de l'autor, ja que malgrat la seva impetuositat sempre s'ha descrit Brunissèn a partir de la seva cortesia: «Es Brunisén, una señora de finos modales...» (Jaufré 1996: 154).

Al *Jaufré* també surt un encantador i ho fa dues vegades. Aquest cavaller és un dels millors cavallers del rei Artús i té el poder de la transformació com Merlí. En el primer episodi es transforma en una bèstia fera que s'endú el rei penjat de les banyes fins a una cinglera. En el segon cas, és una au enorme que s'emporta també el rei volant, el deixa caure i el torna a recollir, per endur-se'l fins al seu castell més enllà d'un bosc. Tant en el primer com en el segon cas, els cavallers només han pogut seguir el rei lamentant-se de la seva dissort. La primera vegada van quedar tots despullats i la segona, amb la roba esparracada per la persecució.

Un altre personatge antropomòrfic que apareix és l'home llop a Bisclavret, en ell la nuesa aboca l'home a l'estat de salvatgia. I com a animal meravellós hi ha l'ocell del Felló d'Albarua. Aquesta au tenia la capacitat de parilitzar les seves preses, grues en concret, i agafar-les vives. D'objectes màgics: l'anell de *Yonec*, la greala, les bacines d'or... La nau que s'emporta Guigemar és la nau que condueix un mortal en el seu viatge iniciàtic cap al Més Enllà. És una nau ben aparellada, de banús i vela de seda. Dins no hi ha cap persona que la meni, només un llit ricament parat. A destacar el coixí, «aquell que hi reclina el cap no tindrà mai els cabells blancs» (Guigemar 1997: 24).

Tots els elements meravellosos comentats fins ara, tot i causar por als personatges, són positius. Tenim, però, elements meravellosos negatius a *Jaufré*. I tots ells estan connectats. Hi ha l'episodi de la casa encantada, on Jaufré primer lluita contra el gegant leprós i després contra el seu

propi orgull. No aconsegueix sortir de la casa fins que deixa caure a terra un cap que li ha assenyalat el leprós que duia nens al gegant. En caure, la casa s'ensorra enmig d'una destrucció violenta. Abans d'enfrontar-se a Taulat, Jaufré passarà uns dies a l'ermita. Allà combat amb el cavaller negre, que és un diable invocat per la mare del gegant leprós i del gegant que ha segrestat la filla d'Augier. També han aparegut tres nans. Tots aquests personatges antropomòrfics, relacionats amb el mal, són d'una gran lletjor.

Finalment, vull esmentar elements meravellosos que crec més propis de la cultura popular, la tia remeiera i el seu beuratge al lai *Els dos amants* i la figura de la Bella Dorment a *Eliduc*. Gil·liadun tornarà a la vida gràcies a la flor que Guildeluec li posarà a la boca. Aquest coneixement curatiu, Guildeluec l'ha après d'una mostela màgicament sàvia.

4) *Traces d'un substrat literari en el Jaufré i en els Lais de Maria de França*

a) *La matèria de Bretanya*

És del *Brut* de Wace o de la seva font, *Historia regum Britanniae* de Monmouth, d'on s'extraurà bona part del llegendari artúric d'on puen les novel·les artúriques. S'ha d'afegir a aquesta tradició, que s'ha identificat amb el material de Bretanya, tota la resta de l'herència celta, ja estigui conservada a nivell escrit o no. Així tenim molts altres elements meravellosos i la història de Tristany, per exemple. El món de la meravella és un element importantíssim, especialment pel que fa a l'Altre Món o el Més Enllà i al món de les fades. En la vida llegendària d'Artús, el Més Enllà està representat per l'illa d'Avalon i la seva germana és una fada. L'engendrament del rei també és en ell mateix força meravellós.

Ménard (1979) indica la toponímia celta en els *Lais* de França. S'esmenta el País de Léon a *Guigemar*; Saint-Malo a *El rossinyol*; Nantes a *El dissortat*; Exeter a *Eliduc*; Cornualla a *Lanval* i el País de Gal·les a *Milon*. És a dir, l'espai on es desenvolupen els relats es distribueix entre Gran Bretanya i la Petita Bretanya; tret d'*Els dos amants* que està situat a Normandia. Els antropònims també són celtes o tenen una fonètica celta: Yonec, Muldumarec, Guildeluec i Guil·liadun... Malgrat això, els estudiosos no han trobat pas les fons de Maria de França en els Mabinogion (Ménard 1979: 47). La insistència de l'autora en el fet que hagi rimat *cuntes* bretons que ha sentit o llegit o *lais* respon en part a la necessitat de crear una veritat literària a partir del vincle establert amb una font del passat (Sienaert 1984: 179-180). Aquest fet, dóna versemblança i autoritat a les seves històries perquè les lliga a la tradició celta. Aquesta influència és molt important en la narrativa en la llengua d'oïl, però també circula per l'àrea de la llengua d'oc. Així trobem a la catedral de Mòdena, a la porta de la Pescheria, datada entre 1120 i 1140, la representació de la història d'Yder, que serveix de base a un dels romans homònim que influeix *Jaufré*. També en la torre Ghirlandina, davant del portal de

la Pescheria, hi ha representada una dama amb una garlanda que hom pren per la reina Ginebra. I hi apareix Artús a cavall d'un boc amb cua i banyes i cara de porc. També al mosaic de la catedral d'Otrant apareix el rei Artús cavalcant un boc amb la inscripció del seu nom (Espadaler 2002: 347-348). Aquestes representacions iconogràfiques meridionals ens porten al primer i darrer episodi del *Jaufré*.

Els estudiosos han localitzat lais anònims que tenen motius argumentals en comú amb algun dels lais de Maria de França. Això demostra que beuen d'una font comuna. Per exemple, a *Graelent* la reina fa proposicions al cavaller. Aquest la rebutja i cau en desgràcia. Quan s'allunya de la cort i passa per una font es troba una donzella que s'hi està banyant i li pren la roba per obligar-la a estar amb ell. Es tracta d'una fada, però, que l'esperava. Per Pentecosta, el rei fa seure la reina en un setial i pregunta als seus cavallers quina és la dama més bonica, ells responen que la reina. Menys Graelent que ha acotat el cap i ha somrigut. La reina se n'ha adonat i l'obliguen a confessar que coneix una dona més bella. A *Guingamor* també la reina veu rebutjades les seves intencions de fer del cavaller el seu amic. Aquest se'n va a caçar un senglar blanc i es troba en una font una fada banyant-se a qui també intenta prendre-li la roba. També es tracta d'una fada que l'esperava. En aquest lai no hi ha ni trencament del secret (geis) ni judici. A més a més, podem relacionar *Milon* amb el lai anònim *Doon* i *Bisclavret* amb *Melion*.

Voldria remarcar la importància del folklore en general. El cas que més m'ha cridat l'atenció és la semblança entre Gil·liadun d'*Eliduc* i la Bella Dorment popular. Influència que també podem veure a *Frare-de-Goig* i *Sor-de-Plaer*, conte anònim del XIV. Fixem-nos en el paral·lisme en la descripció de la dama adormida en un i altre relat:

Oïa missa de bon matí i després s'encaminava sol cap al bosc. Anava a la capella, on reposava la seva amiga. La trobava desmaiada: no revenia ni respirava. Li semblava meravellós veure-la blanca i lleument enrojolada. No perdia el color, encara que havia empal·lidit una mica. (Maria de França 2008: 129)

La donzella es mantenia fresca, amb el rostre clar, com una rosa o un lliri. (Badia 2003: 117)

b) *El roman artúric*

El *Jaufré* és una novel·la artúrica. El seu anònim autor coneixia bé l'obra de Chrétien de Troyes (Carré 2007: 75). També hi podem rastrejar la presència d'altres novel·les d'aquest gènere. Ara bé, em centraré només en la influència de Chrétien per motius d'espai. Els herois de les novel·les de Chrétien hi són esmentats entre els membres de la Taula Rodona: Erec, Cligès, Yvain, Lancelot i Perceval. Brunissèn esmenta en la seva nit d'insomni la parella formada per Cligès i Fenisa. El *Jaufré* comença amb la cort reunida del rei Artús tot esperant l'arribada d'una aventura un dia de Pentecosta com a *Erec i Enida*, *Yvain o el cavaller del lleó* i *Lancelot o el cavaller de la*

carreta. Des del començament apareix el senescal Keu com un cavaller groller, de llengua llarga, tal com el retrata Chrétien per primera vegada. A més, s'ha establert la relació de Jaufré, el fill de Dozon, amb Girflez, «li filz Do», que apareix a *Erec i Enida*.

Ja hem anat veient altres paral·lelismes com el fet que Ginebra delata els seus sentiments, quan pensa que Lancelot ha mort, en un plany vehement com el de Brunissèn i, ja al XV, com el que expressa Carmesina per la mort de Tirant a *Tirant lo Blanc*. O els monòlegs de la parella Alexandre i Soredamor en la nit d'insomni que apareix al *Cligès*. Es tracta de monòlegs paral·lels com els de Jaufré i Brunissèn, tot i que al *Jaufré* estan molt més desenvolupats. A més, al *Cligès*, com al *Jaufré*, hi ha la destrucció de la casa del gegant leprós. Fet aquest causat, al *Jaufré*, per una tempesta desencadenada en estavellar al terra un cap. Una tempesta semblant esclata a l'*Yvain* quan Calogrenant deixa caure un got d'aigua bullent als graons de la font. Justament aquest cavaller també és esmentat al *Jaufré*. Però potser és al *Conte del graal* on trobem més punts en comú: l'afront del cavaller malvat davant la reina com a desencadenant de la *questa*, els vençuts enviats a la cort del rei Artús per a referir-li el desenvolupament de l'aventura, la dama del castell de Belrepeire amenaçada per un cavaller que la vol desposseir de la seva heretat i l'episodi de les gotes de sang sobre la neu en què Perceval absort en la contemplació del vermell sobre el blanc de la neu que li recorda la seva estimada venç dos cavallers que el volen conduir al castell incapaç de desprendre's d'aquesta mena d'estat de somni fins que Galvany es fa conèixer i se'l pot endur. Aquest episodi se l'ha relacionat amb els combats que mig adormit porta a terme Jaufré al jardí de Monbrun.

També s'ha assenyalat la semblança entre els exordis del *Jaufré* i de l'*Yvain*. És clar que també podria ser que la coincidència fos fruit d'una font comuna, els *Disticha Catonis* (Carré 2007: 76). I seguint la mateixa referència, Yvain arriba amb el seu lleó a un castell on la gent tan aviat es mostra alegre per la presència del cavaller com estan molt tristos perquè estan sotmesos a un gegant del qual els alliberarà el protagonista; actitud ambivalent com la mostrada pels habitants del castell de Monbrun a Jaufré. Aquí, el causant de la impossibilitat de la cortesia és Taulat de Rogemont i també serà vençut pel protagonista.

Al *Jaufré* s'esmenta un lai de Maria de França, *Els dos amants*, que Augier d'Essart estava fent cantar a un joglar, quan se'l troben damunt d'un pont els seus tres fills i Jaufré. Aquest personatge queda lligat a aquesta funció de narrador, de tal manera que és ell qui en el seu plany situarà Jaufré en el fris de la història dels cavallers de la Taula Rodona, com assenyalaré més endavant. Quant als *Lais* de Maria de França i la seva relació amb la tradició artúrica, ja he remarcat en l'apartat «l'aventura» que la cort del rei Artús surt a *Lanval*. Tot i així, en tots els lais som davant de relats que comparteixen el món dels cavallers en general, tant pel que fa en l'aventura com en

l'amor.

c) La lírica trobadoresca

Tant Antònia Carré (2007) com Espadaler (2002) mostren les diferents influències literàries que rep el *Jaufré* provinents de la lírica trobadoresca, de l'èpica, de la narrativa artúrica, dels *Lais* de Maria de França i, directament o indirecta, del material de Bretanya i de la contística popular.

Ja he esmentat que Limentani assenyalava la presència de la lírica trobadoresca com un dels trets que caracteritzaven l'excepcionalitat de la narrativa artúrica occitana. Antònia Carré segueix aquesta influència tant en l'ambient, com en els personatges, la temàtica i l'estil. I en concretitza l'anàlisi en, per un costat, el gènere trobadoresc i, per l'altre, els trobadors inserits en el *Jaufré*.

Els gèneres que apareixen són: l'alba, el plany i el salut d'amor. Isabel Grifoll (Espadaler 2002) estableix paral·lelisme d'una primera alba del *Jaufré* (v. 3818-3820) amb l'alba anònima *Quan lo rossinhols escria*. I una segona (v. 3916-3918), amb la segona estrofa d'*En un vergier s'atz fuella d'albespi*. Espadaler relaciona la fugida de Jaufré de Monbrun amb l'alba *Eras diray ço que us dey dir* (Espadaler 2002: 338).

Isabel de Riquer analitza el salut que apareix en el *Jaufré* (Carré 2007: 72-73) la segona nit d'insomni del protagonista (v. 1389-1452), quan de retorn a Monbrun victoriós de la seva aventura passa la nit en vetlla pensant com li podrà descobrir el seu amor a la bella Brunissèn que té gravada al seu cor on han quedat escrits la seva imatge, els seus fets i els seus dits.

L'altre gènere que apareix és el plany. De fet, en trobem quatre desencadenats per la falsa mort de Jaufré a la font. Apareixen per ordre jeràrquic de qui és plany: Melian, Brunissèn, Augier i el Senescal. Tots tenen la mateixa estructura: primer apareix la reacció del personatge davant de la notícia de l'òbit. A continuació, el plany i la manifestació física del dolor. En el *Jaufré*, la reacció davant la mort i l'expressió del dolor tenen molts punts en comú i també presenten una gradació segons el personatge que es plany. Les virtuts remarcades en el plany també són diferents, de manera que entre tots construeixen un retrat complet.

A més, al *Jaufré* trobem la presència d'un gran trobador àulic de la cort de Jaume I, Cerverí de Girona, tant al principi com al final del *Jaufré*. I aquesta traça, especialment pel que fa a l'exordi del *Jaufré*, va servir a Espadaler per fixar la datació de la novel·la. Al pròleg del *Jaufré*, l'autor diu que les *novas* sobre la cort del rei Artús que ha rimat les ha sentides explicar a la cort del rei d'Aragó i, tot i posant en relació ambdues corts, descriu el rei amb els mateixos termes que trobem al *Maldit-Bendit* on, a més, es dona el nom d'aquest rei d'Aragó, «Padre de la honra, hijo de la liberalidad» (*Jaufré* 1996:49), el rei Jaume I. El *Maldit-Bendit* està datat el 1272 i el rei Jaume va morir el 1276; per això Espadaler va datar la composició del *Jaufré* entre 1272 i 1276. L'epíleg del

Jaufré és força original perquè no acaba, com era acostumat, amb una referència a l'autor, al missatge moralitzador de l'obra o al públic, sinó amb una invitació a la pregària. Aquest final també ha estat objecte de polèmica per a molts estudiosos ja que dóna peu a creure en una possible doble autoria del *Jaufré*, que la unitat d'estil i l'acurada estructura han desmentit. També en aquest final s'ha vist la influència de Cerverí de Girona i les diverses obres que acaba amb aquesta invitació: l'esmentat *Maldit-Bendit*, *La faula del rossinyol* i, sobretot, el *Sermó*.

En els *Lais*, ja que es tracta d'un relat breu, no es poden desenvolupar, en un determinat nombre de versos, els gèneres de la lírica trobadoresca. Tot i així, pel fet que l'amor és un tema que hi té un pes molt important, sí que hi trobem el llenguatge propi de la cançó, amb un pes hegemònic, i de l'alba. També apareix puntualment el plany.

Hi veiem com el cavaller rep la ferida de l'amor i, des d'aquest moment, se sent angoixat i sospira. Desitja fer-li saber a la dama els seus sentiments, però es mostra tímid i dubta. L'amor esdevé un turment que pot causar la mort. I, aleshores, l'objecte d'aquest amor és l'únic ésser amb capacitat per guarir el cavaller enamorat que no podrà fer altra cosa que suplicar-li pietat. En *Guigemar* aquest llenguatge propi de les *cansons* apareix de manera força extensa.

Però l'Amor li ha encertat el viu: en el seu cor es lliura un gran combat, perquè la dama l'ha ferit de tal manera que s'ha oblidat totalment del seu país i ja no se'n sent, de la ferida. Però sospira angoixosament. Prega a la donzella que el serveix que el deixi dormir. Ella s'aparta i el deixa, perquè ell li ho ha demanat. Se n'ha anat amb la seva senyora, que crema en el mateix foc que inflama i consumeix el cor de Guigemar. El cavaller, sol al llit, pensarós i angoixat, encara no sap ben bé què li passa, però s'adona perfectament que, si la dama no el guareix, és home mort. N'està segur. (Maria de França 2008: 27)

— Ai las! — s'exclama —, ¿què puc fer? Aniré a ella i li diré que tingui mercè i pietat d'aquest pobre deseparat. Si ella és tan orgullosa i altívola que refusa les meves súpliques, no em quedarà sinó morir de dolor o de llanguir tota la vida d'aquest mal. (Maria de França 2008: 27)

Aquest llenguatge també apareix en el *Jaufré*, sobretot en els monòlegs paral·lels de les dues nits d'insomni i que ja he comentat en l'apartat de l'amor. També tenim una nit d'insomni a *Guigemar*.

Ha passat tota la nit despert, sospirant i turmentant-se, recordant aquelles paraules i aquell rostre, aquells ulls blaus i aquella boca deliciosa, la dolçor de la qual li ha robat el cor. Entre dents li clama mercè. Per ben poc no li diu "amiga meva"! (Maria de França 2008: 28)

A diferència del *Jaufré*, l'endemà d'aquesta nit en vetlla, Guigemar sol·licita d'amor a la seva dama. *Jaufré*, ho acabem de veure, es prepara aquesta declaració durant la nit en el que ve a ser un *salut* d'amor, ja que ho fa a distància i perquè, l'endemà, és Brunissèn qui ha d'empènyer i menar el tímid cavaller a bon port. Curiosament, el següent fragment de *Guigemar* comença amb una salutació.

Ell la saluda, i ella li correspon. Tots dos estan molt torbats. Ell no gosa sol·licitar-li el seu

amor, perquè és estranger i té por que, si l'hi descobreix, ella l'odiï i se li allunyi. Però qui no mostra el seu mal difícilment cobrarà la salut. (Maria de França 2008: 29)

A Miló el protagonista pateix a causa del seu amor, «Està trist i afligit. Sent i mostra un gran dolor» (Maria de França 2008: 95). I a *Equitan* trobem el concepte de morir per amor, «Li obre el seu cor, li fa saber que mor per ella. Que el pot guarir del tot o bé matar-lo» (Maria de França 2008: 39). En aquest lai, gairebé avançant-se al concepte d'amor que trobem en la poesia d'Ausiàs March del segle xv, l'amor s'equipara a la malaltia, «El senescal està afligit, no sap quin és el mal que fa venir tremolors al rei» (Maria de França 2008: 39). No oblidem que en *Equitan* l'amor és desmesura, antítesi de les virtuts cavalleresques.

En molts dels lais apareix el triangle de l'amor cortès, amb la dama, el gilós i l'enamorat: *Guigemar*, *Yonec*, *Miló*, *El rossinyol* i a *El lligabosc*. En conseqüència, l'estimada passa a ser l'amiga i el cavaller és el drutz. L'amor s'ha de mantenir en secret, doncs. I quan estan junts, la parella té por de ser descoberta perquè hi ha *lausangiers* que els amenacen. Guigemar, Yonec i Tristany han estat descoberts i denunciats traïdorament. En aquest context és on apareix cert paral·lelisme amb l'alba. A *Guigemar*, per exemple, quan un matí la seva amant té el pressentiment que seran descoberts. I a Yonec, en què el gilós i la seva germana paren una trampa a la parella abans de l'alba, el marit diu que s'absentarà per anar a caçar abans que es faci de dia. Curiosament, *Equitan* espera que arribi el dia per tal de no sentir el turment de l'amor. Hi podem establir un paral·lelisme amb la primera nit que passa Jaufré a Monbrun, que espera que arribi l'alba per poder fugir de la descortesia de la gent del castell.

En dues ocasions apareix l'amor de lluny: a *Equitan* en què el rei frisava per conèixer la muller del senescal i ja li havia enviat presents esperonat per la fama d'aquesta dama i a *Freixe* en què Gurun s'enamorà de Freixe perquè n'havia sentit parlar.

Per acabar, conceptes com el servei d'amor i la penyora d'amor apareix a *El dissortat* i el lai, *El rossinyol*, és tot ell un compendi de llenguatge amatori trobadoresc. És amb el bon temps que la dama i el seu enamorat, veí i amic del seu marit, senten més esponerós el seu amor. Totes les nits d'aquell estiu, la dama es llevava per veure al clar de lluna el seu estimat. Ambdós intercanviaven, de finestra a finestra, mirades i paraules llangoroses. El marit sospita el que passa i aprofitant l'escusa de la dona que li havia dit que es llevava per sentir el rossinyol, ell en mata un i en llença a la dama el cos sangonós. La dama, que entén perfectament que mai més no podrà gaudir de la companyia del seu estimat, diu que «li han arrabassat una gran joia» (Maria de França 2008: 91). Concepte central de la *fin'amor* i que fa referència a l'exaltació interior produïda per l'amor. Recordem la primera estrofa de *Pel doutz chan que-l rossinhols far* de Bernard de Ventadorn.

5. Conclusió

Aquest treball parteix de la comparació de dues obres significatives de la literatura medieval. Per un costat, tenim el *Jaufré*, una novel·la artúrica possiblement de finals del segle XIII (1272-1276), escrita en occità per un autor anònim vinculat a la Corona d'Aragó i, més exactament, a la darrera etapa de la cort de Jaume I. Som, doncs, davant una mostra de l'excepcionalitat occitana, parafrasejant Limentani. Per l'altre, els *Lais* de Maria de França, un nou gènere creat per aquesta autora, a la segona meitat del s. XII, i que beu, com les novel·les artúriques, gènere nascut de la ploma de Chrétien de Troyes, de la Matèria de Bretanya; d'aquí que siguin classificats com a *lais bretons*. El treball posa en relació, doncs, la literatura desenvolupada en l'àrea septentrional on neixen els *romans* i els *lais*, escrits generalment en llengua d'oïl o com en el cas de Maria de França en la variant de l'anglonormand, i l'àrea meridional on apareix la lírica trobadoresca escrita en occità, en aquest període del segon feudalisme (XII i XIII), època d'esplendor cultural.

Es pot posar en relació obres separades geogràficament i temporalment, perquè en aquesta etapa el feudalisme es jerarquitzava, transmetent el títol nobiliari al fill primogènit, i fixa el seu codi moral. És també en aquesta etapa que, gràcies al trànsit de mercaderies exòtiques afavorit per les croades, floreix la vida cortesana. Les corts d'un i altre extrem compartien una estructura social i tenien, per tant, unes mateixes necessitats a l'hora de construir el seu codi moral i la seva cosmovisió. No oblidem que ambdues obres són cortesanes, produïdes i difoses en aquestes corts, com la del Plantagenet, Enric II, o la del rei de la Corona d'Aragó, Jaume I. I és en aquest context que es crea un model literari de l'ideal de la cavalleria. En conseqüència, partint de la hipòtesi de la continuïtat del rerefons literari, els objectius d'aquest treball comparatiu de les dues obres esmentades han estat: resseguir la construcció de la imatge del cavaller ideal i constatar la confluència de traces literàries en ambdues obres.

Com ja he indicat en la introducció, els *lais* i les novel·les artúriques són gèneres nous de la segona meitat del XII que reben gran influència del material de Bretanya i, tot prenent d'aquí els seus motius, abandonen les temàtiques cristianes, històriques o clàssiques. El 1136 Monmouth escriu la seva *Historia regum Britanniae*, on es recull en dos volums dels dotze, la història del rei Artús, dins d'una pretesa història dels reis bretons. El 1155 Wace tradueix aquesta obra al francès, és el seu *Brut*, i amplia i focalitza la figura del rei Artús, compendi de la cortesia. Tant Monmouth com Wace comparteixen la influència de la tradició celta. Ara bé, Monmouth presenta, per primer cop, units l'aventura i l'amor i deixa aflorar en la seva obra la societat del XII. Wace ho intensifica i dóna en francès conceptes bàsics d'aquest món cortesà. I és que la *translatio* havia convertit el poder dels nobles i de la clerecia en hereus de l'antiguitat. Al sud, el s. XII veu l'esclat de la lírica trobadoresca on apareix l'amor cortès, amb la seva transposició de les relacions vassallàtiques en l'amor, i

s'elabora tot un llenguatge de gran riquesa conceptual i retòrica. Els joglars estendran els gèneres trobadorescos per les fressades rutes europees. Chrétien de Troyes teixirà les seves novel·les centrant-se en la figura del cavaller de la Taula Rodona. Al voltant de la cort del rei Artús girarà la trama. Ajunta l'aventura i l'amor. I construeix una estructura, la *conjointure*, que atorgarà bellesa i, consegüentment, versemblança als seus *romans*. Maria de França reflecteix la societat coetània i se centra en l'amor del qual donarà la seva pròpia visió però aprofitarà com Chrétien el llenguatge trobadoresc. En tots dos apareixen elements meravellosos. *Jaufré* s'alimenta d'aquesta tradició del nord, com no podia ser d'altra manera en una novel·la artúrica. Coneix molt bé l'obra de Chrétien de Troyes i altres *romans*. Influència compartida amb el seu auditori, tant és així que pot parodiar el gènere. I, evidentment, rep de primera mà la influència de la lírica trobadoresca. El seu autor és coetani del trobador àulic, Cerverí de Girona.

Aquest substrat literari que construeix una imatge del cavaller i l'ideal de la cavalleria es basa, com acabo de dir, en la societat cortesana de l'època. Historiadors com Keen (1986) han buscat la correspondència entre la imatge literària de la cavalleria i la realitat que els oferia l'anàlisi de tractats de cavalleria o històries de cavallers reals. D'aquests estudis sorgeixen dades molt interessants. El feudalisme es consolida a través de la primogenitura. Aquest fet provocava que els altres germans de les cases senyoriales, els cabalers, fossin destinats a la clerecia o se'ls empenyia a buscar-se la vida, la seva *questa*, com a *bellatore* al servei d'un senyor fort. D'aquests *bachelors* sorgeix la imatge del cavaller errant. El jove aspirant a cavaller es feia adobar cavaller per un senyor que li proporcionava armes i entrenament. Al servei d'aquest senyor rebia la recompensa en forma de terres i, si s'esqueia, de muller amb feu. Es produeix, doncs, la unió entre la petita i la gran noblesa. En l'amor cortès, tal com hem vist que assenyalava Bogin (2007), el trobador oferia el seu servei a una dama superior, l'esposa del seu senyor, i sublimant el seu amor a través de la *canso*, podia aspirar a un reconeixement social si era acceptat per la dama, inimaginable en altres circumstàncies. Fins i tot, Ruiz Doménech (1986) explica la creació de l'imaginari de les fades com una resposta al sistema d'exclusió de la primogenitura que condemnava als cabalers al celibat quan només els casats tenien poder.

En *Jaufré* veiem com un jove escuder acaba adquirint la seva identitat de cavaller a través de proves de dificultat creixent que li proposen l'aventura, l'amor i la meravella. En els *lais*, donada la seva brevetat, no en veiem el procés. Tot i així comparteixen una mateixa imatge del cavaller, basada en les virtuts bàsiques d'un bon vassall i, per tant, en les virtuts que fan possible el sistema de vassallatge. Un bon cavaller té la capacitat, el valor i l'entrenament per lluitar, la fidelitat, la franquesa i la noblesa que faran d'ell un bon vassall i un bon senyor. En l'amor es reproduïxen els mateixos trets, el comportament franc, humil i fidel són bàsics. Però l'ideari no només marca

qualitats morals sinó també de comportament, ja que un bon cavaller ha de ser cortès. Dos són els grans pecats, l'orgull que pateixen Estout de Vertfeuil i Taulat de Rogemont, Jaufré també haurà de lluitar contra la supèrbia a la casa encantada, i la vilania. Cavalleria i vilania estan completament oposats. Al Jaufré, el cavaller de la llança, els nans, els gegants són els principals representants de la vilania. Als lais, el vilà és representat pel marit vell i gelós que actua a traïció com a *Guigemar* o a *Yonec*. A *El rossinyol* el marit és del tot descortès quan mata un rossinyol amb les seves mans. En l'amor encara es fa més palesa la humilitat i l'obediència. Ja hem vist com Jaufré es posa a les mans de Brunissèn i com Lanval, a les de la fada. El lliurament al seu senyor, la renúncia absoluta, la representa Freixe, la protagonista, del lai homònim, o Guildeluec a *Eliduc*. Jaufré sempre actua en nom del rei Artús i és ell que el casarà amb Brunissèn. Als lais són els fills de Miló i Muldumarec que recompensaran els pares passat el temps. La meravella ratifica els mateixos valors i dóna identitat al cavaller. La fada de Gibel fa de Jaufré el millor cavaller. La fada de *Lanval* és l'esposa que somnia tot cavaller errant.

BIBLIOGRAFIA:

ALVAR, Carlos «el viatge al més enllà i la literatura artúrica» A: Diversos (1986). *El món imaginari i el món meravellós a l'edat mitjana*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

BADIA, Lola (edició i comentaris) (2003). *Tres contes meravellosos del segle XIV*. Barcelona: Quaderns Crema

BOGIN, Magda (2006 3a. ed.). (estudi introductori; traducció de montserrat abelló), amb versió poètica d'alfred badia. *Les trobairitz. poetes occitanes del segle XII*. Barcelona: Horsori Editorial.

CARRÉ, Antònia (2007). *Narrativa catalana medieval en vers (el Jaufré i l'Espill de Jaume Roig)*. Barcelona: Editorial UOC (Manuals, 112)

CASAS, Felicia de (1993). "El didactismo amoroso en los lais de Marie de France" A: *Revista de filologia francesa*, 3

CIFUENTES PÉREZ, Elisa (2002). "El lai bretón como género literario: una breve aproximación". A: *Thélème*. Revista complutense de estudios franceses vol. 17: 171-178, Madrid.

CIRLOT, Victòria (1995). *La novel·la artúrica*. Barcelona: Montesinos. Biblioteca de divulgación temática.

DUBY, Georges (2012). *Guillermo el Mariscal*. Madrid: Alianza Editorial

ESPADALER, Anton M. (2002). "Sobre la densitat cultural del jaufré" A: BADIA, Lola; CABRÉ, Míriam; MARTÍ, Sadurní (ed.) *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó (s. XIII-XV): Actes del III col·loqui "problemes i mètodes de la literatura catalana antiga"*. Barcelona: Curial ed. catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat

ESPADALER, Anton «el meravellós com a luxe i pedagogia» A: Diversos (1986) *El món imaginari i el món meravellós a l'edat mitjana*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

FRAPPIER, J. (1968). *Chrétien de Troyes. Connaissance des Lettres*. París: Hatier.

GANSHOF, F.L. (1981). *El feudalismo*. Barcelona: Ariel.

Jaufré (1996). (Traducció i edició de fernando gómez redondo). Madrid: Gredos.

KEEN, Maurice (1986). *La caballería*. Barcelona: Ariel.

LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (eds.). *Diccionario razonado del occidente medieval* (traducció d'Ana isabel Carrasco). Tres Cantos: Akal.

Le roman de Jaufré (edició i traducció de R. Lavaud i R. Nelli) a *Les trobateurs, bruges, les éditions desclée de brouwer*, 1960, pp. 7-618.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1999). "María de Francia en los lais: modos y funciones de la presencia del autor" A: *Revista de poética medieval*, núm. 3, p. 107-130. Alcalá: Universidad de Alcalá.

MARIA DE FRANÇA (1991). *Lais* (traducció de joan jubany). barcelona: quaderns crema.

MARIE DE FRANCE (2000). *Lais. édition bilingue de Philippe Walter*. Paris: Éditions Gallimard.

MARTINES, Vicent *Diverses claus d'un discurs cavalleresc primerenc: el «Jaufré»* A: Miscel·lània de Jordi Carbonell (1993) *Estudis de llengua i literatura catalanes/XXVI*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

MÉNARD, Philippe (1979). *Les lais de Marie de France: Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*. París: Presses universitaires de france.

RIQUER, Martín de (2001). *los trovadores. historia literaria y textos. tomo i*. barcelona: ariel.

RUIZ DOMÉNEC, José «Les fades o el meravellós de la dona A: Diversos (1986). *El món imaginari i el món meravellós a l'edat mitjana*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

SIENAERT, Edgard (1984). *Les lais de Marie de France: du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*. París: Librairie Honoré Champion.

SCHMITT, Jean-Claude «Introducción a una història de l'imaginari medieval» A: Diversos (1986). *El món imaginari i el món meravellós a l'edat mitjana*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

ZUMTHOR, Paul (2006). *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: ABADA Editores.