Prosa

Meritxell Simó

PID_00154835

UOC
Universitat Oberta de Catalunya
www.uoc.edu

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars del copyright.

Índex

Objectius 7

1. Les novel·les de matèria antiga o *romans antiques* 9
1.1. Les primeres novel·les europees: el naixement del *roman* 9
1.1.1. El públic cortesà i el desenvolupament del mecenatge 11
1.1.2. El *clerc* i el renaixement del segle XII 13
1.2. La representació del món antic en els *romans antiques*. La teoria de la *translatio* 14
1.3. El primer *roman antique*: el *Roman d'Alexandre* 17
1.4. La tríada clàssica 19
1.4.1. El *Roman de Thèbes* 19
1.4.2. El *Roman d'Eneas* 21
1.4.3. El *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure 23
1.5. Conclusió 26

2. La matèria de Bretanya. Els *lais* 27
2.1. La matèria de Bretanya 27
2.2. El naixement de la ficció: oralitat i *merveilles* 28
2.3. Els *lais* 29
2.4. Maria de França 32
2.4.1. La concepció literària de Maria de França: el pròleg dels *lais* 32
2.4.2. Els *Lais* i la literatura cortesana 35

3. La matèria de Bretanya. El *Tristany* 40
3.1. La història de Tristany 40
3.2. Adopció i adaptació de les fonts cèltiques de la matèria tristaniana 43
3.2.1. La reescriptura del substrat cèltic. El testimoni dels *aithed* irlandesos i de les tríades gal·leses 43
3.2.2. Les qualitats heroiques i corteses de Tristany 44
3.2.3. La reelaboració de les fonts orals: *un cunte mult divers* 46
3.3. Les versions del *Tristany* 48
3.3.1. Les versions conservades del *Tristany* i la seva posterioritat literària 48
3.3.2. La "versió comuna" i la "versió cortesa" 51
3.4. El *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra i el *Tristany* de Berol 51
3.4.1. L'amor tristanià en la cultura cortesa del segle XII 52
3.4.2. El *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra: una pintura tràgica de la *fin'amors* 53

3.4.3. El *Tristany* de Berol: un mite transgressiu 58

4. La matèria artúrica. Chrétien de Troyes..... 64
4.1. Orígens de la matèria artúrica: el *Roman de Brut* de Wace 64
4.2. L'activitat literària de Chrétien de Troyes 66
4.2.1. Obres d'atribució segura 66
4.2.2. Obres d'atribució dubtosa 67
4.2.3. Chrétien de Troyes i la llegenda de *Tristany*..... 67
4.3. La teoria literària de Chrétien de Troyes 68
4.3.1. Els pròlegs: la dimensió moral de la *fabula*..... 68
4.3.2. "La sortida del cavaller cortesà": La noció de aventura" i la funció del meravellós 71
4.3.3. *Une mout bele conjointure*: ètica i estètica en l'obra de Chrétien de Troyes 73
4.3.4. La racionalització de l'element meravellós 74
4.4. *El Cavaller del Lleó*..... 75
4.4.1. L'aventura de la font: la utilització de la matèria al servei de la construcció del sentit 75
4.4.2. La conciliació de l'amor i l'activitat cavalleresca 78
4.4.3. Innovacions estructurals: el personatge de Gauvain 79
4.5. *El conte del Graal*..... 81
4.5.1. *El conte del Graal* com a *Bildungsroman*..... 81
4.5.2. Les *questes* paral·leles de Gauvain i Perceval 84

5. L'herència de Chrétien de Troyes: el *roman* artúric al segle XIII..... 86
5.1. Les continuacions d'*El conte del Graal* de Chrétien de Troyes 86
5.1.1. Les quatre continuacions 86
5.1.2. La trilogia de Robert de Boron 87
5.2. Al marge del Graal: la novel·la artúrica postclàssica. Innovacions temàtiques i estructurals 88
5.2.1. El protagonisme de Gauvain i la pèrdua dels referents ideològics de les novel·les de Chrétien 89
5.2.2. La saturació d'elements meravellosos 89
5.2.3. El distanciament irònic de la matèria 90
5.2.4. L'experimentació de la forma artúrica: l'arquitectura compositiva d'*El Bell Desconegut*..... 91
5.2.5. La *mise en roman* del *partimen*: reflexió sobre l'amor cortès i l'estructura narrativa a *Meraugis de Portlesguez*... 93
5.3. La matèria artúrica a Occitània: el *Jaufré*..... 94
5.4. La narrativa artúrica en prosa 95
5.4.1. L'adopció de la prosa per a la narrativa 95
5.4.2. La diversificació dels sistemes formals d'expressió: la polèmica vers/prosa 95
5.4.3. Prosificacions i tendència cíclica 96
5.4.4. La representació de l'autoria en la narrativa artúrica en prosa 96

5.4.5. La *Vulgata* artúrica: la reconstrucció del món artúric amb voluntat totalitzadora 97
5.5. El *Lancelot del Llac*: l'estètica de l'entrellaçament 99
5.6. *La cerca del Sant Graal*: ideari cavalleresc i mística cistercenc 100
5.6.1. La representació de l'ideal cavalleresc 100
5.6.2. La nova dimensió de l'aventura: la lectura escatològica 101
5.7. *La mort del rei Artús*..... 102
5.7.1. La desmitificació de l'ideal cavalleresc cortesà 102
5.7.2. Fatalitat i pecat: el tema de Fortuna 105

6. Estètica realista i nous corrents narratius al segle XIII..... 106
6.1. Amors contrariats i inspiració bizantina: el naixement de la novel·la idíl·lica 106
6.1.1. *Floire et Blancheflor*..... 106
6.1.2. *Aucassin et Nicolette*..... 108
6.2. L'estètica realista 109
6.2.1. Gautier d'Arràs: la cerca de la versemblança i el rebuig de la matèria de Bretanya 109
6.2.2. Jean Renart 112
6.3. Estètica realista i tradició trobadoresca 117
6.3.1. El *Roman de la Violette*..... 117
6.3.2. El *Roman du Castelain de Coucy*..... 118
6.4. Literatura cavalleresca i tradició occitana: *Flamenca* i *Joufroi de Poitiers*..... 121
6.5. La desmitificació de l'amor i l'aventura 123

Bibliografia..... 127

Objectius

Mitjançant l'estudi dels materials que componen aquest mòdul, l'estudiant serà capaç del següent:

1. Conèixer el context històric i cultural en què apareix la literatura romànica medieval i explicar els factors que van contribuir a la creació i difusió del *roman*.

2. Identificar els elements constitutius del *roman* com a gènere i explicar les seves diferències respecte a la cançó de gesta en funció del context en què apareixen les primeres novel·les europees.

3. Percebre el caràcter unitari de les novel·les de matèria antiga, a partir del reconeixement dels trets principals estètics i ideològics que les defineixen.

4. Relacionar les característiques estètiques i ideològiques dels *romans antiques* amb l'ambient cultural de les corts del segle XII.

5. Identificar els trets particulars dels *romans antiques* principals i percebre l'evolució del gènere.

1. Les novel·les de matèria antiga o *romans antiques*

1.1. Les primeres novel·les europees: el naixement del *roman*

En aquest primer apartat abordarem l'aparició a mitjan segle XII a França i a l'Anglaterra francòfona d'un gènere narratiu nou, el *roman*, germen de la novel·la moderna, i una de les primeres plasmacions literàries en llengua vulgar de la visió del món de l'aristocràcia cavalleresca.

Aquestes primeres novel·les europees graviten en l'òrbita de les corts vinculades als Plantagenet (el regne d'Anglaterra, els ducats de Normandia, Aquitània i Anjou, i el comtat de Bretanya). El *roman* neix en un context cortesà, dominat en el pla cultural pel pas de l'oralitat a l'escriptura. Ja no és un gènere cantat, com la cançó de gesta, sinó destinat a la lectura. La solemnitat del decasíl·lab èpic tendirà a ser reemplaçada en aquestes obres per la cadència de l'octosíl·lab **apariat**, molt més pròxima a la de la llengua parlada i, per tant, més adequada per a la lectura. La construcció estròfica en tirades, pròpia de la cançó de gesta, desapareix en benefici d'una narració lineal i contínua. Davant el caràcter tradicional de la matèria èpica, el *roman* és un gènere caracteritzat en els orígens per la dependència de fonts llibresques. Els primers textos que anomenem *roman* són traduccions o vulgaritzacions de cròniques i de textos llatins considerats dipositaris del passat històric. De fet, el terme *roman* procedeix d'expressions com *mettre en roman* o *translater en roman*, això és, 'traduir a la llengua vulgar', 'romancejar'.

Encara que en aquestes primeres obres el tema principal continua essent les batalles heroiques, els autors ja exploren temes "novel·lescos" que es refermaran amb la consolidació del *roman* com a gènere. En aquesta direcció apunta l'atenció concedida als personatges femenins, la introducció d'episodis de tall fantàstic, i l'interès per l'experiència individual i privada de l'heroi més enllà de la seva dimensió pública de portador d'ideals col·lectius.

Parlem d'un nou gènere, però el cert és que l'edat mitjana no concebia la diversitat de les obres literàries des de la noció moderna del gènere sinó a partir d'una oposició fonamental, la que enfrontava la història (*gesta*) a la ficció (*fabula*). Des d'aquesta perspectiva, els primers *romans*, inscrits en la **matèria antiga**, és a dir, inspirats en les grans epopeies grecollatines, s'alineaven amb les velles cançons de gesta, ja que, malgrat diferències importants estilístiques i de concepció, també aspiraven a transmetre la veritat històrica.

Només quan cap a 1170 els autors comencin a abandonar aquestes fonts llibresques per a inspirar-se en fonts orals d'historicitat dubtosa, el gènere es desvincularà de la història i de l'àmbit de la crònica per a aproximar-se al de la

ficció novel·lesca. És l'època en què apareixen les diferents versions de la història del cavaller Tristany, els contes de fades de Maria de França o les novel·les cavalleresques de Chrétien de Troyes, ambientades en la llegendària cort del rei Artús. Amb aquests autors, el *roman* abandona la inspiració clàssica per a obrir-se a l'univers fascinador de les llegendes celtes que difonien oralment els joglars a les illes Britàniques; dit d'una altra manera, la matèria antiga cedeix pas a la **matèria bretona**. Un canvi significatiu serà la utilització en els pròlegs d'aquestes obres del terme *roman* emancipat de la noció de traducció, amb un significat pròxim al que avui li donem a *novel·la*.

Lectura recomanada

Per a l'evolució del terme *roman* des de l'accepció original, lligada a la traducció, fins a la identificació posterior amb un gènere literari, és interessant consultar el capítol de llibre següent:
A. Roncaglia (1988). "*Romanzo*. Scheda anamnestica d'un termine chiave". A: M. L. Meneghetti (ed.), *Il Romanzo* (pàg. 89-106). Bolonya: Il Mulino.

Aquest horitzó literari ja va ser plasmat al segle XIII per Jean Bodel en el pròleg d'una cançó de gesta, *La Chanson des Saisnes*. Jean Bodel defineix el panorama literari contemporani classificant els textos narratius segons la temàtica i les fonts utilitzades per l'autor (la **matèria**) i segons la seva funció des del punt de vista de la recepció:

Jean Bodel, *Chanson de Saisnes*

N'en sont que trois .III. materes a nul home vivant:
de France et de Bretaigne et de Ronme la grant;
ne de ces .III. materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretaigne sont si vain et plaisant
et cil de Ronme sage et de sens aprendant,
cil de France sont voir chascun jour aparant. (v. 7-12)

Para un hombre de hoy no hay más que tres materias: la de Francia, la de Bretaña y la de Roma la grande; y ninguna de las tres materias se parece a las otras. Los cuentos de Bretaña son ligeros y agradables; los [relatos] de Roma son sabios e instructivos; los de Francia son verdad y se puede comprobar cada día.

A. Brasseur (1989). *Jehan Bodel, La chanson des Saisnes*. Ginebra: Droz.

La matèria de França, és a dir, les cançons de gesta ambientades en l'època de Carlemany, ens transmeten la veritat històrica; els *romans* de matèria antiga ens instrueixen, els contes de la matèria bretona ens diverteixen.

Adoptant aquest esquema, ens ocuparem en primer lloc dels anomenats ***romans antiques***, això és, de les primeres narracions en llengua vulgar inspirades en fonts clàssiques. No oblidem, tanmateix, que la novel·la, des dels seus orígens –el *roman* medieval que ara ens ocupa– fins avui dia, es defineix com un gènere omnívor, obert a la incorporació dels materials més diversos. Tinguem en compte, doncs, malgrat la funcionalitat d'aquestes classificacions, que sovint els escriptors medievals amalgamen en les seves creacions materials heterogenis, combinant fonts escrites i orals, llatines i bretones, o inspirant-se en tradicions literàries molt variades: l'epopeia, la tradició bizantina, l'hagiografia, etc. Si enmig d'aquesta diversitat de temes i arguments busquéssim un denominador comú que ens ajudés a definir el gènere, el trobaríem sens dubte en el públic a qui va dirigit: el públic cortesà.

Així doncs, definirem el ***roman*** com una narració en llengua vulgar, de temàtica cavalleresca i amorosa, elaborada a partir de fonts diverses, llibresques i orals, per un autor culte i dirigida a un públic cortesà. El *roman* neix destinat a la lectura i, encara que evolucionarà envers la prosa, l'octosíl·lab apariat en serà un dels elements constitutius al llarg de tot el segle XII.

1.1.1. El públic cortesà i el desenvolupament del mecenatge

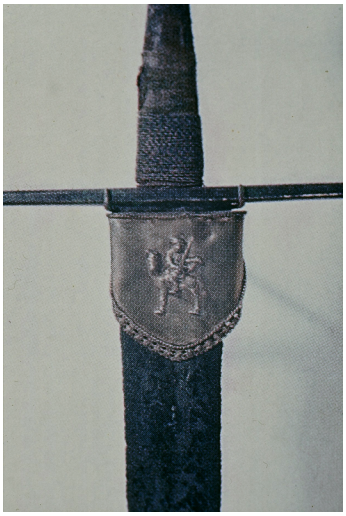
Evocar l'escenari on es recitaven cançons de gesta ens portaria per camins molt variats: al llarg de les grans rutes de pelegrinatge, a les places públiques, a les sales dels castells, al camp de batalla, etc. En canvi, el *roman* s'ubica en un espai molt precís: **la cort**.

De fet, la iniciativa de l'escriptor que es decideix a compondre un *roman* és el resultat del desenvolupament del **mecenatge** en les corts principesques i senyorials del segle XII. En aquesta època són nombroses les corts que, particularment al nord de França, encoratgen i financen la producció dels primers *romanciers*. Entre els centres principals podem esmentar la cort de Teobald V de Blois, la de Maria de Xampanya, la cort de Flandes de Felip d'Alsàcia, i sobretot la cort anglonormanda d'Enric II Plantagenet, on hem de situar el naixement del gènere.

Enric II Plantagenet

L'aparició del *roman* és el resultat d'un moment en què les famílies nobles que, després d'intenses lluites, han assolit el poder, prenen consciència dels seus interessos i es veuen en la necessitat de consolidar el prestigi assolit. La noblesa aspira a legitimar la seva supremacia moralment, dissenyant una ètica i un model de vida refinat exclusius de l'home cortesà; i, històricament, buscant en el passat els il·lustres orígens de la cavalleria i de les famílies que detenen el poder. El *roman* donarà resposta a totes dues necessitats: d'una banda, situa els orígens de la cavalleria en un passat llegendari i gloriós; d'una altra, dissenya el nou ideal de vida dels nobles i els cavallers que habiten en la cort: la **cortesia**. Davant els ideals purament guerrers del primer feudalisme, la cortesia preveu, a més d'un codi de l'honor en el combat, elements civilitzadors com la sociabilitat, l'interès per la cultura i l'art, l'elegància i el refinament dels costums, especialment en el tracte amb les dames.

Hem lligat el *roman* al mecenatge i hem parlat de la tasca propagandística que duen a terme aquests novel·listes difonent els ideals i les aspiracions de la classe cavalleresca. Tanmateix, no podem tancar aquestes consideracions sobre el públic sense al·ludir a la importància del **públic femení** en la forja d'aquest nou gènere.



Espasa de Sant Martí, probablement del segle XIII i que apareix esmentada al testament de Pere el Cerimoniós de l'any 1370.

Les dones que viuen a la cort, i a qui probablement interessaven menys els cops de llança que els assumptes sentimentals, són per a molts crítics responsables en bona part de la reorientació temàtica i estilística del *roman* respecte a la cançó de gesta. El *roman* concedeix un protagonisme inusitat a les dones, la presència de les quals era escassa i marginal en els textos èpics, com també un espai cada vegada més ampli als episodis de caràcter amorós, que ens mostren una faceta absolutament nova del guerrer. Tant és així que en el binomi **armes-amor** trobaríem sens dubte la fórmula més efectiva per a definir la temàtica pròpia del *roman*, malgrat la diversitat dels arguments.

El rei Jaume I és informat en un àpat de la conquesta de Mallorca; observeu que el monarca seu en una taula a part. Extret de *Libre dels Feyts* conservat a la Biblioteca de la Universitat Barcelona.

Les dones fan una funció important no solament com a públic, sinó com a mecenes dels primers novel·listes. Destaquem la figura de Maria de Xampanya, que va encarregar a Chrétien de Troyes *El cavaller de la carreta*, primer testimoni literari dels amors de Lancelot i Ginebra, i sobretot el paper de la seva mare Elionor d'Aquitània.

La reina Elionor, esposa d'Enric II Plantagenet, es va instal·lar a la cort d'Anglaterra el 1154 i va exercir una tasca decisiva en l'impuls del gènere novel·lesc i de la literatura cortesana. Néta del primer trobador conegut, Guilhem de Peitieu, i hereva del feu d'Aquitània, va propiciar la presència a la cort anglonormanda de joglars i de trobadors occitans que difonien en aquest nou ambient els ideals cortesos dissenyats al sud de França.

Elionor d'Aquitània i el seu fill Joan sense Terra

Citació

"Los historiadores feministas redescubren hoy la importancia del patronazgo de las mujeres, ampliamente ocultado desde el siglo XVII, y que parece haber sido mucho más extenso de lo que se creía. Semejante patronazgo implicaba, como es lógico, medios financieros considerables, y sólo podía ejercerse por mujeres que gozaran de relativa independencia económica. Pocas mujeres casadas podían desempeñar este papel sin la ayuda del marido. La historia ha retenido así los nombres de personajes que, como Ermengarda de Narbona, heredera de su propio feudo igual que Leonor, pudieron mantener su autoridad sobre sus tierras a pesar de su matrimonio, impartiendo justicia y participando, incluso, en conflictos políticos y militares, al modo de un hombre."

Jean Flori (2005, pàg. 401).

Alguns crítics, com Antonio Viscardi, han subratllat el pes de la reina Elionor en els orígens de la narrativa romànica, i han atribuït a la seva iniciativa personal la trobada de tradicions literàries que possibilitaria el desenvolupament del gènere novel·lesc:

"Il romanzo rappresenta la sintesi della spiritualità cavalleresca francese più antica con la cortesia trobadorica, importata in Francia da Eleonora d'Aquitania e volgarizzata nel 'milieu' signorile francese dalle figlie di Eleonora".

El roman representa la síntesis de la espiritualidad caballeresca francesa más antigua con la cortesía trovadoresca, importada a Francia por Leonor de Aquitania y divulgada en los ambientes señoriales por sus hijas.

A. Viscardi (1993, pàg. 19).

Després d'aquestes consideracions sobre el públic del *roman*, passem ara a ocupar-nos dels autors.

1.1.2. El *clerc* i el renaixement del segle XII

La puixança de les famílies feudals va aparellada a la presència en les seves corts d'intel·lectuals, capaços de donar resposta a les noves necessitats de la classe nobiliària.

Aquests joves, que s'han format al monestir o en escoles urbanes, són els ***clercs***. Ells seran els encarregats de redactar documents i, en definitiva, de posar en marxa tot l'aparell administratiu que va lligat a l'exercici del poder. Contribuiran així mateix al prestigi dels qui els acullen mitjançant una intensa tasca de propaganda: els *clercs* són els redactors de les cròniques i de les sagues familiars que exalten les proeses d'una dinastia i dels seus avantpassats. Ells també s'ocuparan d'omplir aquest nou espai que emergeix amb la instauració d'una pau relativa al llarg del segle XII: l'espai del lleure i de la cultura. Els *clercs* amenitzen les vetllades posant a disposició de la cort un patrimoni literari ric que fins aleshores havia restat reclòs entre els murs dels monestirs, inaccessible per al públic laic, desconeixedor del llatí.

Homes d'armes i homes de lletres conviuen en un mateix ambient. D'aquesta convivència sorgeix la fusió de *clergie* (clerecia) i *chevalerie* (cavalleria), dos conceptes que no es refereixen només a dues categories socials, sinó fonamentalment als valors i ideals que les defineixen. L'autor del *Roman de Thèbes*, un dels primers *romans*, escrit cap a 1150, manifesta una clara consciència del caràcter elitista de la matèria que tracta la seva obra i del públic a qui va dirigida:

Roman de Thèbes (anònim)

"Or s'en voisent de tot mestier
se ne sont clerc ou chevalier,
car ausi pueent escouter
conme li asnes a harper.
Ne parlerai de peletiers,
ne de vilains, ne de bouchiers,
mes de deus freres parleré
et leur geste raconteré." (v. 13-20)

F. Mora-Lebrun (1995).

Aléjense de este mester, los que no sean clérigos ni caballeros, pues me escucharían como el asno el sonido del arpa. No hablaré de peleteros, ni de villanos, ni de carniceros, sino de dos hermanos cuya gesta contaré.

La tasca educativa que duran a terme els intel·lectuals en les corts es revela indeslligable de l'expansió de la cultura escolar que va tenir lloc al segle XII. És aquesta l'època del floriment de les escoles urbanes i de l'apogeu dels estudis retòrics i literaris. No en va s'ha parlat de l'**humanisme del segle XII**, ja que al costat de l'exegesi bíblica adquireix un protagonisme extraordinari l'estudi i el comentari dels autors clàssics.

Humanisme del segle XII

Aquesta expressió procedeix del llibre de C. H. Haskings (1923) *The Renaissance of the Twelfth Century* (Harvard: University Press); no obstant això, ja abans alguns autors havien fixat l'atenció en el renaixement dels estudis clàssics en aquesta època, com E. Faral (1913/1983) en el seu assaig *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge* (París: Champion).

A les corts del segle XII el patrimoni conservat per l'escola es divulga, però sobretot fructifica, i es converteix en base per a la creació d'obres noves i originals, els primers *romans*, que modelen la imatge del món antic d'acord amb els nous ideals de la societat cortesana.

1.2. La representació del món antic en els *romans antiques*. La teoria de la *translatio*

Lectura recomanada

J. Le Goff (1957). *Les intellectuels au Moyen Age*. París: Éditions du Seuil.

J. Le Goff (1986). *Los intelectuales de la Edad Media*. Barcelona: Gedisa.

La cort d'Enric II Plantagenet i Elionor d'Aquitània es va convertir en el centre d'una activitat literària intensa en llengua vulgar. Entre 1155 i 1180 s'escriuen els primers textos historiogràfics en francès antic i octosíl·labs apariats. El *Roman de Rou* de Wace o l'*Estoire des ducs de Normandie* de Benoît de Sainte-Maure exalten les gestes del llinatge normand del monarca Enric II, i el *Roman de Brut*, també de Wace, narra la història d'Anglaterra des de Brut, fundador mític de l'illa. Al costat d'aquests textos cronístics, en el mateix ambient i en el mateix arc cronològic (1155-1170), apareixen les primeres mostres del *roman* de matèria antiga: el *Roman de Thèbes*, el *Roman d'Eneas* i el *Roman de Troie*.

Aquestes tres obres es coneixen com a **tríada clàssica** pel seu caràcter unitari, ja que s'inspiren en el mateix fons mític de la literatura antiga i les guia el mateix esperit en el procés d'adaptació dels clàssics. Pel que sembla, aquests textos mantindrien un nexe clar amb les cròniques en llengua vulgar que acabem d'esmentar, ja que un dels seus objectius seria enaltir la monarquia anglonormanda relacionant-la amb els herois de l'antiguitat. La cohesió entre els tres *romans* ja la van percebre els copistes medievals, ja que solen aparèixer agrupats en un mateix manuscrit.

Com apuntàvem més amunt i analitzarem amb més detall més endavant, encara que preval el caràcter èpic de l'acció, en aquestes obres es comencen a incorporar elements "novel·lescos" que en les dècades següents farà seus el *roman*: abunden els episodis meravellosos, l'amor guanya terreny en la trama, i s'afirma el gust per les descripcions minucioses i l'anàlisi psicològica dels personatges. Malgrat aquestes innovacions, podreu comprovar en els exemples que oferim a continuació que l'actitud dels autors en els pròlegs no difereix de la dels cronistes que s'inspiren en textos llatins, ja que, lluny de reivindicar la seva creació artística, es presenten com a mers traductors sense una altra finalitat que la de transmetre el saber fent assequibles les seves fonts a un públic desconeixedor de la llengua llatina:

Wace, *Roman de Brut* (1155)

"Ki vult oïr e vult saveir De rei en rei e d'eir en eir Ki cil furent e dunt il vindrent Ki Engleterre primes tindrent, Quels reis i ad en ordre eü, Ki anceis e ki puis fu, Maistre Wace l'a translaté Ki en conte la verité." (v. 1-8)	Quien quiera oír y saber de rey en rey, de heredero en heredero, quiénes fueron y de dónde vinieron los que primero poseyeron Inglaterra, qué reyes hubo y en qué orden, quién fue antes y quién fue después, Maestro Wace lo ha traducido y cuenta toda la verdad.

I. Arnold (1938). *Le Roman de Brut de Wace*. París: SATF.

Benoît de Sainte-Maure, *Roman de Troie* (*c.* 1165)

E per ço me vueil travaillier En une estoire comencier, Que de latin, ou jo la truis, Se j'ai le sen e se jo puis, La voudrai si en romanz metre Que cil qui n'entendent la letre Se puissent deduire el romanz. (v. 33-39)	Por esto me quiero esforzar en empezar una historia que del latín, como la he encontrado, si tengo capacidad y puedo hacerlo, quisiera escribirla en romance para que aquellos que no entienden el latín puedan deleitarse con la novela.
Le latin sivrai e la letre, nule autre rien n'i voudrai metre, s'ensi non com jol truis escrit. (v. 139-141)	Seguiré el texto latino literalmente, sin añadir nada a lo que he encontrado en la fuente escrita.

E. Baumgartner; F. Vielliard (1998). *Benoît de Sainte-Maure. Roman de Troie*. París: Librairie Générale Française.

Tanmateix, el cert és que els autors medievals no tradueixen en el sentit literal del terme, sinó que adapten i reelaboren profundament les fonts que manegen. En la infidelitat del traductor a l'original localitzem l'espai de la creació literària i la clau de la vigència i de l'interès de la seva obra per a un públic del segle XII.

Així, si analitzem aquestes infidelitats respecte a les fonts clàssiques, el primer que constatem és la visió anacrònica del món antic. En els *romans antiques* la societat es regeix per institucions medievals, i els herois grecs, que vesteixen i lluiten com cavallers del segle XII, emmotllen el seu comportament als costums, les maneres i els valors cortesos que imperaven en els ambients senyorials de l'edat mitjana.

Això no és de cap manera conseqüència de la ignorància d'aquests primers novel·listes, sinó que obeeix a la doble finalitat que, com ja hem indicat, persegueixen amb les seves creacions: confeccionar un retrat cortès i idealitzat de la classe cavalleresca per a la qual escriuen, i situar els orígens de la civilització cavalleresca en un passat gloriós.

No es tracta de recuperar l'essència de la civilització antiga sinó de presentar la societat cavalleresca com una civilització antiga i prestigiosa. La pintura del món antic tradueix així una visió immobilista de la societat, ja que aparentment res no ha canviat al llarg dels segles. Aquest immobilisme s'inscriu en el

principi de la ***translatio***, que fonamenta la concepció medieval de la història. Segons aquest principi, les estructures socials i mentals no evolucionen al llarg del temps, sinó que s'hereten, es traslladen d'una civilització a l'altra.

L'home medieval no té, doncs, la consciència de ruptura respecte a l'antiguitat que desenvoluparà l'home del Renaixement, sinó que concep la seva relació amb la civilització clàssica com una continuïtat ininterrompuda. Ja al segle IX l'autor de la *Cronica de Saint Gall* havia atribuït a un intel·lectual de l'entorn de Carlemany, Alcuí de York, el mèrit d'haver portat a França el saber d'Atenes i de Roma. A la segona meitat del segle XII, el gran novel·lista Chrétien de Troyes expressa el mateix principi en llengua vulgar, referit no solament a l'herència del saber (***translatio studii***), sinó també a la translació del poder de la cavalleria (***translatio imperii***):

Chrétien de Troyes, *Cligès*

"Ce nos ont nostre livre apris
que Grece ot de chevalerie
le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
et de clergie la some,
qui or est an France venue. '
Dex doint qu'ele i soit mantenue
et que li leus li abelisse
tant que ja mes de France n'isse
l'enors qui s'i est arestee." (v. 30-37)

A. Micha (1978).

Nuestros libros nos han enseñado que Grecia tuvo la primera gloria en caballería y en saber. Después pasó a Roma esa caballería y la suma de ese saber, y ahora han llegado a Francia. Dios quiera que se queden y que el lugar les agrade tanto que ya no salga nunca de aquí el honor que se ha instalado.

Com acabem de veure, la idea del trasllat de les formes de civilització no és nova. El que és nou és l'aparició de dos conceptes, l'aliança dels quals sintetitza per a Chrétien l'essència de la civilització cortesa: *clergie* i *chevalerie*. Projectant sobre el món antic les formes de vida i de govern pròpies, la cavalleria es presenta com a hereva d'un ordre antic i prestigiós i s'erigeix en garant de la seva preservació.

Lectura recomanada

E. Kölher (1990). "*Chevalerie-Clergie*. Doble destino y conciencia histórica de la caballería cortés". A: *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.

En aquest context, els autors de *romans antiques* desenvolupen una clara consciència del valor extraordinari de la seva revelació del saber. Els *clercs* atribueixen a les seves creacions una funció eminentment didàctica, ja que de la seva tasca de divulgació depèn l'accés al saber d'un públic desconeixedor del llatí. Fixem-nos amb quin orgull l'autor anònim del *Roman de Thèbes* justifica la seva activitat de continuador de l'obra dels autors antics recorrent al *topos* bíblic (*Llibre de la Saviesa*, VII, 13), que fa referència a l'obligació moral de difondre els coneixements que es posseeixen:

"Qui sages est nel doit celer,
ainz doit por ce son senz moutrer
que quant li ert du siecle alez
touz jors en soit mes ramenbrez.
Se danz Omers et danz Platons
et Virgiles et Quicerons
leur sapïence celissant,
ja n'en fust mes parlé avant.
Pour ce n'en veul mon senz tesir,
ma sapïence retenir,
ainz me delite a raconter
chose digne por ramenbrer." (v. 1-12)

Quien es sabio no debe ocultarlo sino que debe desmostrar su inteligencia para que cuando se haya ido del mundo sea siempre recordado. Si don Homero y don Platón, Virgilio y Cicerón hubieran ocultado su sabiduría no se habría hablado más de ello. No quiero ocultar mi inteligencia ni retener para mí mi sabiduría, sino que me deleito en contar cosas dignas de ser recordadas.

F. Mora-Lebrun (1995).

1.3. El primer *roman antique*: el *Roman d'Alexandre*

La primera novel·la de matèria antiga de la qual tenim notícia és l'*Alexandre* d'Alberic de Pisançon (cap a 1130), inspirat en una adaptació llatina de l'obra del pseudo-Cal·lístenes, un autor grec del segle III que havia forjat una fabulosa història d'Alexandre el Gran. De l'*Alexandre* només conservem cent cinc versos distribuïts en quinze tirades d'octosíl·labs monorims, forma encara pròxima a la tirada èpica i a la dels relats hagiogràfics.

Miniatura del *Roman d'Alexandre*

La vulgarització de les gestes del monarca macedoni va conèixer una gran fortuna durant tota l'edat mitjana. A una versió en decasíl·labs de l'*Alexandre* redactada cap a 1160-1165 van seguir noves adaptacions fins a arribar a la vasta compilació d'Alexandre de Bernay, conegut com a Alexandre de París per la seva ciutat d'adopció, que entorn de 1170-1180 va reunir i va refondre les diferents versions que circulaven de la història d'Alexandre en un únic poema escrit en tirades de dodecasíl·labs. El nom d'**alexandrins** amb què es van batejar aquests versos al segle XV dóna idea de la popularitat extraordinària que va assolir l'obra.

Una obra com el *Roman d'Alexandre* plasma la situació d'aquests primers *romans* de matèria antiga, en molts aspectes a mig camí entre la cançó de gesta i el ***roman courtois*** que es desenvoluparà més tard. La inspiració èpica no solament es reflecteix en el metre, com hem indicat, sinó també en el pla estilístic (descripcions llargues i detallades d'armes i combats, laments fúnebres, etc.) i temàtic, ja que l'alè èpic i col·lectiu de l'acció encara domina sobre les aventures i destins individuals que centraran l'atenció del *roman* posterior.

Amb tot, en el tractament de la matèria ja es comencen a insinuar elements novel·lescos que es consolidaran en obres posteriors, com la introducció en la trama d'elements fabulosos o la caracterització singular de l'heroi, en molts aspectes una figura de transició entre el Carlemany de la cançó de gesta i el rei Artús del *roman* bretó.

El retrat d'Alexandre es converteix en aquestes obres en un autèntic *speculum principis*, això és, un tractat sobre el model de comportament del monarca ideal. En la seva figura es fusionen dos conceptes que, com hem vist, defineixen

l'essència de la civilització cavallerescocortesana: *chevalerie* i *clergie*. Alexandre no és solament un rei conqueridor, sinó també un rei savi, i fins i tot un "rei explorador". Estudia llengües i geometria, aprèn a tocar instruments i, en l'anhel de descobrir els secrets del món i de la naturalesa, arribarà a explorar el firmament i el fons marí. Però, a més de ser un rei conqueridor i savi, Alexandre és un cavaller. El seu model de conducta s'adapta a l'ideal de la monarquia cavalleresca que es desenvolupa al segle XII. Magnànim i generós, excel·leix en l'exercici de les virtuts corteses, i, solidari amb els seus homes, s'hi barreja en la fragor de la batalla i els tracta a tots d'igual a igual, com a *compaignons*. Aquests atributs els mantindrà al llarg de tota la tradició romànica, com il·lustren els versos següents del *Llibre d'Alexandre* (cap a 1225-1230) castellà, obra mestra de l'escola poètica denominada **mester de clerecía**. Alexandre, defallit i assedegat com els seus homes, rebutja l'escassa aigua que troben perquè no la pot compartir amb tots:

"Los omnes con la cueita lamién en las espadas,
otros bevién sin grado las orinas botadas;
andavan los mesquinos con las lenguas sacadas,
nunca fueron en mundo gentes tan aquexadas.

Falló en una piedra Zoyllus un pelaguiello,
finchó de agua limpia apenas un capiello,
dióla toda al rey, nol fincó un sorbiello,
nol dava mal serviçio al rey el mançebiello.

El rey quando lo vio enpeçó de reïr,
vertióla por la tierra, non la quiso sorvir,
dixo: «Con mis vassallos cobdiçio yo morir,
quando ellos murieren, non quiero yo bevir».

Ovieron deste fecho las gentes grant plazer
fueron tan confortadas como con buen bever,
todos dizién: «Tal rey fágalo Dios valer,
que sabe a vassallos tal lealtad tener»." (quartetes 2151-2154)

J. Cañas (1998).

El *Llibre d'Alexandre*, del qual procedeix aquest fragment, és una obra de caràcter enciclopèdic que sobre el canemàs que li proporciona un poema llatí, l'*Alexandreis* de Gautier de Châtillon, compost el 1182, incorpora altres fonts llatines i vulgars, entre les quals ocupa un lloc preeminent el *Roman d'Alexandre* d'Alexandre de París. Aquesta versió castellana constitueix una bona mostra de la primerenca i extraordinària difusió europea de la matèria d'Alexandre.

Lectures recomanades

Sobre la difusió en llengua vulgar de les gestes d'Alexandre es poden consultar:
E. Alarcos Llorach (1948). *Investigaciones sobre el "Libro de Alexandre"*. Madrid: CSIC.
M. Gosman (1997). *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du XIII siècle*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.
Diversos autors (1997). *Alessandro nel medioevo occidentale* (a cura di M. Liborio, P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla. Introduzione di Peter Dronke). Fondazione Lorenzo Valla / Arnaldo Mondadori Editore.

1.4. La tríada clàssica

1.4.1. El *Roman de Thèbes*

El *Roman de Thebes*, compost cap a 1150 per un autor anònim, narra la història d'Èdip i de la seva descendència. La font en què s'inspira és la *Tebaida* d'Estaci, la trama de la qual adopta però modifica lliurement, ampliant determinats episodis, abreujant-ne d'altres i fins i tot afegint-ne alguns d'inexistents en la font.

Encara que la utilització de l'octosíl·lab apariat ja manifesta certa consciència de gènere, aquest encara rep un tractament arcaic: abunden les fórmules èpiques i les repeticions que alenteixen el ritme narratiu i els versos tendeixen a agrupar-se en sèries que recorden les tirades èpiques. Amb tot, i malgrat el predomini dels motius èpics, com la descripció de batalles, ambaixades i consells militars, l'estil de l'obra ens allunya de l'esquematisme formulari de la cançó de gesta i acusa la formació escolar d'uns autors familiaritzats amb l'exercici retòric de l'***amplificatio***. L'autor del *Roman de Thèbes* "amplifica" l'original descrivint amb detall persones, llocs i objectes, o desenvolupant les potencialitats dramàtiques de determinats episodis per mitjà de monòlegs i diàlegs. Davant la primacia de l'acció en la cançó de gesta i el caràcter simbòlic del paisatge èpic, les descripcions i retrats aporten una nova il·lusió de realisme, mentre que la introducció de diàlegs i monòlegs fa que els personatges guanyin en profunditat i matisos psicològics.

La profunda reelaboració de l'original que aquests autors camuflen adoptant la màscara del traductor no es limita a la introducció ocasional de descripcions i diàlegs, sinó que sobretot incumbeix el procés d'actualització de la matèria antiga.

Ja hem apuntat com a tret més evident d'aquest procés d'actualització l'anacronisme constant, que fa de la cavalleria i de la cort referents indiscutibles en la representació del món antic. Abans hem vist com Alexandre el Gran estudiava les disciplines que s'impartien en l'escola medieval i adoptava els valors i les habilitats socials que conformaven el codi mundà de la cortesia. En el *Roman de Thèbes*, a més d'aquesta exaltació del binomi *chevalerie-clergie*, de la cristianització de l'element mitològic –que ja no serà determinant en la trajectòria dels destins humans– o de la feudalització del conflicte bèl·lic, s'adverteix el tractament cortès de la matèria antiga en la pintura de l'amor.

El fragment següent il·lustra el nou interès que susciten entre el públic els personatges femenins i les relacions amoroses. Quan Iocasta arriba al campament grec acompanyada per les seves filles, l'autor medieval amplia l'episodi per oferir-nos un retrat detallat dels abillaments i, sobretot, per descriure amb detall l'actuació de Partenopeu, enamorat d'Antígona:

"Il meïsmes la dame enmeine,
de lui servir forment se paine.
Il la mena com faire sot,
tan franchement conme il plus pot.
Onques en cele compaingie
n'ï ot parlé de vilannie
ne de grant senz ne de sarmon,
se d'amitié et de gas non.
Parthonopiex pas ne s'oublie,
prie lui mout qu'el soit s'amie.
Par Dieu, ce respont la pucele,
ceste amour seroit trop isnele!
Pucele sui, fille de roi,
legierement amer ne doi.
Ne doi amer par legerie
dant l'em puisse dire folie;
ainsi doit on prier berchieres
ou ces autres fames legieres.
Ne vous connois n'onc ne vous vi,
ne mes ore que vous voi ci.
Se or vos doing d'amer parole,
bien me pouez tenir pour fole.
Pour ce ne di, celer nel quier,
ne vous eüsse forment chier
s'estïiez de si haut linage
que vous fussiez de mon parage
et ce fust chose destinnee
qu'a fame vous fusse donee.
Car biaux estes sor toute gent,
onc ne vi mes houme tant gent." (v. 4153-4182)

F. Mora-Lebrun (1995).

Él mismo (Partenopeo) acompaña a la dama, esforzándose en servirla. La acompaña como mejor sabe, tan noblemente como puede. En ningún momento hablan de asuntos villanos, ni de sermones, ni de temas graves, sino sólo de amor y de solaz. Partenopeo no piensa en otra cosa, y mucho le ruega que sea su amiga. ¡Por Dios –responde la doncella–, sería un amor demasiado precipitado! Soy doncella, hija de rey, no debo amar a la ligera; no puedo conceder mi amor tan rápidamente, pues podrían acusarme de insensata; así se requiere a las pastoras y a otras mujeres ligeras. Jamás os conocí, ni os vi hasta este momento. Si me comprometiera a amaros podrías tomarme por imprudente. Con ello no quiero decir –no os lo voy a esconder– que no pudiera amaros apasionadamente si fueseis de alto linaje, de mi misma nobleza, y fuera mi destino ser entregada a vos como esposa. Sois bello sobre todos los demás, jamás vi a hombre de tal nobleza.

Com es pot apreciar, s'insinua un ritual del festeig i es presenta com a exclusiu i distintiu de la noblesa. En l'àmbit de la cortesia, l'amor no és una cosa que s'hagi d'atorgar fàcilment, sense esforç, ja que els trobadors ja havien descobert l'acció ennoblidora que exercia el desig i l'espera pacient en el cor de l'enamorat. Fixem-nos en com el vocabulari també contribueix a actualitzar l'original, adaptant-lo a l'univers contemporani de les corts senyorials. Així, per exemple, l'expressió *servir* amb què l'autor es refereix a les atencions que dedica el cavaller a la donzella (v. 4154) no tradueix cap mot llatí en la mesura que fa referència a una realitat cultural del segle XII: la noció del servei amorós, desenvolupada pels trobadors occitans per a expressar la submissió davant d'una dama que havien convertit en senyor.

Amb tot, malgrat aquestes innovacions, els episodis de caire amorós ocupen tan sols una petita part del *roman*, en el qual preval la inspiració èpica en la representació del tema principal: la guerra entre agivos i tebans. Quan aquests episodis constitueixin el nucli fonamental de l'acció, entrarem en l'òrbita del *roman courtois*. Un pas important en aquesta direcció el dóna l'autor del *Roman d'Eneas*.

1.4.2. El *Roman d'Eneas*

Aquesta obra anònima, composta cap a 1156, és una adaptació de l'*Eneida* de Virgili, en què es narren les aventures d'Enees des de la sortida de Troia fins a la fundació de Roma. Una de les innovacions de l'autor és l'atenció que presta al que podríem considerar el tema principal del *roman*, estretament lligat al destí de l'heroi: els amors d'Enees. La importància que revesteixen l'amor i el matrimoni en la trajectòria d'Enees porta l'autor no solament a desenvolupar la història de la reina Dido, ja present en el poema de Virgili, sinó probablement a "inventar" un altre episodi, el dels amors d'Enees i Lavínia, convertint en més de 1.600 versos la breu menció que fa Virgili de la jove en el llibre XII de l'*Eneida*.

Al *roman* com a gènere no li interessarà tant la gesta col·lectiva com l'aventura i el destí individual d'un cavaller, i en la construcció d'aquest destí la dona exercirà un paper crucial. Això és sens dubte reflex dels interessos del públic per a qui escriuen aquests primers novel·listes, ja que una de les preocupacions principals de la noblesa era el matrimoni, que donava lloc a intercanvis materials importants i assegurava la continuïtat del llinatge.

Els historiadors han assenyalat que pocs fets van marcar tant la mentalitat dels cavallers medievals com la política matrimonial de les famílies nobles que, a fi de no dispersar el patrimoni, van establir el costum de casar només el primogènit. Una de les funcions del *roman* serà la de canalitzar les aspiracions dels ***iuvenes***, segons la cèlebre expressió de Duby, exclosos de l'accés al patrimoni per culpa d'aquestes estratègies matrimonials restrictives. Es tracta de "joves" –concepte no referit tant a l'edat biològica com al celibat–, que, mancats d'esposa i de terres, vivien en espera d'un cop de fortuna.

La nova atenció concedida a les aventures amoroses exigia la construcció d'un llenguatge apte per a plasmar literàriament aquesta nova temàtica. En aquests passatges la inspiració virgiliana és substituïda per la imitació d'Ovidi.

Ovidi, autor que va exercir una influència decisiva en la construcció del discurs medieval sobre l'amor, ocupa un lloc privilegiat en el marc de l'humanisme del segle XII, fins al punt que aquesta època també s'ha anomenat ***Aetas Ovidiana*** (era d'Ovidi). La casuística amorosa i les estratègies retòriques desenvolupades en obres com els *Amores*, l'*Ars Amatoria*, les *Heroides* o les *Metamorfosis* van ser molt imitades i van contribuir a la creació del llenguatge literari de les primeres novel·les en llengua vulgar.

L'autor del *Roman d'Eneas* pren d'Ovidi la representació metafòrica de la passió amorosa, com també la descripció dels símptomes físics i psicològics que precedeixen l'amor, i en el pla estilístic recorre al diàleg i al monòleg líric com a forma que exterioritzi el món interior complex dels personatges. En aquest sentit, un dels aspectes més atractius de l'obra és l'estudi de la psicologia femenina que l'anònim du a terme mitjançant els retrats de Dido i de Lavínia. A continuació oferim un breu fragment d'un llarg monòleg de Lavínia. Us preguem que us fixeu en com l'autor reprodueix la contradicció interna de la donzella –que, enamorada d'Enees, es debat entre el pudor i l'audàcia– mitjançant el desdoblament del personatge en dues Lavínies que debaten: la prudent (*sage*) i l'enamorada (*folle*).

"En fol lieu ay torné m'amor,
ja n'en cuit mais avoir coraje.
Car t'en repent, si fay que saige.
–Folle Lavine, aies mesure!
N'atorne point a ce ta cure,
ne te puisses d'amor partir
des que t'en voudras repentir.
–Qui puet amer en tel manière,
ne retorner ainsi ariere?
Puis que Amor m'a si saisie
et qu'il me tient en sa baillie,
ne m'en laist mie resortir
ne a ma volenté partir.
Amors est moult de mal atrait,
et qu'il aquelt, envis le lait.
Trop l'ai sor moy laissié monter,
ne m'en puis mie delivrer,
quanque il vuelt puet de moy faire.
Ne m'en garday mie au traire,
mais bien me devroit aligier
et l'orguilleus auques plessier
por qui je sui en tel destroit [...]." (v. 8733-8751)

He otorgado locamente mi amor, y no creo haber tenido jamás la intención de hacerlo. Reacciona, pues, y actúa con sabiduría. ¡Lavinia, loca, ten mesura! Inútil es que te inquietes, no podrás dejar de amar en el momento en que te arrepientas. ¿Quién puede amar de este modo y echarse luego atrás? Ya que amor me ha asaltado de este modo, y me tiene ahora en su poder, que no me deje jamás escapar ni partir, aunque yo lo quiera. Amor es de tan mala naturaleza que a aquel que captura difícilmente lo deja luego marchar. He consentido que me dominara de tal modo, que ya no puedo liberarme, puede hacer conmigo lo que él quiera. No supe guardarme de él cuando me alcanzó, pero bien debería ahora defenderme y abatir un poco al orgulloso por el que sufro tal dolor.

Aimé Petit (1997).

En passatges com l'anterior es dilueix per complet l'herència de la cançó de gesta i assistim a la forja del llenguatge narratiu que perfeccionarà l'art de Chrétien de Troyes.

L'empremta d'Ovidi en el *Roman d'Eneas* ha ajudat a datar l'anònim *Pyrame et Thisbe*, compost en la mateixa cort anglonormanda. Aquest relat, la influència del qual acusa el *Roman d'Eneas*, s'inspira en les *Metamorfosis* d'Ovidi, igual com altres poemes de la mateixa època i entorn que han arribat fins a nosaltres, com l'anònim *Lai de Narcisse* o la *Philomena* atribuïda a Chrétien de Troyes. Testimonis indirectes fan pensar que la tasca de traducció i vulgarització de l'obra d'Ovidi va haver de ser més gran que el que deixen presumir les obres conservades. Benoît de Sainte-Maure, per exemple, al·ludeix als relats avui perduts d'*Orfeu* i d'*Hero i Leandre*, i Chrétien de Troyes en el pròleg de *Cligès* es presenta com a traductor de diversos poemes ovidians que tampoc no conservem.

Lectura recomanada

M. de Riquer (1989). "El *Roman d'Enéas* i l'*Eneida*". A: *Estudis de Llengua i Literatura Catalana, XVIII: Miscel·lània Joan Bastardas* (vol. I, pàg. 139-155). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

1.4.3. El *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure

Cap a 1165, Benoît de Sainte-Maure va compondre un relat sobre el setge de Troia de més de trenta mil versos. Desconeixedor de l'obra d'Homer, el testimoni del qual considera a més poc fiable, Benoît s'inspira en dos relats novel·lescos als quals concedeix plena autoritat, ja que es creia que havien estat escrits per dos testimonis oculars dels fets, un en camp troià i l'altre al bàndol grec. Es tracta de la *Historia d'excidio Troiae*, composta al segle VI i atribuïda al frigi Dares, i de l'*Ephemeris belli Troiani*, escrita el segle IV i atribuïda al cretenc Dictis. El relat de Dares (el troià) comença amb l'expedició de Jasó i dels Argonautes, mentre que el de Dictis va des del rapte d'Hel·lena fins a la tornada a casa dels capitans grecs.

El *Roman de Troie*, com l'obra precedent, presta una gran atenció als episodis amorosos, i s'imposa en aquest cas una visió pessimista, i fins i tot tràgica, de l'amor, que sovint porta la mort de l'enamorat. La rica galeria de personatges femenins i la varietat de tons amb què l'autor retrata les parelles d'amants expliquen la fortuna posterior d'alguns episodis, com el dels amors de Troilo i Griselda, recreats ja al segle XIII per Boccaccio i Chaucer, abans de la cèlebre versió de Shakespeare.

En el *Roman de Troie* cobra protagonisme el que serà el motiu dominant del *roman courtois*: la pintura de l'amor com a estímul de la gosadia militar. Els motius i el vocabulari amb què Benoît retrata el sofriment amorós acusen igualment la influència de la *fin'amor*, això és, la concepció amorosa desenvolupada pels trobadors occitans. L'autor utilitza diverses vegades el terme tècnic *fini amor*, de procedència trobadoresca, encara que la pintura pessimista del sentiment amorós denuncia la seva distància respecte a l'ètica amorosa dels trobadors, per a qui l'amor inabastable de la dama era font de goig (*joi*) i d'inspiració poètica.

La concepció de l'amor com una passió destructora s'encarna amb tota nitidesa en la peripècia d'Aquil·les, enamorat de la filla del seu enemic Príam. L'heroi dóna sortida a la seva desesperació mitjançant llargs monòlegs i prefigura el seu tràgic final identificant-se amb el mític Narcís, que va morir de dolor, enamorat d'una imatge igualment inabastable, el reflex propi sobre l'aigua:

"Narcisus sui, ce sai e vei,
Qui tant ama l'umbre de sei
Qu'il en morut sor la funtene.
Icest angoisse, iceste peine
Sai que je sent. Je aim mon onbre,
Je aim ma mort e mon encombre.
Ne plus que il la puet baillier
Ne acoler ne embracier,
Car riens nen est ne riens ne fu,
Ne qui ne pot estre sentu,
Plus ne puis jo aveir leisor
De li aveir ne de s'amor.
Faire m'estuet, je n'en sai plus,
Ice que refist Narcisus,
Qui tant cria plorant merci
Que l'ame del cors li parti.
Tiels iert ma fins, que que il tart,
Car je n'i vei nul autre esgart.
Narcisus por amor mori,
E je refarai autresi [...]". (v. 17691-17710)

Soy Narciso, lo sé, lo veo, aquel
que amó tanto su imagen que
murió sobre la fuente. La mis-
ma pena, el mismo dolor siento
yo, lo sé. Yo también amo a mi
sombra, mi muerte y mi perdi-
ción. Igual que él no pudo po-
seerla, abrazarla, ni estrecharla
entre sus brazos, pues nada es
ni nada fue, igual que él no pu-
do sentirla contra sí, tampoco
yo podré tenerla a ella ni a su
amor. Tendré que hacer lo que
hizo Narciso, no veo otra salida,
que tanto suplicó y lloró que el
alma abandonó su cuerpo. Es-
te será mi final, llegue tarde o
temprano, no veo otra posibili-
dad. Narciso murió por amor y
lo mismo haré yo.

E. Baumgartner; F. Vielliard (1998).

El passatge evoca la fortuna del *Lai de Narcise*, sorgit, com hem indicat, en el mateix ambient angeví. El Narcís del *Lai* també recorre al monòleg per a exterioritzar el mateix debat intern i el mateix sofriment:

"Ma mors est pres, c'en est la fins,
Car en fol liu ai mis m'entente.
Or n'i ai je mais nule atente.
Or sent et croi et sai de voir
Qu'esperance n'i puis avoir,
Et de tant sui plus angousex,
Et plus m'art et esprent li feus,
Car ançois viax me fu depors
Li esgarders, et grans confors,
Et quidai veoir quoi que soit
De l'unbre qui me decevoit:
Si me feïst auques de bien;
Mais ore sai que n'en voi rien:
Por çou m'est li maus plus engrés.
Or ne puis estre une ore en pes,
Or n'aim je nule rien vivant." (v. 850-865)

Mi muerte está cercana, es el final,
pues en lugar insensato he deposita-
do mi deseo y siempre estará fuera
de mi alcance. Ahora siento y creo
y sé de veras que esperanza no pue-
do tener, lo que incrementa mi tor-
mento, y este fuego que quema y
me abrasa. Antes al menos obtenía
algún placer y consuelo contemplan-
do esta sombra. Creía ver alguna co-
sa en la imagen que me engañaba, y
ello me daba algo de felicidad. Pero
ahora sé que no veo nada y eso acre-
cienta mi dolor. No puedo tener un
momento de alivio. No amo a un ser
de carne y huesos.

E. Baumgartner (2000). "Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena". A: *Trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*. París: Gallimard.

També el trobador Bernat de Ventadorn, que va visitar la cort d'Elionor d'Aquitània i Enric II, on es van forjar aquestes novel·les, trobava en la fatalitat de Narcís un avatar de la seva passió amorosa quan cantava a la seva dama:

"Anc non agui de me poder
ni no fui meus de l'or' en sai
que.m laisset en sos olhs vezer
en un miralh que mout me plai.
Miralhs, pus me mirei en te,
m'an mort li sospir de preon,
c'aissi.m perdei com perdet se
lo bels Narcisus en la fon." (v. 17-24)

Nunca ya tuve control sobre mis actos
ni fui dueño de mi persona desde que
accedí a contemplarme en sus ojos, un
espejo que mucho me complace. Espe-
jo desde que me contemplé en ti, me
han matado los suspiros profundos y
me he perdido como se perdió el bello
Narciso en la fuente.

M. de Riquer (1975).

Juntament amb la dilatació dels episodis amorosos, l'element meravellós també es consolida com a tret constitutiu d'unes obres que aspiren a reconstruir visualment i poèticament l'imaginari de la llegendària Troia o de l'exòtic Orient. Des d'aquesta perspectiva, sobresurt la representació de Troia en el *roman* de Benoît, ciutat ideal en la qual, d'acord amb el principi apuntat de la *translatio*, es materialitza un ideal de vida i de govern que reflecteix la mentalitat del segle XII. Troia és a més la ciutat de totes les meravelles, d'una riquesa i bellesa insuperables, com bé il·lustra el fragment següent de la descripció de la Cambra de les Belleses, que Príam construeix per a Paris i Hel·lena:

"Mes en la chanbre, es quatre anglieus,
Ot quatre pilers lons e bieus.
L'uns fu de leutre preciïous,
L'autre de prasme vertuos.
D'une oniche li tierz après,
E li quarz fu de guagatés.
Plus de dous cenz mars d'or recuit
Valeit li noaudres, ce cuit.
N'est hui nus hon de cest poeir
Qui, par force ne par aveir,
En eslijast les dous menors.
Treis poëtes, saives autors,
Qui molt sorent de *nigroman*ce,
Les asistrent par tiel senblance
Que sor chescun ot tresjeté
Une ymage de grant biauté.
Les dous qui plus estoient beles
Aveient formes de puceles,
Les autres dous de jovenceus:
Onques nus hon n'en vit si beus;
E si esteient colorees
E en tiel maniere formees,
Quis esgardot, ce li ert vis
Qu'angel fussent de Paredis." (v. 14657-14678)

E. Baumgartner; F. Vielliard (1998).

En los cuatro rincones de la habitación se erigían cuatro magníficas columnas. La primera era de precioso ámbar amarillo, la segunda de cuarzo verde de propiedades extraordinarias, la tercera de ónix y la cuarta de jade. La menos rica valía, a mi entender, más de doscientos marcos de oro puro. No hay en el mundo hombre tan rico que pudiera adquirir ni siquiera las dos columnas menos bellas. Habían sido construidas por tres sabios, tres hombres instruidos expertos en el arte de la nigromancia. Cuando las construyeron esculpieron sobre cada una de ellas una estatua de gran belleza. Las dos más bellas representaban dos doncellas, y las otras dos a los dos jóvenes más bellos que puedan existir. Las estatuas habían sido pintadas y modeladas de tal modo que a quien las contemplaba le parecía que eran ángeles del Paraíso.

El fragment citat revela una característica comuna a aquestes primeres novel·les de matèria antiga, que hereten de la narrativa clàssica la tècnica de l'***ekphrasis***, això és, de la descripció d'obres artístiques, i mostren una gran fascinació pels prodigis tècnics i les construccions fastuoses. Als enginys de la tècnica, l'autor del *Roman d'Eneas* afegeix el gust pels prodigis de la naturalesa, lligats a l'exotisme geogràfic, però és sobretot en el *Roman de Troie* en què la meravella es tenyeix de sobrenatural i comencen a aparèixer episodis de tipus fantàstic, que més tard es convertiran en un element constitutiu del *roman*.

Lectura complementària

E. Baumgartner (1981). "Troie et Constantinople dans quelques textes du XIIe et du XIIIe siècle: fiction et histoire". A: *La ville: histoires et mythes*. París: Institut de Français de l'Université Paris X Nanterre.

El *Roman de Troie* serà l'origen d'una rica tradició romànica de gran vitalitat en les lletres hispàniques. Digna de menció és la *Historia troyana polimétrica* de la segona meitat del segle XIII, o potser del XIV, una adaptació de l'obra de Benoît, la característica més vistosa del qual és la utilització de la forma del ***prosimetrum***, ja que l'autor compagina vers i prosa amb la intenció de realçar el lirisme de determinats episodis.

Lectura complementària

P. Cátedra (1993-1994). "El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV". *Journal of Hispanic Journal of Hispanic Research* (pàg. 323-354).

1.5. Conclusió

Al segle XII els *clercs*, autors procedents d'un medi eclesiàstic que treballen en les corts franceses com a funcionaris, desenvolupen una literatura en llengua vulgar traduint textos llatins i adaptant-los a les expectatives d'un públic laic, desconeixedor del llatí, i portador d'una visió del món dominada pels nous ideals cavallerescos i cortesos. D'aquesta fusió del saber clerical i la ideologia cortesana de la classe cavalleresca sorgirà un nou gènere, el *roman antique*, a mig camí entre la traducció, la història i la ficció novel·lesca.

El *roman antique* (*Roman d'Alexandre*, *Roman de Thèbes*, *Roman de Troie, Roman d'Eneas*) extreu els arguments de la historiografia i la literatura clàssiques. Aquestes fonts cultes se sotmeten a un procés de reelaboració marcat en el qual sobresurt l'anacronisme en la representació del món antic, fruit d'una consciència històrica basada en la idea de la *translatio*. Així mateix, en aquestes obres sobresurt la reflexió, encara incipient, sobre la dona i l'amor, que es convertirà en un dels trets d'identitat del *roman* com a gènere mitjançant l'adaptació de l'ideal heroic de la cançó de gesta als nous paràmetres de la cultura cortesa. En el pla estilístic adquireix una gran importància la descripció, basada en l'exercici de l'*amplificatio* de la font llatina. La nova atenció concedida a la psicologia dels personatges conduirà a forjar un nou llenguatge amorós, mitjançant la imitació d'Ovidi i de la incorporació de valors cortesos desenvolupats pels trobadors occitans.

En definitiva, els *romans* de matèria antiga construeixen el motlle estilístic en què s'inserirà la matèria bretona en la segona meitat del segle XII. Amb aquests la llengua francesa adquireix la maduresa necessària per a independitzar-se de la font llatina i explorar els nous camins de la creació novel·lesca.

2. La matèria de Bretanya. Els *lais*

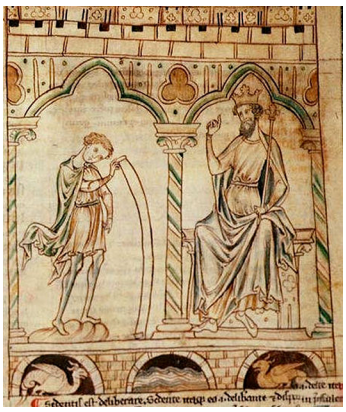
2.1. La matèria de Bretanya

A mitjan segle XI els normands van disputar als saxons el tron d'Anglaterra, comandats pel duc Guillem, sobrenomenat en endavant el Conquistador. La derrota saxona en la **batalla de Hastings**, lliurada el 1066, va representar la instauració de la dinastia normanda a terra bretona. La cort francòfona dels descendents de Guillem es va convertir així en l'escenari d'una simbiosi interessant entre la cultura francesa i la literatura autòctona, una literatura essencialment oral, rica de reminiscències mitològiques que revelen el substrat cèltic profundament arrelat a Irlanda, la península d'Armòrica i el país de Gal·les.

Tapís en el qual es representa la batalla de Hastings.

Un dels escassos vestigis d'aquesta literatura que els bards difonien en llengües cèltiques són els ***Mabinogi***, un cicle epopeic ambientat en l'època preromana i format per quatre relats o branques escrits en gal·lès mitjà. Els *Mabinogi*, encara que es van fixar per escrit tardanament, cap al segle XIII, són el reflex d'una tradició molt més antiga conservada en l'**oralitat**. Els *Mabinogi* també són coneguts com a *Mabinogion*, forma errònia popularitzada per Lady Charlotte Guest, l'autora de la traducció d'aquests relats a l'anglès (1838-1849). Aquest terme ha acabat designant a més, per extensió, altres obres presents en aquesta traducció anglesa, entre les quals hi ha tres relats que ofereixen una similitud remarcable amb l'obra del novel·lista xampanyès Chrétien de Troyes: *La Dama de la Font*, *Peredur, fill d'Evrawc* i *Gereint, fill d'Erbin*.

Al marge de l'escassetat de testimonis directes de la literatura bretona, tenim constància indirecta de l'existència d'aquesta tradició, de la seva riquesa i del seu influx en les lletres romàniques per mitjà de les cròniques llatines i de les creacions novel·lesques dels escriptors francesos. A l'àmbit de la crònica pertanyen la ***Historia Regum Britanniae***, de Godofred de Monmouth (cap a 1135), i la seva traducció francesa, el ***Roman de Brut***, de Wace (1155), amb les quals penetra en el món romànic el mític rei Artús de Bretanya. Wace, encara que tracta la figura d'Artús com un personatge històric, parla de l'existència de relats orals que narren fets fantàstics (***mervoilles***) i aventures del cabdill bretó i en reconeix la historicitat dubtosa englobant-los en la categoria de la ***fable***:



Merlí llegeix les seves profecies a Vortigern. Un dels primers llibres de Godofred de Monmouth va ser *Les profecies de Merlí*. La il·lustració s'ha extret de la Biblioteca Britànica MS Cotton Claudius B VII of Geoffrey of Monmouth's *Prophetiae Merlini*, c. 1250-1270.

"En cel grant pes que je di,
Ne sai se vos l'avez oï,
Furent les mervoilles provees,
Et les aventures trovees
Qui d'Artur sont tant recontees
Que a **fables** sont atornees:
Ne tot mançonge ne tot voir." (v. 1243-1253)

En ese tiempo, no sé si lo habéis oído, el rey Arturo protagonizó sucesos maravillosos y aventuras. Tantas veces se han contado que se han convertido en mentiras: ni todo mentira ni todo verdad.

L'escriptor de la Xampanya **Chrétien de Troyes** traurà el personatge de l'àmbit de la crònica i el convertirà en el protagonista de les seves creacions novel·lesques, que marcaran decisivament la fisonomia i l'evolució posterior del gènere. Autors contemporanis de Chrétien com **Maria de França**, responsable d'una col·lecció de contes que coneixem amb el nom de ***Lais***, o **Thomas d'Anglaterra**, a qui devem una de les versions de la història del cavaller Tristany, posen a boca dels joglars bretons les llegendes orals en què s'inspiren. Són característiques d'aquests relats francesos l'ambientació i l'onomàstica bretones, que acusen la seva procedència, però també la presència d'elements fantàstics que, aliens a les referències cristianes i llatines dels seus escriptors, presenten coincidències sorprenents amb la mitologia cèltica. Amb tot, i malgrat l'estètica inequívoca que infonen a aquests relats les reminiscències mítiques esmentades, el tractament de la matèria apareix marcat per un procés intens d'adaptació de les fonts a la ideologia cortesana i cavalleresca dels escriptors i del públic per al qual escriuen.

Amb la denominació de **matèria de Bretanya** ens referim a un conjunt de narracions basades en fonts de procedència bretona, majoritàriament orals, i ambientades en un escenari bretó. La matèria de Bretanya penetra en la literatura occidental a mitjan segle XII i esdevindrà un dels canals principals d'expressió dels ideals de la societat cavalleresca i cortesana. A grans trets, podem diferenciar tres blocs temàtics dins de la matèria de Bretanya:

- La **matèria artúrica**, que aglutina els relats referits al rei Artús i a la seva cort.
- La **matèria tristaniana**, formada per l'abundant literatura que va sorgir entorn del tema dels amors del cavaller Tristany i la reina Iseu.
- Els ***lais* bretons**.

Lectura recomanada

J. Frappier (1978). "La matière de Bretagne: ses origines et son développement". A: *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters* (vol. IV/1 "Le roman en prose jusqu'à la fin du XIIIe siècle", pàg. 184). Heidelberg: Karl Winter Verlag.

2.2. El naixement de la ficció: oralitat i *merveilles*

Les primeres creacions novel·lesques que apareixen a Europa són traduccions de textos llatins considerats dipositaris de la memòria històrica. Aquestes primeres novel·les, inscrites en la matèria antiga, restaven ancorades en el terreny de la historicitat pel prestigi i l'autoritat concedits a les fonts escrites que manejaven els autors. Dos elements constitutius de la matèria de Bretanya obriran pas al reconeixement de la ficcionalitat com a ingredient de la creació literària: l'**oralitat** i el caràcter **fabulós** de la matèria, lligat als seus orígens mítics.

El pas de les fonts escrites de la matèria antiga a les fonts orals de la matèria bretona va tenir una importància decisiva des del punt de vista de la concepció de la creació literària. La pluralitat de versions d'una mateixa llegenda que

circulava en l'oralitat, com també la desaparició de l'exigència de fidelitat a la lletra de l'original que imposava la font escrita, va propiciar la llibertat creadora dels escriptors francesos i el desenvolupament de la consciència d'autor.

Al caràcter proteïforme d'una matèria forjada i difosa en l'oralitat cal afegir la dimensió mítica de la matèria bretona, uns relats l'acció dels quals transcorria sovint a l'Altre Món cèltic, un espai de contorns imprecisos, ple de prodigis i d'éssers fantàstics. Aquests elements sobrenaturals, proveïts de sentit en l'horitzó de creences dels pobles indígenes, resultaven incomprensibles per als escriptors francesos, que no van dubtar d'introduir-los en la categoria de la *fable*, això és, la **ficció**: a diferència, per exemple, del miracle, que trobava una explicació en el marc de la fe cristiana, aquests fenòmens que causaven sorpresa i admiració eren als seus ulls ***merveilles*** (meravelles), això és, revestien un caràcter estrany i gratuït. L'estètica del meravellós constituirà un dels signes principals d'identitat de la matèria de Bretanya.

No hem de confondre, doncs, la presència d'elements meravellosos amb la pretensió de fidelitat als mites cèltics. Maria de França, Chrétien de Troyes o els autors de la llegenda de Tristany utilitzen els motius fantàstics i llegendaris que els brinden les seves fonts per a construir un espai de ficció sobre el qual poden plasmar lliurement la visió pròpia del món. En les seves obres, l'element meravellós únicament tradueix el caràcter extraordinari i excepcional de l'**aventura**, un esdeveniment que, ubicat en un passat remot i llegendari, expressa, com veurem, els valors culturals de la civilització cavalleresca i cortesana.

Maria de França, Chrétien de Troyes o els autors de les primeres versions de la llegenda de Tristany van revolucionar les lletres romàniques en relegar les fonts clàssiques per a introduir una matèria nova, la matèria de Bretanya, desconeguda al continent, i completament aliena al sistema de referències culturals, religioses i socials de la França feudal. El canvi va representar la **ficcionalització** del mite cèltic a les mans d'aquests autors, fenomen paral·lel a la introducció del **meravellós** com a estètica literària pròpia de la narrativa en llengua vulgar. I, sobretot, l'emergència de la figura de l'**escriptor**, el treball de composició literària del qual se situava ara en primer pla.

2.3. Els *lais*

En la literatura francesa entre 1160 i 1250 apareixen una trentena de **relats breus** en **octosíl·labs apariats** els autors dels quals, o potser els copistes que els transcriuen, denominen ***lais***. Encara que l'etimologia és incerta, diversos indicis apunten a la connexió entre aquest terme i el cèltic ***laid*** (composició musical).

El terme *lai*

La primera aparició de la paraula *lai* en la literatura francesa la trobem en el *Roman de Brut*, de Wace, escrit cap a 1155, per a al·ludir, en el context d'una descripció de la cort artúrica, a una melodia instrumental no cantada:

"Molt poïssiez oïr chançons, Rotruanges et nouviaus sons, Vieleüres, ***lais*** et notes [...]." (v. 10541-10543)	Allí se podían oír canciones, retroenchas y nuevas melodías, composiciones para zanfonías, *lais* y acordes.

Actualment utilitzem el terme ***lai* narratiu** per a referir-nos als relats breus escrits en octosíl·labs apariats que acabem d'esmentar, per a distingir-los així d'un altre gènere romànic, el del ***lai* líric**. Les primeres mostres de *lais* narratius són els anomenats ***lais* bretons**, que enfonsen les arrels en l'univers meravellós de les llegendes cèltiques. Segons el testimoni de **Maria de França**, pionera del gènere, i el d'altres autors **anònims** que la van seguir, la intenció d'aquests relats breus seria narrar una aventura que va ocórrer a Bretanya en un passat remot i que va perviure en el record col·lectiu gràcies al *lai* musical que van compondre els bretons per a commemorar-la.

Maria de França distingeix clarament entre l'***aventure***, el fet extraordinari que va esdevenir a Bretanya en un passat remot; el ***lai***, la composició musical commemorativa que van fer els bretons arran dels esdeveniments i que ha perdurat fins al present de l'autora; i el ***cunte*** (conte), el relat de l'aventura que va donar lloc al *lai*. La intenció de Maria de França és recuperar el conte, això és, el relat de l'aventura que va inspirar el *lai* musical:

"Cil ki ceste **aventure** oïrent lunc tens aprés **un *lai*** en firent *Yonec*." (v. 551-552)	Los que escucharon esta aventura, mucho tiempo después compusieron un *lai*.
"Le ***lai*** del Freisne vus dirai sulunc le **cunte** que jeo sai *Fresne*." (v. 1-2)	Os explicaré el *lai* del Fresno, según el cuento que conozco.
"De mut ancïen ***lai* breton** le **cunte** e tute la **reisun** vus dirai, si cum jeo entent *Eliduc*." (v. 1-3)	De un *lai* breton muy antiguo os explicaré el cuento y las circunstancias que lo originaron, por lo que yo sé.

Lectura recomanada

Trobareu una anàlisi acurada de la utilització d'aquestes categories en l'obra de Maria de França a M. de Riquer:
M. de Riquer (1955). "La «aventure», el «*lai*» y el «conte» en Marie de Francia". *Filologia romanza* (II, pàg. 1-19).

Com bé es pot apreciar, el terme *lai* (narratiu), amb què designem els contes de Maria de França i altres relats breus posteriors als quals va servir de model, deriva per **confusió metonímica** dels *lais* (lírics) bretons que, segons afirma la mateixa autora, li haurien proporcionat la inspiració.

No és clara quina era la forma d'aquests *lais* musicals que Maria de França va sentir i en els quals diu haver-se inspirat. Per a alguns autors, es tractaria de cançons la lletra de les quals evocava una vella llegenda; per a d'altres, es

tractaria de peces musicals sense lletra en les quals l'única connexió amb la llegenda seria el títol. Això explicaria l'atenció que Maria de França concedeix als títols dels seus relats, la cura que posa a preservar la versió original i a donar-nos, en alguns casos, la traducció a diverses llengües:

"Une aventure vus dirai,
dunt li Bretun firent un lai:
Laüstic ad nun, ceo m'est vis,
si l'apelent en lur païs;
ceo est **russignol** en franceis
e **nihtegale** en dreit engleis." (v. 1-6)

Os voy a contar una aventura de
la que los bretones hicieron un
lai. Se llama *El Ruiseñor*, según
creo, así la titulan en su tierra;
es decir, "russignol" en francés y
"nihtegale" en buen inglés.

Lectura complementària

F. Zambon ha establert una connexió interessant entre l'atenció concedida per Maria de França al títol dels lais i la seva concepció de la creació literària:
F. Zambon (1992). "Il titolo e la finzione dell'origine nei *Lais* di Maria di Francia". A: *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1987)* (pàg. 145-153). Pàdua: Editoriale Programma.

Tampoc no falten solucions intermèdies, com la dels que apunten a la possibilitat que els joglars bretons, abans d'interpretar una composició musical, donessin a l'auditori algunes indicacions sobre la llegenda a què es referia el títol de la peça, segons un procediment força semblant al de les ***vidas* i *razos*** trobadoresques, textos en prosa que acompanyen les cançons dels trobadors en alguns manuscrits explicitant les circumstàncies que en van determinar la composició.

Amb tot, com ja hem apuntat abans i com analitzarem amb detall més endavant, Maria de França no reprodueix fidelment aquestes llegendes bretones, sinó que les reescriu adaptant-les als seus referents culturals i donant lloc així a una simbiosi singular i productiva entre la cultura cortesana i l'univers pagà de la meravella cèltica. Ja hem dit que la seva obra va servir de model a altres autors; tanmateix, encara que els autors dels *lais* bretons anònims reprenen motius presents en l'obra de Maria, el cert és que se n'allunyen en el tractament de la matèria: els seus personatges estereotipats no assoleixen la complexitat psicològica dels seus models, i els seus arguments, menys permeables a la influència de la literatura cortesana, apareixen molt més pròxims a les fonts bretones.

El ***lai* narratiu** és un **relat breu** escrit en **octosíl·labs apariats** que apareix en la literatura romànica entre el final del segle XII i el principi del segle XIII. Des del punt de vista temàtic i estilístic, es pot assenyalar la inscripció del *lai* narratiu dins de la **matèria bretona** i del **registre cortès**, i el paradigma del gènere és la seva pionera, Maria de França. Al llarg del segle XIII el *lai* narratiu es tendirà a desvincular de la matèria bretona i evolucionarà envers una **estètica realista**, en general mantenint-se dins del registre cortès. És el cas del *Lai de l'Ombre*, de Jean Renart, encara que no falten exemples de tractament paròdic i fins i tot obscè, com el *Lai d'Ignaure* o el *Lai du Lecheor*.

2.4. Maria de França

2.4.1. La concepció literària de Maria de França: el pròleg dels *lais*

Cap a 1160 Maria de França oferia com a present una col·lecció de relats breus, els *Lais*, a un "noble rei", que la crítica ha identificat amb **Enric II Plantagenet**. Aquest gest la convertia, almenys per a nosaltres, en la primera escriptora en llengua francesa.

Sabem molt poques coses d'ella. En sabem el nom, "Marie ai nun", que esmenta en les tres obres que se li atribueixen: els *Lais*; les *Faules*, una col·lecció de faules esòpiques; i el *Purgatori de sant Patrici*, el relat llegendari d'un viatge al més enllà. També en sabem el lloc de procedència, que ens revela ella mateixa, "Si sui de France", concepte que en l'edat mitjana es refereix a l'Illa de França (Île-de-France), això és, la regió que comprèn París i els seus voltants. I el seu lloc de treball: la cort anglonormanda d'Enric II Plantagenet i Elionor d'Aquitània, autèntic gresol de cultures i focus d'irradiació de modes literàries en la segona meitat del segle XII.

Representació de Maria de França en una il·luminació.

L'estudi de la seva obra, escrita en **dialecte anglonormand**, ha permès fixar l'arc cronològic de la seva activitat literària entre **1160** i **1190** i constatar l'extraordinària cultura de l'autora. A part de la seva llengua francesa, coneixia amb seguretat l'anglès, el llatí i diversos dialectes cèltics. Així mateix tenia un coneixement profund de la *Bíblia*, dels clàssics llatins i de la literatura contemporània en llengua vulgar, tant de la producció novel·lesca incipient com de la concepció poètica i amorosa innovadora que estaven desenvolupant els trobadors occitans. A més del domini d'aquestes referències cultes, una obra com els *Lais* dóna proves de la seva sensibilitat envers el que potser podríem titllar de "poesia popular", les llegendes i cançons que difonien oralment els indígenes bretons i gal·lesos.

La identitat històrica de Maria de França encara és un misteri. Les hipòtesis que s'estudien són molt diverses: s'ha fet abadessa de diferents abadies, s'ha identificat amb Maria de Bolonya, filla del rei Esteve d'Anglaterra, o amb la comtessa Maria de Xampanya, filla d'Elionor d'Aquitània. Totes aquestes identitats i altres que s'han proposat resten, tanmateix, en el terreny de la conjectura.

Encara que aparentment l'autora només ens ha deixat el seu nom, la insistència amb què el reitera i la **consciència d'autor** que la porta a reivindicar la propietat de l'obra constitueixen dos trets molt eloqüents a l'hora de definir la seva personalitat literària. Vegem, per exemple, amb quina contundència s'expressa en l'epíleg de les *Fables*:

"Al finement de cest escrit,
que romanz ai treité e dit,
me numerai pur remembrance:
Marie ai num, si sui de France.
Put cel estre que clerc plusur
prendreient sur eus mun labur,
ne voil que nul sur li le die;
cil fet que fol ki sei ublie." (v. 1-8)

Al acabar este escrito que en romance (francés) he relatado y redactado diré mi nombre para que se me recuerde: me llamo María y soy de Francia. Pudiera ser que algunos clérigos (escritores) se aprovecharán de mi labor, no quiero que nadie la tome para sí; obra como un necio quien se olvida de sí mismo.

Aquesta aguda consciència d'autor manca de precedents en un context com el de l'edat mitjana, en què l'autor tendeix a desaparèixer darrere de l'anonimat, conscient que el valor de la seva obra emana no tant de la reivindicació del seu treball com de la tradició en la qual aquesta s'inscriu, del conjunt de sabers heretats que custodien els homes de lletres i que constitueixen la veritat oficial. A aquesta tradició, representada per l'obra dels *auctores* llatins que mai no s'havien deixat de llegir i de comentar a les escoles, remet tot acte creatiu. La tasca de l'escriptor no és cap altra que la de glossar, traduir, adornar uns textos que són autoritat i patrimoni col·lectiu.

Maria de França es refereix a aquesta tradició culta llatina en uns versos cèlebres del pròleg als *Lais* en els quals introdueix conceptes literaris interessants:

"Custume fu as ancïens
Ceo tes[t]imoine Precïens,
Es livres ke jadis feseient,
Assez oscurement diseient
Pur ceus ki a venir esteient
E ki aprendre les deveient,
K'i peüssent gloser la lettre
E de lur sen le surplus mettre.
Li philesophe le saveient,
Par eus meïsmes entendeient,
Cum plus trespassereit li tens,
Plus serreient sutil de sens
E plus se savreient garder
De ceo k'i ert a trespasser." (v. 9-22)

Era costumbre de los antiguos, según el testimonio de Prisciano, expresarse de forma muy oscura en los libros que componían antiguamente, para que las generaciones futuras, que habrían de estudiar esos libros, pudieran glosarlos y con su inteligencia añadir sus aportaciones.

Més enllà del reconeixement del valor de la tradició clàssica com a objecte d'estudi ininterromput al llarg dels segles, l'originalitat d'aquests versos està en la foscor que l'autora atribueix a les fonts clàssiques, una foscor que concedeix un protagonisme sense precedents a la tasca creativa de l'intèrpret. Segons Maria de França, els antics escrivien de manera fosca per evitar que els llibres caiguessin en l'oblit, perquè les generacions venidores, estimulades per la suggestiva dificultat dels seus textos, els interpretessin ("peüssent gloser la lettre") i, al seu torn, amb la seva invenció els aportessin un sentit afegit ("surplus") i fessin així que, amb el pas del temps, esdevinguessin cada vegada més densos de significat ("plus serreient sutil de sens"). El glossador, doncs, interpreta el text i, utilitzant-lo com a matèria d'una nova creació poètica, construeix al seu torn un sentit també nou que espera ser revelat pel públic futur.

Tanmateix, després d'aquesta valoració de l'obra dels antics, Maria de França se separa de la tradició clàssica per explorar camins nous en l'art de la creació literària:

"Pur ceo començai a penser
d'aukune bone estoire faire
e de latin en romaunz traire:
mais ne me fus guaires de pris:
itant s'en sunt altre entremis!
Des *lais* pensai, k'oïz aveie.
Ne dutai pas, bien le saveie,
que pur remambrance les firent
des aventures k'il oïrent
cil ki primes les comencierent
e ki avant les enveierent.
Plusurs en ai oï conter,
nes vol laissier ne oblier.
Rimé en ai e fait ditié,
soventes fiez en ai veillié!" (v. 28-42)

Empecé a pensar en componer una bella historia, traduciéndola del latín a la lengua vulgar, pero ello no hubiera tenido gran mérito: ¡tantos lo habían hecho ya antes! Entonces pensé en los *lais* que había escuchado. Ya no dudé más, sabía perfectamente que sus primeros autores los compusieron y los difundieron para conservar el recuerdo de las aventuras que habían oído. Muchos he oído contar, y no quiero dejar que caigan en el olvido. Los he puesto en rima y por escrito. ¡Muchas noches he pasado en vela!

Deixant de banda el saber dels *auctores* i el llatí, la llengua de la història oficial, Maria de França gira els ulls cap a les llegendes orals, que cantaven els bretons en els seus dialectes insulars, la llengua de la *fable*. Tanmateix, l'abandó de la font llatina escrita no implica un canvi en la concepció de l'activitat poètica, és a dir, la mateixa foscor suggestiva que l'autora atribuïa a l'obra dels clàssics també és traslladable als *lais* que els bretons van voler salvar de l'oblit. Fos quina fos la forma dels *lais* que va escoltar és clar que Maria de França no va reproduir fidelment les seves fonts, sinó que mitjançant un exercici ardu d'escriptura les va sotmetre a un procés intens de reelaboració, interpretant-les i dotant-les d'un sentit nou.

Maria utilitza els termes *assembler*, *rimer*, *ditier* per a definir la seva tasca, literalment 'assemblar', 'rimar', 'compondre'. L'autora reelabora les dades disperses del mite celta, fosques perquè pertanyen a un context cultural aliè al seu, i les articula en un relat coherent, un relat portador d'un sentit nou, fruit de la reconversió del material mític cèltic en una ficció capaç de canalitzar els ideals cortesans de l'aristocràcia cavalleresca francesa a què probablement pertanyia i per a la qual escrivia.

Lectura recomanada

L'edat mitjana no va elaborar una teoria literària pròpiament dita, i aquesta sovint quedava circumscrita als pròlegs, espai en què els autors solien presentar l'obra i exposar breument la seva concepció de la creació literària. Des d'aquesta perspectiva, el pròleg dels *Lais* és un document extremadament interessant, que ha donat lloc a traduccions i interpretacions molt diverses per part dels crítics moderns. En l'article següent, A. M. Valero de Holzbacher fa una valoració de les interpretacions principals d'aquest text i en dóna compte de la densitat conceptual:

A. M. Valero de Holzbacher (1987-1988). "El prólogo de los *Lais*: no se ha dicho aún la última palabra". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (núm. 41, pàg. 228-257).

2.4.2. Els *Lais* i la literatura cortesana

Segons l'ordre del manuscrit *Harley 978* de la British Library, l'únic que ha conservat l'obra completa, els *Lais* són una col·lecció de dotze contes que corresponen als títols següents: *Guigemar*, *Equitan*, *Fresne*, *Bisclavret*, *Lanval*, *Deus Amanz*, *Yonec*, *Laüstic*, *Milun*, *Chaitivel*, *Chievrefoil* i *Eliduc*.

Es pot ressenyar la novetat del format que, configurat per una col·lecció de relats independents, no coincideix amb el d'altres col·leccions contemporànies, en què els contes s'inserien en un relat marc seguint un model estructural de procedència probablement oriental. Tenint en compte la formació cultural de l'autora, potser podem atribuir la forma innovadora de la col·lecció a la utilització d'un model clàssic, com les *Metamorfosis* d'Ovidi.

Les metamorfosis - Ovidi

Encara que han estat molts els intents de classificació dels *lais*, sembla que l'únic denominador comú a tots és la temàtica amorosa. Els podríem definir com a contes d'amor cortesos d'ambientació bretona, ja que, com ja hem anticipat i analitzarem a continuació, la reelaboració a què Maria de França sotmet les seves fonts fon el mite cèltic amb els ideals i refinaments estilístics de la literatura cortesana.

Lectura recomanada

P. Ménard (1979). *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*, París: PUF.

Intentant definir, malgrat la disparitat d'arguments, la representació literària del sentiment amorós en els *Lais*, alguns autors, com P. Ménard, han fet notar que l'arribada de l'amor sempre comporta un instant de felicitat al qual segueix una fase de sofriment o de desgràcia. Alguns *lais* acaben aquí, com *Laüstic* (*El rossinyol*), mentre que en d'altres la situació es redreça i assistim a un final feliç: *Guigemar*, *Fresne* (*El freixe*), *Lanval*, *Eliduc*, etc.

Una anàlisi de conjunt de tots els *lais* posa de manifest que aquesta dialèctica felicitat-desgràcia és el resultat de l'oposició contínua de dos mons en el pla de la ficció: el món ordinari i quotidià, aliè a la cortesia, encarnat en personatges com els marits gelosos o les velles guardianes de joves malmaridades i descrit en termes realistes; i l'espai de l'aventura, un món ideal o superior que s'allunya d'aquesta pintura realista en tant que configurat a partir de dos referents literaris:

a) L'univers meravellós i sobrenatural de la mitologia cèltica, pel qual transiten éssers encisats, naus sense guia, pocions màgiques i fades dispensadores d'amor i riqueses.

b) L'univers de la ***fin'amors***, ideal amorós i poètic que havien dissenyat els trobadors occitans al segle XII, un món en què l'amor, completament aliè als fins econòmics i polítics del matrimoni, naixia de la lliure elecció, fruit de

la inclinació natural de l'enamorat, la noblesa de la qual es manifestava en un comportament refinat i exquisit, que l'aristocràcia del segle XII, volent-hi donar una connotació classista, havia anomenat **cortesia**.

Atenent el predomini d'un món o l'altre en cada un dels contes, la crítica ha dividit els *lais* en ***lais féeriques***, com *Lanval*, que narra els amors entre un cavaller i una fada; i ***lais* cortesos**, com *Laüstic* (*El rossinyol*), que narra l'amor d'un dama casada que:

"Sage, curtiese e acemee; a marveille se teneit chiere sulunc l'usage e la manere." (v. 14-16)	Prudente, cortés y agradable, se hacía apreciar por su conducta respetuosa con las costumbres y las buenas maneras.

I un cavaller que era:

"Bien coneü entre ses pers de prüesce, de grant valur. E volonters feseit honur: mult turneöt e despendeit e bien donot ceo qu'il aveit." (v. 18-22)	Bien conocido entre sus iguales por su proeza y su gran valor. De buen grado realizaba acciones honorables: participaba en torneos y gastaba a manos llenas, dando todo lo que tenía.

No solament el cavaller i la dama són el paradigma de les virtuts corteses, sinó que l'argument del *lai* no és més que el desenvolupament narratiu del triangle feudal característic de la poesia trobadoresca, en la *topica* exordial de la qual el cant del rossinyol representava sovint l'emblema de l'essència lírica de la composició.

Maria de França

Amb tot, una lectura atenta dels *Lais* revela que aquesta oposició entre *lais feeriques* i *lais* cortesos és aparent i artificial, ja que la pintura de l'amor que ens ofereix Maria de França fusiona tots dos elements, adaptant els motius meravellosos del mite celta a les referències del seu univers cortesà, cavalleresc i cristià. Tenim una prova d'això, per exemple, en la caracterització d'un personatge com Muldumarec, amant de la dama que protagonitza el *lai* titulat *Yonec*. Aquest home-ocell, la naturalesa del qual ens remet inequívocament a les divinitats de les llegendes cèltiques, és alhora un noble cavaller que no dubta de recriminar a la dama la seva falta de mesura, virtut exigida pel codi amorós trobadoresc, i un bon cristià, que declara obertament la seva fe i pren la comunió en presència de la seva estimada:

"Dame, dit il, vus dites bien.
Ne vodreie pur nule rien
que de mei i ait acheisun,
muscreauncë u suspesçun.
Jeo crie mut bien al Creatur,
que nus geta de la tristur,
u Adam nus mist, nostre pere,
par le mors de la pumme amere;
il est e ert e fu tuz jurs
vie e lumere as pecheürs.
Si vus de ceo ne me creez,
vostre chapelain demandez;
dites ke mal vus ad susprise,
si volez aver le servise
que Deus ad el mund establi,
dunt li pecheür sunt gari;
la semblance de vus prendrai,
le core (Damne) deu recevrai,
ma creance vus dirai tute;
ja de ceo ne seez en dute!" (v. 145-164)

Señora, responde el caballero, decís bien. Por nada querría que se sospechara, se dudara o se desconfiara de mí. Creo en el Creador, que nos sacó de la tristeza en la que Adán, nuestro padre, nos había sumergido a causa del mordisco de la manzana amarga. Él es y será simpre vida y luz para los pecadores. Si no me créeis en esto, llamad a vuestro capellán, decidle que la enfermedad os ha asaltado, y que queréis recibir los sacramentos que Dios estableció en el mundo, para curar a los pecadores. Tomaré vuestra apariencia y recibiré el cuerpo de Dios, Nuestro Señor. Os diré todo mi credo y no debéis dudar ya.

"[...] semblant fist que ele se pasma.
cele le vit, mut s'esmaia.
l'us de la chambre ad defermé,
si ad le prestre demandé;
e cil i vint cum plus tost pot,
corpus domini aportot.
Li chevaler l'ad receü,
le vin del chalice beü.
li chapeleins s'en est alez." (v. 181-189)

La dama fingió que se desmayaba. La vieja, al verla, se asustó, abrió el cerrojo de la puerta y mandó llamar al capellán, que acudió tan pronto como pudo trayendo el Corpus Domini. El caballero lo recibió y bebió vino del caliz. Después el capellán se marchó.

Les parelles d'amants que protagonitzen els *lais*, sovint involucrades en aventures de tipus meravellós, es pleguen a les normes de la cortesia i es manifesten secretament el seu amor per mitjà de símbols instituïts per la tradició trobadoresca que només ells són capaços de desxifrar. El rossinyol o el cigne, ocells associats a la *fin'amor* en el llenguatge metafòric de la lírica cortesana, possibiliten la comunicació dels enamorats en els lais de *Laüstic* i de *Milon*; cinturons, anells i altres objectes símbol, que evoquen les proves d'amor tan preades pels trobadors, segellen els pactes de fidelitat o permeten la unió dels amants en *lais* com *Yonec*, *Guigemar* o *Fresne*.

Només tenint en compte la fusió d'aquests dos referents, meravella celta i ideals cortesos, en la configuració de l'univers dels amants emergeix amb plena nitidesa la dualitat inherent a tots els *lais*, que, com anticipàvem, enfronta l'espai domèstic i social de la quotidianitat a l'espai de l'aventura amorosa dels protagonistes. El primer és un món infeliç del qual els protagonistes volen fugir. Les dames dels *lais Yonec*, *Guigemar* i *Laüstic* viuen tancades per un marit gelós:

"Pur ceo k'il ot bon heritage
femme prist pur enfanz averi,
què apres lui fuissent si heir.
De haute gent fu la pucele,
sage, curteise e forment bele,
què al riche hume fu donee.
Pur sa beauté l'ad mut amee.
De ceo kë ert bele e gente,
en li garder mist mut s'entente:
dedenz sa tur l'ad enserree
en une grant chambre pavee." (v. 18-28)

Como tenía grandes riquezas, tomó esposa para tener hijos que a su muerte heredasen sus bienes. La doncella que fue dada al hombre rico era de alto linaje, prudente, cortés y muy bella. Por su belleza él la amo mucho. Como era tan hermosa y gentil, puso todo su entendimiento en guardarla: la encerró en una torre, dentro de una habitación pavimentada.

Yonec

"Il ne la guardat mie a gas.
En un vergier suz le dongun,
la out un clos tut envirun;
de vert marbre fu li muralz,
mult par esteit espés e halz;
n'i out fors une sule entree,
cele fu noit e jur guardee.
De l'altre part fu clos de mer;
nuls ne pout eissir në entrer,
si ceo ne fust od un batel,
se busuin eüst al chastel." (v. 218-228)

El viejo guardaba a su esposa y no lo hacía de broma: en un jardín, al pie de la torre de homenaje, había un recinto cerrado por todas partes por un muro de mármol verde ancho y muy alto. No había más que una sola entrada, vigilada de día y de noche. Por la otra parte lo cercaba el mar: nadie podía entrar ni salir sino era en barca, cuando lo necesitaban los del castillo.

Guigemar

Els cavallers que protagonitzen *Guigemar* o *Lanval* són igualment infeliços en un món que no respon als seus desitjos i del qual s'allunyen presos de la malenconia:

"Començat sei a purpenser
en quel tere purrat aller
pur sa plaie faire guarir
kar ne se volt laissier murir.
Il set assez, e bien le dit
ke unke femme nule ne vit
a ki il [a]turnast s'amur
ne kil guaresist de dolur. (v. 125-132)

El caballero empezó a pensar a qué tierra podía dirigirse para curar sus heridas, pues no quería dejarse morir. Bien sabía y muchas veces lo había dicho que en su tierra nunca había visto a ninguna mujer a la que pudiera dirigir su amor y que pudiera sanarle su dolor.

Puis est muntez, d'illuec s'en part;
ke esloignez seit mult li est tart:
ne volt ke nul des suens i vienge,
kil desturbast ne kil retienge.
La travers del bois est alez
un vert chemin ki l'ad menez." (v. 141-146)

Después montó y se alejó de allí; mucho le tarda estar lejos, pues no quiere que llegue ninguno de los suyos, no le vayan a retener o a impedir que se marche. Cabalgó a través del bosque por un verde camino que le condujo.

Guigemar

"Or est Lanval mut entrepris,
mut est dolent e mut pensis.
Seignurs, ne vus esmerveillez:
hume estrange descunseillez
mut est dolent en autre tere,
quant il ne seit u sucurs quere.
Le chavalier dunt jeo vus di,
que tant aveit le rei servi,
un jur munta sur son destrer,
si s'est alez esbaneer.
Fors de la vilë est eissuz,
tut sul est en un pre venuz;
sur une ewe curaunt descent;
mes sis cheval tremble forment:
il le descengle, si s'en vait."(v. 33-47)

Lanval se siente muy desgraciado, muy triste y melancólico. Señores, no os sorprenda esto: un extranjero abandonado sufre mucho en tierra extraña sin saber a quién pedir ayuda. El caballero de que os hablo, que tanto había servido al rey, un día montó su caballo y salió a distraerse. Se alejó de la ciudad y a solas llegó hasta un prado. Descabalgó junto a un río. Su caballo empezó a temblar de repente, le quitó las cinchas y se alejó.

Lanval

D'aquest món gris i prosaic els salva la irrupció de l'aventura, connotada sempre com a obertura: una finestra a la torre per on arriba un amant-ocell (*Yonec*), o des d'on es veu venir per mar un cavaller encantat a bord d'una nau sense guia (*Guigemar*), o per la qual surt una dama per sentir el cant del rossinyol (*Laüstic*); una trobada sobrenatural enmig del bosc (*Lanval*); una nau màgica que condueix a regions desconegudes (*Yonec*).

Aquesta dualitat espacial que oposa l'entorn social a una espècie d'Altre Món oníric en què els amants viuen, sovint fugaçment, la materialització dels seus desitjos, s'ha vist com una fabulació en clau cortesa de la dualitat inherent als relats cèltics, que situen el Més Enllà, una mena de paradís terrenal on no existeix ni el temps ni la mort, habitat per fades i éssers sobrenaturals, en una accessible contigüitat física respecte al món dels mortals. Tanmateix, a diferència del que passa en el mite cèltic, el cert és que en els *Lais* de Maria de França l'espai del meravellós no és tant un espai físic i unívoc com un espai simbòlic i relatiu, l'espai de la realització del desig, un espai en el qual troben una expressió simbòlica o poètica els ideals cortesos dels amants, aliens al món en què viuen immersos.

Una bona prova d'això és el tractament de l'espai en el *lai Guigemar*. El cavaller protagonista penetra al bosc i seguint el rastre d'un animal arriba fins a una nau màgica que el conduirà a una terra desconeguda on troba una dama, que en el vers 704 és equiparada a una fada per la seva bellesa sobrenatural: "ke de beauté resemble fee". La peripècia reprodueix clarament l'esquema narratiu del motiu mític de la penetració d'un mortal en l'Altre Món cèltic per a esdevenir l'amant d'un ésser sobrenatural. No obstant això, si canviem de perspectiva i mirem les coses des del lloc a què es dirigeix el cavaller, la situació sembla invertida: no trobem una fada, sinó una pobra malmaridada, tancada per un marit gelós en una torre. Per a la dama, que un dia veu per la finestra arribar un misteriós cavaller a bord d'una nau màgica, el cavaller és, com l'home ocell de *Yonec*, l'ésser meravellós que ve de l'Altre Món, de *terre estragne*, per curullar tots els seus desitjos. Aquesta reversibilitat de l'espai indica que hem d'atorgar una dimensió simbòlica a l'escenari meravellós que construeix Maria de França utilitzant elements procedents dels mites cèltics. L'espai del meravellós no és per a Maria de França un espai físic sinó un espai simbòlic, un espai imaginari, que permet als amants viure la realització d'un mite literari de procedència no cèltica sinó francesa: l'ideal cortès de l'amor.

Aquesta dimensió interior de l'aventura, que és sens dubte un dels elements que l'obra de Maria de França defineix millor, es tradueix en el pla estilístic en una escriptura lírica que de vegades s'ha comparat a la d'alguns relats ovidians que circulaven en la mateixa època i ambient, com el *Lai de Narcise* o *Pyramus et Thisbé*. Tanmateix, a diferència del que és habitual en aquestes traduccions ovidianes, en el cas de Maria de França el lirisme no es construeix mitjançant la proliferació de monòlegs i diàlegs dels enamorats. En els *Lais* la interioritat no es verbalitza, sinó que es manifesta per mitjà d'un simbolisme al·lusiu delicat, suggerida sovint per la dimensió metafòrica d'una sèrie d'objectes símbol (la mareselva, el rossinyol, el freixe, etc.) que condensen emblemàticament el sentit de la història i que donen títol a molts dels contes.

3. La matèria de Bretanya. El *Tristany*

3.1. La història de Tristany

En la **matèria de Bretanya** no solament es van forjar les gestes del llegendari Artús, sinó també una altra llegenda destinada a tenir una repercussió extraordinària en la literatura i en l'imaginari europeus: la història de **Tristany**.

La història de *Tristany* narra la relació amorosa entre la reina Iseu, esposa del rei Marc de Cornualla, i el nebot d'aquest, Tristany. Es tracta d'un amor tràgic, resultat de la ingesta accidental d'un filtre, un amor que portarà els amants a transgredir totes les lleis morals i socials, i finalment a la mort.

Aclarim d'entrada que no hi ha "una" història de Tristany. Quan parlem del *Tristany* no ens referim a una obra única, sinó a un conjunt heterogeni d'obres inspirades en la mateixa matèria: unes de firmades i altres d'anònimes, unes d'extenses i altres de breus, compostes en vers i en prosa, i escrites en les llengües més diverses. El *Tristany* és una obra proteïforme que perviu a través dels segles en un procés permanent de reescriptura. Com diu Tomàs d'Anglaterra, autor d'una de les versions medievals conservades, el "Tristany es un cunte mult divers".

La crítica moderna considera que aquesta **diversitat** és un tret constitutiu de l'obra des dels seus mateixos orígens. Tanmateix, al començament del segle XX, el filòleg francès **Joseph Bédier** va intentar reconstruir una història unitària utilitzant per a elaborar-la totes les versions conservades. La superació per part de la filologia moderna dels plantejaments romàntics que van portar J. Bédier a la recerca de l'"**arquetip**", d'un *Ur-Tristan* o versió primigènia de què derivarien totes les que ens han arribat no treu mèrit a la seva tasca. Encara que el *Tristany* de J. Bédier és una recreació artificial, un text que mai no va existir com a tal en l'edat mitjana, no solament no està exempt de valor literari, sinó que proporciona al lector modern un coneixement útil i complet dels episodis principals de la llegenda tristaniana que van circular en l'edat mitjana. A grans trets, la història de Tristany es podria resumir en els termes següents:

Resum de la història de Tristany

Tristany, orfe des del seu naixement, es cria a casa del seu oncle matern el rei Marc de Cornualla. La seva primera gesta serà la derrota del gegant irlandès Morholt sota l'amenaça del qual vivia la cort de Marc. Ferit de gravetat en el combat, l'heroi arriba a les costes irlandeses, on, fent-se passar per joglar, rebrà les cures de la bella Iseu, que li guarirà les ferides. De tornada a la cort, un dia el rei Marc declara que es casarà amb la dona a qui pertanyi el cabell d'or que li ha portat una oreneta. Tristany reconeix a l'acte el cabell d'Iseu i, disfressat aquesta vegada de mercader, parteix de nou per portar-la-hi al seu oncle.

Lectura complementària

A. Varvaro (1967). "La teoria dell'archetipo tristaniano". *Romania* (núm. 88, pàg. 13-58).

A Irlanda, venç un terrible drac i obté així per a Marc la mà d'Iseu, que, per segona vegada, li cura les ferides del combat. En la travessia de tornada a Cornualla els joves beuen per error el filtre amorós que la mare de la núvia havia preparat per a la nit de noces i no poden evitar cedir a la violència del desig. La nit de noces, la donzella Brangén substitueix Iseu al llit del rei perquè aquest no descobreixi la traïció.

A la cort se succeeixen una sèrie d'episodis que narren la relació clandestina de Tristany i la reina, espiats a tota hora pels barons traïdors del rei i pel nan Frocín. Finalment, sorpresos i condemnats, els amants aconsegueixen escapar i es refugien al bosc de Morrois, on arrosseguen una vida dura i errant.

Un dia Marc els descobreix al bosc, però en veure que dormen castament, vestits i amb l'espasa de Tristany clavada a terra separant els seus dos cossos, els perdona. La mediació de l'ermità Ogrin facilitarà la reconciliació amb el rei. La reina torna a la cort, on aconsegueix sortir indemne de l'acusació d'adulteri gràcies a un jurament ambigu, i Tristany parteix a l'exili.

A la Petita Bretanya, Tristany es casa amb Iseu de les Blanques Mans, la bellesa i nom de la qual li recorden la reina. Tanmateix, no es decideix a consumar el matrimoni i encara tornarà a visitar Iseu en companyia del seu cunyat Kaherdin. Més endavant, ferit greument, Tristany envia Kaherdin a buscar la reina Iseu i tots dos acorden que si aconsegueix portar-la ho anunciarà posant al pal una vela blanca. Quan Kaherdin i Iseu estan arribant, Iseu de les Blanques Mans, al corrent de la situació i portada pel despit, anuncia al seu espòs que veu apropar-se un vaixell amb veles negres. Tristany es deixa morir i quan Iseu arriba al seu llit mor també pel dolor.

Tristany i Iseu

Lectures recomanades

Disposem de traduccions al castellà i al català del *Tristany* de J. Bédier:
J. Bédier (1995). *La historia de Tristán e Iseo*. Lluís M. Todo (trad.). Barcelona: Sirmio.
J. Bédier (1981). *El romanç de Tristany i Isolda*. Carles Riba (trad. i nota preliminar). Barcelona: Quaderns Crema.

Les novel·les franceses de Tomàs d'Anglaterra i de Berol, escrites a la segona meitat del segle XII, són les dues versions més antigues que conservem del *Tristany*, que va assolir un èxit extraordinari. Abans fins i tot de la redacció d'aquestes dues obres, la història ja era coneguda entre els trobadors, que la van convertir en l'emblema de la intensitat del seu amor. La primera menció la trobem cap a 1137 en uns versos del trobador Cercamon, primer a usar el fèrtil joc de paraules *trist-Tristan*. Més endavant, un dels trobadors més cèlebres,

Bernat de Ventadorn, donava al seu col·lega Raimbaut d'Aurenga el pseudònim de Tristany i aquest li replicava amb una composició en què també al·ludia a la llegenda de Tristany:

"IV. De midonz fatz dompn'e seignor
cals que sia·il destinada
Car ieu begui de la amor
ja·us dei amar a celada.
Tristan, qan la il det Yseus gen
e bela, no·n saup als faire;
et ieu am per aital coven
midonz, don no·m posc estraire.

IV. De mi dama he hecho amo y señor sea cual sea mi destino. Puesto que el filtro de amor he bebido, os he de amar en secreto. Tristán no hizo otra cosa cuando la bella y gentil Iseo le dio su amor. Y yo amo a mi señora con un pacto igual al que no puedo faltar.

V. Sobre totz aurai gran valor
s'aitals camisa m'es dada
cum Yseus det a l'amador,
que mais non era portada.
Tristan, mout presetz gent presen:
d'aital sui eu enquistaire.
Si·l me dona cill cui m'enten
no·us port enveja, bels fraire.

V. Superaré a todos en valor si me concede una camisa como la que Iseo dio a su enamorado, que antes nunca fue llevada. Tristán: apreciaste mucho el gentil don. Yo pido lo mismo, si aquella a la que sirvo me lo otorga, no os envidio.

VI. Vejatz, dompna, cum Dieus acor
dompna que d'amar s'agrada.
Q'Isentz estet en gran paor,
puois fon breumens conseillada;
qu'il fetz a son marit crezen
c'anc hom auc nasques de maire
non toques enleis. Mantenen
atrestal podetz vos faire." (v. 25-48)

VI. Ved, señora, como Dios ayuda a la dama que se complace en amar. Iseo tenía mucho miedo, pero pronto aprendió e hizo creer a su marido que nunca la tocó ningún hombre nacido de madre. Ahora vos podéis hacer lo mismo.

Raimbaut d'Aurenga. *No chant per auzel ni per flor* (389, 32).

Els versos de Raimbaut d'Aurenga parlen de la penetració de la història de Tristany en els ambients en què es desenvolupava la lírica occitana: des dels episodis més difosos, com el del filtre amorós i el del jurament ambigu de la reina (estrofes IV i VI de la cançó, respectivament), fins a episodis més marginals, com aquell al qual fa referència l'estrofa V, que, amb el motiu de la donació de la camisa, al·ludeix simbòlicament a la primera trobada amorosa de Tristany i la reina i a l'estratagema d'aquesta per a evitar que en la seva nit de noces el rei descobrís la traïció.

La popularitat del *Tristany* va excedir els límits de la literatura. Més enllà de les belles miniatures que il·luminen els manuscrits que ens ha llegat la història, el tema tristanià esdevindrà un motiu habitual de les arts decoratives. Trobem escenes de la llegenda en capses de vori, cofrets, pintes, tapissos i objectes diversos, reals i també literaris, com la copa historiada descrita detalladament en el *Roman de l'Escoufle* de Jean Renart, sobre la qual hi ha episodis cisellats procedents de diferents versions de la llegenda.

Tristany i Iseu vigilats pel rei Marc. Detall d'un cofre. Segle XIV.

La història de *Tristany* ens ha arribat per un conjunt heterogeni de textos, els autors dels quals no van vacil·lar a interpretar i reescriure les fonts, sense cap dubte també molt diverses, que van manejar. La diversitat de les versions conservades i la gran quantitat d'al·lusions als protagonistes i episodis que trobem en la literatura cortesana contemporània donen testimoni de la fascinació que va exercir l'obra. Probablement aquesta fascinació està lligada a la dimensió transgressiva de la temàtica, que enaltia un amor adúlter i carnal.

3.2. Adopció i adaptació de les fonts cèltiques de la matèria tristaniana

3.2.1. La reescriptura del substrat cèltic. El testimoni dels *aithed* irlandesos i de les tríades gal·leses

Encara que les diferències entre les versions de *Tristany* que tenim fan difícil parlar d'una única font, no hi ha dubte de l'origen cèltic del nucli primitiu de la llegenda inscrit en la matèria bretona.

En aquesta direcció apunten els escenaris de l'acció –Irlanda, Cornualla, Gal·les– i els noms dels personatges, ja que Iseu i Tristany són noms cèltics. En les tríades gal·leses s'esmenta Drystan, amant d'Essylt, esposa de Marc. Encara que Marc també podria ser un nom llatí, en aquest context no hi ha cap dubte del seu origen cèltic, com prova la connexió entre el seu significat en gaèlic, 'cavall', i l'atribut arcaic que presenta el rei Marc, "el de les orelles de cavall", en una de les versions franceses de la llegenda.

A més de l'**onomàstica** i de la **toponímia**, algunes **analogies argumentals** també corroboren l'origen cèltic de la llegenda. Segons R. Bezzola la llegenda cèltica primitiva s'articularia entorn de dos nuclis narratius: el combat amb el gegant, vinculat al motiu cèltic de la navegació màgica que condueix a la trobada de la fada amant al Més Enllà; i l'aventura de la fugida al bosc, estretament emparentada amb el relat irlandès *Diarmaid i Grainne* (s. IX) pertanyent al gènere cèltic dels ***aithed*** o contes de raptes.

En aquesta saga irlandesa, Grainne, casada amb Finn, busca l'amor del seu nebot Diarmaid. Ell es resisteix i llavors, per obtenir-lo, ella recorre a un *geis*, conjur propi dels pobles cèltics. Diarmaid i Grainne fugen al bosc, on cada nit Diarmaid col·loca una pedra entre tots dos per a evitar incórrer en l'adulteri. Al final tindrà lloc la infidelitat i un protector del Més Enllà cèltic farà de mediador entre la parella i Finn per aconseguir que aquest els perdoni.

La comparació amb l'argument de les versions franceses de *Tristany* revela certament analogies sorprenents, que van més enllà de les que s'esbossen en aquest breu resum, però també divergències significatives, que ens informen sobre el procés d'adaptació de la matèria mítica als referents culturals dels escriptors francesos. En aquesta línia, són interessants la substitució en el *Tristany* del conjur per la ingesta involuntària del filtre, cosa que d'alguna manera ofereix una imatge més cortesa del comportament dels amants excusant la seva falta; o la substitució de la pedra que separa els seus cossos –objecte carregat de connotacions simbòliques i màgiques per als celtes, però mancat de significat en el món francès o anglonormand–, per l'espasa, emblema de la fidelitat que el vassall deu al senyor, que ja ens orienta envers la dimensió feudal que adquirirà el conflicte amorós en el context romànic. Igualment afortunada en aquest procés d'adaptació resulta la funció innovadora que els relats francesos atribueixen a un element constitutiu del gènere dels *aithed*: la fugida al bosc. El bosc, refugi dels amants en la tradició cèltica, és un lloc inhòspit i hostil en la tradició romànica, mai no identificat amb l'espai de la intimitat amorosa, per a la qual la es reservava l'*hortus* llatí o el verger. Els autors francesos aprofitaran aquesta simbologia espacial per a insinuar la dimensió transgressiva que revesteix la llegenda en el món romànic, on l'amor dels protagonistes només es pot viure al marge de la civilització.

La llegenda oral bretona penetra en el circuit de la literatura culta adaptant-se a la visió del món de la classe cortesana però també a la seva cultura literària. Tenint en compte el lloc privilegiat que corresponia a la tradició clàssica en la formació escolàstica dels escriptors francesos i anglonormands, no és estrany que per al *Tristany* també s'hagin assenyalat nombroses fonts clàssiques. És cert que en alguns casos, com els que incumbeixen l'analogia entre Tristany vencedor de Morholt i Teseu vencedor del Minotaure, o entre Medea i Iseu, totes dues estrangeres i bruixes, o entre el rei Marc i el rei Mides, ens podem trobar davant d'estructures mítiques universals. Tanmateix, també és cert que en altres casos, darrere d'aquestes analogies, hi ha la formació cultural dels autors i la reelaboració conscient de les seves fonts. A tall d'exemple podríem esmentar, i circumscrivint-nos al desenllaç de la història, la influència del *Píram i Tisbe* ovidià en la descripció del final tràgic dels amants; o les reminiscències de la mort de Teseu en el relat que fa Tomàs d'Anglaterra de la mort de Tristany unida a l'anunci de la vela negra. Respecte a aquest últim episodi, J. Bédier apunta a més a una font concreta: el comentari de Servio a l'*Eneida*, un text molt estudiat a les escoles medievals.

La vela blanca d'Egeu

Egeu va lliurar al seu fill Teseu una vela blanca, que aquest havia d'hissar, en cas de tornar viu de l'expedició contra el Minotaure, perquè en divisar-la des del port se sabés la seva victòria. Teseu, malgrat tornar victoriós de Creta, oblida l'encàrrec del seu pare i no arria la vela blanca. Egeu, que el creu mort, se suïcida llançant-se al mar des d'un penya-segat.

3.2.2. Les qualitats heroiques i corteses de Tristany

Probablement l'origen cèltic de la matèria, a més de l'onomàstica, també explica els escenaris de la llegenda i la procedència d'alguns dels episodis principals, els atributs singulars de Tristany.

Tristany encarna un tipus d'heroi de qualitats arcaiques, alienes al context cultural de la literatura romànica. Abans que pel domini de l'art de l'esgrima, sobresurt per les seves aptituds atlètiques (salta molt bé, sap usar l'arc i la javelina, etc.), i també sobresurt en totes les arts bàrbares: domestica animals, imita el cant dels ocells, escorxa les bèsties salvatges i caça amb trampes. Autor i intèrpret de *lais* musicals i narrador expert, es caracteritza pel que, en sentit ampli, podríem anomenar *les seves habilitats joglaresques* i pel seu domini de l'art de la disfressa. Recorrent no tant a la força com a l'astúcia, Tristany no dubta de camuflar la seva identitat de cavaller sota les disfresses més degradants per a apropar-se a la seva estimada (boig, joglar, leprós, etc.). Sense cap dubte, l'originalitat d'un heroi com Tristany reposa en la conciliació d'aquests atributs arcaics que conserva el personatge amb la imatge cavalleresca que construeix d'ell la literatura francesa, convertint-lo en campió de tornejos i en model de cortesia, galant amb les dames, poeta i expert en passatemps cortesans com el joc dels escacs.

Algunes obres episòdiques, i alguns fragments inserits en obres més llargues, exploten aquestes qualitats singulars de l'heroi. És el cas dels relats coneguts com a *Folie* d'Oxford i *Folie* de Berna, que narren la bogeria que fingeix Tristany com a estratagema per a apropar-se a la reina; de l'episodi de *Tristany ministril* que Gerbert de Montreuil inclou en la seva *Continuació del conte del Greal*, en què la reina reconeix el seu amant disfressat sota l'aparença d'un joglar atrotinat; i també de l'anònim *Tristany rossinyol* o del *Lai de la mare-selva* de Maria de França.

El fragment següent de *Tristany rossinyol*, episodi que ens ha arribat inserit en un poema francès titulat *Galanteig d'enamorats* (*Domnei des Amants*) del final del segle XII o principi del XIII, il·lustra l'habilitat de Tristany imitant el cant dels ocells:

"A la funtaine suz le pin,
suz l'arbre Tristan se seeit,
e aventures i atendeit.
Humain language deguisa,
cum cil que l'aprist de peça;
il cuntrefit le russinol,
la papingai, le oriol,
e les oiseals de la gaudine.
Ysoude escote la reïne
ou gisoit juste le rei Mark,
mes el ne sout de quele part;
de quele voiz ne sout en fin
si fu el parc ou el gardin,
mes per cel chant ben entendi
ke pres de luec ot sun ami." (v. 8-22)

Cerca de una fuente situada bajo un pino, Tristán estaba sentado bajo un árbol y aguardaba la aventura. Disfrazó la voz, como había aprendido hacía tiempo, e imitó al ruiseñor, al papagayo, a la oropéndola y a todos los pájaros del bosque. La reina Iseo, que estaba acostada junto al rey, lo oyó, pero no supo de dónde venía la voz, si del parque o del jardín, mas por el canto rápidamente comprendió que su amigo andaba cerca.

Tristan rossignol (Le Donnei des Amants).

La literatura francesa reorientarà en clau cortesa les habilitats joglaresques i musicals de Tristany convertint-lo en autor de *lais* lírics que compon per amor a Iseu, a la qual també instrueix en l'art de la composició musical, i amb la qual es comunica per mitjà de les subtileses d'un llenguatge simbòlic i poètic

que només ells comprenen. En aquest sentit, podem comparar el fragment anterior de *Tristany rossinyol* amb el bell *lai* titulat *El Lligabosc*, escrit per Maria de França al segle XII. L'autora també relata una trobada furtiva dels amants al bosc. Tanmateix, aquesta vegada, el que adverteix la reina de la presència de Tristany és la seva capacitat de reconèixer la dimensió metafòrica de l'objecte símbol que aquest ha elaborat i després ha estat dipositat a la vora del camí: una branca d'avellaner sobre la qual, jugant amb les lletres del seu nom, el cavaller ha escrit *Tristram* ('branca trista'). Tristany sap que la reina entendrà el missatge:

"**Tristram** l'oï, mult s'en haita.
Une coldre trencha par mi,
tute quarree la fendi.
Quant il ad paré le bastun,
de sun cutel **escrit sun nun**.
Se la reïne s'aparceit,
ki mut grant garde s'en preneit,
de sun ami bien conustra
le bastun, quant el le verra.
Ceo fu la summe de l'escrit
qu'il li aveit mandé e dit
que lunges ot ilec esté
e atendu e surjurné
pur espïer e pur saveir
comment il la peüst veeir,
car ne poeit vivre sanz li.
D'els dous fu il tut autresi
cume del chievrefoil esteit
ki a la coldre se perneit:
quant il s'i est laciez e pris
e tut entur le fust s'est mis,
ensemble poënt bien durer,
mes ki puis les voelt desevrer,
la coldre muert hastivement
E li chievrefoilz ensement.
«Bele amie, si est de nus:
ne vus sanz mei, ne jeo sanz vus.»
La reïne vait chevachant.
Ele esgardat tut un pendant,
le bastun aparceut,
tutes les lettres i conut."

Tristram lo escuchó (que la reina y su cortejo, de camino a Tintagel, iban a pasar por el bosque) y se alegró mucho. Cortó por la mitad una rama de avellano y le quitó la corteza. Cuando hubo preparado el bastón, con un cuchillo escribió su nombre. Si la reina, que siempre estaba muy atenta, ya que en otras ocasiones había detectado su presencia de ese modo, se da cuenta, reconocerá la rama de su amigo al verla. En sustancia el mensaje significaba esto: que mucho tiempo había estado allí esperando la oportunidad de volver a verla, porque no podía vivir sin ella. Con ellos dos pasaba igual que con la madreselva que se une al avellano: cuando se ha entrelazado alrededor de su tronco, los dos pueden vivir juntos; pero, si alguien intenta separarlos, el avellano muere de inmediato, y también la madreselva. Bella amiga, así pasa con nosotros: ni vos sin mi, ni yo sin vos. Mientras la reina cabalgaba miró hacia adelante. Vio la rama y descifró todas las letras.

Maria de França acaba el conte dient que Tristany va compondre un *lai* per commemorar la trobada amb la reina.

Lectura recomanada

F. Zambon és autor d'un treball interessant en què analitza la representació de Tristany com a narrador de la història mateixa en el text de les *Folies*:
F. Zambon (1987). "Tantrys o il narratore sciamano". *Medioevo Romanzo* (núm. XII, pàg. 307-328).

3.2.3. La reelaboració de les fonts orals: *un cunte mult divers*

Assenyalem finalment, abans de passar a la presentació de les versions conservades i a l'estudi individualitzat d'algunes, que la matèria tristaniana és una matèria associada a l'oralitat, i que la seva celebritat reposa en gran manera

en la tasca dels joglars que, capaços de difondre-la en bretó, en francès i en anglès, en van assegurar la difusió per tots els racons de la Bretanya insular i continental.

Resulta de gran interès el fragment següent del *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra. En aquest, l'autor al·ludeix a la diversitat de versions que circulen de la història de *Tristany*, defensa com a millor la del bard Breri i polemitza sobre un episodi en concret, esgrimint com a únic argument d'autoritat la coherència interna de la narració:

"Seignurs, cest cunte est mult divers,
E pur ço l'uni par mes vers
E di en tant cum est mester
E le surplus voil relesser.
Ne vol pas trop en uni dire:
Ici diverse la matyre.
Entre ceus qui solent cunter
E del cunte Tristran parler,
Il en cunten diversement:
Oï en ai de plusur gent.
Asez sai que chescun en dit
E ço qu'il unt mis en escrit,
Mes sulun ço que j'ai oï,
Nel dïent pas sulun Breri
Ki solt les gestes e les cuntes
De tuz les reis, de tuz les cuntes
Ki orent esté en Bretaigne.
Ensurquetut de cest' ovraigne:
Plusurs de noz granter ne volent
Ço que del naim dire si solent,
Ki femme Kaherdin dut amer:
Li naim redut Tristram navrer,
E entuscher par grant engin,
Quant ot afolé Kaherdin;
Pur cest plaie e pur cest mal,
Enveiad Tristran Guvernal,
En Engleterre pur Ysolt
Thomas ico granter ne volt,
Et si volt par raisun mustrer
Qu'iço ne put pas esteer.
Cist fust par tut la part coneü
E par tut le regne seü
Que de l'amur ert parçuners
E envers Ysolt messagers.
Li reis l'en haeit mult forment,
Guaiter le feseit a sa gent:
E comment pus til dunc venir
Sun servise a la curt offrir
Al rei, as baruns, as serjantz,
Cum fust estrange marchanz,
Que hum issi coneüz
N'i fud mult tost aparceütz?
Ne sai coment il se gardast,
Ne coment Ysolt amenast.
Il sunt del cunt forsveié
E de la verur esluingé,
E se de ço ne volent granter,
Ne voil vers eus estriver;
Tengent le lur e jo le men;
La raisun s'i pruvera ben! (v. 2261-2311)

Tristany, Tomàs d'Anglaterra.

¡Señores!, este cuento tiene muchas versiones. Por esto lo he reunido en unos versos y cuento sólo lo que es necesario y lo que sobra lo omito. No quiero resumirlo demasiado, porque la materia es muy diversa. Todos los que acostumbran a contar y explicar el cuento de Tristán lo narran de maneras muy diferentes. Yo lo he oído a muchos; sé perfectamente lo que cada uno dice y lo que se ha escrito, y por lo que he oído no siguen a Breri, quien conoce las gestas y las historias de todos los reyes y de todos los condes de Bretaña. Sobre todo, respecto a esta obra, la mayoría de nosotros no quiere garantizar lo que se suele contar acerca del enano del que la mujer de Kaherdín se enamoró. El enano debió de herir y envenenar traidoramente a Tristán después de haber matado a Kaherdín. A causa de esta herida y de esta enfermedad Tristán envió a Governal a Inglaterra en busca de Iseo.
Tomás no puede garantizar este episodio y dará sus razones para demostrar que esto no sucedió así. Governal era muy conocido y por todo el reino se sabía que era cómplice de estos amores y el mensajero de Iseo. El rey le odiaba mucho y por esto le hacía vigilar por los suyos. Pero ¿cómo pudo ocurrir que fuera a la corte a ofrecer sus servicios al rey y a los barones y a los guerreros, como si fuera mercader o extranjero? ¿Cómo pudo pasar inadvertido un hombre tan conocido? No sé cómo se ocultó y cómo se pudo llevar a Iseo.
Hay quienes se pierden y se alejan de la autenticidad del cuento, y si no quieren reconocerlo no voy a discutir con ellos. Sigan ellos a su manera y yo a la mía: ya veremos quién tiene razón.

Encara que l'autor esmenta la que als seus ulls és la versió més autoritzada, la del bard Breri, el fragment il·lustra el desprestigi de l'oralitat, com també la diversitat de versions en circulació, diversitat que concedeix una gran llibertat a cada nou novel·lista que es disposa a tractar de la matèria. Mentre que en els pròlegs de les novel·les de matèria antiga l'*auctoritas* eren les fonts escrites que esgrimien els novel·listes, ara Tomàs d'Anglaterra es distancia de les seves fonts orals i, referint-se a un episodi en què aquestes discrepen, apel·la únicament a la coherència de la narració. Ja no es busca la veritat històrica, sinó la versemblança narrativa. L'escriptura, imposant-se al desordre caòtic de la matèria tradicional, s'orienta a la construcció d'un sentit fonamentat en la lògica interna del relat, en la coherència psicològica dels personatges.

No és estrany, doncs, que, malgrat la utilització de fonts orals, i a diferència del que ocorre en les cançons de gesta, en les obres dels escriptors francesos que van prendre els arguments de la matèria bretona no s'adverteixi la més mínima empremta d'oralitat. Les estructures paratàctiques, les repeticions i el llenguatge formulari propis de la joglaria desapareixen per complet en l'obra d'uns autors que, conscients de la distància que els separa de les fonts, les sotmeten a un procés de reelaboració marcat i les converteixen en matèria d'una nova creació artística.

Hi ha nombrosos indicis de l'origen cèltic de la llegenda de *Tristany*, ja que, a més de la toponímia i de l'onomàstica cèltiques de les versions franceses, la comparació d'aquestes amb relats irlandesos i gal·lesos revela analogies argumentals importants. Els escriptors francesos "van reescriure" la història de *Tristany* fent passar la matèria mal·leable del mite oral cèltic pel sedàs dels referents clàssics propis de la seva formació escolar i de la seva visió del món romànica, cristiana i feudal. La naturalesa oral de la matèria tristaniana va afavorir la llibertat compositiva d'aquests novel·listes i l'emergència de la consciència d'autor.

3.3. Les versions del *Tristany*

3.3.1. Les versions conservades del *Tristany* i la seva posterioritat literària

Les dues **versions més antigues** que conservem de la història de Tristany són dos relats francesos del segle XII: el *Tristany* de **Tomàs d'Anglaterra** (cap a 1170), probablement un clergue anglonormand de l'entorn d'Enric II Plantagenet, i el de **Berol** (cap a 1180). Totes dues ens han arribat en **estat fragmentari**. En el cas del *Tristany* de Berol es tracta d'un text de gairebé 4.500 versos mutilat a l'inici i al final, conservat en un sol manuscrit. El *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra, del qual tenim deu fragments repartits en sis manuscrits

diferents, s'ha vist enriquit últimament amb el descobriment del **fragment de Carlisle**, que s'inicia amb la declaració amorosa dels amants després de la ingesta del filtre i continua fins a la nit de noces d'Iseu i Marc.

Aquestes obres s'han pogut reconstruir amb l'ajuda de versions estrangeres emparentades. És el cas de les versions alemanyes d'**Eilhart von Oberg** (final del segle XII) i de **Gottfried von Strassbourg** (principi del segle XIII), i de la *Tristramssaga* noruega (1226) de **Frère Robert**.

El mestre Gottfried von Strassburg en el *Codex Manesse*, del segle XIV.

Encara que el text de Frère Robert és l'únic que ens ha arribat sencer, originàriament aquestes obres havien d'explicar la història completa. Tanmateix, un altre tipus d'obres són les **versions episòdiques**, deliberadament fragmentàries, ja que desenvolupen un episodi concret de la llegenda. Recordem en aquest sentit els ja esmentats *Lai del Lligabosc* de Maria **de França i les *Folies*** de Berna i d'Oxford.

A aquest *corpus* hem d'afegir les **versions perdudes**. Tenim notícia del *Tristant* d'un tal **La Chièvre** al qual s'al·ludeix en el *Roman de Renart* i d'una narració sobre *El rei Marc i Iseu la rossa* que cita **Chrétien de Troyes** en enumerar totes les seves obres en el pròleg de la seva novel·la *Cligès*. Aquesta versió del *Tristany*, si és que va existir, havia de ser una mica diferent de les conservades, jutjant per les reserves que va suscitar la llegenda en un escriptor moralista com Chrétien, que no va dubtar de censurar-la obertament en el seu *Cligès* i que fins i tot en la seva faceta de *trouvère*, per enaltir la noblesa del seu amor, afirmava no haver begut mai el filtre que va enverinar Tristany:

"IV. Onques du buvrage ne bui
dont Tristan fu enpoisonnez;
mes plus me fet amer que lui
fins cuers et bone volontez.
Bien en doit estre miens li grez,
qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
fors que tant que mes euz en crui,
par cui sui en la voie entrez
donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui." (v. 29-36)

IV. Yo no bebí jamás el filtro que envenenó a Tristán. Más que a él me hace amar mi corazón noble y mi recta voluntad. Y más merecido tengo el premio, pues nada me ha forzado, tan sólo creí a mis ojos, por ellos entré en el camino del que ya no saldré, y que nunca desandaré.

Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi.*

Ens referirem finalment al ***Tristany* en prosa**, una obra decisiva per a la posterioritat de la llegenda en la literatura europea. Cap a mitjan segle XIII (1230-1240), el *Tristany en prosa* reelabora extensament els episodis ja tradicionals aportant com a novetat la inserció de la història dels amants en l'univers artúric. Al costat d'aquesta confluència de la matèria tristaniana i de la matèria artúrica, que integra Tristany en la companyia dels cavallers de la Taula Rodona, el tret més vistós de l'obra és la visió negativa del rei Marc, configurat, en oposició al rei Artús, com un personatge vil i anticortès, que en la seva crueltat arribarà a assassinar Tristany. Un altre element característic de l'estètica del *Tristany en prosa* és la presència d'insercions líriques en la trama narrativa. Es

tracta de *lais*, presentats com a creació poètica dels personatges per a alleugerir la pena amorosa o per a evocar determinats moments de la seva aventura sentimental.

La prosificació francesa del *Tristany* serà la font de les versions tristanianes que es van escriure posteriorment en altres llengües europees. A Itàlia sobresurt el ***Tristano Riccardiano***, mentre que a la península Ibèrica, prescindint de nombroses al·lusions i versions fragmentàries, es podrien esmentar els ***Lays de Bretanha*** galaicoportuguesos, una **traducció aragonesa** del segle XIV, i el ***Tristán de Leonís***, que coneixeria una gran fortuna en la literatura hispànica posterior. Prova de la fama del personatge en les lletres castellanes també és la seva inclusió en el *Romancero*. En el romanç següent, que recrea el final tràgic del *Tristany en prosa*, crida l'atenció la nota d'originalitat que aporten els últims versos (v. 25-30). Probablement el final de la composició és fruit de la contaminació amb motius folklòrics de l'episodi relatat en la versió d'Eilhart, segons la qual el rei Marc va fer plantar a la tomba dels amants un roser i una vinya, que en brotar es van entrellaçar l'un amb l'altre:

"Herido está don Tristán
de una muy mala lanzada;
diérasela el rey, su tío,
con una lanza herbolada.
El hierro tiene en el cuerpo,
de fuera le tiembla el asta.
Tan malo está don Tristán
que a Dios quiere dar el alma
Valo a ver la reina Iseo
la su linda enamorada,
cubierta de paño negro
que de luto se llamaba.
Viéndole tan mal parado,
dice así la triste dama:
-Quin os hirió, don Tristán,
heridas tenga de rabias,
y que no halle maestro
que sopiese de sanarlas.
Tanto están de boca en boca
como una misa rezada:
llora el uno, llora el otro,
toda la cama se baña;
el agua que de ellos sale
una azucena regaba:
toda mujer que la bebe,
luego se siente preñada.
Así hice yo, mezquina,
por la mi ventura mala." (v. 1-30)

Romance de Tristán e Iseo

Lectures recomanades

Un resum complet de les versions conservades del *Tristany* i una valoració de la seva influència en la literatura i la cultura europees es troba en l'estudi introductori d'Isabel de Riquer en la seva traducció:
I. de Riquer (ed.) (2001). *Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, Tristany e Iseo*. Madrid: Siruela.

Per a una introducció excel·lent a l'anàlisi literària de les versions en vers:
E. Baumgartner (1987). *Tristan et Iseut*. París: PUF.

3.3.2. La "versió comuna" i la "versió cortesa"

Enmig d'aquest bosc de versions la crítica, basant-se en diferències estilístiques, argumentals i de concepció de la matèria, ha distingit **dues grans famílies textuals** que gravitarien en l'òrbita de Tomàs d'Anglaterra i de Berol.

Del *Tristany* de Berol procedeix la versió alemanya d'Eilhart von Oberg i la *Folie* de Berna, textos que aparentment representarien la tradició més antiga i més fidel a les fonts originals. En la versió de Tomàs d'Anglaterra es refereix explícitament, citant-lo diverses vegades, Gotfried von Strasbourg, i també en deriven el text de la *Folie* d'Oxford i la saga en prosa noruega de Frère Robert.

Tradicionalment la crítica ha plasmat aquesta dualitat d'inspiració parlant d'una **versió comuna** del *Tristany* (Berol, Eilhart i *Folie* de Berna) davant una **versió cortesa** (Tomàs d'Anglaterra, Gotffried i *Folie* d'Oxford). La distinció, que interpreta en clau cultural les diferències estilístiques i argumentals apuntades, ha generat una polèmica interessant entre els romanistes. Mentre que J. Bédier, A. Fourrier o J. Frappier defensen aquesta diferenciació afirmant que Tomàs d'Anglaterra adapta la llegenda a la concepció amorosa refinada de la cultura cortesa, P. Jonin, U. Mölk o H. E. Kölher qüestionen aquestes etiquetes, mostrant, malgrat les màscares de la retòrica, la difícil inserció d'aquest amor tràgic i fatal en l'univers dels valors cortesos.

Des de J. Bédier fins a mitjan segle XX la crítica ha distribuït les versions del *Tristany* en dues grans famílies textuals: la versió comuna, articulada entorn de l'obra de Berol, i la versió cortesa, sota l'influx de l'obra de Tomàs d'Anglaterra. La distinció obeiria a la influència dels models de la literatura cortesa contemporània en l'obra de Tomàs d'Anglaterra, inexistent en el cas de la de Berol, que reflectiria un estadi més arcaic de la llegenda. Aquest plantejament ha estat qüestionat per un sector important de la crítica moderna.

Lectura recomanada

L'obra de P. Jonin no solament va qüestionar la distinció tradicional entre una versió comuna i una versió cortesa del *Tristany*, sinó que provocativament va arribar a invertir els termes defensant que la versió cortesa era la de Berol:
P. Jonin (1958). *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIe siècle. Etude des influences contemporaines*. Ais de Provença: Publication des Annales de la Faculté de Lettres / Editions Ophrys.

3.4. El *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra i el *Tristany* de Berol

En aquest subapartat abordarem l'estudi de les dues versions principals del *Tristany*: la de Tomàs d'Anglaterra i la de Berol. Per mitjà d'aquestes dues obres intentarem il·lustrar el caràcter polèmic de la distinció entre versió cortesa i versió comuna alhora que captar la tantes vegades assenyalada diversitat de la matèria tristaniana. Abandonant definitivament la qüestió dels orígens fos-

cos de la llegenda, intentarem veure com aquesta obra fascinadora i polèmica s'insereix en el món romànic, i fins a quin punt recull l'esperit de la civilització cortesa o en denuncia les contradiccions.

3.4.1. L'amor tristanià en la cultura cortesa del segle XII

"Señores, ¿queréis escuchar un bello cuento de amor y de muerte?" Així comença la història de *Tristany* en la reconstrucció que en va fer Joseph Bédier al començament del segle XX. Amb aquest vistós *incipit*, que reprodueix una situació d'oralitat, J. Bédier volia evocar en l'imaginari del lector modern la figura romàntica del joglar errant, però també fer ressaltar l'element constitutiu principal de la llegenda, que faria del *Tristany* un dels mites fundadors de la cultura occidental: el mite de l'amor fatal que condueix a la mort. Eros i Thànatos units indissolublement.

Lectura recomanada

Un interessant estudi sobre l'actualitat, al segle XX, de la concepció amorosa que posa en escena el *Tristany* i sobre les adaptacions i reescriptures que va ser objecte el text medieval l'ofereix l'obra:
D. de Rougemont (1939). *L'Amour et l'Occident*. París: Plon [trad. castellana de 2006: *El amor y occidente*. Barcelona: Kairos].

La universalitat i l'atemporalitat de la temàtica expliquen la fertilitat de la matèria tristaniana que, depassant les fronteres de l'edat mitjana, ha donat lloc a nombroses recreacions modernes: operístiques, pictòriques, literàries i cinematogràfiques. Amb tot, també és cert que l'èxit que va assolir el *Tristany* en l'edat mitjana obeeix essencialment a l'originalitat i la novetat de la llegenda en el context en què va aparèixer: els cercles aristocràtics de l'Europa del segle XII.

Escena de *Tristany i Isolda*, òpera de Richard Wagner.

Com sabem, aquest és un ambient definit per l'aparició de dos grans moviments literaris en llengua vulgar:

- La poesia dels trobadors
- La narrativa cavalleresca

Els trobadors van introduir una concepció de l'amor, la ***fin'amors***, fonamentada en el culte al desig, amb totes les contradiccions i paradoxes que això generava. La dama dels trobadors, casada, sempre distant i indiferent a la súplica, era necessàriament inaccessible, ja que només sobre aquesta distància insalvable es podia edificar el desig, que la *fin'amors* concebia com a instrument d'ascesi i de perfeccionament interior. El jo líric de la poesia trobadoresca retia culte a la immobilitat del desig, eternament insatisfet, del qual naixia una joia (*joi*) que es transfigurava en cant; en la narrativa cavalleresca, en canvi, la conquesta de l'estimada era possible i implicava la proesa. El *roman* va adaptar la concepció educativa de l'amor dissenyada pels trobadors en el

vector cronològic de la narració i en l'esperit heroic de la França septentrional, convertint l'amor en estímul de la proesa heroica i encarrilant-lo al noble fi del matrimoni.

En el marc d'aquests referents culturals, doncs, l'amor tristanià troba un encaix difícil, tan allunyat de la lliure elecció del cor que reivindicaven els trobadors i del seu ideal de mesura i domini de les passions, com de la conciliació de la passió amorosa amb el compromís social per la qual advocaven els novel·listes. Davant la dimensió educativa que la cultura cortesa havia atribuït al sentiment amorós, l'amor tristanià és un amor destructiu, que condueix inexorablement a la mort; i és un amor transgressiu que atempta contra els valors i convencions socials.

A continuació veurem com les dues versions principals del *Tristany*, la de Tomàs d'Anglaterra i la de Berol, incideixen respectivament en un d'aquests dos aspectes. Tomàs d'Anglaterra, accentuant la idea de la fatalitat, elabora una pintura devastadora de la passió amorosa, que contrasta amb l'exaltació optimista del cant trobadoresc; Berol, per la seva banda, revelarà el seu caràcter subversiu i asocial, dit d'una altra manera, denunciarà, allò que emmascara la literatura cortesa contemporània: la inserció impossible del desig en l'espai social. La concepció diferent de tots dos autors es manifesta tant en el pla estilístic com en el pla argumental, mitjançant la invenció de determinats episodis, que condensen el sentit de cada versió.

3.4.2. El *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra: una pintura tràgica de la *fin'amors*

Dos són els temes principals que es poden destacar del *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra:

- La fatalitat de la passió amorosa
- El diàleg amb la *fin'amors*

La fatalitat de la passió amorosa

Com ja va suggerir P. Le Gentil, potser hauria estat més afortunat assignar al *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra l'etiqueta de *versió lírica*, en comptes de l'etiqueta de *versió cortesa*, ja que si hi ha un tret distintiu de l'obra és la prioritat absoluta concedida a la pintura de l'amor. Tomàs d'Anglaterra no vol fer un relat d'aventures sinó construir un discurs sobre la naturalesa de l'amor, la qual cosa en el pla estilístic es tradueix en un predomini marcat dels diàlegs i els monòlegs lírics.

L'element definidor d'aquesta pintura de l'amor és el caràcter tràgic. La fatalitat, el dolor, i l'ombra de la mort planen sobre els amants des dels primers versos que conservem, corresponents a la declaració amorosa del fragment de Carlisle, dels quals a continuació oferim una mostra. La reina comença a sen-

tir els efectes del filtre i per dissimular atribueix la seva agitació al "mal de mar". Tanmateix, en les seves paraules ambigües, el mar (*la mer*) es confon amb l'amor (*l'amur / l'amer*) i amb l'amargor de l'ànima (*l'amer*):

"«Cum bien creustes vus, amis,
si vus ne fussez, ja ne fusse,
ne de **l'amer** rien ne seusse.
Merveille est k'om **la mer** ne het
Qui si **amer** mal en set
Et qui l'anguisse est si **amere**.
Si je une foiz fors en ere,
ja n'enteroie, ce quit».
Tristran ad noté chescun dit, u
Mes ele l'ad issi forsvëé
par l'**amer** que ele ad tan changee
que ne set si cele dolur
ad de **la mer** ou de **l'amur**,
ou s'ele dit «**amer**» de «**la mer**»
ou pur «**l'amur**» diet «**amer**»." (v. 38-52)

Bien lo creyerais amigo, si vos no hubierais venido yo tampoco estaría aquí y no sabría lo que es amar (la amargura / el mar). Es asombroso que no odie el mar (el amor) quien un mal tan amargo conoce en la mar y a quien la angustia es tan amarga. Si consiguiera salir de él ya no volvería a entrar. Tristán escucha atentamente cada palabra que ella pronuncia, pero ella le ha liado de tal manera cambiando tantas veces el sentido que no sabe si es del mar o del amor de donde le viene su dolor, si cuando dice "amar" quiere decir "el mar" o si queriendo decir "el amor" dice "amargo".

Per mitjà del bell joc de paraules "amor, amarg, el mar", ric en implicacions simbòliques que fan impossible la traducció del fragment, el mar es configura com un símbol poètic essencialment ambivalent igual que l'amor a què s'associa. El mar, element d'unió i de separació, de vida i de mort, és còmplice dels amants i alhora el responsable de la seva mort. La tempesta porta Tristany a les costes d'Irlanda, on trobarà Iseu, però la calma retarda fatalment l'arribada del vaixell d'Iseu al llit del seu amant moribund a qui només ella podia curar. L'amor neix al mar i el mar és alhora la tomba anhelada en la imaginació de la reina, que, en ple deliri i creient-se en perill de mort mentre navega cap a Tristany moribund, somia amb una reunió pòstuma i definitiva al fons del mar:

"Se jo dei em mer periller,
Dun vus estutet en tere neier:
Neier ne poez mas a tere;
Venu m'estes en la mer querre.
La vostre mort vei devant mei,
E ben sai que tost murrir dei.
Amis, jo fail a mun desir,
Car en voz bras quidai murrir,
En un sarcu enseveiliz.
Uncore puet il avenir si:
Car, se jo dei neier ici,
E vus, ço crei, devez neier,
Uns peissuns pouts nus dous mangier;
Eissi avrum par aventure,
Bels amis, une sepulture." (v. 1645-1659)

Si me ahogo en el mar, vos tendréis que ahogaros en tierra. Pero en tierra firme nadie se puede ahogar; tendréis que venirme a buscar al mar; veo ante mí vuestra muerte. Sé que moriré pronto. Amigo, no cumpliré mi deseo de morir en vuestros brazos y ser sepultada en el mismo sarcófago. Pero esto aún puede suceder: porque si yo me ahogo aquí, vos también, creo, os tendréis que ahogar; entonces un pez nos puede devorar, así tendremos la misma suerte, querido amigo, una sola sepultura; y quien lo capture reconocerá nuestros cuerpos y les dispensará el honor que merece nuestro amor.

La sepultura que imagina la reina al fons marí és el revers de la nau, on els amants van beure el filtre i va néixer un amor abocat a la mort des dels seus inicis:

"[...] Del beivre qu'ensemble beümes
En la mer quant suppris en fumes.
El beivre fud la nostre mort:
Nus n'en avrum ja mais confort." (v. 2647-2650)

De la bebida que bebimos en el mar por error. Esa bebida fue nuestra muerte: ya no hay remedio.

El diàleg amb la *fin'amors*

La dimensió lírica del *Tristany de* Tomàs d'Anglaterra no s'adverteix només en l'elaboració d'un delicat simbolisme poètic, que hem volgut il·lustrar amb els versos precedents, sinó també en una marcada voluntat de diàleg amb el discurs trobadoresc contemporani. La reflexió de Tomàs d'Anglaterra sobre l'amor és indeslligable de l'al·lusió, de vegades explícita i d'altres vetllada, a la revolucionària concepció amorosa que s'havia forjat en les corts occitanes.

Les situacions narratives que construeix l'autor i els estilemes a què recorre per a plasmar la interioritat dels personatges són extremadament eloqüents en aquest sentit. Tomàs d'Anglaterra utilitza l'expressió ***amur fine***, un terme tècnic que remet inequívocament a l'univers trobadoresc de la ***fin'amors***, per a referir-se al sentiment recíproc que ja uneix Tristany i la reina abans de la ingesta del filtre, que hauria anul·lat únicament la capacitat de reprimir el desig. Amb tot, l'al·lusió del *Tristany* a l'univers de la *fin'amors* és, com veurem, obertament polèmica, ja que el discurs tràgic de Tomàs d'Anglaterra contrasta amb l'optimisme amb què els trobadors celebraven un ideal amorós que excloïa el plaer i convertia el culte al desig insatisfet en essència de l'experiència amorosa.

L'exili de Tristany permetrà a Tomàs d'Anglaterra pintar la situació tòpica del *fin'amant*, doblement torturat per l'absència de l'estimada i perquè sap que és en braços del marit. Tanmateix, Tristany no es conforma de viure l'experiència del desig insatisfet, alimentat per la distància i el record. Intentant "donar cos" a la imatge inaccessible de l'estimada en la persona d'Iseu de les Blanques Mans, contreu matrimoni amb aquesta, una dona que, pel nom i per la bellesa, es pot convertir en un doble de la reina Iseu. Tanmateix, Tristany no arribarà a consumar el matrimoni. La nit de noces li caurà de la mà l'anell d'Iseu, emblema de l'*amur fine*, que el lliga a la reina, del vincle que no pot trair. L'amor tristanià és un amor tràgic i n'és prova la infelicitat completa de tots els personatges: Tristany, la seva esposa, la reina i el rei:

"Dan Marques a le cors Ysodt,
Fait son bon quant il en volt;
Contre cuer li est a ennui
Qu'ele aime Tristan plus de lui,
Car il n'aimme rien se li non.
Ysode rest al rai a bandon:
De son cors fait ce que il volt;
De cest ennui sovent se deut,
Car envers le rai n'a amor.
Suffir l'estuet com son seignor
E d'autre part el n'a volair
Fors Tristran son ami avoir,
Que feme a prise en terre estrange;
Dote que curruz ait al change,
E en espoir es nequedent
Que vers nului n'ait nul talent.
Ysolt Tristran soule desire
E siet bien que Marques si sire
Fait de son cors tout son volair,
E si ne puet delit avoir
Fors de volair ou de desir.
Feme a a quil ne puet gesir
E qu'amer ne puet a nul fuer,
Mais rien ne fait encontre cuer.
Ysolt as blansdoiz, sa moillier,
Ne puet el mont rien covaiter
Fors soul Tristran, son bel seignor,
Dont ele a le cors sanz amor:
Hice l'en faut que plus desire." (v. 1246-1272)

El rey Marco posee el cuerpo de Iseo y puede hacer con él lo que le plazca. Sufre, sine embargo, porque ella ama a Tristán y él no ama a nadie más que a ella. Iseo se abandona al rey y éste hace con su cuerpo lo que le place. Este tormento se le hace insoportable, puesto que no siente ningún amor hacia a él. Debe soportarlo porque es su señor, pero no tiene otro deseo que el de poseer a su amigo Tristán que ha tomado una esposa extranjera. Teme su infidelidad y espera que su deseo no se dirija hacia otra. Tristán no desea más que a Iseo y sabe que su marido Marco hace lo que quiere con su cuerpo, mientras que él no puede obtener más placer que el de soñar o desear. Tiene una esposa junto a la que no puede yacer y que no puede amar de ninguna manera. Iseo de las Blancas Manos, su esposa, no desea a nadie en el mundo más que a Tristán, su amado esposo; pero el cuerpo de éste permanece insensible a su amor. Le falta lo que más desea.

Tots quatre són desgraciats perquè o bé tenen el cos de l'ésser estimat però no el seu cor, o bé en tenen el cor però no poden tenir el seu cos. L'amor trobadoresc era amor de cor, *fin'amor coral*, que excloïa el cos, desig que es negava la satisfacció. El *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra denuncia la impossibilitat de realitzar l'experiència de la *fin'amors*: el cor no pot viure sense el cos de l'ésser estimat, i el cos d'algú que es nega a atorgar el seu cor no aporta cap plaer.

Probablement, l'episodi que plasma millor la crítica a la *fin'amors* de Tomàs d'Anglaterra és el de la sala de les imatges. Tristany mana construir una estàtua d'Iseu i la col·loca en una gruta santuari, on es refugia per abraçar-la i parlar-hi com si fos viva:

"E les deliz des granz amors
E lor travaus e lor dolurs
E lor paignes e lor ahans
Recorde a l'himage Tristrans.
Molt la baisse quant est haitiez,
Corrusce soi, quant est irez,
Que par penser ou que par songes,
Que par craire en son cuer mençoinges,
Qu'ele mette lui en obli
Ou qu'ele ait acun autre ami,
Qu'ele ne se pusse consurrer,
Que li n'estocë autre amer,
Que mieux a sa volunté l'ait.
Hicest penser errer le fait,
Errur son corage debote;
Del biau Carïados se dote,
Qu'envers lui ne torne s'amor:
Entur li est e nuit et jor,
Si la sert e si la losange
E sovent de lui la blestange.
Dote, quant el n'a son voler
Qu'ele se preigne a son poer:
Por ce que ne puet avoir lui,
Que son ami face d'autrui.
Quant il pense de tel irur,
Dunc mustre a l'image haiur." (v. 1095-1120)

Tristán le recuerda a la estatua de Iseo los placeres de un gran amor y también sus sufrimientos y dolores y sus penas y afanes. Cuando es feliz la llena de besos, cuando está triste se enoja con ella, pues Tristán en sus pensamientos o soñando o dando crédito a las mentiras, piensa que Iseo le ha olvidado o que tiene otro amigo, o que no pueda evitar amar a otro que esté más a su alcance. Este pensamiento le turba. La turbación cambia sus sentimientos. Teme que ponga su amor en el bello Cariados. Está noche y día a su lado, la sirve y la adula, y le reprocha sus sentimientos hacia Tristán. Teme que, no teniendo lo que quiera, tome aquello que puede tener, que no pudiendo tenerlo a él convierta a otro en su amigo. Cuando concibe estos tristes pensamientos, muestra su odio a la estatua.

Mentre que els trobadors havien convertit el mític Narcís en emblema d'un amor purament contemplatiu, la figura de Tristany, convertit en un Pigmalió boig enamorat de la seva estàtua, condensa tot el pessimisme amb què Tomàs d'Anglaterra retrata la idolatria amorosa dels trobadors.

A l'optimisme del *joi* trobadoresc que celebra la plenitud del desig insatisfet, l'autor contraposa la visió tràgica d'una unió impossible que només es pot consumar en la mort. Una de les prefiguracions més belles líriques del final tràgic dels amants ens l'ofereix el *Lai de Guirun* que canta la reina:

"En sa chambre se set un jor
E fait un lai pitus d'amur:
Coment dan Guirun fu supris,
Pur l'amur de sa dame ocis
Quë il sur tute rien ama,
E cument il cuns puis dona
Le cuer Guirun a sa moillier
Par engin un jor a mangier
E la dolur que la dame out
Qant la mort de sun ami sout.
Ysolt chante molt dulcement,
La voiz acorde a l'estrument." (v. 988-998)

Un día la reina estaba en sus aposentos y componía un hermoso *lai* de amor: de cómo Guirun fue descubierto, cómo conoció la muerte a causa de la dama que más amaba en el mundo y cómo, después, el conde engañó a su mujer y le dio de comer el corazón de Guirun y cómo la dama murió de dolor cuando tuvo noticia de la muerte de su amigo. Iseo canta con mucha dulzura. La voz acopla al instrumento.

El *Lai de Guirun*, que evoca la mort de Guirun a les mans del marit del seu amant, i la revenja cruel d'aquest, que fa menjar a la seva esposa el cor del cavaller mort, és la primera manifestació en la literatura romànica del motiu cortès del cor menjat, destinat a una gran fortuna literària.

Lectura complementària

Isabel de Riquer explora minuciosament aquesta llegenda medieval amb infinitud de trets que arriben fins avui dia:
I. de Riquer (2007). *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Siruela.

3.4.3. El *Tristany* de Berol: un mite transgressiu

Si Tomàs d'Anglaterra pinta la fatalitat de la passió amorosa, Berol n'accentua la dimensió transgressiva. Això s'adverteix en un tractament molt personal del llenguatge i en la invenció d'episodis que, absents en altres versions, es construeixen sobre una disposició calculada de gestos, objectes i accions simbòliques.

La dimensió transgressiva del llenguatge

Hem vist que Tomàs d'Anglaterra recorria al monòleg i al diàleg líric per descobrir-nos la naturalesa real de l'amor, la interioritat dels personatges. La paraula, tant la dels personatges, que descobreixen els seus sentiments, com la del narrador que hi reflexiona, és un element d'introspecció psicològica, l'instrument que ens permet arribar a la veritat oculta darrere d'actes de vegades contradictoris. El matrimoni de Tristany amb Iseu la de les Blanques Mans ens podria fer creure que el cavaller ha oblidat la reina, però els llargs monòlegs del personatge ens descobreixen els vertaders sentiments. Berol renuncia al monòleg en benefici del diàleg, uns diàlegs a què els personatges recorren no tant per exterioritzar els seus sentiments com per ocultar, sota paraules ambigües i enganyoses, la veritat que els altres volen descobrir.

Si la paraula és per a Tomàs d'Anglaterra instrument de revelació de la naturalesa més íntima, per a Berol és simulació, engany, disfressa de la veritat. Emblemàticament, l'obra comença i acaba amb paraules ambigües. En el primer episodi, el de la trobada espiada, els amants mantenen un diàleg ambigu amb la intenció d'enganyar el rei; en un episodi pròxim al final, el del jurament ambigu, la reina també utilitzarà paraules enganyoses quan juri davant de Déu que s'ha mantingut fidel al rei.

Vegem com funciona aquesta manera d'utilitzar el llenguatge amb el fragment següent corresponent a l'episodi de la trobada espiada. Els amants s'han trobat prop d'una font, en el reflex de les aigües Tristany percep la silueta del rei Marc ocult darrere d'un pi i llavors canvien el curs de la conversa, explotant els dobles sentits per a persuadir el rei de la seva innocència:

"Que nul semblant de rien en face.
Com ele aprisme son ami,
Oiez com el l'a devanci:
«Sire Tristran, por Deu le roi,
Si grant pechié avez de moi,
Qui me mandez a itel ore!»
Or fait senblant con s'ele plore...

Sin aparentar nada, oíd como se acerca a su amigo y se le adelanta:
"Señor Tristán, por Dios Rey, me hacéis cometer gran falta al hacerme venir a estas horas". Entonces ella fingió que lloraba
[...]

[...]«Par Deu, qui l'air fist et la mer,
Ne me mandez nule fois mais.
Je vos di bien, Tristan, a fais,
Certes, je n'i vendroie mie.
Li rois pense que par folie,
Sire Tristran, vos aie amé,
Mais Dex plevist ma loiauté
Qui sor mon cors mete flaele,
S'onques fors cil qui m'ot pucele
Out m'amistié encor nul jor!
Se li felon de cest enor
Por qui jadis vos combatistes
O le Morhout, quant l'oceïstes,
Li font acroire, ce me semble,
Que nos amors jostent ensemble,
Sire, vos n'en avez talent,
Ne je, par Deu omnipotent,
N'ai corage de druerie
Qui tort a nule vilanie.
Mex voudroie que je fuse arse,
Aval le vent la poudre esparse,
Jor que je vive que amor
Aie o home qu'o mon seignor»." (v. 2-38)

"¡Por Dios que hizo el aire y el mar, no me hagáis venir nunca mas! Tristán, os digo que no vendré más. El rey cree que os he amado alocadamente, señor Tristán: pero Dios es testigo de mi lealtad y que me castigue si alguien gozó alguna vez de mi amistad, excepto aquel que me poseyó doncella. Aunque creo que los traidores de este reino por los que hace tiempo luchasteis y matasteis al Morholt le hacen creer que nos une el amor vos, señor, no tenéis ese deseo. Ni yo, por Dios omnipresente, aspiro a un amor deshonroso. Antes preferiría ser quemada viva y que mis cenizas fueran esparcidas al viento que amar a un hombre que no sea mi marido."

La substitució del nom d'Iseu per la perífrasi "cil qui m'ot pucele" (el rei ignora que Iseu es va donar a Tristany abans de la nit de noces), la negació no de l'amor sinó de la voluntat d'estimar (anul·lada pel filtre), no de la traïció sinó del desig d'ofendre el rei, construeixen un missatge polisèmic que altera la relació unívoca entre el llenguatge i la realitat que designa. L'episodi final del jurament ambigu de la reina indica a més la dimensió subversiva d'aquesta utilització desviada del llenguatge en un context, com el medieval, que atorga un valor sagrat a la paraula mitjançant ritus com el judici de Déu.

Tota la cort del rei Marc és un espai de paraules ambigües: és l'espai dels barons traïdors que, construïts a imatge dels *lauzengiers* de la lírica trobadoresca, utilitzen la retòrica cortesana per a emmascarar les seves intencions perverses. La fabulació, l'engany, adquireix una importància destacada en l'obra i determina la caracterització dels amants, i un dels traços més significatius del retrat que els fa Berol és l'habilitat per a la simulació. L'habilitat lingüística de la reina per a la construcció de missatges plens de dobles sentits troba la contrapartida en el transvestisme de Tristany, que, emparant-se en la màscara de la disfressa de leprós, podrà proclamar públicament i impunement el seu amor per la reina.

En els marges de la civilització: la dialèctica cort-bosc

El descobriment dels amors de Tristany i Iseu escandalitza la cort. L'adulteri és una subversió de l'ordre intolerable per a la societat feudal, que havia convertit el matrimoni en una institució sagrada i en pedra angular de la unitat familiar i del poder econòmic. Davant el caràcter líric o cortès, segons alguns autors, de la versió de Tomàs d'Anglaterra, l'obra de Berol se centra en la dimensió feudal del conflicte. L'amor adúlter dels protagonistes no és tant una qüestió sentimental i privada com una qüestió de relleu públic i polític. En conseqüència, el monòleg, que donava sortida a l'angoixa i als remordiments en l'obra de Tomàs d'Anglaterra, aquí és reemplaçat per les condemnes públiques. La indecisió del rei davant dels amants ("Li rois n'a pas coraige entier",

v. 3432) en reflecteix els sentiments contradictoris envers l'esposa i el nebot, però també la consciència de trobar-se davant d'una "qüestió d'estat" delicada: el càstig de l'adúltera provocaria l'hostilitat d'Irlanda, el seu país d'origen; el càstig de Tristany el privaria del seu millor home i el deixaria a la mercè dels seus barons àvids de poder.

Si l'episodi més emblemàtic de l'escriptura lírica de Tomàs d'Anglaterra era probablement el de la sala de les imatges, la fugida al bosc de Morrois permet a Berol plasmar la integració impossible de l'amor en la civilització cavalleresca. El bosc emblematitza la dimensió transgressiva d'un amor que trenca tots els vincles socials en què se sosté la identitat dels personatges: la identitat d'Iseu com a reina i la identitat de Tristany com a cavaller i vassall del rei.

El bosc, escenari de l'aventura en les novel·les de Chrétien, és l'espai que el cavaller travessa i transforma, en la seva acció civilitzadora, però on no es queda, ja que el seu lloc natural és la cort. En el *Tristany* el bosc no és l'espai de l'aventura, sinó el de l'exili, on els amants viuen una existència precària i, abandonant-se a l'hedonisme irresponsable que els fa oblidar els deures socials, perden progressivament totes les marques externes de la civilització, des del vestit fins als hàbits alimentaris.

La dimensió del conflicte entorn del qual gira l'obra queda fixada iconogràficament en una imatge carregada de simbolisme: el gest del rei Marc en descobrir els amants al bosc:

"Li rois en haut le cop leva.
Iré le fait, si se tresva.
Ja descendist li cop sor eus,
(Ses oceïst, ce fust grant deus!)
Qant vit qu'ele avoit sa chemise,
Et qu'entre eus deus avoit devise:
La bouche o l'autre n'ert jostee.
Et qant il vit la nue espee
Qui entre eus les desevrot,
Vit les braies que Tristran out:

El rey levantó la espada encolerizado, sudaba. Si hubiera dejado caer su brazo los habría matado causando una gran desgracia, pero vio que ella llevaba la camisa puesta, que había cierta distancia entre el cuerpo de ambos, que las bocas no estaban juntas, que una espada desnuda separaba sus cuerpos y que Tristán llevaba las bragas puestas.

«Dex! dist li rois, que ce puet estre?
Or ai veü tant de lor estre.
Dex! je ne sai que doie faire
Ou de l'ocire ou du retraire.
Ci sont el bois bien a lonc tens.
Bien puis croire, se je ai sens,
Së il l'amasent folement,
Ja n'i eüsent vestement.
Entrë eus deus n'eüst espee.
Autrement fust cest'asemblee.
Corage avoie d'eus ocire:
Nes tocherai, retrairai m'ire.
De fole amor corage n'ont.
N'en ferrai nul: endormi sont.
Se par moi eirent atouchié,
Trop par feroie grant pechié,
Et se j'esvel cest endormi,
Et il m'ocit ou j'oci lui,
Ce sera laide reparlance.
Je lor ferai tel demostrance
Quë, ançois qu'il s'esvelleront,
Certainement savoir porront
Qu'il furent endormi trové
Et qu'en a eü d'eus pité,
Que je nes vuel noient ocire,
Ne moi ne gent de mon empire.
Ge voi el doi a la reïne
L'anel o pierre esmeraudine;
Or li donnai: mot par est buens.
Et j'en rai un qui refu suens:
Osterai li mien du doi.
Uns ganz de vair ai jë o moi
Qu'el aporta o soi d'Irlande.
Li rois qui sor la face brande,
Qui li fait chaut, en vuel covrir,
Et qant vendra au departir,
Prendrai l'espee d'entre eus deus
Dont au Morhot fu le chief blos.»

"¡Dios, mío!", dijo el rey. "¿Qué quiere decir esto? Veo como están y no se qué he de hacer, si matarlos o retirarme. Hace mucho tiempo que están en el bosque; y pienso, si no soy un insensato, que si se amaran con pasión estarían desnudos y entre ellos no habría una espada y estarían juntos de otro modo. Quisiera matarlos, pero no los tocaré, aplacaré mi cólera; no parece que sientan un amor loco; no tocaré a ninguno de los dos. Están dormidos y si los tocara sería un error. Si Tristán se despertara y yo lo matara o él a mí correrían las habladurías. Antes de que se despierten haré un gesto que les dará a entender que los he sorprendido dormidos y que he sentido piedad por ellos, y que no he querido matarlos ni yo mismo ni nadie de mi reino. En el dedo de la reina veo el anillo con la esmeralda que le di, y es de gran valor; yo llevo uno que en su día fue suyo: me lo quitaré. Llevo los guantes de piel gris que ella trajo de Irlanda; quiero tapar el rayo de sol que le da en la cara, porque hace mucho calor, y antes de irme tomaré la espada que está entre los dos y que cortó la cabeza del Morholt".

Li rois a deslié les ganz.
Vit ensemble les deus dormanz.
Le rai qui sor Yseut decent
Covre des ganz mot bonement.
L'anel du roi defors parut:
Souëf le traist, qu'il ne se mut.
Primes i entra il enviz:
Or avoit tant les doiz gresliz
Qu'il s'en issi sanz force fere.
Mot l'en sot bien li rois fors traire.
L'espee qui entre eus deus est
Souëf oste, la soue i met.
De la loge s'en issi fors.
Vint au destrier, saut sor le dos." (v. 1991-2052)

El rey se quitó los guantes y los miró cómo dormían uno al lado del otro; con los guantes tapó con mucho cuidado el rayo del sol que alcanzaba a Iseo. Le quitó el anillo del dedo tan suavemente que no lo movió. Antes le entraba con dificultad, ahora se le habían adelgazado tanto los dedos que lo pudo quitar sin forzarlo: muy bien lo supo hacer el rey. Despacio retiró la espada que estaba entre los dos y puso la suya en su lugar. Salió de la choza, llegó a donde tenía el caballo y montó.

L'ambigüitat de les paraules del *Tristany* de Berol també envolupa els gestos i s'ha discutit molt sobre el significat de l'escena: si és una prova d'afecte o d'autoritat, si el rei interpreta malament o no la situació en què troba els amants. En qualsevol cas, és sens dubte molt eloqüent la càrrega significativa, en el context del llenguatge simbòlic del feudalisme, dels objectes dipositats pel rei: l'anell, l'espasa i el guant. Aquests objectes, que s'intercanviaven en la cerimònia de l'homenatge vassallàtic per a segellar els pactes de fidelitat, forçosament recorden als amants els compromisos que els lliguen a la figura del rei i a l'espai cortesà.

La trobada del rei marca un punt d'inflexió en l'obra: encara que en un primer moment els amants s'endinsen més al bosc, acabaran tornant a la cort, moment que simptomàticament coincideix amb la dissipació dels efectes del filtre, element que per a Berol representaria probablement la subordinació de la voluntat als sentits.

La tornada a la cort, lluny de dissipar l'ambigüitat dels episodis inicials, representa la tornada a l'escenari de les màscares, els dobles sentits i la simulació. Iseu s'ha de sotmetre al judici de Déu per a provar davant de tota la cort la seva fidelitat al rei. Gràcies a la trobada falsament fortuïta amb un leprós, que no és cap altre que Tristany disfressat, a qui la reina demana que la porti a coll per no embrutar-se els vestits, Iseu podrà sortir indemne del trànsit, jurant que els únics homes que han estat entre les seves cuixes han estat el rei Marc i el leprós. Resulta molt il·lustratiu del tractament a què Berol sotmet la matèria el fragment següent, que descriu la trobada pública de la reina i Tristany disfressat de leprós:

"Einsi s'adrece vers la planche:
«Ge vuel avoir a toi afere.
- Roïne franche, debonere,
A toi irai sanz escondire,
Mais je ne sai que tu veus dire.
- Ne vuel mes dras enpalüer
Asne sera de moi porter
Tot suavet par sus la planche.
- Avoi! fait il, roïne franche,
Ne me requerez pas tel plet.
Je sui ladres, boçu, desfait.
- Cuite, fait ele, un poi t'arenge.
Quides tu que ton mal me prenge?
N'en aies doute, non fera.
- A Dex, fait il, ce que sera.
A lui parler point ne m'ennoie.»
O le puiot sovent s'apoie.
«Diva! malades, mot est gros!
Tor la ton vis et ça ton dos:
Ge monterai comme vaslet.»
Et lors s'en sorrist li degiet.
Torne le dos et ele monte.
Tuit les gardent, et roi et conte.
Ses cuises tient sor son puiot.
L'un pié sorleve et l'autre clot;
Sovent fait senblant de choier;
Grant chiere fai de soi doloir.
Yseut la bele chevaucha,
Janbe deça, janbe dela." (v. 3912-3940)

[La reina] Se acercó a la pasarela y dijo: "Quiero tener un asunto contigo". "Noble reina, generosa, iré hacia ti pero no entiendo qué quieres decir". "No quiero manchar mis vestidos; me harás de asno y me llevarás despacito por la pasarela". "¡Cómo! –dijo él– no me lo pidáis; soy un leproso jorobado y desfigurado." "Deprisa –dijo ella– prepárate. ¿Temes que me contagie de tu enfermedad? Se apoya en su muleta. "¡Vamos leproso, eres muy corpulento! Vuelve la cara hacia allí y el cuerpo por aquí; montaré encima de ti como un muchacho". El leproso sonrió, se puso de espaldas y ella montó: todos los miran, reyes y condes. Él aguanta sus piernas con la muleta, levanta un pie, se apoya en el otro; a menudo finge que se cae y pone cara de dolor. La bella Iseo cabalga una pierna por aquí, otra pierna por allá.

La imatge de la reina Iseu cavalcant com un noi, una cama per aquí, una altra cama per allà, sobre el seu amant "que li fa d'ase", caricaturitza la dominació de la dama trobadoresca sobre el seu enamorat. L'obscenitat de la imatge complementa la cruesa de la màscara de la lepra adoptada per Tristany. En la versió lírica de Tomàs d'Anglaterra les ferides que Tristany rep en el combat s'obren una i altra vegada i Iseu, experta en herbes i remeis, ha d'acudir una vegada i una altra a tancar-les. Les ferides de Tristany són reals, però també simbòliques, en al·lusió clara a la ferida d'amor, a la carnalitat d'un desig que reclama constantment la presència de la reina. Berol associa explícitament la passió que Tristany sent per Iseu a la lepra, la malaltia de la carn que porta

a la marginació social i que l'edat mitjana veia com una punició divina de la luxúria. La imatge obscena de la reina cavalcant sobre el seu amant leprós s'ha d'entendre així com el preàmbul de l'episodi del jurament, en què la paraula ambigua adquireix una dimensió gairebé sacrílega.

La manera en què es du a terme la reintegració social dels amants, no per mitjà de la confessió i el penediment sincer, sinó mitjançant la mentida i l'enginy, insinua la precarietat del retorn a l'ordre social, reduït a una qüestió de pura aparença. Berol construeix un mite subversiu, en la mesura en què la seva obra denuncia d'alguna manera que la societat feudal, en què el matrimoni era una qüestió política i econòmica, no va saber integrar l'amor dins de les estructures socials i que, condemnant-lo a la clandestinitat, el va dotar d'un gran potencial transgressiu com a element de desordre.

Lectura recomanada

Una anàlisi literària exhaustiva del *Tristany* de Berol es troba en el treball següent:
A. Varvaro (1963). *Il Roman di Tristan de Béroul*. Torí: Bottega d'Erasmo.

4. La matèria artúrica. Chrétien de Troyes

4.1. Orígens de la matèria artúrica: el *Roman de Brut* de Wace

La cort anglonormanda d'Enric II Plantagenet va impulsar una àmplia producció cronística en llatí i en francès. En el centre d'aquest projecte historiogràfic trobem el ***Roman de Brut*** escrit pel *clerc* anglonormand **Wace** el **1155**. El *Roman de Brut* es presentava com la traducció francesa d'una crònica llatina, la ***Historia Regum Britanniae***, escrita per **Godofred de Monmouth** el **1136**.

Robert Wace presenta el *Roman de Rou* a Enric II.

La *Historia Regum Britanniae* inclou un arc cronològic d'uns dos mil anys, des de Brut (s. XII aC), besnét d'Enees i fundador mític de l'illa de Bretanya, fins a Cadvaladre, l'últim rei bretó (s. VII dC). En el marc de la successió genealògica dels sobirans bretons apareix Artús de Bretanya.

La part artúrica de la *Historia Regum Britanniae* es podria resumir així:

> Artús aconsegueix sotmetre els saxons i, acabades les lluites, es casa amb Ginebra. Després de conquerir Noruega i la Gàl·lia, es fa coronar, però en el decurs de la celebració arriben emissaris de Roma i li reclamen el pagament del tribut, la qual cosa l'obliga a partir de nou cap al combat i a confiar la regència del tron al seu nebot Mordred. Quan Artús es disposa a conquerir Roma coneix la traïció de Mordred i ha de tornar. En la batalla Mordred és vençut i ferit de mort. Artús, que també ha rebut ferides mortals, és transportat per una nau a l'illa d'Àvalon per a curar les seves ferides.

Artús de Bretanya no és una invenció de Godofred de Monmouth. En la **historiografia llatina** trobem notícies que permeten identificar el substrat històric d'Artús amb un militar romà del segle VI que hauria lluitat al costat dels bretons contra els invasors saxons. Aquest personatge es va haver de convertir en el nucli d'una sèrie de **llegendes orals**, de les quals els ***Mabinoguion*** són l'únic testimoni que ha arribat fins a nosaltres. Així mateix són interessants les **fonts hagiogràfiques gal·leses**, en què trobem al·lusions a les històries fabuloses que circulaven sobre el cabdill bretó i que alimentaven l'esperança d'un possible retorn.

Porta della Pescheria (Catedral de Mòdena).

Lectura complementària

El llibre de Gloria Torres Asensio ofereix un estudi detallat de la formació de la figura literària d'Artús i dels seus antecedents històrics:

G. Torres Asensio (1989). *Los orígenes de la literatura artúrica*. Barcelona: PPU.

Els cronistes de l'entorn angeví no solament van tenir l'habilitat política de ressuscitar un cabdill bretó mític i emparentar-lo amb la dinastia normanda, sinó que el van convertir en monarca d'una cort ideal, construïda a imatge i semblança de l'ideal cavalleresc amb què la cort d'Enric II Plantagenet s'aspirava a identificar.

El ***Roman de Brut*** de Wace àmplia notablement l'episodi artúric de la *Historia Regum Britanniae*, posant especial atenció a elaborar un retrat cortès del monarca i de la seva opulenta cort.

Godofred de Monmouth evoca en poques línies la generositat que practica Artús seguint el costum dels seus avantpassats:

> "Era entonces Arturo un joven de quince años de gran valor y generosidad. Su bondad le había procurado el favor del pueblo y todos le amaban. Después de su coronación, siguiendo antigua costumbre, empezó a distribuir regalos entre sus súbditos."
>
> Godofred de Monmouth. *Historia Regum Britanniae* (cap. 143).

En la "traducció" de Wace l'actuació d'Artús no apareix com un costum de temps immemorials sinó que s'integra en una ètica, la **cortesia**, en l'òrbita de la qual graviten tots els adjectius que, absents en l'original llatí, fan d'Artús el monarca exemplar:

"Juvencels esteit de quinze anz,
De sun eage fors e granz.
Les thecches Artur vus dirrai,
Neient ne vus en mentirai;
Chevaliers fu mult vertuus,
Mult fu preisanz, mult glorius;
Cuntre orguillus fu orguillus
E Cuntre humles dulz e pitus;
Forz e hardiz e conqueranz,
Large dunere e despendanz;
E se bussuinnus le requist,
S'aidier li pout, ne l'escundist.
Mult ama preis, mult ama gloire,
Mult volt ses faiz mettre en memoire,
Servir se fist curteisement
Si ce cuntint mult noblement.
Tant cum il vesqui e regna
Tus altres princes surmunta
De curteisie e de noblesce
E de vertu e de largesce." (v. 9013-9032)

Fue caballero muy virtuoso, fue de gran prez, muy glorioso; contra orgullosos fue orgulloso, y ante humildes dulce y piadoso; fuerte e intrépido y conquistador, espléndido en dar y generoso; y si un necesitado le imploró, si pudo ayudarle jamás se negó. Mucho amó el honor, mucho amó la gloria, mucho deseó dejar de sus hechos memoria, servir se hizo cortésmente y se portó muy noblemente. Mientras vivió y reinó a todos los otros príncipes superó en cortesía y en nobleza, y en virtud y en generosidad.

En la cort artúrica es materialitza un **ideal de vida cortesa** i **un ideal polític cavalleresc**, en què el rei no és més que un *primus inter pares*. A Wace correspon la troballa del símbol, absent en l'original llatí, que plasma aquesta concepció cavalleresca de la monarquia: la **Taula Rodona**. La circularitat de la taula on s'asseuen els cavallers indica la igualtat de tots els grans vassalls i la limitació del poder del monarca, encarregat únicament de garantir els drets i els privilegis dels seus cavallers i de vetllar pel manteniment de la cortesia.

Taula Rodona

Complementa la imatge del monarca, l'opulència de la cort, escenari de banquets i tornejos. Una invenció literària important és la presència de les dones, que no es donava en la realitat, en els entrenaments militars:

"Les dames sur les murs muntoent Pur esgarder cels ki juoent; Ki ami aveit en la place Tost ti turnot l'oil e la face." (v. 10539-10542)	Las damas subían las murallas para observar a los participantes en las justas. La que tenía amigo en el lugar dirigía hacia él el rostro y la mirada.

La imatge ja apareix a Godofred de Monmouth, que converteix la presència femenina en esperó del valor dels cavallers, i formula així per primera vegada la relació entre *amor* i *militia* sobre la qual teoritzarà Chrétien de Troyes en les seves novel·les.

4.2. L'activitat literària de Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes és considerat el millor novel·lista del segle XII i l'introductor del mite artúric en la tradició literària europea. És molt poc el que sabem sobre la seva personalitat històrica. L'escassetat de notícies queda d'alguna manera compensada per les dades que ell mateix ens aporta en la seva obra conservada, en què parla de la seva producció literària i esmenta les corts per a les quals va treballar.

Chrétien de Troyes

Sabem que en algun moment de la seva carrera literària va estar vinculat a les corts de la Xampanya i de Flandes. El *Cavaller de la Carreta* va ser un encàrrec de la comtessa Maria de Xampanya i el *Conte del Graal* el va escriure per a Felip d'Alsàcia, comte de Flandes. Fins i tot és possible que l'escriptor entrés en contacte amb Felip d'Alsàcia en la mateixa cort de la Xampanya que el comte va visitar cap a 1182. La Comtessa Maria, filla del rei de França Lluís VII i d'Elionor d'Aquitània, va dur a terme una tasca essencial en la difusió de l'esperit cortès i de la poesia trobadoresca i va ser protectora d'Andreas Capellanus, autor del *De Amore*, primera reflexió teòrica sobre la concepció amorosa desenvolupada en les corts del segle XII.

4.2.1. Obres d'atribució segura

Sota aquest epígraf hem d'incloure **cinc novel·les**, escrites en octosíl·labs apariats i en dialecte anglonormand, l'autenticitat de les quals garanteix, a més de la firma de l'autor, la unitat estilística i l'estudi de la tradició manuscrita: ***Erec i Enide*** (*c.* 1170), ***Cligès*** (*c.* 1170), ***El Cavaller de la Carreta*** i ***El Cavaller del Lleó*** (*c.* 1177-1181), i ***El Conte del Graal*** (*c.* 1181-1185).

També s'atribueixen a Chrétien diverses **cançons trobadoresques**. En total són sis les obres que li assignen els cançoners que conservem, però tan sols dues són acceptades unànimement per la crítica com a autèntiques: *Amors tençon et bataille* i *D'Amors, qui m'a tolu a moi*.

4.2.2. Obres d'atribució dubtosa

Encara s'ha d'incloure en aquest subapartat el polèmic *Guillem d'Anglaterra*, text firmat per un tal Chrétien, però que la crítica rebutja majoritàriament a causa de divergències d'estil notables respecte a la resta de la producció de l'autor.

En el pròleg de *Cligès* (1-8), Chrétien ens ofereix una valuosa relació de les seves obres precedents:

"Cil qui fist d'Erec et d'Enide
Et les Commandemanz Ovide
E l'Art d'Amors en romanz mist
Et le Mors de l'Espaule fist.
Del Roi Marc et d'Iseut la blonde
Et de la Hupe et de l'Aronde
Et del Rossignol la muance,
un novel conte recomance." (v. 1-8)

El que hizo Erec y Enide y romanceó las Enseñanzas de Ovidio y el Arte de Amor y escribió el Mordisco del hombro, y El Rey Marco e Iseo la rubia, y La Metamofosis de la abubilla, de la golondrina y del ruiseñor, empieza un nuevo cuento.

D'aquests versos es desprèn que Chrétien hauria compost alguns **poemes d'inspiració ovidiana**: una traducció francesa de l'*Ars Amandi*, una adaptació dels *Remedia Amoris* o més probablement de les pseudoovidianes *Regulae Amoris*, i una reelaboració de dos relats de les *Metamorfosis*. Encara que no es conserva cap d'aquestes obres, la *Muance del rossignol* es podria identificar amb una *Philomena* firmada per un tal Chrestien Li Gois, que es conserva en l'*Ovide moralisé*, moralització medieval de les *Metamorfosis*.

Caldria afegir a les obres d'inspiració clàssica un ***Tristany***, que lamentablement no hem conservat.

4.2.3. Chrétien de Troyes i la llegenda de *Tristany*

Encara que el *Tristany de Chrétien* no ha arribat fins a nosaltres, podem presumir un tractament molt personal de la llegenda, no solament pel títol (*Del Roi Marc et d'Iseut la blonde*), que associa Iseu al marit i no esmenta Tristany, sinó perquè les múltiples al·lusions de Chrétien a la matèria tristaniana denoten un rebuig visceral del caràcter fatídic de la passió amorosa i de la seva col·lisió amb les normes de la societat cortesa. Les dues poesies trobadoresques rebutgen el model amorós encarnat en el Tristany que va beure el filtre, i defensen un amor fruit de l'elecció lliure i conscient del subjecte. Respecte a les novel·les és emblemàtic l'argument de ***Cligès***, considerat per la crítica un "**antiTristany**":

Argument de *Cligès*

Després de relatar els amors d'Alexandre, fill de l'emperador de Constantinoble, i Soredamor, donzella de la reina Ginebra, la novel·la se centra en la història del seu fill Cligès. Cligès, de pare grec i de mare bretona, s'enamora de Fenice, esposa del seu oncle Alís, coronat emperador a la mort d'Alexandre. Fenice, que de cap manera no vol emular Iseu lliurada a dos homes, aconsegueix preservar la virginitat gràcies a un filtre que fa concebre al seu espòs la il·lusió de tenir relacions carnals amb ella. Més endavant, fent-se passar per morta, aconseguirà viure durant un quant temps el seu amor amb Cligès en un lloc secret. Descoberts, els enamorats es refugiaran a la cort artúrica i, després de la mort d'Alís, seran coronats a Constantinoble.

Al llarg de l'obra trobem molts motius que denoten una intenció al·lusiva clara a la llegenda tristaniana, començant pel filtre que fa justament la funció contrària: evitar la infidelitat. Fenice mateixa compara explícitament la seva situació a la d'Iseu:

"Mialz valdroie estre desmanbree
que de nos deus fust remanbree
l'amors d'Ysolt e de Tristran,
don mainte folie dit an,
et honte en est a reconter.
Ja ne m'i porroie acorder
a la vie qu'Isolz mena.
Amors en li trop vilena,
que ses cuers fu a un entiers,
et ses cors fu a deus rentiers." (v. 3105-3114)

Antes preferiría ser despedazada a
que a causa de nosotros dos se re-
cordara el amor de Iseo y de Tristán,
de quien tantas locuras se han dic-
ho que es vergüenza el contarlas.
Yo no podría llevar la vida que tuvo
Iseo. Amor la envileció mucho pues
su corazón era de uno y su cuerpo lo
repartían entre dos.

A excepció d'*El Cavaller de la Carreta*, obra feta per encàrrec i que va deixar inacabada, es pot dir que Chrétien sempre va defensar la normalització de la passió amorosa en el marc del matrimoni i la necessitat de conciliar l'amor amb els deures vassallàtics i cavallerescos. *Erec i Enide* i *El Cavaller del Lleó* són dues apologies de l'amor conjugal i fins i tot afirmen alguns crítics, com Antonio Viscardi, que, si Chrétien hagués acabat *El Conte del Graal*, és possible que hagués plantejat la redempció espiritual del protagonista Perceval dins del matrimoni amb la donzella Blancaflor i condemnés la galanteria frívola per mitjà de les aventures paral·leles del cavaller Gauvain

4.3. La teoria literària de Chrétien de Troyes

4.3.1. Els pròlegs: la dimensió moral de la *fabula*

En substituir fonts escrites per fonts orals bretones, la novel·la renuncia a la historicitat. No obstant això, en el cas de Chrétien, es fa portadora d'un altre tipus de veritat, que ja no és d'ordre històric sinó d'ordre moral.

Chrétien es considera l'artífex del ***roman courtois***, ja que les corts del segle XII són el model cultural sobre el qual reflexiona i en què fonamenta un univers narratiu la finalitat del qual és dissenyar una ètica, un ideal de vida i de conducta que defineixi el cavaller cortesà. Chrétien ja no s'interessa pel passat històric, com els autors de les novel·les de matèria antiga, sinó per l'univers moral de la classe cavalleresca per a la qual escriu.

Com afirma Michel Zink:

> "La vérité a subi une double déplacement. D'une part, du passé au présent. Il faut qu'elle apparaisse garantie par la reconnaissance du lecteur sous le déguisement de la fiction passée. D'autre part, de l'univers matériel à l'univers moral."
>
> Michel Zink (1985).
>
> La verdad ha sufrido un doble desplazamiento. Por una parte, del pasado al presente. El lector debe ahora reconocerla bajo el disfraz de una ficción passada. Por otra parte, del universo material al universo moral.

Aquestes idees s'infereixen a més dels **pròlegs** de les seves novel·les, en què, amb consciència d'autor aguda i moderna, exerceix de crític de la pròpia obra introduint conceptes tècnics de gran utilitat a l'hora de valorar l'abast de la seva teoria literària.

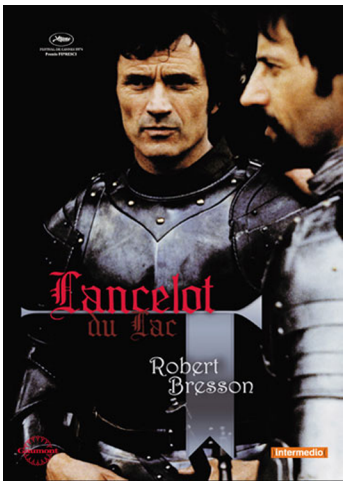
Ens referirem en primer lloc a *El Cavaller de la Carreta*, obra que narra la *queste* de la reina per part de Lancelot. Meleagant, un cavaller brutal i descortès, procedent del país de Gorre, un regne d'ultratomba on reté presoners els súbdits d'Artús, ha raptat la reina, i Lancelot, que l'estima clandestinament, parteix a cercar-la. Disposat a qualsevol cosa per a arribar fins a ella, Lancelot es cobrirà d'oprobi pujant en una carreta, vehicle infamant que transportava i exhibia públicament els condemnats a mort. L'acció donarà nom al cavaller, ja que, durant bona part de l'obra, Chrétien manté l'anonimat d'"el que va pujar a la carreta." En el pròleg d'*El Cavaller de la Carreta*, obra escrita per encàrrec de la comtessa Maria de Xampanya, Chrétien de Troyes, després d'un elogi encès de la seva mecenes, distingeix entre ***matière*** i ***sen*** (matèria i sentit):

El Cavaller de la Carreta

"Puis que ma dame de Chanpaigne
vialt que romans a feire anpraigne,
je l'anprendrai molt volontiers
come cil qui est suens antiers
de quan qu'il puet el monde feire
sanz rien de losange avant treire;
mes tex s'an poïst antremetre
qui li volsist losenge mete,
si deïst, et jel tesmoignasse,
que ce est la dame qui passe
totes celes qui sont vivanz,
si con li funs passe les vanz
qui vante en mai ou en avril.
Par foi, je ne sui mie cil
qui vuelle losangier sa dame;
dirai je: «Tant com une jame
vaut de pailes et de sardines,
vaut la contesse de reïnes?
Naie voir; je n'en dirai rien,
s'est il voirs maleoit gré mien»;
Mes tant dirai ge que mialz oevre
ses comandemanz an ceste oevre
que sans ne painne que g'i mete.
Del *Chevalier de la charrete*
comance Crestïens son livre;
matiere et san li done et livre
la contesse, et il s'antremet
de panser, que gueres n'i met
fors sa painne et s'antancïon.
Et dit qu'a une Ascenssïon
li rois Artus cort tenue ot [...]." (v. 1-31)

Ya que mi señora de Champaña quiere que empiece a escribir una novela, lo intentaré con mucho gusto como quien es enteramente suyo para cuanto pueda hacer en este mundo, sin poner en ello adulación alguna. En verdad que algún otro que quisiera halagarla podría empezar diciendo –y yo puedo confirmarlo– que ella es la señora que aventaja a todas las que viven; así como el céfiro que sopla en mayo o en abril sobrepasa a todos los vientos. ¡A fe mía, no seré yo el que quiera adular a su señora! ¿Acaso diré: "Tantas perlas y sardónices vale una gema como reinas vale la condesa? No, en verdad, nada de eso diré, por más que, a pesar mío, sea cierto". Sin embargo, voy a decir que en esta obra actúan más sus requerimientos que el talento y el trabajo que pongo en ello. Empieza Chrétien su libro sobre *El caballero de la carreta*; la materia y la intención se los da y ofrece la condesa, y él se dedica a pensar sin añadir nada más que su trabajo y su atención. En una fiesta de la Ascensión el rey Arturo había reunido su corte [...].

Chrétien diferencia la matèria, les fonts que maneja, del sentit que es desprèn del seu relat, fruit aquest últim d'un procés ardu de selecció, adaptació i reescriptura. En els versos citats tots dos conceptes els atribueix a la voluntat de la seva mecenes. En l'actitud de Chrétien s'ha vist una subordinació a la voluntat de la dama per a qui escriu concorde a la temàtica de l'obra, que, cedint a l'influx de la concepció amorosa trobadoresca, pinta la submissió de Lancelot a la seva estimada Ginebra. No obstant això, en llegir aquests versos tenint en compte el moralisme que reflecteix la resta de la producció novel·lesca de Chrétien, també s'han entès com un distanciament de la matèria tractada. En aquest sentit, cal dir que una lectura atenta d'*El Cavaller de la Carreta* revela, lluny d'una celebració de l'adulteri, un retrat de Lancelot marcat per l'ambigüitat. L'ombra del doble que plana des del primer moment sobre el cavaller infernal que ha raptat la reina i que Lancelot persegueix obcecadament sense arribar mai a derrotar-lo de manera definitiva, la juxtaposició permanent d'imatges heroiques i humiliants en l'itinerari del cavaller, o el caràcter inconclús de l'obra contribueixen a construir una imatge essencialment ambivalent de Lancelot, que potenciarà la literatura artúrica posterior.



Lancelot i el rei Artur a la pel·lícula "Lancelot du Lac" dirigida per Robert Bresson el 1974.

Com apuntàvem més amunt, Chrétien distingeix entre la matèria, les fonts en què s'inspira, i el sentit, fruit d'un procés elaborat de recreació de la matèria. A aquest procés es refereix en el pròleg d'*Erec i Enide* amb el terme ***conjoincture***:

"Por ce dit Crestïens de Troies
que raisons est que totes voies
doit chascuns penser et entendre
a bien dire et bien aprendre,
et trait d'un conte d'aventure
une mout bele conjointure
par qu'em puet prover et savoir
que cil ne fait mie savoir
qui sa scïence n'abandone
tant com Dex la grace l'en done.
D'Erec, le fil Lac, est li **contes**,
depecier et corrompre suelent
cil qui de conter vivre vuelent.
D'ors comencerai l'estoire
que toz jors mais iert en memoire
tan com durra crestïentez [...]" (v. 9-24)

Por esto dijo Chrétien de Troyes que es razonable que cada uno piense y ponga siempre su empeño en hablar bien y en enseñar bien; y él ha sacado de un cuento de aventuras una composición muy bella, por la cual se prueba y se sabe que no parece sabio quien no difunde su ciencia, cuando Dios le ha dado la gracia de hacerlo. De Erec, hijo de Lac, trata el cuento que los que viven de contar suelen destrozarlo y corromperlo delante de reyes y de condes. Comenzaré ahora la historia que permanecerá en la memoria mientras dure la cristiandad [...].

Basant-se en un *conte d'aventure*, Chrétien elabora una estructura narrativa portadora d'un sentit nou (*conjoincture*). Mentre que en les novel·les de matèria antiga l'habitual era l'eclipsi de l'autor darrere l'autoritat de la font llatina, Chrétien, que aspira al fet que el seu nom perduri mentre existeixi la cristiandat (v. 24), silencia les seves fonts, que considera irrellevants (*un conte d'aventure*), per situar en primer pla el seu exercici compositiu: la *conjoincture*. Davant la fragmentació inconnexa dels relats orals, el *depecier* i *corrompre* de la joglaria (v. 20), la unitat de sentit és un èxit de l'escriptura.

Lectura recomanada

Douglas Kelly aborda l'estudi de l'obra de Chrétien de Troyes utilitzant i analitzant el contingut dels conceptes introduïts per l'autor mateix en els seus pròlegs per a referir-se a la seva activitat literària:
D. Kelly (1966). *Sens and conjointure in the Chevalier de la Charrette*. París: Mouton.

4.3.2. "La sortida del cavaller cortesà": La noció de aventura" i la funció del meravellós

Les novel·les de Chrétien se solen obrir amb una imatge de la cort artúrica reunida a la primavera. La cort del rei Artús, fastuosa i opulenta, presidida pel rei, sempre acompanyat de la reina Ginebra i envoltat pels cavallers més valerosos del món, revesteix una dimensió simbòlica, com a emblema de la cortesia i imatge ideal de les monarquies cavalleresques del segle XII. La idealitat d'aquesta harmònica imatge cortesana és potenciada per Chrétien de Troyes, que desposseeix el món artúric de la historicitat que li reconeixia la crònica de Wace i li atribueix un caràcter marcadament estàtic. L'època d'Artús, desproveïda de tota referència històrica, s'ubica en un passat llegendari vague i únicament serveix de teló de fons a l'aventura individual d'un cavaller.

Tres ermitans i Perceval enterren el cos del cavaller que va morir a la capella de la Mà Negra; extret de la Tercera Continuació del *Conte del Greal* de Manessier.

Significativament E. Auerbach va titular "La sortida del cavaller cortesà" el capítol de la seva obra *Mímesis* dedicat al naixement del gènere novel·lesc. En les novel·les de Chrétien el portador de l'acció no és mai la col·lectivitat artúrica, sinó un cavaller que abandona el món estàtic i idealitzat de la cort per emprendre en solitari el camí incert de l'aventura.

Com ja hem indicat, l'objectiu del ***roman courtois*** és dissenyar una **ètica**, un ideal de vida i de conducta que defineixi el cavaller cortesà. Aquesta funció exemplaritzant determina l'**acostament** de l'univers novel·lesc **a la realitat contemporània**. La gesta col·lectiva d'herois de talla sobrehumana és reemplaçada per l'errància solitària d'un cavaller. El seu itinerari, que el sol conduir a l'obtenció d'esposa i terres, reflecteix les aspiracions i anhels del públic cortesà, i la seva **exemplaritat** està en la realització de la perfecció moral màxima per mitjà del camí iniciàtic que li traça l'aventura.

L'escenari de l'aventura és el **bosc**, un espai oposat al món civilitzat de la cort i ple de prodigis sobrenaturals (***merveilles***), on es desenvolupa l'acció civilitzadora de l'heroi, que, combatent malfactors i perills, farà triomfar els valors cavallerescos per a assolir així la seva realització plena. Sovint l'aparença meravellosa que recobreix l'aventura és una manera simbòlica de representar la **prova cavalleresca**, el perill, que, voluntàriament assumit, revela el coratge i els valors morals que encarna el cavaller. No és estrany que l'element meravellós es dissipi com un miratge quan el cavaller ha superat la prova. Els dos lleons temibles que sotgen Lancelot a l'altre extrem del Pont de l'Espasa desapareixen tan aviat com es decideix a travessar-lo:

"A mains, a piez et a genolz
Fet tant que de l'autre part vient.
Lors li remanbre et resovient
Des .II. lyons qu'il i cuidoit
Avoir veüz quant il estoit
De l'autre part. Lors si esgarde,
N'i avoit nes une leisarde,
Ne rien nule qui mal li face." (v. 5116-5123)

Ayudándose de manos, pies y rodillas logró llegar al otro lado del puente. Entonces se acordó de los dos leones que había creído ver antes de cruzarlo. Miró a su alrededor y no vio nada ni siquiera un lagarto, ni cualquier otra cosa que pudiera hacerle daño.

Lancelot i el Pont de l'Espasa

La paraula *aventura* és un cultisme introduït per la cultura cortesa per a designar un tipus d'experiència estretament lligada al destí personal d'un individu. Per mitjà de l'aventura, que mai no és casual o gratuïta, el cavaller realitza plenament la seva identitat. Amb tot, la troballa de l'aventura no depèn de la seva voluntat. Com indica l'etimologia mateixa del terme, que ens remet al verb llatí *advenire*, l'aventura s'esdevé.

Ho explica molt bé E. Auerbach en el fragment següent:

"Pero aunque los encuentros arriesgados, llamados aventuras, no poseen base empírica alguna, aunque no sean ordenables dentro de ningún sistema político existente o prácticamente imaginable, aunque en su mayoría aparecen sin conexión racional, en serie, en largas hileras, no hay que dejarse despistar por la significación moderna de la palabra «aventura» y considerarla como algo puramente «casual»: lo inconexo, periférico, desordenado o, como ha dicho Simmel alguna vez, lo que está al margen del sentido genuino de la existencia, que asociamos en la actualidad a la palabra aventura, no es lo propio del *roman courtois*. La prueba por la aventura constituye el sentido propio de la existencia caballeresca."

E. Aurbach (1942/1996).

Lectura recomanada

Victoria Cirlot analitza les novel·les de Chrétien de Troyes i ofereix una aproximació interessant a la vinculació entre l'aventura cavalleresca i la noció de destí:
V. Cirlot (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.

4.3.3. *Une mout bele conjointure*: ètica i estètica en l'obra de Chrétien de Troyes

Malgrat que el caràcter inacabat d'*El Cavaller de la Carreta* i d'*El Conte del Graal* fa difícil generalitzar, totes les obres de Chrétien apunten a un disseny comú i a la **naturalesa significant de la seva estructura**.

Ja hem dit que les novel·les de Chrétien comencen amb una imatge de la col·lectivitat cavalleresca congregada entorn del rei Artús. Aquesta imatge ideal es trenca per l'aparició d'un element pertorbador que provoca la **sortida del cavaller**: a *Erec i Enide* és un nan que ofèn a la reina Ginebra; a *El Cavaller del Lleó*, el relat del fracàs d'un cavaller que exigeix reparació; a *El Cavaller de la Carreta*, el rapte de la reina Ginebra, a *El conte del Graal* un remordiment.

Aquesta primera aventura en solitari serà coronada per un èxit, que aviat es revelarà només aparent. Erec superarà l'aventura de l'esparver i obtindrà la mà de la bella Enide; Yvain superarà l'aventura de la font i obtindrà la mà de Laudine; Lancelot trobarà la reina; Perceval, el castell del Graal. Tanmateix, la modernitat dels personatges de Chrétien està justament en el caràcter problemàtic d'aquesta conquesta que deixa a la vista les deficiències del cavaller.

Aquestes deficiències sovint estan relacionades amb la seva incapacitat per a mantenir un equilibri adequat entre la vida pública i la vida privada, i, més concretament, acusen la centralitat de la relació entre amor i *militia* en el discurs ideològic de Chrétien. Això és evident en el cas d'Erec i en el d'Yvain. Erec, tancat a la cambra nupcial, abandonarà l'activitat cavalleresca per excés d'amor a l'esposa; Yvain abandonarà l'esposa per excés d'amor a la glòria cavalleresca. És diferent la naturalesa de la crisi a *El Cavaller de la Carreta* i a *El conte del Graal*: Lancelot dubtarà dos passos abans de pujar a la carreta que l'ha de conduir al rescat de Ginebra i ella li ho recriminarà durament; Perceval, que va deixar que la seva mare morís de dolor en veure'l marxar, serà incapaç de formular les preguntes que haurien revelat els misteris del Graal.

Perceval i la seva germana van a visitar el seu oncle ermità; extret de la *Segona Continuació del Perceval* de Wauchier de Denain.

La ***recreantise***, l'estatisme, generat per la falsa seguretat del protagonista en la plena realització de la seva identitat cavalleresca, s'haurà de superar i reparar per mitjà del camí de l'aventura. El caràcter **iniciàtic** d'aquest camí s'indica per **indicis estructurals**, que aporten una idea de progressió en l'itinerari de l'heroi.

Amb la perillositat creixent de les aventures, insinuada per la concentració gradual d'elements meravellosos, es compassa la gradació referent a la seva transcendència social. El camí de l'heroi culmina en una aventura de perill extrem i interès col·lectiu, que permet la realització de la proesa útil a la societat. Erec tornarà l'alegria a la cort, desolada per l'absència del cavaller Mabonagrain; Yvain alliberarà cent donzelles retingudes al castell de la Pèssima Aventura, i Lancelot els súbdits d'Artús que vivien presoners al regne de Gorre.

Lectura recomanada

E. Kölher ha dut a terme un estudi acurat de l'estructura de les novel·les de Chrétien de Troyes tenint en compte les estructures sociològiques de les corts del nord de França:
E. Kölher (1957/1990). *La aventura caballeresca: Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.

4.3.4. La racionalització de l'element meravellós

A diferència, per exemple, de Maria de França, els *Lais* de la qual destil·len l'atmosfera dels contes de fades, Chrétien de Troyes no solament fa un ús moderat dels elements meravellosos, sinó que podem afirmar que el seu art es caracteritza per la pintura realista de la societat fins i tot en els aspectes més quotidians i trivials.

Perceval davant l'ermita del seu oncle; extret de *Li contes del graal* de Chrétien de Troyes.

En alguns episodis ens deixa intuir momentàniament l'entramat mític subjacent a la narració per construir un clima inquietant i incrementar la tensió dramàtica; però una vegada aconseguit aquest objectiu i ja dissipada la tensió, les reminiscències mítiques es desdibuixen i l'aparentment estrany i sobrenatural rep una explicació racional.

Un cas paradigmàtic és l'aventura de l'*Alegria de la cort* protagonitzada per Erec, sota l'aparença sinistra del qual s'endevinen els contorns de l'Altre Món cèltic. El cavaller arriba a un verger, tancat de manera sobrenatural per una muralla d'aire, on una donzella de trets sobrenaturals el farà combatre amb un gegant d'aspecte temible. Després del combat, Erec, que ha derrotat el rival,

rep d'aquest una explicació que canvia completament la percepció de l'escena. El motiu de la fada amant que regenta l'Altre Món celta i obliga els mortals a batre's amb el guardià del seu espai es difumina per a deixar pas a una explicació racional. El gegant és en realitat un cavaller a qui la seva estimada, la donzella del jardí, va fer prometre que viuria amb ella aïllat del món i de la proesa, i que combatria a tots els que entressin al jardí i que mai no en sortiria fins a ser derrotat amb les armes. El cavaller es diu Mabonagrain, però a causa de l'aïllament en què ha viscut ningú no en coneix el nom:

"Mabonagrains sui apelez;
Mes je ne sui pas coneüz
An terre, ou j'aie esté veüz,
Par remanbrance de cest non,
Si an cest pais solemant non;
Car onques tant con vaslez fui,
Mon non ne dis ne ne conui." (v. 6132-6138)

Me llamo Mabonagrain, pero nadie me conoce por este nombre en las regiones donde se me ha visto; tan sólo en este país, pues jamás, antes de ser caballero, dije mi nombre ni lo di a conocer.

La racionalització està al servei del *sen*, ja que és ben notòria la similitud entre l'Erec *récreant*, que ha abandonat el camí de la proesa presoner de l'amor per l'esposa, i la situació de Mabonagrain. Lògicament, la derrota de Mabonagrain sancionarà el final del camí: derrotar Mabonagrain representa l'adquisició plena de l'ideal cavalleresc per part d'Erec.

4.4. *El Cavaller del Lleó*

4.4.1. L'aventura de la font: la utilització de la matèria al servei de la construcció del sentit

La primera part d'*El Cavaller del Lleó* transcorre al mític bosc de Brocelàndia, de la popularitat del qual en el marc de les llegendes bretones dóna fe el testimoni de Wace que, en el *Roman de Rou* (1160), assegura que va visitar el lloc amb l'esperança de presenciar algun esdeveniment meravellós i que va marxar decebut sense res per explicar. Vegem els versos de Wace:

Diverses escenes del *Cavaller del lleó* de Chrétien de Troyes.

"Fol m'en revinc, fol i alai,
fol i alai, fol m'en revinc.
Folie quis, per fol me tinc." (v. 6395-6420)

Como un necio he vuelto, como un necio fui; necio fui y necio vuelvo; busqué locuras, por necio me tengo.

Aquests versos ressonen en les paraules amb què, a l'inici d'*El Cavaller del Lleó*, Calogrenant relata a la cort artúrica la seva aventura fracassada al bosc de Brocelàndia:

"Ensi alai, einsi reving,
au revenir por fol me ting;
si vos ai conté come fos
ce qu'onques mes conter ne vos." (v. 577-380)

Así fui, así vuelvo, al volver por necio me tengo. Como un necio os he contado lo que nunca quise contar.

El relat, que serà el detonador de l'acció, parla d'una font màgica construïda amb metalls preciosos. El cavaller que la troba ha de vessar aigua sobre una grada de pedra, cosa que desencadena una tempesta terrible, i enfrontar-se en duel al gegantí guardià del lloc. Calogrenant explica que ell va sortir derrotat del combat. El relat esperona la gosadia del seu cosí Yvain, que decideix anar a venjar l'ultratge. Encara que ja han transcorregut set anys, Yvain ho troba tot tal com ho ha descrit el seu cosí: a entrada de fosc l'allotja el mateix amable varvassor i l'endemà un vilà que guarda uns toros salvatges li indica el camí de l'aventura. Yvain aconsegueix derrotar Esclados el Roig, el guardià de la font, que fereix mortalment. Al castell del mort coneix la seva vídua, Laudine, la mà de la qual obtindrà gràcies a la mediació de la fidel serventa d'aquesta, Lunette.

El transfons mític de l'aventura de la font el trobem en diversos contes de la tradició irlandesa que narren les aventures d'herois que acudeixen a les proximitats d'un llac per mesurar les seves forces amb el temible gegant Curoi, déu del sol i de les tempestes, caracteritzat, com tantes divinitats cèltiques, pel polimorfisme i per l'acció directa sobre els humans, als quals repta i condueix cap a l'Altre Món. Aquest motiu probablement hauria interferit amb el de la trobada amorosa d'un mortal i una fada, divinitat aquàtica que acostuma a aparèixer a prop d'una font.

El cavaller Yvain socorre una dama.

Una pista més concreta sobre el *conte d'aventure* en què es va haver d'inspirar Chrétien ens la proporciona un relat gal·lès, el Mabinogui *Owein i Lunette*, les semblances argumentals del qual amb *El Cavaller de la Carreta* fan pensar en una font comuna.

El transfons mític de la història a què fèiem referència és molt més present a *Owein i Lunette*. Això ja s'adverteix en la descripció del castell on s'allotja el cavaller, tant pel luxe i l'opulència del lloc com per l'abundant presència femenina que recorda el gineceu mític propi d'algunes descripcions cèltiques de l'Altre Món:

> "Me dirigí hacia el castillo y allí vi a dos jóvenes con los cabellos rubios rizados y una diadema de oro [...] Veinticuatro doncellas cosían la seda junto a la ventana [...] Se levantaron a mi llegada y seis de ellas cogieron a mi caballo y me quitaron las botas, otras seis cogieron mis armas y las lavaron en un estanque de tal modo que no se podía ver nada más blanco. Un tercer grupo de seis doncellas puso los manteles sobre las mesas y preparó la comida. El cuarto grupo de seis doncellas me quitó mis ropas de viaje y me dio otras: camisa, calzas, túnica, cota de armas y capa de brocado amarillo con anchos galones [...]."

L'atmosfera mítica també s'adverteix en la funció de guia que fa l'amfitrió del cavaller:

> "Lévantate mañana temprano, sigue el camino por el que viniste a través del valle hasta que llegues al bosque. A cierta distancia del bosque encontrarás un atajo a la derecha. Síguelo hasta un claro; en el centro se eleva una colina, en lo alto de la cual verás a un gran hombre negro, tan grande al menos como dos hombres de este mundo; tiene un solo pie y un solo ojo en medio de la frente; en la mano lleva una maza de hierro y puedes estar seguro que esa maza pesa más que dos hombres juntos."

El senyor del castell indica a Owein com pot arribar fins a l'Home Negre, que al seu torn el conduirà fins al guardià de la font. La connexió entre els tres personatges es pot interpretar com un vestigi de l'entramat mític originari, en el qual aquests no serien més que diferents personificacions del polimòrfic déu Curoi.

Aquestes rèmores mítiques queden completament dissipades a *El Cavaller del Lleó* en nom d'una descripció realista, encara que idealitzada, de la societat. Chrétien sotmet la matèria a un procés d'adaptació al servei de la construcció d'un sentit cavalleresc i cortès. El gineceu mític, avantsala de l'aventura, és suplantat per la casa modesta d'un varvassor i la seva bella filla; i la funció de guia del cavaller hospitalari és anul·lada, i es trenca així la seva connexió amb l'aventura. La trobada amb el déu Curoi sota l'aparença d'un ancià venerable és instrumentalitzada per a dissenyar la figura del varvassor, membre de la petita noblesa que, malgrat estar ja allunyat de la vida activa, encarna les virtuts cavalleresques i en la novel·la artúrica fa la funció d'allotjar els cavallers errants. Les vint-i-quatre donzelles són substituïdes per la filla del varvassor que entreté conversant el cavaller en un *locus amoenus*, la qual cosa acaba de configurar un quadre idíl·lic de l'ideal de vida refinat i de l'hospitalitat de la societat cortesana. La construcció del sentit també implica la substitució del gegantí i monstruós Home Negre per part d'un vilà:

"Uns vilains qui resambloit mor,
Grans et hideus a desmesure,
Issi tres laide creature
Qu'en ne porroit dire de bouche,
Illuec seoit seur une çouche,
Une grant machue en se main.
Je m'aprochay vers le vilain,
Et vi qu'il eut grosse la teste
Plus que ronchins në autre beste,
Cheveuz mellés et front pelé,
S'ot bien .ii. espanes de lé,
Oreilles moussues et grans
Aussi com a .i. oliffans,
Les sourchis grans et le vis plat,
Iols de çüette et nes de chat,
Bouche fendue comme lous,
ens de sengler agus et rous,
Barbe noire et grenons tortis,
Et le menton aers au pis,
Longue eskine torte et bochue.

Un villano, que se parecía a un moro por su monstruosa y desmedida fealdad, criatura más fea de lo que se podría decir con palabras, estaba sentado encima de un tronco, con una gran maza en la mano. Al acercarme al villano, vi que tenía la cabeza muy grande, más que la de un rocín u otra bestia, el pelo erizado, la frente pelada, de más de dos palmos de ancha, enormes orejas velludas, como las de un elefante, cejas espesas y cara plana, ojos de búho y nariz de gato, boca hendida como la de un lobo, colmillos afilados y rojos, como los de un jabalí, roja la barba y torcidos los bigotes, la barbilla hundida en el pecho y una larga espalda, encorvada y gibosa.

Apoiés fu seur se machue,
Vestus de robe si estrange
Qu'il n'i avoit ne lin ne lange,
Ains eut a son col atachiés
Deux cuirs de nouvel escorchiés,
De .ii. toriaus ou de .ii. bués.
Em piés sali li vilains lués
Qu'il me vit vers lui aprochier.
Je ne soi s'il me vaut touchier,
Ne ne soi qu'i voloit emprendre,
Mais je me garni de deffendre
Tant que je vi què il s'estut
Em piés tous drois, si ne se mut,
Et fu montés deseur un tronc,
S'ot bien .xvii. piés de lonc;
Si m'esgarda et mot ne dist,
Nient plus c'une beste feïst;
Et je quidai què il n'eüst
Raison, ne parler ne seüst." (v. 286-324)

Se apoyaba en la maza, e iba vestido con un sayo tan extraño, que no era de lino ni de lana, sino que llevaba, atadas al cuello, las pieles de dos toros o dos bueyes recién desollados. El villano, en cuanto vio que me acercaba, se puso en pie de un salto; acaso quería tocarme, no sé qué era lo que se proponía, pero me quedé a la defensiva, mientras le veía quieto y sin moverse, subido encima del tronco –él mediría por lo menos diecisiete pies de alto– mirándome sin decir palabra, como si de un animal se tratara; y pensé que no sabía hablar y que no tenía uso de razón.

Chrétien no interpreta la monstruositat com un tret fantàstic i mitològic sinó com la lletjor extrema, en termes ètics i estètics, del que queda fora de l'espai cortesà. L'adaptació destrueix el mite, ja que es perd la connexió entre el cavaller hospitalari i l'Home Negre, però la destrucció del mite és el que genera el sentit i permet a Chrétien pintar el contrast entre la bellesa, el refinament i l'educació de la classe cavalleresca, representada en el varvassor cortès, i la seva realitat més antagònica caricaturitzada grotescament en la figura del vilà.

Hem atribuït al *roman courtois* la representació de l'ideal cavalleresc; el fragment anterior mostra fins a quin punt per a aconseguir-la no n'hi ha prou d'excloure el *vilain* de l'univers de la ficció: el rebuig explícit de la realitat social que queda fora de l'espai cortesà és el contrapunt necessari a l'hora de plasmar la superioritat moral i cultural de la noblesa cortesana.

4.4.2. La conciliació de l'amor i l'activitat cavalleresca

L'argument d'*El Cavaller del Lleó* ens remet també a l'estructura mítica de la trobada amorosa d'un mortal i una fada. Alguns *lais* ofereixen un esquema bastant fidel al desenvolupament narratiu: un mortal retingut a l'Altre Món per una fada li demana tornar a la societat humana; ella accedeix però li fixa un termini que haurà de respectar i li atorga un talismà protector, sovint un anell màgic, que li permetrà a més tornar al seu costat quan ho desitgi. L'anell que fa invisible, que lliura Lunette a Yvain, i el que protegeix de ferida i presó, que li lliura Laudine, suggereixen així la filiació sobrenatural de totes dues dones.

De la mateixa manera que Chrétien va utilitzar el motiu mític de l'aventura de la font per a expressar la participació exclusiva de la cavalleria en l'univers de l'aventura, l'estructura narrativa del conte de fades li va servir de canemàs per a desenvolupar la problemàtica del cavaller lligada a la reflexió sobre la relació entre l'amor i l'activitat cavalleresca.

La situació que porta a la crisi d'Yvain és simètrica respecte a la d'Erec. Yvain, que, a instàncies de Gauvain, havia demanat llicència a la seva esposa per a acudir a justes i a tornejos, arrossegat per la set de glòria, oblida els compromisos conjugals i no respecta el termini fixat per al retorn, la qual cosa provoca el rebuig de Laudine. La crisi del cavaller coneixerà una expressió particularment dramàtica, ja que la pèrdua absoluta de la identitat cavalleresca es manifesta per mitjà de la regressió a un estadi *forsenez et salvage* (de bogeria salvatge).

Recuperat el seny, gràcies a un ungüent que li aplica una donzella, Yvain emprèn el camí de l'aventura. Deixant enrere l'etapa com a campió de justes i tornejos, ara orienta la seva activitat cavalleresca vers la defensa de la justícia i dels febles. Aquesta conquesta d'una nova identitat se significa mitjançant **l'adquisició d'un nou nom**, el Cavaller del Lleó, que Yvain pren després d'alliberar de les dents d'una serp un lleó, que en endavant l'acompanyarà a tot arreu.

El cavaller Yvain ajuda el lleó contra el drac.

La utilització del motiu de l'adquisició del nom com a indici estructural, que ja havia assajat Chrétien en l'episodi de l'"Alegria de la cort d'Erec i Enide", es consolida a *El Cavaller de la Carreta*, que no ens descobreix el nom del protagonista fins a la meitat de l'obra, i adquirirà un relleu particular a *El conte del Graal*, el protagonista del qual ignora el nom propi a l'inici de l'obra.

L'acció benefactora d'Yvain culmina al castell de la Pèssima Aventura, on alliberarà de dos diables cent donzelles, i així ja queda en condicions de mesurar-se amb el millor cavaller de la cort artúrica: Gauvain. Tots dos cavallers s'enfronten sense reconèixer-se per resoldre per les armes la querella de dues germanes a causa d'una herència. Encara que Chrétien no deixa d'indicar que és Yvain qui defensa la causa justa, la igualtat de forces impossibilita la victòria de cap dels dos.

4.4.3. Innovacions estructurals: el personatge de Gauvain

El Cavaller de la Carreta i *El Cavaller del Lleó* es consideren dues obres escrites simultàniament entre 1177 i 1181. L'indici més vistós és la imbricació de les seves trames, ja que a *El Cavaller del Lleó* l'absència de Gauvain en un moment determinat es justifica al·ludint a la seva participació en la ***queste*** de la reina raptada per Meleagant, acció que es descriu en l'altra novel·la.

Efectivament, en *El Cavaller de la Carreta* Gauvain i Lancelot participen de manera autònoma i separada en la *queste* de la reina. Gauvain, un personatge estàtic a *Erec i Enide* o *Cligès* sense una altra funció que la de representar l'ideal cortesà, es posa en moviment en aquestes novel·les i assumeix un nou paper com a contrapunt del protagonista, que mantindrà en *El conte del Graal*, lligat al desenvolupament de noves tècniques narratives.

Així podem dir que en l'obra de Chrétien ja s'insinua **la tècnica de l'entrellaçament** que serà àmpliament desenvolupada per la novel·la en prosa del segle XIII, consistent a entrellaçar el relat de les aventures d'un cavaller amb el de les d'un altre que s'esdevenen en el mateix moment en un altre lloc.

En *El Cavaller del Lleó* Gauvain té un paper important. Les seves aparicions tenen una funció estructural orientada a marcar les fases successives en el desenvolupament de l'acció. La seva aparició després de l'aventura de la font indica el final de la primera etapa en la trajectòria d'Yvain, que ha obtingut esposa i terres; la seva intervenció posterior serà la causant de la crisi d'Yvain, a qui fa oblidar els seus compromisos arrossegant-lo de torneig en torneig; el seu combat final amb Yvain, al qual s'enfronta sense reconèixer-lo, indicarà el final del procés, la reparació definitiva de la falta d'Yvain.

Sir Gauvain i el predicador

La **ruptura de la linealitat narrativa** és una de les innovacions tècniques més destacades de la novel·la. Abans ens hem referit a l'entrellaçament d'aventures protagonitzades per cavallers diferents en *El Cavaller de la Carreta* i en *El conte del Graal*; en el cas d'*El Cavaller del Lleó* hem d'afegir l'entrellaçament d'aventures protagonitzades per un mateix cavaller. El combat d'Yvain contra el gegant Harpin s'intercala dins de la història de Lunette salvada de la foguera, que queda momentàniament interrompuda; l'episodi de la Pèssima Aventura s'encaixa dins del relat del litigi de dues germanes per una herència. Yvain deixa sistemàticament en suspens una aventura per acudir a resoldre un altre conflicte i tornar a cloure després el que havia quedat obert.

El pes específic que assumeix Gauvain en la trama i les innovacions tècniques comentades probablement obeeixen al gust per l'experimentació artística, però potser també amaguen una **reflexió sobre l'ideal cavalleresc**. En aquest sentit, fem notar que el paper de Gauvain en *El Cavaller del Lleó* es limita a arrossegar l'heroi pel camí de la vanaglòria i la proesa inútil i a enfrontar-se amb ell de manera irreflexiva defensant una causa injusta. El tret més destacat de la conducta de Gauvain en l'obra és la seva absència, que el porta a desatendre les aventures que haurà d'afrontar Yvain en nom seu. Si bé la causa d'aquesta absència és la *queste* de la reina, en què Gauvain fracassa, Yvain, entrellaçant les seves aventures, demostra la seva capacitat per a atendre simultàniament conflictes diversos. Chrétien ja sembla insinuar en *El Cavaller del Lleó* el que s'afirmarà amb més nitidesa en *El conte del Graal*: la superació per part de l'heroi de l'ideal mundà i en cert sentit banal de la cortesia, encarnat en el cavaller que representa l'essència de la cort artúrica.

4.5. *El conte del Graal*

4.5.1. *El conte del Graal* com a *Bildungsroman*

L'última novel·la de Chrétien s'obre de manera insòlita. El relat no comença, com és habitual, amb la sortida d'un cavaller de la cort artúrica. Ara ens trobem en un escenari diferent, l'erm boscatge solitari, i amb un personatge nou, un adolescent completament ingenu. La causa de la seva ignorància és l'aïllament en què ha viscut, ja que la seva mare l'ha criat al bosc. El seu pare i els seus germans van morir combatent i la seva mare, portada per l'afany de protegir-lo, l'ha volgut mantenir en un desconeixement absolut del món de la cavalleria i de la cort.

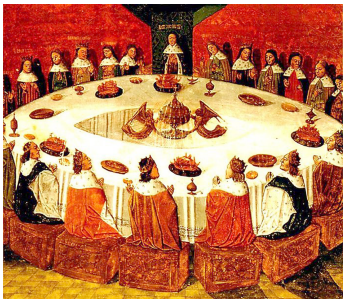
Tanmateix, l'atzar, una noció vinculada a la idea de destí en la narrativa de Chrétien, farà que un dia el jove trobi al seu camí d'un grup de cavallers que travessen el bosc. Les deficiències de l'educació materna són manifestes en la seva incomprensió de l'escena, ja que, fascinat davant de tanta bellesa, pren per àngels els cavallers, i en la comicitat del diàleg que entaula amb un d'ells:

"Mes or te pri que tu m'anseignes
par quel non je t'apelerai.
– Sire, fet il, jel vos dirai.
J'ai non Biax Filz.- Biax Filz as ores ?
Je cuit bien que tu as ancores
un autre non.--Sire, par foi
j'ai non Biau Frere.– Bien t an croi.
Mes se tu me vials dire voir,
ton droit non voldrai ge savoir.
– Sire, fet il, bien vos puis dire
qu'a mon droit non ai non Biau Sire.
– Si m'aïst Dex, ci a biau non.
As an tu plus ?– Sire, je non,
ne onques certes plus n'an oi.
– Si m'aïst Dex, mervoilles oi,
les graignors que j'oïsse mes
ne ne cuit que j'oie ja mes." (v. 343-358)

[Muchacho] ahora te ruego que me digas con qué nombre he de llamarte.
–Señor –dijo él–, os lo diré. Me llamo Buen Hijo.
–¿Te llamas Buen Hijo? Me imagino que debes de tener otro nombre.
–Sí, a fe mía, me llamo Buen Hermano.
–Te creo. Pero, si quisieras decirme la verdad, me agradaría saber tu verdadero nombre.
–Señor –replicó él– os lo puedo decir: me llaman Buen Señor.
–¡Válgame Dios que es un bello nombre! ¿Tienes más?
–No señor, jamás he tenido ningún otro.
–¡Dios me valga! Acabo de escuchar la maravilla mayor que jamás había oído. No creo que escuche jamás nada igual.

El noi no solament ho ignora tot sobre el món, sinó també sobre si mateix. En el fragment citat, que només es conserva en dos manuscrits, la inconsciència de la identitat pròpia es manifesta en el pla lingüístic: incapaç de dir el seu nom, el noi enumera els apel·latius que utilitzen els altres per a cridar-lo i que expressen els diferents vincles que el lliguen a la casa de la mare.

El jove segueix els cavallers decidit a convertir-se en un d'ells sense reparar que la seva mare cau morta de dolor en veure'l partir. D'ara endavant s'haurà d'iniciar en les diferents facetes de la vida adulta. El cavaller Gornemant de Goort l'ensinistrarà en el maneig de les armes i li ensenyarà el codi de comportament pel qual es regeix la cavalleria. La iniciació amorosa arribarà amb la trobada de la donzella Blancaflor, al costat de la qual descobrirà un sentiment, diferent de l'amor per la mare que únicament havia conegut, que l'empeny pel camí de la proesa heroica. Absolutament innovadora és la imatge de l'heroi


El rei Artús i els cavallers de la Taula Rodona.

abstret que pinta Chrétien en el bell episodi de les gotes de sang a la neu, quan, contemplant la coloració rosada que adquireixen tres gotes de sang en diluir-se a la neu, el cavaller evoca el rostre de la seva amiga i, abocat cap al seu interior, cau en un estat de somieig del qual en va l'intenten treure els que l'envolten.

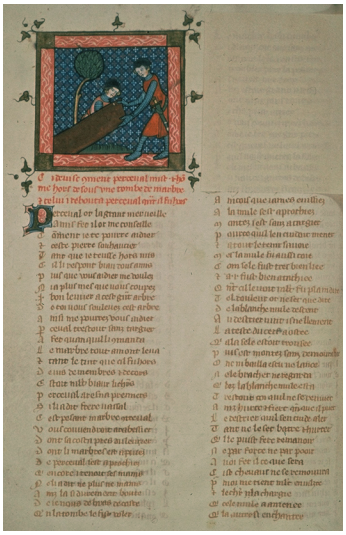
La necessitat de superar l'estadi d'aïllament en què ha viscut el noi i de realitzar-se en els armes i l'amor que defineix els primers passos de la seva trajectòria resulta familiar al públic de Chrétien. Tanmateix, l'obra no acaba aquí: la trobada amb Gornemant de Goort i amb Blancaflor al castell de Belrepeire només són una etapa de la seva formació. En els episodis que vénen a continuació és on apareixen les innovacions més importants que marcaran la narrativa posterior.

Miniatura d'*El conte del Graal* de Chrétien de Troyes.

Un dia la compassió envers la mare que va abandonar envaeix Perceval i decideix anar-la a visitar. No arribarà a completar el viatge perquè pel camí sorgirà l'aventura que el destí li ha ofert: la visita al castell del Graal. El que li ha posat en camí, conduint-lo fins a l'aventura, no ha estat l'afany de demostrar que és un bon cavaller, com en el cas d'Erec, o l'amor per la seva dama, com en el cas de Lancelot, sinó un sentiment nou, la *caritas*, que no ens remet a l'ètica cavalleresca de les armes i de l'amor, sinó a l'esfera dels valors cristians. Es pot esperar, doncs, que la forma que tingui aquesta aventura també sigui diferent de les que hem comentat fins ara.

Al castell el noi presencia un espectacle estrany: una comitiva desfila enmig d'una llum encegadora portant un Graal, mena de recipient on es col·loca l'aliment per a menjar, i una llança que sagna. El jove ignora què conté el recipient i a qui se serveix amb aquest, però no pregunta res. Al matí tot ha desaparegut i el noi es disposa a reprendre el camí quan troba una donzella que li recrimina durament el seu silenci. La donzella, que resulta ser la seva cosina, li explica que ha estat hoste del rei Pescador, invàlid a causa d'una ferida entre les cames, i que si hagués formulat les preguntes que es va callar hauria restituït la salut al rei i a la seva terra erma; també li diu que la seva mare ha mort i que ell ha fracassat davant de l'aventura perquè és un home indigne, tacat pel pecat. La donzella li pregunta a més el seu nom i llavors, diu el narrador, "ell, que no el coneixia, l'endevina i respon que es diu Perceval". L'adquisició del nom, forma simbòlica a què recorre Chrétien per a indicar l'adquisició d'un grau superior de consciència d'un mateix, coincideix amb la trobada de l'aventura que donarà sentit a l'existència de Perceval, la missió del qual serà d'ara endavant *percer la val*, penetrar, en el sentit de desxifrar, els misteris de la vall on s'alça el castell del Graal.

Perceval es troba a la cort del rei Artús quan apareix una donzella damunt d'una mula que maleeix el seu silenci al castell del Graal i incita els cavallers a sortir a buscar l'aventura. Diversos cavallers surten de la cort comprometent-se a fer grans gestes. També Perceval, que es compromet a no descansar fins a haver descobert els misteris del Graal. L'aventura de Perceval s'adequa al model estructural de la ***queste*** que Chrétien ja havia assajat en *El Cavaller de la Carreta*; no obstant això, la naturalesa de la cerca ha canviat radicalment. La diferència entre l'heroi i la resta de la col·lectivitat artúrica ja es perfila en les paraules amb què el narrador introdueix el compromís de Perceval: "Perceval habló de modo distinto".



Perceval allibera el Cavaller Presoner de la tomba; extret de Wauchier de Denia, *Segona Continuació de Perceval*.

Cinc anys dura la cerca infructuosa de Perceval, que finalment cau en un estat de degradació i desesperació que, seguint l'esquema estructural de les novel·les anteriors de Chrétien, ens remetria a la crisi del cavaller. El coneixement d'aquestes obres orienta les nostres expectatives i esperem que en aquesta fase de desolació segueixi un trajecte iniciàtic que condueixi el cavaller a superar les deficiències que l'han portat a fracassar davant de l'aventura. El punt de partida d'aquest itinerari és la trobada de Perceval amb uns penitents. Un Divendres Sant Perceval troba al desert uns cavallers i unes dames penitents que porten caputxes i cilicis. Els penitents, sorpresos de veure l'heroi armat el dia en què es commemora la Passió, li parlen de Crist i de la seva penitència i d'un ermità que els ha confessat.

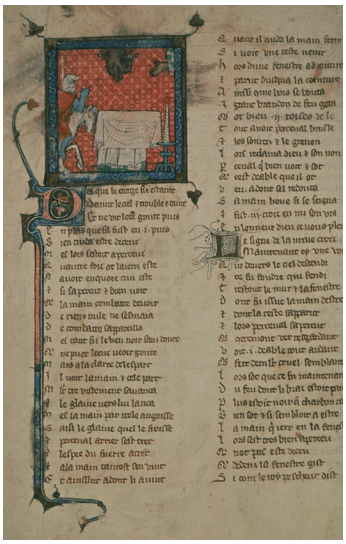
Chrétien busca un contrast deliberat entre la imatge inicial de Perceval, encara un noi anònim, extasiat davant de la bellesa de la comitiva de cavallers que travessa el bosc; i aquesta segona imatge de Perceval que, ja cavaller, contempla admirat un tipus d'existència que ignorava. Perceval va a casa de l'ermità i aquest li revela que és el germà de la seva mare i que també és el seu oncle el rei Pescador. El Graal serveix al pare del rei Pescador i tan sols conté una hòstia que l'alimenta. L'ermità fa veure a Perceval que la seva vida passada està marcada per la culpa i l'encamina a la penitència i a la pregària, per la qual obtindrà "enor et paradis" i no solament "los", 'glòries terrenals'.

El conte del Graal és el primer ***Bildungsroman*** o novel·la d'educació de la literatura europea. És la història de la formació de Perceval, des d'un estadi selvàtic d'ignorància absoluta fins a l'adquisició de l'ideal cavalleresc i la seva superació final per a assolir un ideal de vida superior. El cavaller construeix la seva identitat al llarg d'un camí dolorós en el qual l'error, el fracàs i el remordiment són etapes inherents al procés d'aprenentatge. Perceval és un personatge plenament novel·lesc. A diferència de l'heroi èpic, situat en un temps mític i estàtic, no és una essència immutable. El personatge novel·lesc, ubicat en un temps biogràfic i dinàmic, evoluciona i es transforma construint la seva identitat al llarg de la narració.

El seguici del Greal en el castell del rei Pescador.

4.5.2. Les *questes* paral·leles de Gauvain i Perceval

Després de l'arribada de la donzella de la mula, un cavaller anomenat Guingambresil es presenta a la cort artúrica i, acusant Gauvain d'haver matat el seu senyor, el repta a un desafiament a la cort del rei d'Escavalon. Gauvain, sorprès d'aquesta acusació, recull el desafiament i parteix cap a l'aventura. Chrétien deixa en suspens la *queste* de Perceval per narrar les aventures de Gauvain, que arriba a Escavalon i rep l'encàrrec de buscar la llança que sagna. Més endavant el relat recupera Perceval, que trobem errant i abatut cinc anys després d'haver abandonat la cort artúrica. Després de la trobada de Perceval i l'ermità, la narració torna a Gauvain i poc després queda interrompuda.



Perceval a la Capella de la Mà Negra veu davallar del cel el diable carbonitzat; extret de la Tercera Continuació del *Conte del Greal* de Manessier.

Chrétien accentua marcadament la construcció paral·lelística que busca el contrast entre Gawain i el protagonista de la novel·la, en aquest cas Perceval. Tant és així que els crítics han discutit sobre la unitat de la novel·la, considerant la possibilitat que un copista refongués dues obres originàriament autònomes.

Tanmateix, la imbricació dels itineraris de tots dos cavallers apunta a la unitat de la concepció narrativa i a una estructura meditada construïda sobre un joc de paral·lelismes i contrastos significatius.

Gauvain i Perceval busquen objectes de signe contrari. El Graal és un objecte salvífic, que ha d'aportar la salut al rei Pescador i a la seva terra, mentre que a la llança s'associa un presagi destructiu:

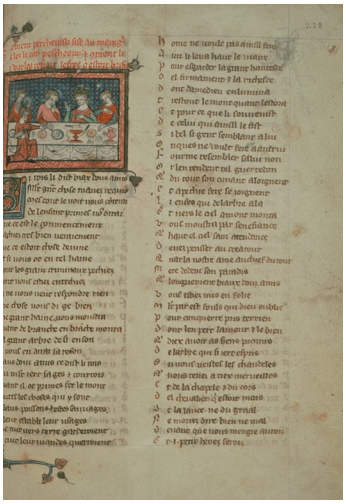
"Que toz li realmes de Logres
que jadis fu la terre as ogres,
sera destruiz por cele lance." (v. 6095-6097)

Todo el reino de Logres, que antaño fue la tierra de los Ogros, será destruido a causa de esta lanza.

L'antagonisme dels objectes de *queste* es complementa amb l'actitud antagònica dels dos cavallers davant l'aventura. Gauvain ignora els efectes devastadors que tindrà la llança sobre l'espai artúric que ell personifica i accepta la missió sense interrogar-se'n sobre el significat. Perceval, en canvi, és conscient de l'efecte benèfic del Graal i, com bé il·lustra l'episodi que relata la visita al seu oncle ermità, la seva cerca és indeslligable d'un procés de coneixement de si mateix i del significat de la missió que li ha estat encomanada.

Perceval al castell del rei Pescador, on torna a presenciar el seguici del Greal; extret de Wauchier de Denain, *Segona Continuació del Perceval*.

Els escenaris de les dues aventures són igualment de signe contrari, mentre que s'insinua la simbologia cristiana de l'entorn meravellós pel qual transita Perceval (el Graal conté una hòstia), Gauvain vaga per un espai meravellós sense sentit, ple de reminiscències paganes, com el castell de les reines, que evoca el gineceu mític dels relats cèltics.



Perceval al castell del rei Pescador on veu l'espasa partida; extret de Wauchier de Denain, *Segona Continuació del Perceval*.

Tenint en compte la identificació entre Gauvain i l'espai artúric, es pot preguntar si confrontant-lo amb Gauvain Chrétien no pretenia suggerir la necessitat de superar el caràcter banal i mundà de l'ideal cortesà, orientant-lo envers la conquesta de nous valors d'ordre transcendent i espiritual. En qualsevol cas, un sector important de la narrativa artúrica posterior ho va entendre així.

El Graal i la llança que sagna

S'ha especulat molt sobre l'origen dels objectes entorn dels quals es construeix el relat com la llança que sagna o el Graal mateix. Alguns romanistes han insistit en les fonts judeocristianes apuntant a les tradicions lligades al relat de la Passió de Crist, en què apareixen relíquies com la llança de Longinos, que va travessar el flanc de Crist, o el calze on es va recollir la seva sang. Els celtistes han trobat analogies molt vistoses entre els personatges i objectes que descriu Chrétien i alguns que apareixen en relats gal·lesos, com la llança que sagna, instrument de revenja i destrucció en la mitologia cèltica, el calder de l'abundància, lligat als ritus de fertilitat, o el déu marí Bran, possible model del rei Pescador. En realitat, totes dues tesis es poden conciliar perfectament, ja que amb tota seguretat Chrétien va interpretar uns mites pagans estranys a la seva cultura i creences adaptant-los als seus referents cristians. A aquest sincretisme de les llegendes celtes i les tradicions cristianes, hem d'afegir un altre tret constitutiu del Graal en l'obra de Chrétien: el caràcter enigmàtic. Chrétien va conrear deliberadament l'ambigüitat i va convertir l'enigma en l'atractiu principal del seu relat. La prova del seu encert va ser la legió de continuacions que va suscitar aquesta obra inacabada.

Perceval troba unes dames i cavallers fent penitencia; extret de Chrétien de Troyes, *Li contes del greal*.

5. L'herència de Chrétien de Troyes: el *roman* artúric al segle XIII

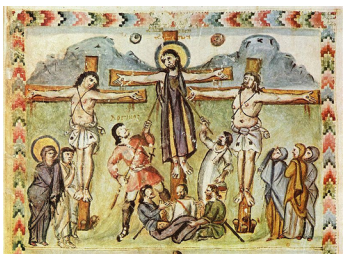
5.1. Les continuacions d'*El conte del Graal* de Chrétien de Troyes

Chrétien de Troyes es va convertir en un clàssic per a la narrativa del segle XIII. Al llarg de tota la centúria va ser constant la recuperació de personatges, motius i estructures narratives de les seves novel·les en obres dirigides a un públic coneixedor de la matèria, que experimentava el plaer del reconeixement en aquest joc de referències intertextuals. La diversificació del gènere artúric, en novel·les en vers i novel·les en prosa, al llarg del segle XIII tradueix en bona mesura dues lectures diferents i en molts aspectes antagòniques de l'obra de Chrétien.

5.1.1. Les quatre continuacions

Chrétien de Troyes va deixar inacabat *El conte del Graal*, cosa que va determinar l'aparició en els anys successius d'una constel·lació de textos que pretenien explorar les possibilitats narratives obertes per aquesta obra enigmàtica. Entre el final del segle XII i mitjan segle XIII es van elaborar **quatre continuacions** en vers que es proposaven acabar les aventures de Gauvain i de Perceval que Chrétien havia deixat interrompudes; i una **trilogia**, atribuïda a **Robert de Boron**, que hauria de convertir definitivament el misteriós vas de la novel·la de Chrétien en el Sant Graal.

La **primera continuació**, del final del segle XII, també és coneguda com a ***Continuació Gauvain***, perquè no hi apareix Perceval, reemplaçat per Gauvain, que fracassa en l'aventura del Graal. En aquesta obra, ja s'adverteixen els primers passos orientats a la **cristianització** de la història. La llança que sagna s'identifica amb la llança de Longinos; el Graal, amb el vas preciós que va recollir la sang de Crist; i s'atribueix a Josep d'Arimatea el trasllat de les relíquies de la Passió a Bretanya.



Longinos és el nom del centurió romà que, essent Crist a la creu, li va travessar el costat amb una llança. En la il·lustració, miniatura de la Crucifixió que pertany als Evangelis il·lustrats pel mestre de Ràbula, en la qual es veu l'escena de la crucifixió, amb Longinos travessant el costat de Crist, els soldats que juguen als daus i els dos lladres crucificats al costat de Jesús.

Encara que resulta difícil fixar la cronologia d'aquestes primeres obres que continuen el relat de Chrétien, és possible que la primacia en la reorientació cristiana del mite correspongui a Robert de Boron, de l'obra del qual podrien pro-

cedir alguns elements presents en les continuacions. Tanmateix, un tret característic de les continuacions és la presència, al costat dels objectes tradicionalment associats a la comitiva del Graal, d'altres elements, com l'espasa trencada que l'heroi ha d'unir, que ens remeten al substrat cèltic del relat de Chrétien. La presència d'aquestes reminiscències cèltiques, que Chrétien hauria eliminat parcialment, aproxima aquestes quatre obres al relat gal·lès *Peredur*, inspirat en les mateixes fonts de què va beure l'escriptor xampanyès.

Josep d'Arimatea

Segons els Evangelis (Mc 27, 59-60), aquest personatge era un deixeble de Jesús que va donar sepultura al cos de Crist crucificat i al qual algunes tradicions apòcrifes atribueixen l'acció d'haver recollit la sang de Crist al calze de l'Última Cena.

La ***Segona continuació***, atribuïda a **Wauchier de Denain** i coneguda com a ***Continuació Perceval***, recupera les aventures de Perceval fins al seu retorn al castell del Graal, on no acaba de completar l'aventura. De la ***Tercera continuació*** tenim dues versions escrites en la tercera dècada del segle XIII. Una de **Gerbert de Montreuil** i una altra d'escrita per **Manessier**, que és la que porta a la conclusió de l'aventura de Perceval. Després de superar totes les proves, el cavaller es convertirà en el successor del rei Pescador. A la seva mort, la llança i el Graal desapareixen al cel.

5.1.2. La trilogia de Robert de Boron

Simultàniament a la composició de les continuacions, entorn de l'any **1200**, Robert de Boron va elaborar una obra, concebuda com a trilogia, amb la intenció de narrar la genealogia del Graal des dels orígens de la humanitat seguint un **projecte narratiu cíclic**.

De l'obra de Robert de Boron, que va tenir un paper fonamental en la fixació definitiva del sentit cristià del mite, tan sols conservem el ***Roman de l'Estoire dou Graal*** o ***Joseph d'Arimathie*** (*La història del Graal* o *Josep d'Arimatea*) i un fragment de cinc-cents dos versos del ***Merlí***.

Robert de Boron és el primer que atorga al relat del Graal **una dimensió històrica**. La seva obra s'inicia en el "Gènesi" i, seguint un disseny genealògic, arriba a Josep d'Arimatea que, després de recollir la sang de Crist en el "veissel" de l'Última Cena, identificat amb el Graal, en transmet la custòdia al seu cunyat, el rei Pescador, els descendents del qual hauran de ser els futurs guardians del Graal. El Graal viatja així de Palestina a Bretanya, on s'institueix la Taula del Sant Graal on només poden seure els purs en espera de l'arribada d'un tercer home ("un tierz hon"), gràcies al qual tindrà lloc la revelació divina dels misteris del Graal.

L'articulació de la història entorn de tres personatges, Josep d'Arimatea, el rei Pescador i Perceval (el tercer home esmentat), s'ha relacionat amb una concepció **escatològica** de la història potser vinculada a les idees herètiques dels seguidors de Joaquín de Fiore, que defensaven una tripartició del temps històric construïda en funció de les tres Persones de la Santa Trinitat. Després de la

revelació del Pare als profetes i la del Fill, concretada en l'encarnació de Crist, esperaven la revelació de l'Esperit Sant, lligada en l'obra de Robert de Boron als misteris del Graal.

El *Josep d'Arimatea* va ser **prosificat** igual com el *Merlí* i també la tercera obra de la trilogia, un ***Perceval*** en vers que no ha arribat fins a nosaltres i que només coneixem de manera indirecta per mitjà de la prosificació esmentada.

Lectura recomanada

Entre la no gaire abundant bibliografia dedicada a l'obra de Robert de Boron cal destacar l'estudi següent:

F. Zambon (1986). *Robert de Boron e i segreti del Graal*. Florència: Olschi.

La trilogia de Robert de Boron és una obra fundadora, que tindrà un paper determinant en la configuració de l'esperit i de l'estètica de la novel·la artúrica en prosa. Robert de Boron interpreta la llegenda del Graal en clau mística i religiosa i n'insereix la recepció en el pla de la historicitat, recuperant les fonts cronístiques de la literatura artúrica i adoptant la genealogia com a principi estructural. L'obra de Robert de Boron va ser prosificada i es va incorporar al vast cicle de la *Vulgata* artúrica en prosa.

5.2. Al marge del Graal: la novel·la artúrica postclàssica. Innovacions temàtiques i estructurals

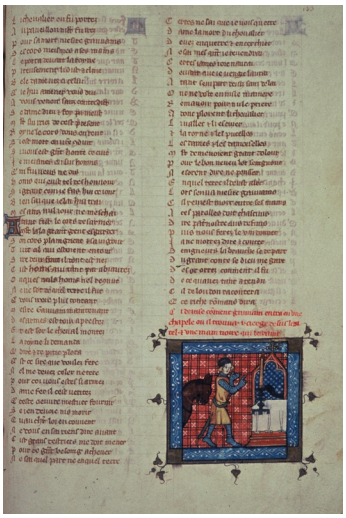
Al llarg del segle XIII apareix un conjunt d'obres en octosíl·labs apariats que segueixen de prop el model novel·lesc dissenyat per Chrétien de Troyes i que es coneixen com a **roman postclàssic en vers**. Els autors, a més del quadre artúric, prenen de l'obra del xampanyès personatges concrets, la concepció episòdica del relat, estructures narratives, com la *queste* (la cerca per part del cavaller d'algú o d'una cosa la falta del qual altera l'harmonia de la cort), i diversos motius literaris. Malgrat aquestes referències intertextuals constants, la reproducció del model mai no és del tot fidel, ja que la tradició és primordialment la base sobre la qual es poden assajar noves formes d'**experimentació literària**.

Algunes d'aquestes novel·les són: *El cementiri perillós*, *El Cavaller de les Dues Espases*, *La revenja de Radiguel*, *Meraugis de Portlesguez* de Raoul de Houdenc, *Beaudous* de Robert de Blois, *El cavaller de l'espasa* i *La mula sense fre* o *La donzella de la mula*.

5.2.1. El protagonisme de Gauvain i la pèrdua dels referents ideològics de les novel·les de Chrétien

Molts d'aquests relats tenen com a protagonista Gauvain, el personatge que representa millor l'espai artúric. Mentre que cavallers com Erec o Yvain s'hauran de sotmetre a la dura prova de l'aventura per a conquerir la seva identitat cavalleresca, Gauvain és el *chevalier accompli*, l'encarnació de l'ideal cavalleresc i cortesà materialitzat en la cort artúrica.

El protagonisme de Gauvain guarda relació d'alguna manera amb un tret distintiu d'aquests relats: **la pèrdua de la dimensió ètica de l'aventura**. Ara s'exalta l'aventura per l'aventura, que ja no és concebuda com un procés formatiu orientat a l'adquisició de la identitat cavalleresca, la qual cosa porta, naturalment a l'eliminació del ***sen*** i a la pèrdua dels referents ideològics que sostenien el projecte narratiu de Chrétien.



Galvany a la Capella de la Mà Negra, extret de la *Primera Continuació de Galvany*, anònima.

5.2.2. La saturació d'elements meravellosos

L'*in crescendo* dramàtic que en les novel·les de Chrétien dissenyava l'adquisició progressiva de l'ideal cavalleresc per part del protagonista és suplantat en certa mesura per la **intensificació de l'element meravellós**.

Els esdeveniments meravellosos, dels quals Chrétien feia un ús moderat i que sovint racionalitzava per adequar-ne la representació a l'expressió dels conflictes morals que havia de resoldre el cavaller, proliferen en aquestes obres. Ara la meravella es converteix en un esdeveniment d'ordre sobrenatural completament gratuït, desproveït de sentit, i sovint adquireix trets sinistres i demoníacs. Això acabarà de propiciar l'associació del vers a la ***fabula***, la ficció mentidera, i situarà aquestes novel·les dins de l'horitzó literari a què es referia Jean Bodel quan, escrivint en aquells mateixos anys, definia els relats de matèria artúrica com a "cuntes vains et plaisants" [contes lleugers i agradables] (*Chanson des Saisnes*, v. 9). A la frivolitat i a les mentides de la matèria artúrica també al·ludia, aquesta vegada amb intenció pejorativa, el pròleg de la *Vie des Pères* adreçat a Blanca de Navarra, que va morir el 1229.

Galvany en combat amb Guiromelant davant Artús i la seva cort, al castell de les Reines; extret de la *Primera Continuació de Galvany*, anònima.

"Les autres dames de cest mont,
Qui plus pensent aval qu'amont,
Si font les mençonges rimer
Et les paroles alimer
Pour les cuers mielz enrooillier
Et pour honesteté avillier.
Dame, de ce n'avez vos cure:
De mençonge qui cuers oscure,
Corrompant la clarté de l'ame,
N'en aiez cure, douce dame,
Leissiez Cliges et Perceval,
Quil les cuers tue et met mal,
Et les romanz de vanité." (v. 23-35)

Las otras damas que viven en este mundo y piensan más hacia abajo que hacia arriba, se hacen rimas las mentiras y pulir las palabras para enmohecer sus corazones y envilecer la honestidad. No pongáis cuidado, señora, en las mentiras que ensombrecen el corazón y corrompen la claridad del alma. No os preocupéis, dulce dama; dejad de lado a Cligès y a Perceval, que dañan y matan a los corazones, y también las otras novelas frívolas.

5.2.3. El distanciament irònic de la matèria

Hem vist com la referència constant a Chrétien de Troyes no implica una adscripció al missatge ideològic de les seves novel·les, sinó que revesteix un caràcter purament lúdic. Anant més enllà, Jean Charles Payen ha detectat, sota l'aparença cortesa d'aquests relats, elements de ruptura que qüestionen la imatge ideal de l'amor i de la cavalleria que havia construït Chrétien, com la misogínia o els episodis còmics que situen el cavaller al caire del ridícul.

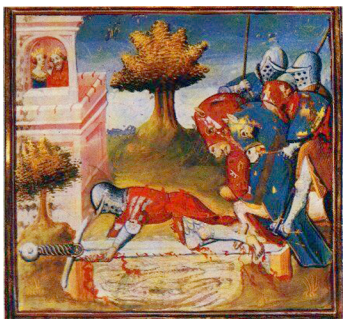
Lectura complementària

J.-C. Payen (1969). "La destruction des mythes courtois dans le roman arthurien. La femme dans les romans en vers après Chrétien de Troyes". *Revue des Langues Romanes* (núm. 78, pàg. 213-228).

Respecte al tractament humorístic de la matèria podríem esmentar, a tall d'exemple, l'aventura de les visions oníriques de Guinglain, protagonista d'*El Bell Desconegut* de Renaut de Beaujeu. Es tracta d'un episodi que es construeix sobre la imitació d'*El Cavaller de la Carreta* de Chrétien, però que es distancia del model en el tractament profundament irònic de la matèria. La prova que ha d'afrontar Guinglain al castell de la fada que regenta l'illa d'Or, i que consisteix a no abandonar el llit, combina l'al·lusió intertextual a dues proves que ha de superar Lancelot en *El Cavaller de la Carreta*: la del llit perillós i la del pont de l'Espasa. Lancelot afrontarà impassible, sense moure's del llit, les *merveilles* que succeeixen a l'habitació, com la caiguda d'una llança embolicada en flames des del sostre; i més endavant passarà un pont estret sobre l'aigua fent front als encantaments que el sotgen; Guinglain no solament abandonarà el llit, contravenint la prohibició de la fada, sinó que es revelarà incapaç d'afrontar els encantaments que tenen lloc a la cambra, la qual cosa suscitarà la hilaritat dels criats. Tots riuen davant del ridícul del cavaller, agafat a una perxa per por de morir ofegat en les aigües imaginàries que inunden l'habitació:

"Aval a l'iaue regardee
qui si fait la plance croler
qu'il ne se puet sor piés ester;
co li est vis qu'il quaie jus.
Il se tient as mains de desus,
s'il a paor ne m'en mervelle:
desous lui voit l'iaue bruiant,
li braç li vont afebloiant,
perdre cuide tantost la vie.
Au plus haut que il puet s'escrie :
«Signor, fait il, Aidiés! aidiés!
Por Diu! Car ja serai noiés;
secorés moi, bonne gens france!
Car je penc ci a une plance
ne je ne me puis mais tenir,
Singnor, ne m'i laissiés morir!»
Li sergant qui oent le bruit,
candoiles, cierges ont espris;
trovent Guinglain qui si fu pris
a le perce d'un esprevier,
si avoit paor de noier.
A le perce as mains se tenoit,
li autres cors aval pendoit.
S'en fu aies l'encantemans.
Giglains s'est d'ilueques partis,
Tos vergondés et esbahis." (v. 4554-4589)

Mira abajo el agua que hace tambalear el tablón de modo que no puede mantenerse en pie. Cree que está a punto de caer. Tiene que sujetarse con las manos. No me sorprende que tenga miedo: ve bajo él las aguas turbulentas y los brazos se le van debilitando. Cree que va a perder la vida y grita: "¡Ayuda! ¡Ayuda! ¡Por Dios! Estoy a punto de ahogarme. Señores, no me dejéis morir". Los sirvientes que oyen tal escándalo se levantan. Encienden candelas y cirios y encuentran a Guinglain colgado de la percha de un gavilán. Tenía miedo de ahogarse y se sujetaba con las manos a la percha y el resto de su cuerpo colgaba hacia abajo. Se desvaneció el encantamiento y Guinglain se alejó de allí muy avergonzado.



Lancelot travessant el pont de l'espasa (*El Cavaller de la Carreta* de Chrétien de Troyes).

Jean Charles Payen, a l'article esmentat més amunt, parla de desmitificació de l'ideal cortès i la relaciona amb la difusió d'aquestes obres entre un públic burgès aliè als valors de la classe cavalleresca. Amb tot, i sense negar una possible difusió d'aquestes novel·les més enllà dels cercles cortesans, no oblidem que un dels atractius principals d'aquesta literatura és el plaer que experimenta el públic en reconèixer els motius i els episodis que reelaboren els escriptors. Això només és possible per a un públic cortesà, perfecte coneixedor d'una tradició literària que percep com a pròpia.

La novel·la artúrica en vers del segle XIII deixa traslluir una dialèctica interessant entre fidelitat al model dissenyat per Chrétien de Troyes i innovació, que donarà lloc a una renovació profunda del gènere. Malgrat la diversitat dels textos, les innovacions principals es podrien referir al protagonisme de Gauvain com a portador de l'acció, la pèrdua de la dimensió ètica de l'aventura, la intensificació de l'element meravellós i la tendència al tractament paròdic de la matèria, que juga amb les referències d'un públic culte coneixedor de la tradició.

5.2.4. L'experimentació de la forma artúrica: l'arquitectura compositiva d'*El Bell Desconegut*

El Bell Desconegut, escrit per Renaut de Beaujeu entre **1190 i 1210**, presenta una estructura perfectament equiparable a la de les novel·les de Chrétien. L'obra comença a la cort artúrica. Davant del rei Artús es presenta un cavaller que ignora el seu nom, situació que apel·la clarament al *Perceval* d'*El conte*

del Graal, i una donzella que sol·licita la sortida d'un cavaller capaç d'afrontar l'aventura del petó terrible, consistent a besar a una serp ferotge i restituir així la forma humana a la reina *Blonde Esmerée*.

El nom que dóna el rei al cavaller anònim, Bell Desconegut, crea en el públic coneixedor de la tradició un horitzó d'expectatives determinat: esperem que el cavaller "trobi el seu nom", això és, construeixi la seva identitat per mitjà de l'aventura, afrontant diverses proves fins a superar la definitiva, que, com en el cas d'*Erec i Enide* o d'*El Cavaller del Lleó*, li atorgarà la dona i la terra. Guinglain aconseguirà efectivament obtenir la mà de Blonde Esmerée després de l'aventura del petó terrible, la superació de la qual, com en les novel·les de Chrétien, reverteix en benefici de la col·lectivitat, i que a més li portarà l'adquisició del nom, ja que una veu misteriosa revelarà al cavaller la seva identitat després de besar la donzella.

Tanmateix, Renaut de Beaujeu altera i complica la trajectòria lineal de l'itinerari cavalleresc dissenyat per Chrétien, combinant el camí que condueix a l'aventura del petó terrible amb un segon fil narratiu, corresponent a les aventures de Guinglain a l'illa d'Or. Abans i després de l'aventura del petó terrible, l'heroi s'allunya del camí recte per endinsar-se en un espai oníric, situat al marge de l'existència cavalleresca, on es convertirà en amant de la fada Blanchemal.

L'experimentació sobre el model clàssic es concreta en aquest cas en la **construcció paral·lelística**, que combina el camí cavalleresc amb l'abandó de l'errància en un espai marginal. L'oposició espacial tradueix l'oposició de dues dones: la fada i la reina, que representen respectivament l'amor i el matrimoni. La **disjunció d'amor i matrimoni**, perfectament coincidents en l'obra de Chrétien, es revela així la base de la innovació estructural. En qualsevol cas, l'interessant és que l'oscil·lació de l'heroi entre tots dos espais no es representa en cap moment com a conflicte o debat intern. La complicació del camí de l'heroi no té un sentit ètic, ja que en cap moment es planteja quin és el camí correcte. L'elecció queda a més irresolta, ja que, malgrat que Guinglain abandona la fada per Blonde Esmerée, l'epíleg de l'obra ens adverteix del caràcter provisional del desenllaç. Renaut de Beaujeu promet a la seva estimada, a la qual dedica l'obra, fer tornar el protagonista al costat de la fada en canvi d'un bell somriure:

"Ci faut li roumans et define.
Bele, vers cui mes cuers s'acline,
Renals de Biauju molt vos prie
por Diu que ne l'obliés mie.
De cuer vos veut tos jors amer,
ce ne li poés vos veer.
Quant vos plaira, dira avant,
u il se taira ore a tant.
Mais por un biau sanblant mostrer
vos feroit Guinglain retrover
s'amie qu'il a perdue,
qu'entre ses bras le tenroit nue.
Se de çou li faites delai,
si ert Guinglain en tel esmai
que ja mais n'avera s'amie...
Mais por la soie grant grevance
ert sor Guinglain ceste vengance,
que ja mais jor n'en parlerai
tant que le bel sanblant avrai." (v. 6247-6265)

Así acaba y termina la novela. Bella, ante la que mi corazón se inclina, Renaut de Beaujeu os ruega que no le olvidéis. De corazón desea amaros para siempre, eso no se lo podéis impedir. El que ahora calla seguirá contando cuando os plazca. Y por un bello semblante haría que Guinglain encontrara de nuevo a su amiga perdida y volviera a tenerla entre sus brazos. Si le hacéis esperar demasiado, Guinglain caerá en la desesperación y ya no volverá a ver a su amiga. Él no tiene otra venganza, pero para su mal caerá sobre Guinglain esta venganza: no hablaré más de él hasta que no obtenga el bello semblante.

Davant la il·lusió d'objectivitat que perseguia la narració èpica i la novel·la de matèria antiga, amb Chrétien de Troyes la novel·la es presentava obertament com el resultat d'una percepció del món subjectiva: la del seu autor. L'espai concedit a la subjectivitat de l'autor és més gran en l'obra de Renaut de Beaujeu. L'autor no solament està present en el text com a artífex de la construcció narrativa sinó que, subordinant el desenllaç a la voluntat de la seva dama, també s'autorepresenta com a amant cortès. El novel·lista, també conegut per la faceta de *trouvère*, declara en el pròleg que ha compost la seva obra per amor a la seva dama i sovint interromp el relat per comparar la seva experiència amorosa amb la del protagonista. Aquesta interferència de registres lírics i narratius és característica de la literatura del segle XIII, que buscarà vies de renovació mitjançant la recomposició i hibridació dels gèneres literaris clàssics configurats al segle XII alhora que explorarà els nous camins de la subjectivitat poètica.

5.2.5. La *mise en roman* del *partimen*: reflexió sobre l'amor cortès i l'estructura narrativa a *Meraugis de Portlesguez*

Hem apuntat com a característica distintiva de la novel·la postclàssica l'experimentació amb el model narratiu construït per Chrétien. Un exemple en aquest sentit també l'aporta ***Meraugis de Portlesguez*** de **Raoul d'Houdenc**, compost entre **1200 i 1220**.

També l'estructura bipartida de l'obra és aquí fruit de la complicació de la representació clàssica de la dona i de l'amor. Ara la bipartició no la genera l'itinerari de l'heroi entre dues dones, sinó l'itinerari de dos herois implicats en la *queste* de la mateixa dona. La dimensió lúdica que revesteix la complicació, per moments laberíntica, de la linealitat narrativa, es fa explicita a *Meraugis de Portlesguez*, el punt de partida del qual és un ***partimen* o joc partit**, debat cortesà de casuística amorosa en què cada cavaller ha de defensar una postura diferent en relació amb un mateix tema. La situació inicial és la següent: Gorvain i Me-

raugis s'enamoren de la princesa Lidoine, però per motius diferents. Gorvain s'enamora de la seva bellesa física, Merauguis de la seva bellesa interior. La cort haurà de decidir qui mereix més el seu amor.

La dualitat de la figura femenina és el resultat de la complicació del model dissenyat per Chrétien: si *El Bell Desconegut* planteja la dissociació de l'amor i el matrimoni, dos conceptes, a excepció d'*El Cavaller de la Carreta*, plenament coincidents en les novel·les de Chrétien, *Meraugis de Portlesguez* suggereix la dissociació de l'ètica i l'estètica, plantejant la possibilitat d'una doble percepció de la dona i insinuant d'alguna manera que la bellesa interior no sempre acompanya l'exterior.

5.3. La matèria artúrica a Occitània: el *Jaufré*

Una de les escasses mostres que conservem de narrativa occitana és el *Jaufré*, obra anònima composta al final del segle XII o en la segona dècada del segle XIII, ja que encara no és clara la identificació del rei d'Aragó a qui va dedicada l'obra.

El deute amb Chrétien de Troyes i amb la narrativa artúrica és evident. S'han assenyalat al·lusions per part de l'autor a totes les novel·les de Chrétien i també a textos artúrics posteriors, com a la *Continuació Gauvain*, o al *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra, per posar només alguns exemples. Amb tot, la influència més acusada és la d'*El Cavaller del Lleó*. Com Yvain, Jaufré protagonitza una aventura a Brocelàndia que el portarà a contreure matrimoni amb la senyora d'un castell, i també haurà de combatre en defensa dels oprimits per a assolir el final feliç que recompensa l'equilibri just entre l'amor i l'activitat cavalleresca. Amb tot, el ritme frenètic de les aventures i els trets caricaturescos que s'endevinen en el tractament d'alguns personatges, com el rei Artús, han portat a parlar de distància crítica i d'un **tractament paròdic** del model per part de l'autor. Valguin com a exemple del to humorístic amb què es retrata el rei Artús el primer episodi de l'obra, en el qual un animal monstruós se l'emporta per l'aire, i un dels últims, en què una au gegantina el torna a arrossegar entre les seves urpes. En tots dos casos els cavallers s'han de despullar per a fer una muntanya amb la roba i esmorteir la caiguda del rei.

Al costat d'aquest tractament paròdic, un altre tret que individualitza el *Jaufré* i ens informa de la manera en què l'autor du a terme l'adaptació de la literatura artúrica a la cultura occitana és la introducció de models retòrics procedents de la lírica trobadoresca en la descripció de la *queste* i de la història amorosa del protagonista.

Lectura recomanada

Isabel de Riquer ha estudiat aquesta interessant interferència de registres lírics i narratius del *Jaufré* en el seu article:
I. de Riquer (1995). "Jaufré Rudel y los *Prechs d'amor*". A: *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, octubre de 1993, pàg. 151-164).

Si la novel·la artúrica en vers evoluciona cap a l'exaltació de l'aventura per l'aventura en un decorat fantàstic cada vegada més desconnectat de la realitat, i cedeix a l'experimentació barrejant registres lírics i narratius, cortesos i còmics, la novel·la artúrica en prosa que es desenvolupa al llarg del segle XIII aspira a recuperar la historicitat.

5.4. La narrativa artúrica en prosa

5.4.1. L'adopció de la prosa per a la narrativa

La gran innovació literària del segle XIII va ser el desenvolupament de la **novel·la en prosa**, en què es van presentar diverses circumstàncies, com el progrés notable de la **lectura individual**, ja que no oblidem que el vers, el ritme i la rima, són en principi recursos mnemotècnics vinculats a la difusió oral dels textos.

La prosa permetrà **obres més extenses i més complexes** des del punt de vista estructural i sintàctic. Davant la brevetat i la linealitat narrativa de les novel·les de Chrétien, la novel·la artúrica en prosa ens introdueix en un laberint, amb diversos fils narratius que s'entrecreuen per a donar compte de les aventures simultànies de desenes de cavallers. Al costat de la possibilitat de noves condicions de divulgació, també hem d'esmentar les possibilitats que va obrir, en el pla material, **la difusió del paper** en aquesta època. Un avenç tècnic sense cap dubte decisiu a l'hora de facilitar l'organització material d'aquestes obres de grans dimensions.

5.4.2. La diversificació dels sistemes formals d'expressió: la polèmica vers/prosa

La prosa no solament és una opció estètica, sinó que en l'elecció també intervenen altres factors relacionats amb el prestigi dels **models d'escriptura en prosa** com a garantia de **veracitat**. En aquesta època es comença a difondre la idea del vers com una forma poètica associada a la falsedat, identificació reforçada pel caràcter fabulós de la novel·la artúrica en vers.

Al contrari, la prosa era la forma pròpia de l'**escriptura bíblica** i de la **historiografia llatina** i també la forma adoptada per la incipient **historiografia en llengua vulgar**, com les cròniques de Villehardouin i de Robert de Clari o la compilació històrica dels *Faits des Romans* del principi del segle XIII.

5.4.3. Prosificacions i tendència cíclica

Al començament del segle XIII es produeix la **prosificació** de la trilogia de Robert de Boron, fet altament significatiu pel que fa a la recepció de la història del Graal, ja que implica la inserció d'aquesta ficció literària en el pla de la història.

La **genealogia** és el paràmetre del discurs històric en l'edat mitjana. La història és concebuda com una narració sobre els orígens que es compta "de generació en generació". Si Chrétien de Troyes havia introduït el rei Artús en l'univers de la ficció literària aïllant-lo de la successió de monarques bretons en què l'havien inserit les cròniques precedents, ara la reconducció de l'univers artúric a l'esfera de la història determina la recuperació de la genealogia com a principi estructural. Així, el relat de Robert de Boron comença en el "Gènesi", en temps d'Adam i Eva, i es desenvolupa de generació en generació fins a arribar a l'època artúrica.

L'amplitud de l'arc cronològic considerat determina l'**agrupació cíclica**. Les novel·les artúriques en prosa s'organitzen en cicles, això és, les trames s'encadenen en funció d'una continuïtat cronològica que permet configurar una única història de grans dimensions.

La primera novel·la artúrica no prosificada sinó concebuda en prosa va ser probablement el ***Perlesvaus*** compost en la primera meitat del segle XIII. El *Perlesvaus*, en molts aspectes una baula entre la novel·la en vers i la novel·la en prosa, anticipa elements que coneixeran un desenvolupament posterior. En el pla temàtic, contraposa als herois tradicionals de l'univers artúric un nou model de cavalleria representada en els cavallers del llinatge del Graal. En el pla estilístic, l'obra trenca la unilinealitat de l'acció i, repartint-la entre quatre personatges (Gauvain, Perceval, Lancelot i el rei Artús), anticipa la tècnica de l'**entrellaçament**, en endavant característica de la novel·la artúrica en prosa.

5.4.4. La representació de l'autoria en la narrativa artúrica en prosa

Hem vist que autors com Chrétien de Troyes o Renaut de Beaujeu exhibeixen la seva tasca compositiva assumint obertament la ficcionalitat de la matèria narrada. La recuperació de la historicitat per a la novel·la artúrica en prosa determinarà la recuperació d'algunes de les estratègies que empraven els autors de les novel·les de matèria antiga a l'hora de garantir la veritat de les històries. Ens trobem així davant obres que tendeixen a l'**anonimat** i exhibeixen l'**autoritat de les seves fonts**.

En pròlegs i epílegs reapareix la citació de fonts autoritzades que han de fonamentar la veritat de la història. A més de la ja coneguda al·lusió a la **font llatina escrita**, la dimensió sagrada que assumeix la història del Graal determinarà la reivindicació d'un altre tipus de fonts mediatitzades pel model d'escriptura

bíblic com el de l'obra dictada per Déu, per mitjà d'una **revelació** o del lliurament de llibres celestials als elegits, seguint el model del llibre que va rebre el profeta Ezequiel, o del *libellum* que lliura un àngel a Sant Joan en l'*Apocalipsi*.

En la *Història del Sant Graal* (prosificació del *Josep d'Arimatea* de Robert de Boron) la història es presenta com una revelació de Crist a l'ermità, que la transcriu:

"A chest mot me prist par le main destre et si me mist dedens un petit livret qui n'estoit pas en nule maniere plus lons ne plus les ke est la paume d'un home. Et quant je ting le livret, si me dist: «Veus tu savoir ke je t'ai bailliet?». Et je dis ke je le savroie mout volentiers. Et il me dist: «Ch'est li livres auquel tu troveras dedens si grans merveilles ke nus cuers morteus nes porroit penser. Ne ja de nule riens ne seras en doutanche dont tu ne soies avoiés par cest livret; et si i sont mi secré ke je meïsmes escris de ma main, ke nus hom ne doit veoir, se il n'est avant espurgiés par confession et par jeüne de tres jours [...]»".

Diciendo estas palabras me tomó por la mano derecha y me hizo coger un pequeño librito que no era mayor que la palma de la mano. Cuando tuve el librito, me dijo: "¿Quieres saber qué te he confiado?". Y yo respondí que ansiaba saberlo. Y me dijo: "En este libro encontrarás cosas admirables que ninguna mente moral podría concebir. Ya no conocerás incertidumbre o temor en la que no te ayude este llibro. Aquí están mis secretos que yo mismo he escrito de mi puño y letra, ningún hombre puede verlos, si antes no se ha purificado a través de la confesión y de un ayuno de tres días [...]".

En el *Perlesvaus*, l'autoritat és la veu d'un àngel que dicta la història a l'autor, un tal Josefés, que ha estat identificat amb un historiador llatí, el jueu Josep Flavi, encara que moltes vegades al llarg de la novel·la es confon amb personatges de nom similar, com Josep d'Arimatea mateix, oncle de la mare de l'heroi.

Una altra estratègia destinada a garantir la veritat és l'al·lusió al **testimoni ocular** dels qui van presenciar els fets, modalitat per a la qual també podríem trobar referents bíblics en el testimoni dels evangelistes. Al final de la *Queste del Saint Graal* (*La cerca del Sant Graal*), la història que ens han explicat s'identifica amb la transcripció literal del relat que els protagonistes van fer dels fets en tornar a la cort artúrica:

"Después de comer el rey hizo venir a los clérigos que escribían las aventuras de sus caballeros. Cuando Boores hubo contado los hechos del Santo Graal, tal como los había visto, fueron puestos por escrito y guardados en los armarios de Salebieres, de donde los sacó Maestro Gautier Map para hacer su libro del santo Graal por amor al rey Enrique, su señor, quien hizo trasladar la historia del latín al francés [...]."

5.4.5. La *Vulgata* artúrica: la reconstrucció del món artúric amb voluntat totalitzadora

Entre 1215 i 1230 apareix la compilació en prosa coneguda com a ***Vulgata artúrica*** o ***Lancelot-Graal***. L'obra pretén recopilar totes les històries relatives a l'univers artúric i, reescriure-les i organitzar-les d'acord amb el principi cíclic i amb la voluntat, ideològicament orientada, de fixar una versió unitària i definitiva.

El cicle l'integren cinc novel·les que inclouen l'arc cronològic comprès entre els orígens del Graal i la desaparició del món artúric:

- *Estorie del Saint Graal* (*La Història del Sant Graal*)
- *Merlin*
- *Lancelot propre o Livre de Lancelot (Lancelot del Llac*)
- *Queste del Saint Graal* (*La cerca del Sant Graal*)
- *Mort le Roi Artu* (*La mort del rei Artús*)

Les dues primeres, incorporades en un segon moment a la trilogia primitiva, són una prosificació del *Josep d'Arimatea* i del *Merlí* de Robert de Boron, al qual es va afegir una continuació coneguda com a *Suite-Merlin*. Les tres últimes, designades conjuntament *Lancelot en prosa*, constitueixen una trilogia integrada pel *Lancelot del Llac, La cerca del Sant Graal* i *La mort del rei Artús*.

Entreteixint trames i motius independents en l'horitzó literari contemporani, amb una pretensió totalitzadora, la trilogia conjuga els tres grans temes llegats per la tradició artúrica: les aventures cavalleresques i amoroses dels cavallers de la Taula Rodona, entre les quals ocupaven un paper destacat els amors de Lancelot i Ginebra, la cerca mística del Graal, i la desaparició tràgica de la cort del rei Artús. L'origen dels dos primers ens remet a l'obra de Chrétien, mentre que el relat de la mort del rei Artús tanca el cercle remuntant-se a Godofred de Monmouth i als orígens del gènere artúric. L'**esperit de *summa*** de la Vulgata s'inscriu en un afany enciclopèdic característic del segle XIII. No oblidem que també és l'època de les grans summes teològiques i que, en l'àmbit de la literatura profana, sorgeixen obres com el *Breviari d'Amor* o el *Roman de la Rose*, guiades per la mateixa voluntat de compilar tot el saber i integrar en aquest cas la tradició de l'amor cortès en la tradició intel·lectual i escolar pròpia de l'època.

El *Lancelot en prosa* planteja molts dubtes sobre l'autoria, ja que l'atribució que podem llegir en diversos passatges a **Gautier Map**, un *clerc* de l'entorn d'Enric II Plantagenet, mort el 1210, es considera fictícia. D'altra banda, la diversitat d'inspiració i estil de les tres obres és tan evident que autors com Jean Frappier han establert una contraposició neta entre el ritme narratiu del *Lancelot del Llac*, el simbolisme de la *La cerca del Sant Graal* i el caràcter dramàtic de *La mort del rei Artús*. Amb tot, la **cronologia perfecta** del cicle, com també la coherència calculada aconseguida per mitjà d'una àmplia xarxa de **profecies i evocacions** que connecten les tres obres, apunten clarament a la **unitat de concepció**. Encara que alguns crítics com Ferdinand Lot han defensat que només hi ha un autor, sembla més encertada l'opinió de Jean Frappier, que atribueix tot el projecte narratiu a un "**arquitecte únic**", la qual cosa no implica necessàriament adjudicar-li la realització material de les tres obres. Segons Jean Frappier, és possible que aquest autor escrigués el *Lancelot del Llac* i supervisés la redacció de les altres dues obres.

L'adopció de la prosa per a la narrativa artúrica obeeix a un desig d'exhaustivitat en la representació del món artúric i al desig d'associar la matèria artúrica a la veritat, no solament d'índole espiritual sinó també històrica. Malgrat l'heterogeneïtat d'arguments i d'estils, el cicle de la *Vulgata* es perfila com un projecte profundament unitari. Més enllà de l'organització cíclica, garanteix aquesta unitat la coherència narrativa perfecta del vast conjunt reforçada internament per una xarxa complexa d'anticipacions i records.

5.5. El *Lancelot del Llac*: l'estètica de l'entrellaçament

El fil argumental del *Lancelot del Llac* ens el proporciona la biografia de Lancelot. L'obra comença amb les *enfances* de l'heroi, educat per la Dama del Llac fins que a divuit anys és armat cavaller a la cort del rei Artús. Continua el relat de les proeses cavalleresques de Lancelot i dels seus amors amb la reina Ginebra, afavorits per la complicitat del seu amic Galaot. L'última secció de l'obra introdueix el tema del Graal, ja que Lancelot, creient que és al llit amb Ginebra, jeu amb la filla del rei Pellés al castell de Cobernic i engendra Galaad, el futur heroi del Graal.

Miniatura que ens representa dues escenes emblemàtiques de Lancelot: el combat amb el lleó i el llit perillós.

El *Lancelot del Llac* anticipa tots els temes que desenvoluparà la *Vulgata* i porta a les últimes conseqüències l'estètica de l'entrellaçament, i dóna per moments la sensació d'un caòtic laberint narratiu. Per a alguns crítics, l'entrellaçament sinuós d'aventures paral·leles es podria relacionar amb una pretensió d'historicitat que exigeix el seguiment d'una cronologia precisa dels fets. Superposant esdeveniments que se succeeixen a diversos llocs alhora, l'autor pretendria crear una **il·lusió de temps real**. A més d'aquest efecte de realisme, també s'ha atorgat a l'estètica de l'entrellaçament una **dimensió metafòrica**, veient-la com una manera de traduir en el pla estilístic el **doble esperit** de l'obra que conjuga en una barreja inextricable la **dimensió profana** i la **dimensió sagrada** de l'aventura, dos plans que separarà netament la *La cerca del Sant Graal* en discriminar entre una cavalleria terrenal i una cavalleria celestial.

L'**ambivalència** de l'obra s'encarna perfectament en la figura central de Lancelot, exaltat com el millor cavaller del món, pare del cast Galaad, i alhora exclòs de l'aventura suprema del Graal, a causa del seu pecat amb la reina. L'ambigüitat i la lluita interior de Lancelot, presoner de la passió per la reina, suggerida des dels seus mateixos orígens per Chrétien mitjançant imatges com la carreta o la presó de Meleagant, s'accentua en aquesta obra, en què una imatge recurrent és la de l'heroi captiu d'una figura femenina.

Justament, el detonador de la destrucció del regne artúric seran les pintures que fa el cavaller a la presó de Morgana. Estant tancat a la presó de Morgana, Lancelot, durant dos hiverns i un estiu, decora la cambra amb figures que re-

presenten la seva història. L'episodi evoca la idolatria amorosa del *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra, ja que cada dia anava a veure "las figuras que representaban a la reina y las besaba en los ojos y en la boca". El mural historiat té a més, com apuntàvem, una funció narrativa que lliga la trama del *Lancelot del Llac* a la de *La mort del rei Artús*. En aquesta última obra Morgana s'encarrega que el rei Artús vegi amb els seus ulls la Cambra Pintada:

> "[...] empezó a mirar a su alrededor y vio las pinturas e imágenes que Lancelot había dibujado cuando estuvo allá prisionero [...] y cuando vio las letras de las imágenes, que explicaban el significado de los dibujos, empezó a leerlas y comprendió muy pronto que los dibujos de la habitación representaban obras de Lanzarote y las hazañas que hizo cuando fue caballero novel [...] y cuando llegó a las imágenes que contaban la revelación de Galeote, se espantó y quedó asombrado; comenzó a examinarlas y se dijo muy afligido: "Por mi fe, si es cierto lo que dicen estas letras, Lanzarote me ha afrentado con la reina; creo que tiene relaciones y, si es verdad, tal como lo testimonia esta escritura, es la cosa que me va a causar el mayor duelo, ya que Lanzarote no podrá deshonrarme más que traicionándome con mi mujer"
>
> *La Muerte del Rey Arturo* [51 i 52].

5.6. *La cerca del Sant Graal*: ideari cavalleresc i mística cistercenc

5.6.1. La representació de l'ideal cavalleresc

A *La cerca del Sant Graal* el Sant Graal s'apareix fugaçment davant dels cavallers de la cort artúrica, i, després de desaparèixer, tots el surten a buscar. Marxen junts, però aviat se separen de manera que les aventures individuals es correspondran amb els mèrits de cada un. Tres cavallers elegits, Boores, Perceval i Galaad, el podran trobar. El grau de perfecció de cada un determinarà el grau de revelació a què tindrà accés. Tan sols a Galaad, "el pur entre els purs", li serà concedit contemplar directament els secrets del Graal i portar a terme l'aventura. Després de rebre la comunió de mans de Crist mateix, que surt del Graal, Galaad ungirà amb la sang de la llança sagrada les ferides del rei tolit. Al final del relat Galaad mor en èxtasi després de tornar a contemplar la transsubstanciació a la ciutat de Sarraz, convertida en rèplica del Jerusalem celestial. Una mà s'emporta el Graal al cel. Perceval es fa ermità i Boores torna a la cort per explicar el que ha passat.

En la línia de l'orientació cíclica pròpia de la novel·la en prosa, *La cerca del Sant Graal* converteix la cerca del Graal en una empresa col·lectiva. Amb tot, la dimensió espiritual d'aquesta aventura, una experiència mística en la qual es revelen els misteris divins de la transsubstanciació, la situa clarament per sobre de les aventures mundanes de la cavalleria artúrica. Com va apuntar Jean Frappier, aquesta és la primera obra en què es perfila clarament la contraposició entre dos models cavallerescos: la **cavalleria terrestre**, construïda sobre els vells ideals guerrers i amorosos de la cavalleria artúrica, i la **cavalleria celeste**, implicada en una cerca d'un ordre transcendent i fundada en un nou ideal ascètic de la cavalleria. Aquest és un ideal en què s'ha vist l'influx del **model monàstic cistercenc**, basat en una concepció **mística** de l'amor diví (el Graal ja no és una relíquia, sinó una visió que es concedeix als més purs) i en l'ideal del ***miles christi***, encarnat en l'esperit d'ordes com la dels templers.

Segell dels cavallers templers, amb la coneguda imatge de dos cavallers muntats en un cavall, símbol de la seva pobresa inicial. El text està escrit en caràcters grecs i llatins *Sigillum Militum Xpisti*, que significa 'El segell dels soldats de Crist', els *miles christi*.

Davant la humilitat i a l'ascetisme d'aquesta cavalleria celeste, la cavalleria terrestre purgarà el seu orgull en *La cerca del Sant Graal*. Potser hàgim d'entendre aquesta condemna no solament en termes eclesiàstics, sinó també des d'una ètica monàrquica que es va imposant al segle XIII i que veu l'orgull com el vici capital de la moral cavalleresca. L'orgull, en el qual es barregen el furor heroic i l'excés d'amor a un mateix, posa en perill l'ideal de servei a la col·lectivitat. En aquest sentit, fem notar que, malgrat que autors com Tzvetan Todorov han definit aquesta novel·la com "una novel·la cavalleresca contra la cavalleria", potser més que condemnar l'ideal cavalleresc l'obra l'aspira a reorientar. Si bé es condemnen els pecats de la cavalleria, la luxúria i l'orgull, s'exalten alhora les possibilitats d'aquest grup social, ja que no s'ha d'oblidar que Galaad és el fill del millor cavaller.

5.6.2. La nova dimensió de l'aventura: la lectura escatològica

A la contraposició entre la cavalleria terrestre i la cavalleria celestial correspon el doble registre de la narració, que passa sistemàticament de la narració de les aventures al pla de les ***senefiances***, això és, a l'exposició de la seva interpretació al·legòrica. Els encarregats d'aquesta tasca hermenèutica són els monjos que els cavallers troben al bosc. No solament els cavallers artúrics han perdut la clau de l'aventura, sinó que només els monjos els poden revelar el sentit d'un món que, regit pel Graal i els seus misteris, escapa al seu poder de comprensió. El bosc ja no és l'escenari de l'aventura, sinó un espai laberíntic que cal deixar enrere i del qual només els elegits n'aconsegueixen sortir per a buscar el Graal.

Els monjos imposen un sentit cristià a una sèrie d'aventures que, significativament, porten al públic reminiscències de Chrétien de Troyes i de la tradició artúrica anterior. Aquest aire de família de les aventures que s'esdevenen denota una voluntat clara de **reescriure la tradició**, reconduint-la envers la concepció religiosa que construeix l'obra. Trobem un bon exemple del procediment en el relat de l'aventura de Galaad al castell de les Donzelles, calcada de la gesta d'Yvain, que en *El Cavaller del Lleó* allibera cent donzelles retingudes per dos diables. La forma de l'aventura és idèntica, però la interpretació que ara se'n fa

hi dóna una dimensió nova: les donzelles presoneres al castell signifiquen les ànimes dels justos atrapades a l'infern a causa del pecat original, i alliberades per l'acció redemptora de Crist.

Així es busca una lectura de l'obra forjada sobre el model de l'**exegesi bíblica** en la qual se superposen tres plans de significació: el **literal** (la *semblance*) i el doble pla de la ***senefiance***: el significat moral i el significat **anagògic**, que refereix els esdeveniments narrats en les veritats revelades de la doctrina cristiana.

5.7. *La mort del rei Artús*

La mort del rei Artús es presenta com una continuació de *La cerca del Sant Graal*, ja que comença explicant com el rei Artús va ordenar posar per escrit totes les aventures referents al Sant Graal. L'argument es podria resumir així:

Argument de *La mort del rei Artús*

El rei Artús descobreix la relació de Lancelot i Ginebra per mitjà de Morgana i de les acusacions d'alguns cavallers de la cort. Decidit a venjar-se, l'acusa públicament, però Lancelot acudeix a salvar-la i mata sense voler un germà de Gauvain, la qual cosa desencadenarà un odi obstinat entre els cavallers de tots dos llinatges. Les guerres internes debiliten el regne, que s'acaba d'erosionar quan a aquesta situació se suma la traïció de Mordred.

L'obra recupera la *Historia Regum Britanniae* i el *Roman de Brut* com a fonts, dues cròniques en què es narrava la mort del rei Artús. Tanmateix, la diferència en el tractament del tema és notòria. L'autor o autors ara actuen guiats pel desig de construir una imatge crepuscular del món artúric. Encara que les causes concretes del final desastrós són el descobriment de l'adulteri de la reina i la traïció de Mordred, tots dos fets s'insereixen en una xarxa complexa de relacions causa-efecte que posa de manifest la corrupció de la cort artúrica com a origen de la seva destrucció. L'adulteri de Ginebra no és l'únic pecat carnal en una obra que converteix Mordred en fill incestuós d'Artús i en la qual l'ombra de l'incest també plana sobre la gelosia de Morgana; la modèlica camaraderia dels cavallers de la Taula Rodona deixa pas a traïcions i rivalitats, encarnades en l'odi de Gauvain i el seu llinatge envers Lancelot; en definitiva, ens pinta un món corrupte, que porta en el seu si el germen de l'autoanihilació.

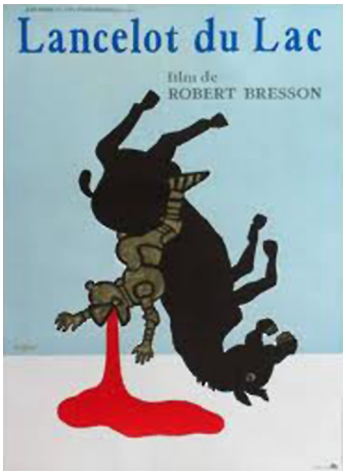
5.7.1. La desmitificació de l'ideal cavalleresc cortesà

Són dos els temes principals que s'acaben per desmitificar:

- L'amor
- L'ideal cavalleresc

La desmitificació de l'amor

La demolició de l'ideal cortès s'adverteix en *La mort del rei Artús* mitjançant una pintura desmitificada de la dona i de l'amor. L'amor de Lancelot per Ginebra ja no és *fin'amor* com en *El Cavaller de la Carreta*, sinó luxúria. El discurs misogin reemplaça els refinaments de la retòrica cortesana. Els *exempla* tòpics de la literatura patrística i moralitzant reapareixen així en el fragment següent, en què el cavaller Boores recrimina a la reina l'amor per Lancelot:



Cartell de la pel·lícula "Lancelot du Lac", dirigida per Robert Bresson el 1974.

> "–Señora, dice Boores, ¿qué podría añadir? Ciertamente, nunca vi hombre que amara con auténtico amor durante mucho tiempo ni que al final no fuera tenido por deshonrado: si queréis contemplar los antiguos hechos de los judíos y de los sarracenos, bien se os podrían mostrar historias suyas que atestiguan cómo fueron deshonrados por la mujer; mirad en la historia del rey David: sabréis que tenía un hijo, la más hermosa criatura que Dios formó, y que por culpa de una mujer guerreó contra su padre hasta morir vilmente; ved, pues, que el más hermoso de los judíos murió por una mujer. También podéis ver en esa misma historia que Salomón, a quien Dios dio tanto sentido común y tanta sabiduría que ningún hombre mortal podría superarlo, renegó de Dios por una mujer y fue por ello deshonrado y despreciado. Y Sansón, el forzudo, que fue el hombre más fuerte del mundo, recibió la muerte por otra. Héctor el noble y Aquiles, cuyas hazañas y hechos de armas recibieron el premio y el galardón sobre todos los caballeros en tiempos antiguos, murieron ambos y fueron muertos junto con más de cien mil hombres y todo por culpa de una mujer, a quien Paris tomó por la fuerza en Grecia. En nuestro tiempo mismo, no hace aún cinco años que murió Tristán, sobrino del rey Marco, que amó tan lealmente a Iseo la rubia: nunca, mientras vivió, la había despreciado."
>
> *La Muerte del Rey Arturo* 59 [trad. de Carlos Alvar].

La destrucció del mite cortès s'adverteix sobretot al final, completament desidealitzat, de la història d'amor més cèlebre de la literatura medieval, ja que Lancelot renunciarà a la reina i a l'activitat cavalleresca. El tractament de la seva relació amb Ginebra contrasta amb l'exaltació lírica de què va ser objecte la història paral·lela de Tristany i Iseu, esmentada en el fragment precedent, i fins i tot es diria que l'autor s'obstina a privar el cavaller i la reina del mític final dels amants de Cornualla, units en la mort. Cap parella no comparteix sepultura en *La mort del rei Artús*. En una pràctica que potser evoca els ritus funeraris monàstics tots els cavallers comparteixen tomba amb un company d'armes. Artús no reposa al costat de Ginebra sinó de Lucano; Gauvain a la tomba de Gaheriet, malgrat les súpliques de la dama de Berolé, que l'estima i vol que els enterrin junts. Lancelot mateix demanarà ser enterrat a la tomba del seu fidel amic Galeot.

Malgrat aquest final desidealitzat, els amors de Lancelot i Ginebra coneixeran una fortuna extraordinària en la literatura posterior. Pocs passatges es poden trobar per a il·lustrar-lo més bells que el fragment següent de la *Commedia* dantesca. Francesca de Rimini, l'adúltera que Dant col·loca, al costat del seu amant Paolo Malatesta, en el cercle dels luxuriosos, justifica el seu amor davant del poeta florentí apel·lant a la seducció de la literatura cortesa:

"Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disïato riso
esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante."
(v. 127-138)

Leíamos un día, por gusto, cómo el amor hirió a Lanzarote. Estábamos solos y sin cuidados. Nos miramos muchas veces durante aquella lectura, y nuestro rostro palideció; pero fuimos vencidos por un solo pasaje. Cuando leímos que la deseada sonrisa fue interrumpida por el beso del amante, éste, que ya nunca se apartará de mí, me besó temblando en la boca. Galeoto fue el libro y quien lo escribió. Aquel día ya no seguimos leyendo.

Dant, *Infierno* V.

El passatge del petó entre Lancelot i Ginebra a què fa referència Francesca es troba en el *Lancelot en prosa*:

> "[diu Ginebra:] "si él lo desea, con mucho gusto le daré un beso. Galahot dice: Señora [...] Nadie se dará cuenta, los tres juntos nos acercaremos un poco, como si estuviéramos hablando en voz baja.
>
> Se juntan entonces los tres [Ginebra, Lanzarote y Galahot] y hacen como si estuvieran hablando en voz baja. La reina ve que el caballero no se atreve a más; lo coge por la barbilla y delante de Galahot, lo besa durante un buen rato [...]."

La desmitificació de l'ideal cavalleresc

L'ideal cavalleresc rep un tractament anàleg a l'ideal amorós. Ha desaparegut la proesa útil i els cavallers es baten en frívols tornejos perseguint la fama i la glòria personals. Les batalles, fruit de l'odi i de l'ofuscació a què condueixen les passions més baixes, ja no es regeixen per cap codi de l'honor. Les paraules d'Yvain, que combat al costat del rei i Gauvain contra Lancelot, "veo en aquel lado la razón y en éste la injusticia" (148), desdibuixen la frontera entre el bé i el mal que tan nítidament traçava el vers 1015 de *La Chanson de Roland*: "paient unt tort e chrestiens unt dreit" [los paganos se equivocan los cristianos tienen la razón].

Tots els cavallers moriran en una guerra fratricida i aquesta vegada no sobreviurà res del món artúric. Seguint la tradició, Artús llança al llac la seva espasa, que una mà recull i submergeix, i s'embarca amb rumb a Àvalon per a curar les seves ferides:

> "Vio venir por el mar una nave llena de damas; cuando la nave llegó a la orilla, donde estaba el rey, se acercaron a la borda; la señora de todas ellas tenía por la mano a Morgana, hermana del rey Artús, y comenzó a llamar al rey para que entrara en la nave; éste, tan pronto como vio a su hermana Morgana, se puso en pie, levantándose de donde estaba sentado, entró en la nave, con su caballo tras de sí, y tomó las armas. En poco rato la nave se alejó de la orilla más de lo que una ballesta alcanza con ocho tiros" [*M.A.*193].

Tanmateix, malgrat que l'autor manté tots dos motius d'ascendència cèltica, sotmet aquest final a un procés de reescriptura que dissipa completament la idea de resurrecció i de possible retorn, presents en les cròniques de Godofred

de Monmouth i de Wace. Al tercer dia Girflet troba la tomba d'Artús a la Capella Negra. La tomba era "admirable y rica y había unas letras que decían: aquí yace el rey Arturo que dominó, por su valor, XII reinos." [*M*.A.194].

5.7.2. Fatalitat i pecat: el tema de Fortuna

En *La mort del rei Artús* Fortuna modifica el concepte d'atzar vinculat a l'aventura, que adquireix així mateix una connotació religiosa. La deessa cega Fortuna personificava per als romans un atzar capritxós i arbitrari, que proporcionava èxit o fracàs i escapava a qualsevol previsió. L'edat mitjana, per mitjà de Boeci i dels pares de l'Església, intenta conciliar la noció de Fortuna amb el cristianisme, i la converteix en vicària de Déu.

Boeci (Roma, 480 - Pavia, 524/525) va ser un filòsof romà. En la imatge, Boeci ensenya als seus estudiants (manuscrit italià de *La consolació*, 1385).

> Fortuna no és una força cega i capritxosa sinó l'**executora de la voluntat divina**. Els homes l'acusen d'injusta perquè la seva visió limitada els impedeix establir la connexió entre les seves faltes i les desgràcies que els sobrevenen.

Fortuna adquireix un protagonisme molt marcat en *La mort del rei Artús*, ja que, com el destí en la tragèdia grega, es converteix en motor de l'acció i provoca catàstrofes i canvia de manera sobtada i imprevisible el rumb dels esdeveniments, la qual cosa imprimeix un caràcter marcadament dramàtic a l'obra.

El relat es complau a mostrar la desconnexió entre la voluntat que guia les accions dels personatges i els resultats desastrosos a què condueixen. La reina lliura una poma com a prova d'afecte a Gaheris sense saber que el fruit ha estat enverinat per un altre cavaller; després de la batalla, el rei Artús, feliç de veure Lucano amb vida, l'abraça amb tanta força que "le revienta el corazón en el vientre"; etc. Els personatges prenen precaucions inútils davant d'una Fortuna omnipotent. Lancelot, ferit per error en un torneig, es decideix refugiar al bosc per evitar un nou contratemps, però l'atzar farà que la fletxa d'un caçador se li clavi a la cuixa...

Encegats per les seves passions, els personatges s'intenten protegir inútilment de la mala fortuna (***mescheance***) i, sense advertir la connexió d'aquesta amb els seus pecats, resten sords a les advertències que en forma de revelacions i profecies esquitxen el cicle.

L'última visió que tindrà Artús abans de la batalla de Salisbury serà justament la imatge de Fortuna precipitant-lo bruscament a terra des del més alt de la seva roda.

6. Estètica realista i nous corrents narratius al segle XIII

6.1. Amors contrariats i inspiració bizantina: el naixement de la novel·la idíl·lica

6.1.1. *Floire et Blancheflor*

A mitjan segle XII l'esperit de l'amor cortès contamina la novel·lística i triomfa un tipus de narració que abandona l'aventura èpica de l'heroi o de la col·lectivitat per centrar-se exclusivament en l'agitada història d'amor de dos adolescents. Es tracta d'obres que, desmarcant-se de les matèries clàssica i bretona, s'obren a l'influx de temes de procedència bizantina, rics en trames sumptuoses, complicades a base de cops de fortuna imprevisibles, separacions doloroses, captiveris, disfresses i retrobades felices.

Aquest canvi de rumb es concreta en el gran èxit de la novel·la anònima ***Floire et Blancheflor***, història d'amor ambientada en un Orient fabulós, en què la crítica ha vist el naixement de l'anomenada **novel·la idíl·lica**, el tema habitual de la qual és la peripècia de dos joves idèntics en edat, bellesa i qualitats, però els amors dels quals es veuen contrariats per la desigualtat aparent del seu rang, raça o religió, i per una accidentada cadena de fugides, raptes i separacions involuntàries, als quals posaran un feliç punt final la retrobada, els casaments i la pujada al tron.

Floire et Blancheflor ens ha arribat en **dues redaccions**: la versió anomenada *aristocràtica*, datada entre **1150** i **1160**, que a la tradició bizantina afegeix la influència d'Ovidi i de la novel·la cortesa de matèria antiga; i una reelaboració de to més popular, probablement del **final del segle XII**. La història narra els amors de Floire, fill d'un rei pagà, i de Blancheflor, filla d'una presonera cristiana. L'argument es podria resumir com segueix:

Argument de *Floire et Blancheflor*

Els dos joves, que han nascut el mateix dia i s'han educat junts, s'enamoren en arribar a l'adolescència, situació davant la qual els pares de Floire, per evitar la *mésalliance*, es decideixen desempallegar de la noia venent-la a un mercader i li diuen al seu fill que Blancheflor ha mort. La desesperació de Floire és tal que els pares es veuen obligats a explicar-li la veritat i aquest parteix immediatament a la recerca de l'estimada. La trobarà en una torre del palau de Babilònia on són custodiades les verges destinades a l'emir. Quan aconsegueix arribar fins a ella, l'emir els sorprèn junts al llit i sent desitjos de matar-los, però en conèixer la seva commovedora història d'amor s'apiada i els concedeix el perdó. Després de contreure matrimoni amb Blancheflor, Floire hereta el tron del seu pare. Al final no solament triomfa l'amor sinó, amb ell, la cristiandat, que s'imposa sense violència al món pagà, ja que, coronat rei, Floire abraçarà la fe vertadera i farà batejar el seu poble. La filla dels protagonistes serà la llegendària Berta, mare de l'emperador Carlemany.

Encara que l'etiqueta de novel·la idíl·lica s'ha aplicat a obres prou dispars per a qüestionar-ne la validesa (*Ipomedon et Protésilas*, *Parthénopeus de Blois*, *Galeran de Bretagne*, *Guillaume de Palerme*, *L'Escoufle*, *Floriant et Florète*, etc.), el cert és que, prescindint de la rigidesa taxonòmica de la moderna noció de gènere, reconeixem en totes grans línies comunes que apunten a la fortuna literària de *Floire et Blancheflor*. D'aquesta obra la narrativa posterior heretarà motius, com el de les **parelles simètriques** (els enamorats presenten idèntica bellesa i qualitats, però els separa la raça, religió o condició social), i temes, com la **crisi del concepte biopolític de llinatge**, expressats per mitjà de situacions recurrents, com la contestació de l'autoritat paterna davant d'un matrimoni no desitjat i la fugida dels enamorats.

També procedeix de la tradició de la novel·la idíl·lica el gust per l'**exotisme oriental**. Ara el marc de la narració és un Orient la llunyania espacial del qual afavoreix una plasmació literària idealitzada, que l'identifica amb la riquesa, l'opulència i l'artifici dels quals donen compte els nombrosos enginys mecànics, jardins màgics i objectes de luxe que poblen aquests relats i als quals es dediquen llargs passatges descriptius. Al costat de la temàtica i de l'escenografia, assenyalem com a últim tret distintiu l'**horitzó didàctic** en què s'inscriu la història d'uns amors en els quals el desenllaç feliç sempre premia la constància i la integritat moral dels amants, capaços de suportar totes les penalitats per amor. Aquest horitzó didàctic apareix estretament vinculat a la reelaboració novel·lesca dels **preceptes de l'amor cortès**, depurat de l'adulteri i coronat pel matrimoni.

Floire et Blancheflor, obra de la qual, com ja hem indicat, conservem dues versions gairebé contemporànies i que va ser a més objecte de nombroses traduccions i adaptacions, va tenir una recepció extraordinària que evolucionaria ràpidament envers una àmplia diversitat de registres: obres com *Amadas et Ydoine* o *Floris et Lyriopé* accentuen melodramàticament el patetisme de les situacions; d'altres, com *Aucassin et Nicolette*, les sotmeten a un procés de deformació paròdica.

6.1.2. *Aucassin et Nicolette*

Aucassin et Nicolette (obra anònima del **final del segle XIII**) és una de les millors mostres del gènere idíl·lic. L'argument, com el de *Floire et Blancheflor*, narra les dificultats que hauran de vèncer els enamorats per a veure complerts els seus desitjos de matrimoni malgrat l'oposició paterna. Tanmateix, en el pla estilístic i formal, l'obra resulta completament original, ja que combina parts en prosa amb fragments en vers que es canten i dels quals el manuscrit ha conservat la música. El mateix autor dóna compte de l'originalitat de la seva obra designant-la ***chantefable***, ja que els personatges canten (*chantent*) i parlen (*fablent*).

Aucassin et Nicolette, obra de Marianne Stokes, pintora austríaca (Graz, Àustria, 1855 - Londres, 1927)

Ja hem apuntat el **registre còmic** de l'obra. Si bé la reescriptura paròdica d'*Aucassin et Nicolette* es nodreix de models molt diversos, des de la cançó de gesta al *Tristany* passant per *El Cavaller del Lleó* de Chrétien de Troyes, o el delicat lirisme de *Piramus et Thisbé*, podem afirmar que el blanc de la paròdia és la tradició de la novel·la idíl·lica. No solament la semblança argumental amb *Floire et Blancheflor* ha fet pensar en una font àrab o bizantina comuna, sinó que bona part de la comicitat de l'obra reposa en la **subversió paròdica** dels elements constitutius de la narració idíl·lica.

Valgui com a exemple del tractament paròdic del motiu de la rebel·lió dels joves contra l'autoritat paterna l'"infern còmic" que anhela Aucassin quan el seu pare l'amenaça amb la perdició de la seva ànima si no oblida una esclava pagana com Nicolette:

"En paradis qu'ai je a faire? Je n'i quier entrer, mais que j'aie Nicolete ma tres douce amie que j'aim tant; c'en paradis ne vont fors tex gens con je vous dirai. Il i vont ci viel prestre et cil viel clop et cil manke qui tote jor et tote nuit cropent devant ces autex et en ces viés creutes et cil a ces viés capes ereses et a ces viés tatereles vestues, qui sont nu et decauc et estrumelé, qui moeurent de faim et de soi et de froit et de mesaises; icil vont en paradis: aveuc ciax n' ai jou que faire. Mais en infer voil jou aler, car en infer vont li bel clerc et li bel cevalier qui sont mort as tournois et as rices gueres, et li buen sergant et li franc home: aveuc ciax voil jou aler; et s' i vont les beles dames cortoises quë eles ont deus amis ou trois avoc leur barons, et s' i va li ors et li argens et li vairs et li gris, et si i vont herpeor et jogleor et li roi del siecle: avoc ciax voil jou aler, mais que j' aie Nicolete ma tres douce amie aveuc mi." (V)

¿Y, en el paraíso yo qué voy a hacer? No quiero entrar, a no ser que pueda tener a mi dulce amiga a quien tanto amo. Al paraíso no van más que las gentes que os diré: los curas viejos, y los viejos cojos y los tullidos, que se pasan el día y la noche acurrucados frente a los altares en las viejas criptas; los viejos con sus capas raídas y ropas harapientas, desnudos y descalzos, que se mueren de hambre y de sed, de frío y de enfermedad; estos son los que van al paraíso; con estos yo no tengo nada que ver. Al infierno es a donde quiero ir, porque al infierno van los grandes intelectuales, los bellos caballeros, muertos en el torneo y en las magníficas guerras, los buenos soldados y los hombres magnánimos: con estos quiero ir; y también van allí las bellas damas corteses, de esas que tienen dos o tres amantes además del marido, y también van allí el oro y la plata, y los veros y los armiños, y los que tocan el harpa y los juglares y el rey de este mundo: con estos quiero ir, a condición de tener conmigo a Nicolette, mi muy dulce amiga.

Resulta igualment il·lustrativa la paròdia de la **inversió dels rols tradicionals de gènere** característica de la novel·la idíl·lica, en què trobem heroïnes que no dubten de prendre la iniciativa amorosa i que, afrontant tot tipus d'aventures, tenen un paper actiu en la lluita per retrobar l'enamorat de què han estat separades. *Aucassin et Nicolette* no solament accentua paròdicament aquesta si-

tuació confrontant un Aucassin passiu i queixós i una heroica i masculinitzada Nicolette, sinó que caricaturitza aquest contrast d'actituds en episodis com el que transcorre en el singular regne de Torelore, una mena de món al revés en què el rei, després de tenir un fill, fa llit i la reina va al combat:

"Il [Aucassins] tint son ceval par le resne et s'amie par le main, si conmencent aler selonc le rive...

Et quant il furent en haute mer, une tormente leva, grande er mervelleuse, qui les mena de tere en tere, tant qu'il arivérent en une tere estragne, et entrérent el port du castel de Torelore. Puis demandérent qués terre c'estoit ; et on lor dist que c'estoit le terre le roi de Torelore. Puis demanda quex hon c'estoit, ne s'il avait gerre; et on li dist:

-Oïl, grande.

Il prent congié as marceans, et cil le conmandérent a Diu. Il monte sor son ceval, s'espée çainte, s'amie devant lui, et erra tant qu'il vint el castel. Il demande u li rois estoit, et on li dist qu'il gissoit d'enfent.

-Et u est dont se fenme?

Et on li dist qu'ele est en l'ost, et si i avoit mené tox ciax du païs. Et Aucassins l'oï, si li vint a grant mervelle." (XXVIII)

Él [Aucassin] sostiene las riendas de su caballo y coge a su amiga la mano, y así comienzan a andar junto a la ribera...

Cuando estaban en alta mar se desató una tempestad terrible que les arrastró de tierra en tierra hasta que llegaron a un país extranjero y entraron en el puerto del castillo de Torelore. Preguntaron qué país era aquel y les respondieron que era el país del rey de Torelore; después preguntaron qué tipo de señor era, y si estaba haciendo la guerra, y les respondieron:

–"Sí, es grande".

Se despide de los mercaderes y ellos le encomiendan a Dios; monta su caballo, la espada ceñida, su amiga frente a él, y galopa hasta que llega al castillo; preguntó dónde estaba el rey y le dijeron que estaba en la cama porque había tenido un hijo.

–Y, entonces ¿dónde está su esposa?

Y le dijeron que estaba en el campo de batalla y que había llevado consigo a todos los del país; Aucassin los escuchó y se quedó muy sorprendido.

Lectura complementària

L'obra clàssica d'M. Lot Borodine, *Le roman idyllique au moyen âge* (1913), continua essent una introducció excel·lent a la tradició de la narrativa idíl·lica:
M. Lot Borodine (1913/1972). *Le roman idyllique au Moyen Âge*. Ginebra: Slatkine.

6.2. L'estètica realista

6.2.1. Gautier d'Arràs: la cerca de la versemblança i el rebuig de la matèria de Bretanya

La novel·la en vers del final del segle XII i principi del segle XIII se sol agrupar entorn de dues tradicions diferents: la literatura artúrica, de matèria bretona, forjada sobre el model de Chrétien de Troyes, autor que en les últimes dècades del segle XII havia fixat les característiques del gènere introduint personatges, motius i estructures narratives que s'haurien de mantenir vigents durant se-

gles, i un segon grup de novel·les del caràcter heterogeni de les quals donen bona prova els titubeigs de la crítica a l'hora d'etiquetar-lo –*novel·la d'aventures*, *novel·la de costums*, *novel·la edificant*, *novel·la realista*, etc.

Si la novel·la artúrica del segle XIII enfonsa les arrels en l'univers llegendari dissenyat per Chrétien de Troyes, una figura de relleu en el panorama literari del final del segle XII fa una funció modèlica anàloga en el si d'aquesta segona tradició narrativa: es tracta de **Gautier d'Arràs**. Protegit de Maria de Xampanya i de la seva germana Aélis de Blois, la producció literària del qual se situa entre **1176** i **1184**, Gautier d'Arràs escriu en les mateixes dates que Chrétien de Troyes i per als mateixos cercles aristocràtics, i, encara que la corpulència del seu contemporani sovint entela el valor del seu llegat artístic, el cert és que els dos textos que ens ha deixat, ***Eracle*** i ***Ille et Galeron***, van exercir una important influència en la narrativa posterior.

En la personalitat literària de Gautier d'Arràs sobresurten el **rebuig del decorat fabulós** de la novel·la artúrica contemporània, saturada d'elements meravellosos, i, davant la inspiració bretona d'aquesta última, una **inspiració eclèctica** o, més exactament, una extraordinària capacitat d'assimilar i reelaborar les fonts més diverses i heterogènies.

Tot això ja s'adverteix en la seva primera novel·la, *Eracle*, presumpta biografia d'Heracli, emperador de Constantinoble de 610 a 641, en la qual s'entrellacen temes folklòrics, èpics i hagiogràfics amb materials novel·lescos que segueixen de prop els gustos del públic aristocràtic i les últimes tendències de la literatura cortesa. L'argument de l'obra amalgama tots aquests ingredients:

Argument d'*Eracle*

La primera part de la novel·la, centrada en les *enfances* de l'heroi, relata el naixement sobrenatural d'Eracle, anunciat per un àngel, i la història singular dels tres dons que li concedeix l'Esperit Sant (el coneixement de les pedres precioses, de les dones i dels cavalls), que li valdran el favor de l'emperador, que el convertirà en el seu protegit i conseller. La trama més pròpiament novel·lesca irromp amb el relat dels amors de l'emperadriu Athenais amb el jove Paridés i el descobriment de l'adulteri per part de l'emperador que, no obstant això, seguint els consells d'Eracle, abandona la ira i repudia l'esposa per permetre que es casi amb l'amant. Després d'aquest parèntesi novel·lesc, concessió obligada als gustos del públic, la segona part del relat revela el sentit més genuí de la novel·la, ja que ens introdueix de ple en l'aventura èpica i hagiogràfica d'Eracle, que, convertit en emperador de Constantinoble, arrabassarà al persa Cosroes la relíquia de la Santa Creu i la restituirà triomfant a Jerusalem, per a culminar el seu gloriós mandat lliurat a obres pietoses.

Un querubí i l'emperador Heracli sotmeten el rei sassànida Cosroes II. Placa procedent d'una creu.

A la diversitat de fonts manejades, cultes i folklòriques, i a l'hàbil entrellaçament de temes i motius, Gautier afegeix un afany de **versemblança** que el porta a triar com a protagonista de la seva novel·la un personatge històric i a substituir el pla del meravellós bretó pel del **miraculós cristià** (dons sobrenaturals, anuncis angèlics, murs que s'obren miraculosament, etc.), característic del gènere èpic i, més tard, de l'esperit religiós de la literatura del Graal. L'autor s'aparta així de tants èmuls de Chrétien de Troyes, de Maria de França o dels

primers divulgadors de la llegenda de *Tristany*, per als quals la reeixida matèria de Bretanya constituïa un valor segur, i s'intenta construir un espai narratiu propi apostant per la versemblança.

Aquesta intenció apareix explícitament formulada en la seva segona novel·la, ***Ille et Galeron***, en què Gautier es desmarca de la poètica del ***lai***, terme d'origen cèltic que s'havia introduït en la literatura francesa per a designar un conjunt de contes o relats breus inicialment vinculats a la divulgació a llengua romànica de les fabuloses llegendes bretones:

"Grant cose est d'Ille et Galeron: n'i a fantome ne alonge, ne ja n'i troverés mençonge. Tex lais i a, qui els entent, se li sanlent tot ensement con s'eüst dormi et songié." (v. 931-936)	Gran cosa es *Ille y Galeron*: no hay en ella fantasías ni dilaciones, no encontraréis mentira. Hay *lais* que, al que los oye, le dan la sensación de haber dormido y tenido un sueño.

Ille et Galeron aborda el tema de l'"home entre dues dones" igual com el *lai* d'*Eliduc* de Maria de França, en el qual probablement es va inspirar Gautier:

Argument d'*Ille et Galeron*

Ille, fill d'Eliduc, es casa amb Galeron, germana del duc de Bretanya, i quan, poc després, perd un ull en un combat, pensant que la seva esposa ja no l'estimarà fuig a Roma. A Roma l'heroi defensa la ciutat de l'assalt dels grecs i enamora Ganor, filla de l'emperador. Quan Ille està a punt de contreure matrimoni amb Ganor, l'aparició inesperada de la seva esposa Galeron canviarà el rumb dels esdeveniments i el portarà de nou a Bretanya. Després d'un període de felicitat conjugal, Ganor, complint una promesa, es retira a un convent, amb la desesperació consegüent d'Ille. Sobre Roma torna a pesar l'amenaça dels grecs i Ille acudeix novament a alliberar la Ciutat Santa, cosa que li valdrà com a recompensa l'Imperi i la mà de Ganor, amb qui finalment contraurà matrimoni.

Els dos trets que hem destacat com a distintius de l'art literari de Gautier d'Arràs, eclecticisme i afany de versemblança psicològica i narrativa, es fan particularment evidents en aquesta obra, que, edificada sobre el mateix magma folklòric i llegendari que alimenta la literatura de matèria bretona, es diferencia notablement en el tractament del tema. Si comparem l'obra amb el *lai Eliduc* de Maria de França les diferències salten a la vista. En l'obra de Gautier, l'ambientació bretona es desplaça ràpidament cap a Roma i Orient, escenaris habituals de relats hagiogràfics i edificants, i desapareixen de la intriga els elements sobrenaturals, com l'episodi de la mostela que ressuscitava a una donzella morta en el *lai* de Maria de França. La pintura de l'amor i l'atenció a la psicologia dels personatges porten igualment l'empremta de l'autor, com il·lustra l'episodi de la fugida després de la pèrdua de l'ull, la introducció del qual obeeix sens dubte a la cerca de la versemblança en la motivació del comportament dels personatges, alhora que planteja una qüestió de casuística amorosa de plena actualitat, debatuda en la cort de Maria de Xampanya i esmentada per Andreas Capellanus en el seu tractat *De Amore*: la relació entre amor i bellesa física. Finalment, a la cerca de la versemblança narrativa i psicològica es podria afegir, en el pla moral, el **tractament edificant** de la història. A diferència de

l'*Eliduc* de Maria de França, que traeix la fidelitat a l'esposa cedint a la seducció d'un nou amor, la trama narrativa ordida per Gautier justifica el pas d'una relació a l'altra sense menyscabar la fidelitat a l'esposa ni la integritat moral de l'heroi. Ille no renuncia a una dona en benefici de l'altra, sinó que d'alguna manera aconsegueix conciliar el seu amor per totes dues, ja que, com insinua la proximitat fonètica dels seus noms, en el fons Ganor no és més que el doble de l'esposa estimada perduda darrere dels murs del convent.

6.2.2. Jean Renart

La tendència a la pintura versemblant de personatges i situacions que es comença a esbossar en l'obra de Gautier d'Arràs culminarà en les primeres dècades del segle XIII amb Jean Renart. Autor culte, perfecte coneixedor del panorama literari contemporani, tant en llengua d'oc com d'oïl, Jean Renart va freqüentar ambients cortesans del nord-est de França, com la cort de Renaud de Dammartin, comte de Bolonya, o la del comte Thibaut de Bar, i probablement va viatjar a Santiago de Compostel·la i a Terra Santa. Les obres que se li atribueixen amb seguretat són tres: ***L'Escoufle*** (1202), el ***Lai de l'Ombre*** (1221-1222) i el ***Roman de la Rose*** (*c.* 1228), més comunament conegut entre els medievalistes com a ***Guillaume de Dole*** a fi de diferenciar-lo de l'obra homònima de Guillaume de Lorris.

Felip August porta presoners a Ferran de Portugal, comte de Flandes, i a Renaud de Dammartin, comte de Bolonya, capturats en la batalla de Bouvines (*Grandes Chroniques de France*, Biblioteca National de França, París).

El punt de partida de les tres obres de Jean Renart sempre és un conte o una anècdota, normalment extrets del fons folklòric tradicional, que l'autor amplifica i reelabora introduint en la trama llargs passatges descriptius que ens ofereixen un quadre viu dels costums de l'època i, en particular, de la vida privada de l'aristocràcia del segle XIII.

Com *Guillaume de Dole*, ***L'Escoufle*** gira entorn del motiu novel·lesc de la ***mésalliance*** (la desigualtat social dels enamorats), motiu que, característic de la **narrativa idíl·lica** (*Floire et Blancheflor*, *Aucassin et Nicolette*), també aquí donarà lloc a l'estructura pròpia d'aquestes novel·les: fugida dels enamorats –separació involuntària–, anagnòrisi. Després d'un llarg preàmbul de to èpic dedicat a les gestes del duc de Normandia, l'acció se centra en la història d'amor del seu fill Guillaume i Aélis, filla de l'emperador de Roma. La novel·la deu el seu títol a l'episodi central, desencadenant de la crisi, quan els amants, que han fugit junts de palau, s'endinsen al bosc i allà un milà (*escoufle*) roba l'escarsella d'Aélis. Guillaume corre darrere de l'ocell i es perd, i d'aquesta manera s'inicia una separació llarga i dolorosa en el decurs de la qual la jove princesa fins i tot es veurà obligada a treballar com a brodadora per a guanyar-se la vida. L'episodi permet a Jean Renart descriure el món dels artesans i desmitificar amb una nota de realisme l'activitat del teixit, idealitzada per l'imaginari cortès com un passatemps aristocràtic vinculat a l'univers poètic de les cançons de filosa (*chansons de toile*). Després de llargues penalitats i cerques infructuoses, un afortunat atzar permetrà la feliç retrobada dels enamorats.

És mínima l'anècdota que tanca el *Lai de l'Ombre*, relat curt la finor del qual ha elogiat unànimement la crítica: el gest cortès d'un cavaller que aconsegueix seduir una dama donant l'anell que ella rebutja a una presumpta rival que no és més que el reflex de l'estimada en les aigües d'un pou. ***Lai***, terme d'origen cèltic que, com apuntàvem més amunt, s'introdueix en les literatures romàniques medievals vinculat a la divulgació de la matèria bretona, al segle XIII ja ha passat a designar una narració breu en octosíl·labs apariats, que es distingeix del *roman* per l'extensió, i d'altres formes de **narració breu**, com el *fabliau*, pel **registre cortès**. El *Lai de l'Ombre*, que sota el pretext d'una intriga molt simple, el diàleg entre un cavaller i una dama, aspira a plasmar els sentiments refinats i les maneres nobles de la societat aristocràtica contemporània, constitueix una obra mestra del gènere i va gaudir d'un èxit extraordinari, com bé testifiquen els set manuscrits que ens han conservat l'obra.

Guillaume de Dole s'inscriu, per la seva temàtica, dins de l'anomenat cicle de la ***gageure***, designació amb què s'al·ludeix a un conjunt de relats construïts entorn del mateix nucli folklòric: el de la dona calumniada injustament per un home que assegura haver-ne obtingut els favors sexuals. Aquest argument s'amalgama en l'obra amb el motiu líric de l'**amor d'oïda**, ja que tot comença quan l'emperador alemany Conrad s'enamora de la bella Lienor, germana del cavaller Guillaume de Dole, en saber que s'assembla a la protagonista d'un conte que li ha explicat el seu joglar. Malgrat que les qualitats corteses de la donzella i del seu germà dissipen l'obstacle que representaria la diferència de rang, la calúmnia entorpirà momentàniament els plans de casament de l'emperador. Al final la donzella demostrarà la seva innocència i es convertirà en emperadriu.

Dèiem que el gust per la pintura versemblant de personatges i situacions era el tret més destacable de l'art de Jean Renart. La dimensió programàtica que assumeix en la seva obra la versemblança com a ideal estètic ja s'adverteix en el pròleg de *L'Escoufle*, la seva primera novel·la:

"Car molt voi conteors ki tendent
a bien dire et a recorder
contes ou ne puis acorder
mon cuer, car raisons ne me laisse;
car qui verté trespasse et laisse
et fait venir son conte a fable,
ce ne doit estre chose estable
ne recetee en nule court;
Car puis que mençoigne trescort
et vertés arriere remaint,
ceste chose sevent bien maint
k'a cort a roi n'a cort a conte
ne doit conteres conter conte,
puis que mençoigne passe voir." (v. 10-23)

Veo muchos juglares que van diciendo y recitando relatos que mi corazón rechaza porque la razón no los acepta; si uno abandona y deja la verdad, de su relato hace una fábula; esto no puede ser aceptado, ni acogido en ninguna corte. Desde el momento en que la mentira se impone y la verdad se queda atrás, todos saben que un juglar no merece contar sus historias en corte de rey ni de conde, puesto que la mentira supera a la verdad.

Jean Renart es considera, de fet, l'iniciador en la literatura francesa medieval de la que alguns crítics han anomenat **novel·la realista**. La denominació és, sens dubte, poc afortunada. D'una banda, i com és sabut, cap text del segle XIII no es fonamenta en la modalitat de mimesi que legitima l'etiqueta moderna de *realisme*; d'altra banda, el retrat de la societat que ens ofereix Jean Renart es caracteritza per un procés marcat d'**idealització poètica**, fruit d'una fusió hàbil i calculada de referents reals i literaris.

La qualificació de realista aplicada a aquests relats s'ha d'entendre, doncs, referida essencialment al gust pel pintoresc i el quotidià i a una ambientació en la qual l'escenografia tradicional de boscos i castells cedeix terreny al nou paisatge urbà i els personatges històrics es barregen amb éssers de ficció.

En aquest nou marc narratiu adquireix un protagonisme inusitat un grup social fins aleshores marginat de la novel·la cortesa: els vilans i, molt especialment, la **burgesia** rica integrada per comerciants, banquers i artesans. El vilà ja no emergeix de manera esporàdica i marginal com a contrapunt grotesc de la bellesa física i moral del cavaller protagonista, sinó que s'afirma com a figura clau de la nova economia urbana i del complex entramat social de l'Europa del segle XIII, als quals resta impermeable el decorat fantàstic de la novel·la artúrica. No obstant això, si bé Jean Renart trenca amb la limitació estamental de la narrativa precedent, la seva òptica continua essent la d'una classe aristocràtica no disposada a perdre l'hegemonia social amenaçada per l'ascens perillós de la burgesia urbana. De la representació idealitzada d'un món en què només hi ha espai per a la noblesa, pròpia de les novel·les de Chrétien, passem així a la pintura no menys idealitzada d'un món en què la classe burgesa, assumint la funció social de produir riquesa i mantenint-se al marge del poder polític, col·labora desinteressadament amb la noblesa en una aliança fructífera que beneficia totes dues parts. Només cal recordar els primers versos de *Guillaume de Dole*, dedicats a exposar el bon funcionament de l'administració imperial de Conrad, que, negant-se a gravar amb taxes els burgesos, n'afavoreix les activitats econòmiques i, en canvi, en cas de necessitat, pot disposar lliurement dels tresors d'aquests:

Novel·la realista

L'etiqueta de *novel·la realista* aplicada a *Guillaume de Dole* resulta a més difícilment conciliable amb una de les característiques de l'obra en què la crítica recent més ha insistit, com és el caràcter autoreflexiu, això és, *Guillaume de Dole* és un relat que es presenta deliberadament davant del lector com una construcció edificada sobre la ficció.

Lectura complementària

Una anàlisi interessant i suggestiva de la dimensió metaliterària del *Guillaume de Dole* ens l'ofereix el llibre següent.

M. Zink (1979). *Roman rose et rose rouge*. París: Nizet.

"[...] nuls vilians n'iert se vilains non.
Cist empereres, cist prodom
lor fu tox tens adés eschis.
De vavassors fesoit baillis
qui aiment Deu et criement honte,
qui s'onor et quanqu'a lui monte
li gardoient come lor oils.
L'empereres voloit moût miex
Que li vilain et li bourjois
Gaaignassent de lor avoirs
Qu'il lor tolist por trésor fere;
Car, quant il en avoit afere,
Il savoit bien que tôt ert soen,
Et ce li venoit de grant sen,
Q'a son besoig estoit tôt prest
Et le chatel et le conquest;
Il n'en erent se garde non,
Et s'erent riche et de grant non
Et marcheant de grant avoir;
Il ne trovoient bel avoir
A nule foire ou il alassent
Ne biau cheval qu'il n'achatassent
Por présenter l'empereor :
Moût li fesoient plus d'onor
Cil présent que s'il les taillast.
Ja nuls marcheanz qui alast." (v. 586-610)

[...] un villano nunca será más que un villano. Este emperador, que era un gran señor, nunca dejó de ser hostil a los villanos, eligiendo a sus bailes entre los valvasores que amaban a Dios y temían el deshonor, y que velaban por sus intereses y por su honor como por sus ojos. El emperador prefería que villanos y burgueses hiciesen fructificar sus bienes, antes que privarlos de ellos para el tesoro, pues sabía que todo sería suyo en caso de que lo necesitase. En esto mostraba gran sabiduría, pues todo estaba a su disposición, intereses y capital, de los que los burgueses no eran más que depositarios, aunque ricos y renombradros, estuvieran a la cabeza de grandes negocios. En todas las ferias a las que iban no hallaban bella mercancia o buen caballo que no compraran para ofrecérselo al emperador. Recibía mucho más honor con sus regalos que con cualquier impuesto.

Com es desprèn de l'exposat, Jean Renart és, abans que res, un escriptor al servei de la classe cortesana, i no és estrany que mostri una predilecció manifesta per la pintura d'ambients aristocràtics. De fet, els passatges més representatius de les seves novel·les són els que ens ofereixen un retrat idealitzat de la vida quotidiana d'una societat cortesa ociosa i opulenta, que passa els dies entre caceres, banquets, jocs i danses, i que només empunya les armes per a donar lloc al fastuós espectacle del torneig, al qual *Guillaume de Dole* dedica un llarguíssim episodi central. Es tracta ara d'un torneig que, allunyant-se de models literaris, s'adapta a la nova estètica realista practicada per l'autor –des de l'enumeració dels preparatius i les despeses que comporta l'organització a la manera desmitificada i irònica amb què ens descriu l'estat físic deplorable d'algun dels combatents al final del dia– i en el qual prenen part, al costat d'éssers de ficció, **personatges històrics** extrets de la realitat contemporània.

Hem dit que, malgrat la denominació de *novel·la realista*, les obres de Jean Renart tradueixen una **visió idealitzada de la societat contemporània** de l'autor. Es podria afirmar el mateix pel que fa a la pintura de l'amor, el tema principal de totes, ja que l'aventura amorosa dels personatges sovint no és més que la transposició narrativa de les situacions i motius que celebrava la lírica cortesana. Això és especialment evident a *Guillaume de Dole*, en què entre els octosíl·labs narratius Jean Renart insereix fragments de composicions líriques conegudes pel públic cortesà que reflecteixen la trajectòria sentimental dels seus personatges.

Amb *Guillaume de Dole*, Jean Renart inaugurava una nova pràctica literària consistent a introduir fragments de composicions líriques en textos narratius, cosa que va donar lloc a una autèntica moda que va durar més de dos segles i va produir més de setanta textos. La novel·la inclou, en uns cinc mil versos, quaranta-cinc insercions líriques que, introduïdes en la trama com a cançons

interpretades pels personatges, representen els gèneres cortesans principals: **cançons trobadoresques**, franceses i occitanes, cançons de filosa o ***chansons de toile***, i **cançons de dansa**.

L'estudi de les escenes en què s'insereixen les cançons deixa entreveure una neta discriminació per gèneres que, a grans trets, es mantindrà en textos posteriors. Les cançons de dansa, interpretades de manera coral amb una funció lúdica i festiva, s'introdueixen amb motiu de tornejos i reunions de societat. Davant aquest lirisme col·lectiu, les cançons trobadoresques interpretades en un context íntim o privat s'associen als sentiments de l'emperador enamorat d'oïda de la donzella Leonor, a la qual no arribarà a veure fins al final de l'obra. Finalment, les *chansons de toile* (cançons de filosa), també anomenades *chansons d'histoire* (cançons d'història), el contingut de les quals correspon al lament amorós d'una donzella mentre teixeix apartada del món, s'associen a la protagonista femenina. Leonor viu reclosa en una torre amb la seva mare cosint bells brodats per a les esglésies i interpretant cançons que posen en escena una donzella en situació anàloga a la seva. El paral·lelisme es pot apreciar en el fragment següent, que descriu com, després d'un breu diàleg amb el legat de l'emperador, la mare de Leonor l'obsequia amb una cançó:

"[...] les dames et les roines
soloient fere lor cortines
et chanter les chansons d'istoire
–Ha! ma tresdouce dame, voire,
dites nos en, se vos volez,
par cele foi que me devez!
–Biau filz, mout m'avez conjuree,
ja ceste foiz n'ier parjuree,
tant com ge le puisse amender.
Lors comnaenga seri et cler:

Fille et la mere se sieent a l'orfrois,
a un fil d'or i font orïeuls croiz.
Parla la mere qui le cuer ot cortois.
Tant bon'amor fist bele Aude en Doon !"
(v. 1148-1161)

Hubo un tiempo en que las damas y las reinas acostumbraban a tejer sus cortinas cantando canciones de historia.
–¡Ah! mi dulce señora, cantadme una por la fe que me debéis.
–Querido hijo, me lo habéis requerido tanto que no faltaré en satisfacer vuestra petición lo mejor que pueda.
Empezó a cantar con voz alta y clara:

Hija y madre están sentadas con sus labores, bordan con hilos de oro cruces doradas. Habló la madre, que tenía el corazón cortés. ¡Cuánto leal amor puso la bella Aude en Doon!

Guillaume de Dole, que precedeix en el temps l'elaboració dels grans cançoners lírics, ens ha conservat composicions no documentades per altres fonts. A aquest valor filològic cal afegir l'interès de la novel·la com a fenomen de recepció de la concepció amorosa associada a la lírica trobadoresca, ja que, convertint l'emperador en subjecte líric de la cançó trobadoresca, Jean Renart sotmet a un desenvolupament narratiu els ideals de la ***fin'amors***. En aquest sentit, podem dir que Jean Renart recondueix l'amor trobadoresc envers l'ètica matrimonialista pròpia de la narrativa septentrional, ja que, mentre que els trobadors celebraven un amor irrealitzable envers una dama casada, l'objecte amorós de l'emperador és una donzella noble i virtuosa, que coincideix amb l'ideal femení de la ***chanson de toile***.

Captar la relació entre les situacions narratives creades per Jean Renart i les emocions evocades per cada registre líric implicava un coneixement profund de les tradicions poètiques cortesanes per part del públic. Jean Renart se'n va-

nagloria i troba en la imatge de la tela grana recamada de brodats d'or una afortunada metàfora textual del caràcter refinat i elitista de la seva creació artística:

"car aussi com l'en met la graine
es dras por avoir los et pris,
einsi a il chans et sons mis
en cestui «Romans de la Rose»,
qui est une novele chose
et s'est des autres si divers
et brodez, par lieus, de biaus vers
que vilains nel porroit savoir.
Ce sachiez de fi et de voir,
bien a cist les autres passez.
Ja nuls n'iert de l'oïr lassez,
car, s'en vieult, l'en i chante et lit,
et s'est fez par si grant delit
que tuit cil s'en esjoïront
qui chanter et lire l'orront,
qu'il lor sera nouviaus toz jors.
Il conte d'armes et d'amors
et chante d'ambedeus ensamble,
s'est avis a chascun et samble
que cil qui a fet le romans
qu'il trovast toz les moz des chans,
si afierent a ceuls del conte." (v. 8-29)

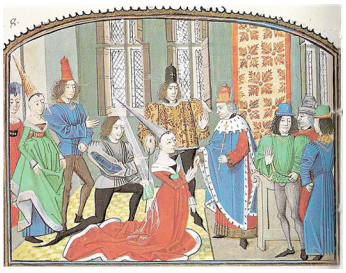
Del mismo modo que se tiñen de grana los vestidos para que sean más preciados, así ha insertado él canciones y música en este *Roman de la Rose*. Es una obra original, tan diferente de las otras, tan bien entretejida aquí y allá de bellos versos que un villano no sabría apreciarla. Podéis estar seguros de que esta novela supera a todas las otras. Jamás nadie se cansará de escucharla porque, si se quiere, se canta y se lee, y ha sido escrita con tal afán de agradar que complacerá a todos los que la escuchen cantar y leer: les parecerá siempre nueva. Es una historia de armas y de amor, y canta ambos temas a la vez, y podría llegar a pensarse que el mismo novelista ha sido quien ha escrito la letra de las canciones, tan bien se acuerdan al tema del relato.

Jean Renart durà a terme una renovació estètica profunda de la novel·la en vers introduint una nova manera de narrar en què l'aventura perd pes específic per a deixar espai a una representació atenta de la quotidianitat, refinada i pacífica, de la societat cortesa contemporània. El seu *Guillaume de Dole*, que intercala insercions líriques entre els octosíl·labs narratius, és una obra emblemàtica de l'experimentalisme artístic que caracteritza la novel·la en vers del segle XIII, que buscarà vies de renovació per mitjà de la hibridació de gèneres i registres estilístics creats en la centúria precedent.

6.3. Estètica realista i tradició trobadoresca

6.3.1. El *Roman de la Violette*

Pioner a seguir els passos de Jean Renart va ser **Gerbert de Montreuil** amb el seu ***Roman de la Violette***, escrit cap a **1230**, autor també conegut com a responsable d'una de les múltiples continuacions de què va ser objecte *El conte del Graal* de Chrétien de Troyes. El *Roman de la Violette* s'inspira en *Guillaume de Dole*, com suggereix el seu títol, calc de *Roman de la Rose*, títol original de l'obra de Jean Renart; la introducció de composicions líriques en proporció anàloga i de tipologia similar, l'estètica realista i la trama argumental, ja que totes dues obres s'inscriuen en el cicle esmentat de la *gageure*.



Roman de la Violette

En el *Roman de la Violette* el desencadenant de l'acció és la indiscreció del protagonista, Gerart de Nevers, que en el decurs d'una festa cortesana es vanagloria públicament de l'amor que li professa la seva amiga Euriaut. Això suscita l'enveja d'un cortesà que, recorrent a una calúmnia, aconsegueix separar la parella. La major part de la novel·la correspon a la llarga ***queste*** (cerca) d'Euriaut per part de Gerart que, penedit del seu comportament, haurà de fer front a una llarga sèrie d'aventures de les quals sortirà transformat en ***fin amant*** i ***chevalier accompli*** (enamorat cortès i cavaller perfecte). L'obra conclou amb la retrobada de la parella i el càstig del traïdor.

Malgrat que la intenció al·lusiva a Jean Renart és clara, les diferències són notables. Mentre que a *Guillaume de Dole* la reelaboració del tema folklòric de la dona injustament calumniada només ocupa la part final de l'obra, en el *Roman de la Violette* determina tota l'estructura narrativa. L'autor substitueix a més la tradicional intervenció de la dona, que defensa públicament la seva innocència, per un llarg episodi de procedència no folklòrica sinó llibresca: la *queste* (cerca) del cavaller, això és, el model estructural dissenyat per Chrétien de Troyes, que configurava les gestes i èxits del cavaller com un **camí iniciàtic**. Combinant el model de la narració lírica de Jean Renart amb el de la novel·la cavalleresca de Chrétien de Troyes, Gerbert de Montreuil aporta un **sentit ètic** a l'aventura amorosa de l'heroi, que haurà de purgar l'error inicial i esdevenir un amant cortès i identificar-se plenament amb l'ideal de conducta que emana de les cançons trobadoresques que interpreta al llarg del seu camí.

El mèrit de Gerbert de Montreuil consisteix sens dubte a haver sabut adequar l'amor trobadoresc als motlles de la novel·la cavalleresca per a elaborar una mena d'**educació sentimental** al servei de la moral eclesiàstica i matrimonialista que, incardinada en la narrativa d'oïl des de Chrétien de Troyes, tenia el defensor més fervent en el *roman* idíl·lic. Transvasat a les coordenades espaciotemporals de la novel·la, el cant trobadoresc es transforma radicalment, ja no expressa la incapacitat de realitzar l'experiència amorosa, sinó que indica el camí que condueix al feliç matrimoni, prèvia acceptació de les lleis que regulen la cortesia i l'intercanvi sentimental.

La figura del cavaller poeta cobrarà més relleu en obres posteriors, com el *Roman de Meliacin*, de Girart d'Amiens, que combinen aventures inspirades en fonts diverses amb una història d'amor, els avatars de la qual es reflecteixen en les cançons trobadoresques que interpreta el personatge.

6.3.2. El *Roman du Castelain de Coucy*

El pas següent en aquesta imbricació de les tradicions lírica i narrativa serà l'aparició d'un relat com el ***Roman du Castelain de Coucy et de la Dame de Fayel***, escrit per un tal **Jakemes** cap al **final del segle** XIII.

Ara el protagonista és un *trouvère* que va existir realment, el Châtalain de Coucy, i la tota narració de Jakemes només pretén explicar les circumstàncies que el van portar a compondre les seves cançons. Adoptant una tècnica pròxima a la de les **vides i *razós*** trobadoresques que ens han conservat els cançoners occitans, a partir del cançoner del Châtelain històric Jakemes elabora una biografia fictícia i cita una de les seves composicions al final de cada una de les seqüències narratives en què s'estructura l'obra.

Vides i *razós*

Les vides i les *razós* són textos en prosa redactats al segle XIII que en alguns cançoners occitans precedeixen, com a presentació, l'obra poètica d'un trobador determinat. Aquests textos, sovint elaborats sense més dades que les que es desprenen de les composicions conservades, intenten satisfer la curiositat del públic elaborant una biografia novel·lesca del trobador (vida) i imaginant les circumstàncies (*razós*) que el van induir a compondre les seves cançons.

La proximitat a la tradició trobadoresca també és perceptible en la temàtica, ja que la novel·la, l'argument de la qual planteja la relació adúltera entre el cavaller i la dama de Fayel, una dona casada, desenvolupa narrativament la típica situació triangular de la lírica meridional, escassament representada en la narrativa del nord de França, amb les notables excepcions de la llegenda tristaniana i dels amors de Ginebra i Lancelot. Potser és per això que aquesta vegada la història d'amor dels protagonistes té un desenllaç tràgic en què conflueixen el motiu de la partida a la croada, inspirat en la vida del Châtelain històric, i la fortuna literària de la llegenda del cor menjat, motiu folklòric de ressonàncies mítiques que, estretament vinculat a la simbologia del cor en el lirisme cortesà, havia penetrat al segle XII en el circuit de la literatura culta. El marit de la dama de Fayel, després de descobrir la infidelitat d'aquesta, se les enginya per fer partir l'amant de la seva esposa a Terra Santa, on és ferit mortalment. El Castellà, veient que la seva mort s'acosta, ordena a l'escuder que quan mori embalsami el seu cor i l'ofereixi com a regal pòstum a seva estimada. El marit de la dama de Fayel intercepta la tramesa del regal i, després de cuinar el cor, el dóna a menjar a la seva esposa sense revelar-li la seva procedència fins a assegurar-se que l'ha ingerit:

"–Dame, ne soieés en esfroi.
Je vous affi en bone foi
Que vous en ce mes chi mengastes
Le coer celui que mieus amastes:
C'est dou castellain de Couchi
Dont on vous siervi ore chi.
Par vous seule en fustes siervie,
Et jou et toute la maisnie
Fumes siervi d'un mes semblant.
Vous l'amastes en son vivant,
Dont moult och viergongne et anui,
Puis que le soch jusqu'al jour d'ui;
Et pour un peu moi revengier
Vous ai ge fait son coer mangier." (v. 8067-8076)

Señora, no os inquietéis, os juro
que con esta comida comisteis
el corazón de aquel al que más
amasteis: el corazón del Castellano de Coucy os ha sido servido. Sólo lo comisteis vos, los
otros tomamos otra comida de
apariencia semejante. Lo amasteis vivo, lo que me costó gran
vergüenza y disgusto, y aún la
sufro; y para vengarme un poco
os he dado a comer su corazón.

Després de la terrible revelació, la dama mor no sense abans confessar la seva felicitat per haver reunit per sempre el seu cor i el del seu amant, i s'aconsegueix així aquesta comunió plena i definitiva que tant anhelaven els trobadors. El

tema del cor menjat, que també apareix en la vida del trobador Guillem de Cabestany, i el ressò del qual arriba fins a l'època moderna, va conèixer una gran fortuna en les lletres medievals, com proven les diferents versions conservades, que van des del lirisme refinat del *Lai de Guirun* que canta la reina Iseu en el *Tristany* de Tomàs d'Anglaterra, al registre obscè i burlesc del paròdic *Lai d'Ignaure*, en què un grup de marits gelosos indignats castiguen les seves esposes fent-los menjar el cor i el membre del seu amant.

L'aproximació de les tradicions lírica i narrativa s'adverteix a més en l'actitud de Jakemes que, èmul del seu personatge, es presenta en el pròleg com a hereu dels antics trobadors i adopta la personalitat literària del *trouvère* que escriu per amor a la seva dama, a qui dedica la novel·la i l'anonimat de la qual preserva acuradament. En l'epíleg ens dóna el seu nom en acròstics i, imitant l'última acció del protagonista, envia a la dama per qui canta un missatge, l'obra, que també "conté" el seu cor:

"Et pour ytant k'Amours m'a pris
Et en son siervice m'a mis,
En l'onnour d'unne dame gente
Ai je mis men coer et m'entente
En rimer ceste histore chi.
Et men non nonmerai aussi,
Si c'on ne s'en piercevera
Qui l'engien trouver ne sara,
J'en sui ciertains, car n'aferoit
A personne qui fait l'aroit,
K'on le tenroit a vanterie,
Espoir, ou a melancolie;
Mais, se celle pour qui fait l'ai
En seit nouvielle, bien le sai,
S'il li plaist, bien guerredonné
Me sera, s'il li vient en gré.
A li m'ottroi et me present,
K'en face son commandement.
En li ai mis tout mon solas,
S'en canc souvent et haut et bas,
Et liement me maintenrai
Pour li tant com jou viverai."
(v. 8245-8266)

Roman du Castelain de Coucy

Puesto que Amor me ha tomado a su servicio para honrar a una noble dama he puesto mi corazón y todo mi entendimiento en rimar esta historia. Y daré mi nombre, y lo descubrirá aquel que sepa descifrar el artificio; y estoy seguro de que a nadie le interesa, y no quiero parecer vanidoso. Pero, si aquella por quien lo he escrito llega a conocerlo, tengo la certeza de que, si le place, me dará buena recompensa. A ella me entrego para cumplir su voluntad. En ella está mi felicidad, le canto a menudo en voz alta y baja, y me mantendré feliz a su servicio hasta que muera.

La temptació de Jakemes de convertir-se en subjecte líric d'una narració el tema principal de la qual és la relació entre l'amor i la composició poètica ja anuncia l'evolució de la novel·la en vers amb insercions líriques cap a un nou gènere literari que triomfarà en la centúria successiva: el *dit* pseudoautobiogràfic, narració en primera persona en la qual l'autor intercala poemes lírics de creació pròpia, i en la qual la figura protagonista del cavaller cantant és suplantada per la del *clerc* escriptor.

El *Guillaume de Dole* de Jean Renart va conèixer una fortuna extraordinària i va donar lloc a la moda literària de la novel·la en vers amb insercions líriques. Es tracta de novel·les que combinen episodis d'armes amb una intriga amorosa configurada com el desenvolupament narratiu dels motius lírics presents en les cançons que interpreten els personatges. L'atractiu principal d'aquestes obres era la nova representació de l'heroi sota una doble faceta: la del cavaller, de procedència novel·lesca, i la de l'amant cortès, de procedència lírica.

6.4. Literatura cavalleresca i tradició occitana: *Flamenca* i *Joufroi de Poitiers*

Joufroi de Poitiers i ***Flamenca*** revesteixen una notable afinitat amb el *Roman du Castelain de Coucy*, l'obra francesa més pròxima a l'univers de la *fin'amors* i al model narratiu occità que defineixen les vides trobadoresques. El nucli argumental dels tres textos gira entorn dels estratagemes d'un cavaller per a obtenir el favor d'una dama sotmesa al control implacable d'un marit gelós i, en els tres casos, el tret estilístic que defineix millor el tractament del tema és el desenvolupament narratiu al qual, amb tonalitats i intenció diferents, sotmeten els autors respectius la casuística amorosa celebrada pels trobadors en les seves cançons.

En el cas de ***Joufroi de Poitiers***, escrit a mitjan segle XIII, com en el del *Román du Castelain de Coucy*, el protagonista sembla a més inspirat en la memòria llegendària d'un trobador famós. No obstant això, si el Châtelain de Coucy històric, mort en les Croades i autor d'un cançoner amorós reduït però cèlebre, condicionava la versió tràgica de l'amor trobadoresc que ens ofereix Jakemes, és molt diferent la figura que s'insinua sota el llicenciós i envanit heroi epònim de *Joufroi de Poitiers*: el polèmic **Guilhem de Peitieu**, VII comte de Poitiers i IX duc d'Aquitània. Es tracta del primer trobador conegut, autor d'un cançoner en el qual ocupa un lloc important la temàtica burlesca i obscena i la paròdia de la *fin'amors*; i recordat en la seva vida occitana com un gran *trichador de domnas* (burlador de dames). La silueta del mític trobador s'acorda perfectament amb el to de *Joufroi de Poitiers*, obra caracteritzada per una comicitat que l'emparenta amb gèneres com el *fabliau* i que se sustenta en la **paròdia** sistemàtica dels valors cortesos i cavallerescos. L'estètica **realista** de l'obra recorda una vegada més el magisteri de Jean Renart, no solament en el detallisme descriptiu sinó també en la pràctica d'introduir figures històriques en la trama, entre les quals sobresurt una aparició curiosa del trobador Marcabrú. Així mateix són dignes de menció les **intervencions** constants **del narrador** que, amb comentaris sobre les aventures sentimentals pròpies, es converteix per moments en protagonista de la narració.

L'escassetat de textos narratius en **occità antic**, fenomen que se sol atribuir tant al presumpte naufragi de la tradició manuscrita com al prestigi de la lírica meridional, que hauria inhibit el desenvolupament d'altres gèneres, atorga una gran importància a ***Flamenca***, una **novel·la occitana anònima del final del segle** XIII.

La intriga de la novel·la s'inspira en un tema clàssic en la tradició occitana, el del marit castigat per la seva gelosia, també conegut com a ***castiagilós*** pel títol d'una obra de Ramon Vidal de Besalú. Més enllà de la llengua emprada i de la filiació del tema, el nexe de l'obra amb la cultura occitana es manifesta en el desenvolupament narratiu ampli a què l'autor sotmet **motius lírics** procedents de la tradició trobadoresca i en l'**exaltació nostàlgica de l'edat d'or** de la societat cortesa, característica de la literatura trobadoresca de la segona meitat del segle XIII, en la qual trobem al·lusions freqüents a la decadència de la civilització meridional i a la dificultat dels trobadors per a trobar mecenes i protectors. Aquesta mirada nostàlgica cap a un passat esplendorós que no ha de tornar porta l'autor, que, com hem dit, escriu al final del segle XIII, a ambientar la novel·la en els anys trenta de la centúria esmentada i a emprar tot el seu art en la descripció realista d'una societat aristocràtica brillant que passa la seva alegre existència entre jocs, tornejos i danses.

Amb tot, i malgrat que els aspectes apuntats confereixen un caràcter inequívocament meridional a la novel·la, l'autor de *Flamenca*, un *clerc* culte que combina sàviament fonts llibresques i folklòriques, mediollatines i vulgars, sobresurt per una vocació marcadament **eclèctica** que busca **unir la tradició d'oc i la d'oïl** en una elaborada síntesi de l'esperit cavalleresc celebrat al nord de França i de la concepció amorosa que havien desenvolupat els trobadors de les corts meridionals. Així, no solament personatges i regions del nord de França configuren l'escenari de la novel·la, sinó que també el tractament del tema acusa una forta influència de la literatura francesa: des de les nocions filosòfiques debatudes en el *Roman de la Rose* als motius cavallerescos del cicle artúric, passant per la tractadística amorosa septentrional, en la qual ocupava un lloc destacat el *De Amore* d'Andreas Capellanus.

Le Chateau de Jalouise (representació al·legòrica de la gelosia).

Totes aquestes suggestions i influències es projecten sobre una trama molt senzilla, que permet a l'autor concentrar l'atenció en la pintura psicològica dels personatges: la història d'amor entre Guilhem de Nevers, un jove cavaller seguidor dels preceptes de la *fin'amors* trobadoresca, i Flamenca, esposa d'Archambault, senyor de Bourbon l'Archambault, que viu tancada i segregada de la cort, víctima de la gelosia anticortesa del seu marit. El zel d'Archambault fa difícil l'accés a Flamenca, però Guilhem se sabrà valer d'una hàbil estratagema: disfressat de clergue, i amb el pretext de la missa, cada diumenge es podrà apropar a l'estimada i declarar-li el seu amor com un trobador, xiuxiuejant-li dues síl·labes, que constitueixen el primer hemistiqui d'un vers que ella completa amb la seva resposta en la missa següent. El resultat és un diàleg que, constantment diferit, es desenvolupa del 7 de maig al primer d'agost de 1234:

"[Guilhem] «Ai las!» [Flamenca.] «Que plans?» [G.] «Mor mi» [F.] «De que?»
[G.] «D'amor» [F.] «Per cui?» [G.] «Per vos» [F.] «Qu'en puesc?»
[G.] «Garir» [F.] «Consi?» [G.] «Per gein» [F.] «Pren l'i»
[G.] «Pres l'ai» [F.] «E cal?» [G.] «Iretz» [F.] «Es on?»
[G.] «Als banz» [F.] «Cora?» [G.] «Jorn breu» [F.] «Plas mi»."
El diàleg s'insereix de manera entretallada, entre els versos 3949 i 5721.

[G.] "¡Ay de mí!". [F.] "¿Por qué te lamentas?". [G.] "Muero". [F.] "De qué?".
[G.] "De amor". [F.] "¿Por quién?". [G.] "Por vos". [F.] "¿Qué puedo hacer?".
[G.] "Curarme". [F.] "¿Cómo?". [G.] "Con ingenio". [F.] "Tómalo".
[G.] "Lo he tomado". [F.] "¿Y cuál?". [G.] "¿Iréis?". [F.] "¿A dónde?".
[G.] "A los baños". [F.] "¿Cuándo?". [G.] "Pronto". [F.] "Me place".

En l'ambivalència del ritual amorós, que es prolonga durant tres mesos i conclou amb un petó de pau, s'insinua la religió d'amor de l'amant cortès, sumit en l'adoració d'una dama distant i inabastable; no obstant això, Guilhem se les enginyarà per a superar la devota postració del *fin amant* i, recorrent aquesta vegada a un truc més propi de ***fabliau*** que dels sofisticats rituals cortesos, excava un túnel que uneix la seva casa amb els banys a què acudeix Flamenca, i d'aquesta manera tots dos amants consumen la revenja contra el marit gelós.

Els *fabliaux*

Són contes escrits en octosíl·labs apariats que se solen definir en oposició d'altres formes de narrativa breu en vers com el ***lai***. A la idealització pròpia del *lai*, el *fabliau* opo-sa el registre comicorealista, i a la pintura cortesa de l'amor, l'erotisme.

Lluny de condemnar als amants a viure la seva passió en els marges de la societat, la novel·la conclou amb la feliç reinserció en l'univers cortesà de Guilhem i Flamenca que, malgrat la curació del gelós, continuaran gaudint del seu amor. Flamenca recupera la posició central en la festiva i elegant vida cortesana i Guilhem, estimulat per l'amor correspost, emprèn el camí de la proesa cavalleresca i triomfa en combats i tornejos. Si d'acord amb la tradició occitana i amb els dictats d'Andreas Capellanus, autor del *De Amore*, l'obra exclou l'amor conjugal de l'univers de la cortesia, les gestes heroiques de Guilhem integren feliçment el relat en la tradició del *roman courtois* que exigia la conciliació de les armes i l'amor.

Resulta interessant, en aquest sentit, la confrontació amb la novel·la francesa amb insercions líriques que hem vist en l'apartat interior. Mentre que, a excepció de Jakemes, els autors francesos que segueixen l'estela de Jean Renart adapten la tradició trobadoresca a l'ètica matrimonialista de la novel·la francesa, *Flamenca*, una obra amb argument de *castiagilós*, adapta la tradició narrativa francesa a la celebració dels valors de la *fin'amors*.

6.5. La desmitificació de l'amor i l'aventura

En ***La Chastelaine de Vergi***, relat breu que no assoleix els mil versos, compost a mitjan segle XIII per un autor anònim, s'ha vist el germen de la *nouvelle*, gènere que es desenvoluparà a França durant els segles XIV i XV. L'obra narra el final tràgic dels amors d'un cavaller, vassall del duc de Borgonya, amb la castellana de Vergi:

Argument de *La Chastelaine de Vergi*

La dama, en nom de la *fine amor*, imposa al seu amant la condició de mantenir la seva relació en secret i, amb l'ajuda d'un gosset que deixa solt al jardí quan es queda sola, li indica si la pot anar a veure. La situació es complica quan la duquessa de Borgonya, enamorada del cavaller, li declara el seu amor i, després del rebuig d'aquest, es venja acusant-lo davant del seu marit d'haver intentat seduir-la. Davant del temor de l'exili amb què el duc l'amenaça, el cavaller persuadeix el seu senyor de la seva innocència confessant-li la identitat de la dama que realment ocupa el seu cor i deixant-lo espiar una de les seves cites. La duquessa aconsegueix que el duc li reveli el secret del cavaller i s'afanya a venjar-se, donant a entendre a la castellana de Vergi que el seu amant ha traït la discreció que ella li havia imposat. La castellana mor de dolor després de deplorar amargament la traïció del seu amic, i aquest se suïcida sobre el cos agonitzant de la seva dama. En descobrir el que ha passat el duc decapita la seva esposa.

S'ha parlat de diverses fonts manejades per l'autor i s'han destacat, en l'àmbit de la narrativa breu, reminiscències d'alguns *lais*; no obstant això, l'interès no està tant en la procedència del tema com en el seu tractament o més concretament en la problemàtica inserció del mite de l'amor cortès en un quadre que, lluny del decorat idealitzat de *lais* i contes de fades, aspira a reproduir la **realitat del present**. El detonador del desenllaç tràgic que caracteritza l'obra és justament la col·lisió entre el codi cortès i les contingències del real. La realitat no es regeix per les normes de la cortesia, i així la fidelitat a la dama s'esvaeix ràpidament davant de l'imperatiu de fidelitat al senyor; però, sobretot, la realitat és molt més matisada i complexa que el món idealitzat de l'amor cortès. La tragèdia no és el resultat de l'acció palpable i concreta d'un *gilós* pèrfid o d'una dama envejosa, sinó d'una concatenació fatal de malentesos i desencerts que difuminen la línia de demarcació entre els amants i els malvats *lauzengiers* que tan nítidament traçava el codi amorós de la *fin'amors*: el cavaller és artífex de la desgràcia pròpia en desobeir la norma imposada per la seva dama; el duc causarà la mort del seu vassall en trair el seu secret revelant-ho a la seva esposa despitada; la dama és culpable d'exigir la submissió de l'amant a les normes artificioses del joc cortès, etc. En va el narrador invocarà els versos del Châtelain de Coucy, buscant un paral·lelisme entre l'univers dels vells trobadors i la peripècia del seu personatge:

"Et por ce qu'adés li sovient
de la grant joie et du solaz
qu'il a eu entre ses braz.
si se pensée, s'il la messert
et s'il par son mesfet la pert,
quant o soi ne l'en puet mener,
comment porra sanz li durer.
Si est en tel point autressi
com li chastelains de Couci,
qui au cuer n'avoit s'amor non,
dist en un vers d'une chançon:

Recuerda siempre la alegría y solaz que ha tenido entre sus brazos, y piensa que, si la pierde a causa de su falta, no podrá vivir sin ella. Le ocurría como al Castellano de Coucy, que, con el corazón completamente entregado a amor, compuso los siguientes versos de una canción:

Par Dieu, Aniors, fort m'est a consirrer
du dous solaz et de la compaingnie
et des samblanz que m'i soloit moustrer
celé qui m'ert et compaingne et amie :
et quant regart sa simple cortoisie
et les douz mos qu'a moi soloit parler,
comme me puet li cuers ou cors durer?
Quant il n'en part, certes trop est mauves."
(v. 284-302)

Por Dios, Amor, me es duro estar
sin su dulce solaz y su compañía
y sin el rostro que me solía mostrar la que era mi compañera y amiga; y su mirada llena de sencilla cortesía, y la dulzura con que me solía hablar ¿cómo puede permanecer mi corazón en el cuerpo? Si no se aleja de él, demasiado dolor ha de soportar.

I en va també la dama intentarà trobar un punt d'intersecció entre vida i poesia, encara que sigui dins dels límits modestos del seu jardí, perquè s'imposa una nova realitat en la qual ja no hi ha espai per als mites cortesos.

L'**estètica realista** amb què Jean Renart pintava un món rosa i idealitzat que reproduïa els valors cortesos s'aplica ara al retrat d'un **univers desmitificat** que no retrocedeix davant de la pintura del dolor, la crueltat, l'escabrós i el tràgic. En l'àmbit de la novel·la d'aventures trobem un exemple d'això en la voga d'un motiu com el de l'incest (*La Manekine*, *La Belle Hélène de Constantinople*, *Le Roman du Comte d'Anjou*, *Yde et Olive*, *Le Roman d'Apollonius de Tyr*). Un dels esquemes narratius més recurrents és el del pare enamorat de la filla, present en obres com *La Manekine*, escrita per Philippe de Remi cap a 1290, o el *Roman du Comte d'Anjou*, de Jean Maillart, del principi del segle XIV, que relata amb lleugeres variants argumentals les terribles penalitats d'una noble donzella després de fugir del desig incestuós del seu pare. La jove, sumida en la misèria més absoluta, aconseguirà escapar temporalment a la seva trista sort casant-se amb un rei o amb un comte, segons les versions, però, víctima de les maquinacions del nou entorn familiar, una vegada més es veurà abocada amb el seu fill nounat a una vida d'indigència i penúries, que només finalitzaran quan el seu espòs, que ha sortit a cercar-la, l'aconsegueixi trobar.

Citem, a tall d'exemple, aquest petit fragment de la llarguíssima lamentació de la donzella que, vivint en la penúria, enyora el menjar que li servien a la taula del seu pare:

"Sa huche oevre, son pain li baille;
Mes in n'estoit mie sanz paille,
Ainz ert dur et noir et moysi,
Quant la pucelle l'a choisi,
Forment en son cuer se demente
Et dit souvent: «Lasse, dolente!
Tel vit: pas apris n'avoie,
Quant je chiéz motl pere mennoie.
Mes viandes chieres et fines,
Chapons en rost, oisons, gelines,
Cynnes, paons, perdris, fesanz,
Herons, butors qui sont plesans,
Et venoisons de maintes guísez
A chiens courans par force prises
Cers, dains, connins, senglers sauvage.»"
(v. 1099-1162)

Ella abrió su arca y le tendió
su pan; no carecía de paja, y
además era duro, negro y mohoso. Cuando la joven lo probó
surgió un lamento desde lo más
hondo de su corazón. Y no dejó de repetir: "¡Ay, pobre de mí!
No estaba acostumbrada a este género de vida. Cuando moraba en la casa de mi padre comía platos preciados y delicados: capones asados, gansos salvajes, gallinas, cisnes, pavos reales, perdices, faisanes, garzas, alcaravanes, todos muy sabrosos;
carnes variadas de caza".

La brutal mutilació de l'heroïna en *La Manekine*, que s'amputa la mà esquerra per escapar del seu pare, els laments de la protagonista del *Roman du Comte d'Anjou* per la gana i el fred extrems que ha de suportar, malgrat el seu alt llinatge, o el míser itinerari del seu noble espòs, que emprendrà el camí de la mendicitat per trobar-la, reflecteixen la duresa d'un realisme i d'una estètica tardomedievals, que s'imposaran plenament en la ***nouvelle*** en prosa que es comença a introduir en l'escena literària en aquesta època.

El model de la celebració i exaltació de la dona sorgit de l'àmbit cortès és substituït per l'emergència d'actituds arcaiques d'apropiació i domini violents, la proesa cavalleresca per la lluita per la subsistència, el passat llegendari per un present quotidià en què ocupa un lloc destacat la vida de les classes populars. Encara que, com dicta la tradició, els protagonistes pertanyen sempre al grup nobiliari, la clàssica pintura de la vida de la noblesa es reemplaça en aquestes obres per una descripció atenta de la trista quotidianitat dels més humils, en la qual troben un protagonisme inusitat de personatges populars, com la pobra vídua d'Orleans que ajuda l'heroïna fugitiva en l'obra de Jean Maillart o la captaire que li ofereix hospitalitat.

La realitat s'imposa als mites literaris i no hi ha cap dubte que una mostra emblemàtica d'això és un text com *Le Roman du Comte d'Anjou* (1316), qualificat per G. Paris com l'últim *roman d'aventure* en vers.

Bibliografia

Apartat 1. Les novel·les de matèria antiga o *romans antiques*

Edicions i traduccions

Arnold, I. (ed.) (1938). *Le Roman de Brut de Wace*. París: SATF.

Baumgartner, E. (ed.) (2000). *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena. Trois contes du XIIe siècle français imités d'Ovide*. París: Gallimard.

Baumgartner, E.; Vielliard, F. (eds.) (1998). *Benoît de Sainte-Maure. Roman de Troie*. París: Librairie Générale Française.

Bermejo, E. (ed.) (1986). *El libro de Eneas*. Barcelona: PPU.

Cañas, J. (ed.) (1998). *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra.

Gracia, P. (ed.) (1997). *El libro de Tebas*. Madrid: Gredos.

Holzbacher, A. M. (ed.) (1999). *La Novela de Eneas*. París / Roma: Champion / Memini.

Micha, A. (ed.) (1978). *Cligès*. París: Champion.

Mora-Lebrun, F. (ed. i trad.) (1995). *Roman de Thèbes*. París: Le Livre de Poche.

Petit, A. (ed.) (1997). *Le roman d'Eneas* (ed. crítica a partir del manuscrit B.N. fr. 60). París: Le Livre de Poche.

Petit, A. (ed.) (1991). *Roman de Thèbes*. París: Champion.

Raynaud de Lage, G. (ed.) (1966-1968). *Roman de Thèbes* (2 volums). París: Champion.

Raynaud de Lage, G. (ed.) (1973). *Eneas, roman du XIIe siècle* (2 volums). París: Champion.

Salverda de Grave, J. J. (1925-1929). *Roman d'Enéas* (2 volums). París: Champion.

Thiry-Stassin, M. (1985). *Le Roman d'Eneas, traduit en français moderne*. París: Champion.

Estudis

Diversos autors (1997). *Alessandro nel medioevo occidentale* (a cura di M. Liborio, P. Boitani, C. Bologna, A. Cipolla. Introduzione di Peter Dronke). Fondazione Lorenzo Valla / Arnaldo Mondadori Editore.

Alarcos Llorach, E. (1948). *Investigaciones sobre el "Libro de Alexandre"*. Madrid: CSIC.

Auerbach, E. (1969). "Camila o sobre el Renacimiento de lo Sublime". A: *Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la Edad Media* (pàg. 175-228). Barcelona: Seix Barral.

Baumgartner, E. (1981). "Troie et Constantinople dans quelques textes du XIIe et du XIIIe siècle: fiction et histoire". A: *La ville: histoires et mythes*. París: Institut de Français de l'Université Paris X Nanterre.

Baumgartner, E. (1995). *Le Récit médiéval*. París: Hachette.

Baumgartner, E. (1997). *Entre fiction et histoire: Troie et Rome au Moyen Âge*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Baumgartner, E.; Harf-Lancner, L. (eds.) (1993). *Images de l'Antiquité dans la littérature française*. París: Presses de l'École Normale Superieure.

Brasseur, A. (ed.) (1989). *Jehan Bodel, La chanson des Saisnes*. Ginebra: Droz.

Casas Rigall, J. (1999). *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*. Santiago de Compostel·la: Universidade.

Cátedra, P. (1993-1994). "El entramado de la narratividad: tradiciones líricas en textos narrativos españoles de los siglos XIII y XIV". *Journal of Hispanic Journal of Hispanic Research* (pàg. 323-354).

Donovan, L. G. (1975). *Recherches sur le Roman de Thèbes*. París: SEDES.

Dufournet, J. (ed.) (1985). *Relire le "Roman d'Énéas"*. París: Champion.

Faral, E. (1913/1983). *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Âge*. París: Champion.

Flori, J. (2005). *Leonor de Aquitania. La reina rebelde*. Barcelona: Edhasa.

Frappier, J. (1964). "Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XIIe et du XIIIe siècle". A: A. Fourrier (ed.). *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siècle. Colloque de Strasbourg 1962* (pàg. 13-54). Ginebra: Droz (reimpr. a *Histoire, mythes et symboles*, pàg. 21-54).

Frappier, J.; Raynaud de Lage, G. (1978). "Les romans antiques". A: *Grundiss der romanischen Literaturen des Mittelalters, IV. Le roman jusqu'à la fin du XIIIe siècle* (I, pàg. 145-182). Heildelberg: Carl Winter.

García Gual, C. (1974). *Primeras novelas europeas*. Madrid: Itsmo.

Gosman, M. (1997). *La légende d'Alexandre le Grand dans la littérature française du XIII siècle*. Amsterdam / Atlanta: Rodopi.

Harf-Lancner, L.; Mathey-Maille, L.; Szkilnik, M. (2006). *Conter de Troie et d'Alexandre*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle.

Huchet, J. C. (1984). *Le roman médiéval*. París: PUF.

Jodogne, O. (1964). "Le caractère des oeuvres «antiques» dans la littérature française du XIIe et du XIIIe". A: A. Fourrier (ed.). *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIe au XIVe siécle. Colloque de Strasbourg 1962* (pàg. 55-86). París.

Kölher, E. (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.

Le Goff, J. (1957). *Les intellectuels au Moyen Age*. París: Éditions du Seuil [trad. a l'espanyol de 1986: *Los intelectuales de la Edad Media*. Barcelona: Gedisa].

Lida de Malkiel, M. R. (1975). *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel.

Meneghetti, M. L. (ed.) (1988). *Il romanzo*. Bolonya: Il Mulino.

Micha, A. (1970). "Couleur épique dans le *Roman de Thèbes*". *Romania* (núm. XCI, pàg. 145-160; reimpr. 1976, *De la chanson de geste au roman*. Ginebra: Droz).

Montoya Martínez, J.; Riquer, I. de (1998). *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: UNED.

Mora-Lebrun, F. (1994). *L'"Enéide" médiévale et la naissance du roman*. París: PUF.

Petit, A. (1985). *L'anachronisme dans les romans antiques du XIIe siècle*. Lilla: Université de Lille-III.

Petit, A. (1985). *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XIIe siècle*. París: Champion.

Poirion, D. (1976). "De l'*Enéide* à l'*Eneas*: mythologie et moralisation". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. XIX, pàg. 213-229).

Raynaud de Lage, G. (1961/1976). "Les Romans antiques et la répresentation de l'Antiquité". *Moyen Âge* (núm. LXVII, pàg. 247-291; reimpr. a *Les premiers romans français et autres études linguistiques*, pàg. 127-159, Ginebra: Droz).

Riquer, M. de (ed.) (1975). *Los trovadores*. Barcelona: Ariel.

Riquer, M. de (1989). "El *Roman d'Enéas* i l'*Eneida*". A: *Estudis de Llengua i Literatura Catalana, XVIII: Miscel·lània Joan Bastardas* (I, pàg. 139-155). Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Roncaglia, A. (1963). "L'Alexandre d'Alberic et la séparation entre chanson de geste et roman". *Chanson de geste und höfischer roman* (pàg. 37-52). Heidelberg Kolloquium / Heidelber: Carl Winter.

Roncaglia, A. (1988). "*Romanzo*. Scheda anamnestica d'un termine chiave". A: M. L. Meneghetti (ed.). *Il Romanzo* (pàg. 89-106). Bolonya: Il Mulino.

Vàrvaro, A. (1967). "I nuovi valori del *Roman d'Eneas*". *Filologia e letterature* (núm. XIII, pàg. 113-141).

Viscardi, A. (1967/1993). *Le letterature d'Oc et d'Oïl*. Milà: Edizioni Accademia.

Zink, M. (1981). "Une mutation de la conscience littéraire: le langage romanesque à travers les exemples français du XIIe siècle". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. XXIV, pàg. 3-27).

Zink, M. (1984). "Héritage rhétorique et nouveauté littéraire dans le roman antique en France au Moyen Age". *Romania* (núm. CV, pàg. 248-269).

Apartat 2. La matèria de Bretanya. Els *lais*

Edicions i traduccions

Alvar, C. (1995). *María de Francia, Lais*. Madrid: Alianza.

Cuenca, L. A. de (1987). *María de Francia, Lais*. Madrid: Siruela.

Harf-Lancner, L. (1990). *Marie de France, Les Lais*. París: Livre de Poche.

Hoepffner, E. (ed.) (1921). *Marie de France, Les Lais*. Estrasburg: Heitz.

Holzbacher, A. M. (1978). *Los Lais de María de Francia*. Madrid: Espasa Calpe.

Holzbacher, A. M. (1992). *María de Francia, Los Lais* (ed. bilingüe). Barcelona: Sirmio.

Jubany, J. (1981). *Maria de França. Lais*. Barcelona: Quaderns Crema.

Lods, J. (1959). *Les Lais de Marie de France*. París: Champion.

O'hara Tobin, P. M. (1976). *Les lais anonymes des XIIe et XIIIe siècles. Édition critique de quelques lais bretons*. Ginebra: Droz.

Riquer, I. de (1987). *Nueve Lais Bretones y La Sombra de Jean Renart*. Madrid: Siruela.

Rychner, J. (ed.) (1966). *Les Lais de Marie de France*. París: Champion.

Walter, P. (2000). *Marie de France, Lais* (ed. bilingüe). París: Gallimard.

Warnke, K. (reimpr. 1974). *Die Lais de Marie de France* (1885). R. Köhler; Halle; Max Niemeyer (notes). Ginebra: Slatkine.

Estudis

Aubailly, J. C. (1986). *La fée et le chevalier, Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XIIe et XIIIe siècles*. París: Champion.

Baum, R. (1968). *Recherches sur les oeuvres attribuées à Marie de France*. Heidelberg: Annales Universitatis Saraviensis.

Bloch, R. H. (2003). *The Anonymous Marie de France*. Chicago: University of Chicago Press.

Burgess, G. S. (1987). *The Lais of Marie de France: Text and Context*. Atenes: The University of Georgia Press.

Dragonetti, R. (1973). "Le *lai* narratif de Marie de France pur qui fu fez, coment e dunt". A: *Littérature, Histoire, Linguistique. Recueil d'Études offert à Bernard Gagnebin* (pàg. 31-53). Lausana: L'Âge de l'Homme.

Fleuriot, L. (1987). "Les *lais* bretons". A: *Histoire littéraire et culturelle de Bretagne* (vol. I, pàg. 131-138). París / Ginebra: Champion-Slatkine.

Foulet, L. (1905). "Marie de France et les *lais* bretons". *Zeitschrift für romanische Philologie* (núm. XXIX, pàg. 19-56, 293-322).

Frappier, J. (1978). "La matière de Bretagne: ses origines et son développement". A: *Grundriss der romanische Literaturen des Mittelalters* (vol. IV/1 "Le roman en prose jusqu'à la fin du XIIIe siècle"). Heidelberg: Karl Winter Verlag.

Hoepffner, E. (1935). *Les Lais de Marie de France*. París.

Jonin, P. (1982). "Le *je* de Marie de France dans les *Lais*". *Romania* (núm. CIII, pàg. 170-196).

Lucía Megías, J. M. (1999). "María de Francia en los *Lais*: modos y funciones de la presencia del autor". *Revista de Poetica Medieval* (núm. 3, pàg. 107-130).

Maréchal, C. A. (ed.) (1992). *In quest of Marie de France, a twelfth century poet*. Lewiston / Queenston: Lampeter/Mellen.

Ménard, P. (1979). *Les Lais de Marie de France. Contes d'amour et d'aventures du Moyen Âge*. París: PUF.

Mikhaïlova, M. (1996). *Le présent de Marie*. París: Diderot.

Payen, J. C. (1975). *Le lai narratif*. Turnhout: Brepols.

Riquer, M. de (1955). "La «aventure», el «*lai*» y el «conte» en Marie de Francia". *Filologia romanza* (II, pàg. 1-19).

Segre, C. (1959). "Per l'edizione critica dei *Lai* di Maria di Francia". *Cultura Neolatina* (núm. XIX, pàg. 215-237).

Simó, M. (1999). "El don de la oscuridad en el prólogo de los *Lais* de María de Francia". A: *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica* (pàg. 333-349). Granada: Universidad de Granada.

Simó, M. (2007). "*De sun ami bien conustra le bastun quant el le verra*: sobre la equivalencia entre leer y amar en los *Lais* de María de Francia". A: R. Huamán Mori; E. Roig Torres (eds.). *De los orígenes de la narrativa corta en Occidente*. Lima / Ginebra: Magnolia.

Spitzer, L. (1943-1944). "The Prologue of the *Lais* of Marie de France and Medieval Poetics". *Modern Philology* (núm. XLI, pàg. 92-102).

Sturges, R. (1980). "Texts and Readers in Marie de France's *Lais*". *Romanic Review* (núm. 71, pàg. 244-264).

Valero de Holzbacher, A. M. (1987-1988). "El prólogo de los *Lais*: no se ha dicho aún la última palabra". *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (vol. 41, pàg. 228-257).

Virdis, M. (2001). "Il *Guigemar*: tra onirico e simbolico". A: M. Virdis. *Gloser la lettre, Marie de France, Renaut de Beaujeu, Jean Renart* (pàg. 23-51). Roma: Bulzoni.

Zambon, F. (1992). "Il titolo e la finzione dell'origine nei *Lais* di Maria di Francia". A: *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1987)* (pàg. 145-153). Pàdua: Editoriale Programma.

Zambon, F. (1993), "L'usignolo e il cigno: sulla poetica di Maria di Francia". A: *L'imagine riflessa* (pàg. 295-306). Gènova: Edizioni dell'Orso.

Apartat 3. La matèria de Bretanya. El *Tristany*

Edicions i traduccions precedides d'estudis introductoris

Bédier, J. (ed.) (1902-1905). *Le Roman de Tristan par Thomas* (2 volums). París: Didot (SAFT). (Una altra ed. el 1961, Oxford: Pollard.)

Cirlot, V. (1986). *Béroul, Tristany e Iseo*. Barcelona: PPU.

Dietz, B. (1987). *G. von Strassburg, Tristán e Isolda*. Madrid: Siruela.

Ewert, A. (ed.) (1970). *The Romance of Tristan by Béroul* (1939). Oxford: Blackwell.

Hoepffner, E. (ed.) (1943). *La Folie Tristan d'Oxford*. Estrasburg: Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg.

Hoepffner, E. (ed.) (1949). *La Folie Tristan de Berne*. Estrasburg: Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg.

Lecoy, F. (ed.) (1992). *Le Roman de Tristan par Thomas*. París: Champion.

Marchello-Nizia, C. (dir.) (1995). *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes*. París: Gallimard ("La Pléiade").

Payen, J. C. (ed. i trad.) (1980). *Tristan et Yseut. Les Tristan en vers. "Tristan" de Béroul, "Tristan" de Thomas, "La Folie Tristan" de Berne, "Folie Tristan" d'Oxford, "Chèvrefeuille" de Marie de France*. París: Garnier.

Riquer, I. de (tr. esp.) (1995) *La leyenda de Tristán e Iseo* (recopilació de textos, traducció i pròlegs d'Isabel de Riquer). Barcelona: Círculo de Lectores.

Riquer, I. de (ed.) (2001). *Tomás de Inglaterra, Berol, María de Francia y otros, Tristán e Iseo*. Madrid: Siruela.

Varvaro, A. (1967). "La teoria dell'archetipo tristaniano". *Romania* (núm. 88, pàg. 13-58).

Walter, P; Lacroix, D. (ed. i trad.) (1992). *"Tristan et Iseut". Les poèmes français. La saga norroise*. París: Livre de Poche.

Yllera, A. (1984). *Tristán e Iseo*. Madrid: Alianza.

Estudis

Baumgartner, E. (1987). *Tristan et Iseut*. París: PUF.

Brault, G. J. (1998). "L'amer, l'amer, la mer: la scènes des aveux dans le Tristan de Thomas à la lumière du Fragment de Carlisle". A: *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Ph. Ménard* (t. II., pàg. 215-227). París: Champion.

Cazenave, M. (1969). *Le philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut*. París: Livrairie José Corti.

Ferrante, M. (1973). *The conflict of love and honor. The medieval Tristan legend in France, Germany and Italy*. París: La Haya.

Frappier, J. (1963). "Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. VI, pàg. 255-280, 441-454).

Gallais, P. (1974). *Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan*. París: Tête de Feuilles / Sirac.

Huchet, J. C. (1990). *Tristan et le sang de l'écriture*. París: PUF.

Jonin, P. (1958). *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIe siècle. Etude des influences contemporaines*. Ais de Provença: Publication des Annales de la Faculté de Lettres / Editions Ophrys.

Le Gentil, P. (1953). "La Légende de Tristan par Béroul et Thomas. Essai d'interpretation". *Romance Philology* (núm. VII, pàg. 111-129).

Raynaud de Lage, G. (1978). "Les Romans de *Tristan* au XII siècle". A: *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters* (vol. IV/I, pàg. 212-230). Heidelberg: Carl Winter.

Riquer, I. de (1995). "Tristán trasquilado a cruces". *Cultura Neolatina* (núm. LV, pàg. 89-99).

Riquer, I. de (2007). *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*. Madrid: Siruela.

Roncaglia, A. (1971). "La statua d'Isotta". *Cultura Neolatina* (núm. XXXI, pàg. 41-67).

Rougemont, D. de (1939). *L'Amour et l'Occident*. París: Plon [trad. castellana de 2006: *El amor y occidente*. Barcelona: Kairos].

Shirt, D. J. (1981). *The Old French Tristan Poems. A Bibliographical Guide*. Londres: Grant & Cutler.

Varvaro, A. (1963). *Il Roman di Tristan de Béroul*. Torí: Bottega d'Erasmo.

Varvaro, A. (1967). "La teoria dell'archetipo tristaniano". *Romania* (núm. LXXXVIII, pàg. 13-58).

Yllera, A. (1978). *Tristan e Iseo*. Madrid: Cupsa.

Zambon, F. (1987). "Tantrys o il narratore sciamano". *Medioevo Romanzo* (núm. XII, pàg. 307-328).

Apartat 4. La matèria artúrica. Chrétien de Troyes

Traduccions

Alvar, C. (1982). *Chrétien de Troyes, Erec y Enide*. Madrid: Editora Nacional.

Alvar, C.; Cirlot, V.; Rossell, A. (1987). *Erec y Enide*. Madrid: Siruela.

Cuenca, L. A. de; García Gual, C. (1984). *Chrétien de Troyes, El caballero de la carreta*. Madrid: Alianza.

Lemarchand, M. J. (1984). *Chrétien de Troyes, El Caballero del León*. Madrid: Siruela.

Lucía Megías, J. M. (2000). *El Libro de Perceval (o El cuento del Grial)*. Madrid: Gredos.

Riquer, I. de (1988). *El Caballero del León*. Madrid: Alianza.

Riquer, M. de (1985). *Chrétien de Troyes, Li contes del Graal. El cuento del Grial*. Barcelona: El Festín de Esopo.

Riquer, M. de (1989). *El Conte del Graal* (trad. i pròleg). Barcelona: Quaderns Crema.

Riquer, M.; Riquer, I. de (2000). *El cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus* continuaciones (1989). Madrid: Siruela.

Rubio Tovar, J. (1993). *Chrétien de Troyes, Cligès*. Madrid: Alianza.

Simó, M. (2001). *El Cavaller del Lleó*. Barcelona: Quaderns Crema.

Verjat Massmann, A. (1995). *Chrétien de Troyes, El Cuento del Grial*. Barcelona: Bosch.

Estudis

Alvar, C. (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza.

Aurbach, E. (1996). *Mimesis, La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942). Mèxic: FCE.

Baumgartner, E. (1992). *Chrétien de Troyes, Yvain, Lancelot, la charrette et le lion*. París: PUF.

Baumgartner, E. (1999). *Chrétien de Troyes: Le Conte du Graal*. París: PUF.

Benton, J. F. (1961). "The court of Champagne as a Library Center". *Speculum* (núm. XXXVI, pàg. 51-91).

Bezzola, R. R. (1968). *Le sens de l'aventure et de l'amour Chrétien de Troyes*. París: Champion.

Cirlot, V. (1987). *La novela artúrica*. Barcelona: Montesinos.

Cirlot, V. (2005). *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.

Frappier, J. (1969). *Étude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes*. París: SEDES.

Frappier, J. (1979). *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal. Étude sur Perceval ou le Conte du Graal*. París: SEDES.

Gallais, P. (1973). *Perceval et l'initiation. Essais sur le dernier roman de Chrétien de Troyes, ses correspondances orientales et san signification anthropologique*. París: Sirac.

García Gual, C. (1983). *Historia del rey Arturo y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza.

Haidu, P. (1968). *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes. Irony and comedy in Cligès and Perceval*. Ginebra: Droz.

Haidu, P. (1972). *Lion-queue-coupé. L'écart symbolique chez Chrétien de Troyes*. Ginebra: Droz.

Kelly, D. (1966). *Sens and conjointure in the Chevalier de la Charrette*. París: Mouton.

Kelly, D. (ed.) (1985). *The Romances of Chrétien de Troyes: A Symposium*. Lexington.

Kölher, E. (1990). *La aventura caballeresca*: *Ideal y realidad en la narrativa cortés* (1957). Barcelona: Sirmio.

Lacy, N.; Kelly, D.; Busby, K. (1987-1988). *The Legacy of Chrétien de Troyes*. Amsterdam: Rodopi.

Loomis, R. S. (1927). *Celtic Myth and Arthurian Romance*. Nova York: Columbia University Press.

Loomis, R. S. (ed.) (1959). *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford: Clarendon Press.

Loomis, R. S. (1963). *The Grail, from Celtic Myth to Christian Symbol*. Nova York: Columbia University Press.

Méla, C. (1984). *La Reine et le Graal: la conjointure dans les romans du Graal de Chrétien de Troyes au livre de Lancelot*. París: Sevil.

Poirion, D. (1973). "L'ombre mythique de Perceval dans le *Conte del Graal*". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. 16, pàg. 191-198).

Rey-Flaud, H. (1980). "Le sang sur la neige". *Littérature* (núm. 37, pàg. 15-24).

Riquer, M. de (1955). "Perceval y las gotas de sangre en la nieve". *Revista de Filología Española* (núm. XXXIX, pàg. 186-219).

Riquer, M. de (1960). "Interpretación cristiana de *Li contes del Graal*". A: *Miscelánea filológica dedicada a Mons. A. Griera* (pàg. 209-283). Barcelona.

Riquer, M. de (1968). *La leyenda del Graal y otros temas épicos medievales* (pàg. 209-283). Madrid: Editorial Prensa Española.

Rubio Tovar, J. (1999). "Lírica, roman y dialéctica en *Li Chevaliers au Lion* de Chrétien de Troyes". *Estudios Románicos* (núm. 11, pàg. 195-206). Universidad de Murcia.

Torres Asensio, G. (1989). *Los orígenes de la literatura artúrica*. Barcelona: PPU.

Zink, M. (1985). *La subjectivité littéraire*. París: PUF.

Apartat 5. L'herència de Chrétien de Troyes: el *roman* artúric al segle XIII

Traduccions

Alvar, C. (1987-1988). *Lanzarote del Lago*. Madrid: Alianza ["Alianza Tres", 195, 196, 213, 214, 221, 223, 226].

Alvar, C. (1999). *La búsqueda del Santo Grial*. Madrid: Alianza.

Alvar, C. (1999). *La muerte del Rey Artús*. Madrid: Alianza.

Cirlot, V. (1983). *El Bello Desconocido*. Madrid: Siruela.

Frappier, J. (1949/1975). *La Mort le Roi Artu*. Ginebra / París: Droz-Minard.

Micha, A. (1978-1983). *Lancelot du La* (volums I-IX). París / Ginebra: Droz ["Textes littéraires françaises", 247, 249, 278, 283, 286, 288, 307, 315].

Pauphilet, A. (1975). *La Quête del Saint Graal* (1949). París: Champion.

Riquer, I. de (1984). *El caballero de la espada. La doncella de la mula*. Madrid: Siruela.

Riquer, M. de; Riquer, I. de (2000). *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus Continuaciones*. Madrid: Siruela.

Estudis

Alvar, C. (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza.

Aragón, M. A. (2003). *Literatura del Grial*. Madrid: Editorial Síntesis.

Baumgartner, E. (1995). *Le récit médiéval*. París: Hachette.

Cirlot, V. (1987). *La novela artúrica. Orígenes de la ficción en la cultura europea*. Barcelona: Montesinos.

Frappier, J. (1961). *Étude sur "La Mort le Roi Artu", roman du XIII siècle, dernière partie du "Lancelot en prose"*. Ginebra / París: Droz.

Frappier, J. (1978). "Le cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal)". *GRLMA. Le roman en prose en France au XIIIème siècle* (vol. IV/1, pàg. 536-589). Heidelberg: Carl Winter Verlag.

García Gual, C. (1983). *Historia del rey Artús y de los nobles y errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza.

Köhler, E. (1990). *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio.

Lacy, N. L. (ed.) (1986). *The Arthurian Encyclopedia*. Nova York / Londres: Garland Publishing, Inc.

Loomis, R. S. (1959). *Arthurian Literatur of the Middle Ages. A Collaborative History*. Oxford: Oxford University Press.

Lot, F. (1954). *Étude sur le Lancelot en prose* (1918). París: Bibliothèque de l'École des Hautes Études.

Markale, J. (1985). *Lancelot et la chevalerie arthurienne*. París: Imago.

Maurice, J. (1995). *La Mort le Roi Artur*. París: PUF.

Montoya, J.; Riquer, I. de (1998). *El prólogo literario en la Edad Media*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Pastoureau, M. (1994). *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Ediciones temas de Hoy.

Régnier-Bolher, D. (dir.) (1989). *La Légende Arthurienne. Le Graal et la Table Ronde*. París: Robert Laffont.

Riquer, I. de (1995). "Jaufré Rudel y los *Prechs d'amor*". A: *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, octubre de 1993, pàg. 151-164).

Riquer, M. de (1978). "La novela en prosa y la difusión del papel". *Orbis mediaevalis. Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Reto R. Bezzola à l'occasion de son quatre-vingtième anniversaire* (pàg. 343-351). Berna: Franke (a *Anthropos, Antologías temáticas*, 1989, núm. 12, pàg. 26-30).

Walter, P. (1989). *La Mémoire du temps: fêtes et calendriers de Chrétien de Troyes à "La Mort le Roi Arthur"*. París: Champion/Slatkine.

Zambon, F. (1986). *Robert de Boron e i segreti del Graal*. Florència: Olschi.

Apartat 6. Estètica realista i nous corrents narratius al segle XIII

Traduccions

Carmona, F. (1986). *La Castellana de Vergy*: *El lai de la sombra. El lai de Aristóteles y La Castellana de Vergy*. Barcelona: PPU.

Carmona, F. (1986). *Jean Renart, El lai de la sombra*: *El lai de la sombra, El lai de Aristóteles y La Castellana de Vergy*. Barcelona: PPU.

Carmona, F. (1991). *Jean Renart, Historia de la Rosa o del caballero de Dole*. Múrcia: Publicaciones Universidad de Murcia.

Carmona, F. (2000). *Jakemes, El Castellano de Coucy y la Dama de Fayel*. Madrid: Gredos.

Delcos, J. C.; Quereuil, M. (1993). *Gautier d'Arras, Ille et Galeron*. París: Champion.

Eskénazi, A. (2002). *Gautier d'Arras, Eracle*. París: Champion.

Huchet, J. C. (1988). *Flamenca*. París: Centre National des Lettres.

La Chastelaine de Vergi (1994) (ed. bilingüe comentada). París: Galimard.

Leclanche, J. L. (1983). *Floire et Blancheflor*. París: Champion.

Marchello-Nizia, C. (1995). *Philippe de Beaumanoir, La Manekine*. París: Stock.

Maules, M. de (1992). *Gerbert de Montreuil, Le Roman de la Violette*. París: Stock.

Micha, A. (1992). *Jean Renart, L'Escoufle*. París: Champion.

Noel, R. (1987). *Joufroi de Poitiers*. Nova York: Lang.

Riquer, I. de (1987). *Jean Renart, La Sombra*: *Nueve Lais Bretones y La Sombra de Jean Renart*. Madrid: Siruela.

Simó, M. (1998). *Jakemes, El Libro del Castellano de Coucy. La leyenda del corazón comido*. I. de Riquer (intr.). Madrid: Alianza.

Estudis

Boulton, M. (1993). *The Song in the Story: Lyric Insertations in French. Narrative Fiction, 1200-1400*. Filadèlfia: University of Pennsylvania Press.

Boutet, D. (1999). *Formes littéraires et conscience historique aux origines de la littérature française 1100-1250*. París: Presses Universitaires de France.

Carmona, F. (1988). *El Roman lírico medieval*. Barcelona: PPU.

Carmona, F. (2001). *La mentalidad literaria medieval. Siglos XII y XIII*. Múrcia: Universidad de Murcia.

Dragonetti, R. (1982). *Le gai savoir dans la rhétorique courtoise. Flamenca et Joufroi de Poitiers*. París: Seuil.

Fourrier, A. (1960). *Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Âge*. París: Nizet.

Huchet, J. C. (1993). *L'etreinte des mots. Flamenca, entre poèsie et roman*. Caen: Paradigme.

Lakits, P. (1966). *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*. Debrecen: Kossuth Lajos Tudoninyegyetem.

Lejeune, R. (1935). *L'oeuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au moyen âge*. París: Droz.

Lejeune, R. (1978). "Jean Renart et le roman réaliste au 13ème siècle". *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters* (vol. IV/I, pàg. 400-453). Heidelberg: Carl Winter.

Le Roman de Flamenca. Revue des Langues Romanes, 92 (1988): Número monogràfic.

Limentani, A. (1977). *L'eccezione Narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*. Torí: Einaudi.

Lot Borodine, M. (1913/1972). *Le roman idyllique au Moyen Âge*. Ginebra: Slatkine.

Nelli, R. (1982). *Le Roman de Flamenca, un art d'aimer occitanien du XIIe siècle*. Carcassona: Institut d'Études Occitanes.

Pierreville, C. (2001). *Gautier d'Arras: l'autre chrétien*. París: Champion.

Renzi, L. (1964). *Tradizione cortese e realismo in Gautier d'Arras*. Florència: Olschki.

Riquer, I.; Simó, M. (1998). "Cor de dona, dolsa vianda". *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Ph. Ménard* (vol. II, pàg. 1109-1122).

Simó, M. (1999). *La arquitectura del «roman courtois» con inserciones líricas*. Barcelona / Nova York: EUB / Peter Lang.

Wolfzettel, F. (1990). "La recherche de l'universel. Pour une nouvelle lecture des romans de Gautier d'Arras". *Cahiers de Civilisation Médiévale* (núm. 33, pàg. 113-131).

Zink, M. (1979). *Roman rose et rose rouge*. París: Nizet.