



LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llivia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Llúvia Palliso i Alentorn

**LA MATÈRIA ARTÚRICA
EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL
I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES**

TESI DOCTORAL

**dirigida pel Dr. Francesc Massip Bonet
i la Dr. Lenke Kovács**

Departament de Filologia Catalana



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

**TARRAGONA
2015**

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015



Departament de Filologia Catalana

Av. Catalunya, 35
43002 Tarragona
Telèfon: 977 559 743
Fax: 977 558 386
Adreça electrònica: adfcat@urv.cat

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “La matèria artúrica en la literatura catalana medieval i les seves connexions europees”, que presenta Llúvia Palliso i Alentorn per a l’obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament de Filologia Catalana d’aquesta universitat.

Tarragona, 1 de juliol de 2015

Els directors de la tesi doctoral

Dr. Francesc Massip

Dra. Lenke Kovács

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

Al meu germà Ramon,
que és ple d'esperança.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

Il covient a toz les mestiers
et poinne et cuer et ialz avoir:
Par ces .III. puet an tot savoir.

(En tot ofici cal tenir cor, afany i costum,
i amb tots tres hom el pot saber.)

El Conte del graal
Chrétien de Troyes

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

AGRAÏMENTS

Per començar, vull donar les gràcies als meus dos tutors de tesi, el Francesc Massip i la Lenke Kovács, que han vetllat perquè aquesta tesi arribi a bon port. I també a tots els membres del grup de recerca LAiREM i del departament de Filologia Catalana. També vull agrair el suport de la Universitat Rovira i Virgili, que hem va concedir una beca predoctoral durant quatre anys. I al tribunal que ha avaluat aquest treball, gràcies.

No m'oblido dels companys de camí: l'Anna, l'Agnès, la Roser, l'Elga i la Marina. I també l'Emili i la Laura. A tots vosaltres gràcies per compartir una mateixa etapa. També vull dedicar unes paraules als meus alumnes de Literatura Romànica. Vosaltres m'heu fet adonar de la gran responsabilitat que una persona assumeix quan es fa càrrec d'una aula. No us podeu imaginar la quantitat de coses que he après amb vosaltres. Moltes gràcies a tots i totes.

El treball de documentació d'una tesi no es fa sol. Moltes vegades he comptat amb la complicitat dels meus antics companys de feina de la Biblioteca –ara CRAI–, és per això que us agraeixo de tot cor la vostra infinita paciència i comprensió. Com també dono les gràcies pels moments compartits amb la Montse i la Dolors de la Biblioteca Municipal de Flix. A Josep Massot i Muntaner per la seva generositat a l'hora d'explicar-me què passava amb un manuscrit que es resisteix i actualment resta desaparegut. I al Jordi i l'Anna de l'impremta Virgili, pels seus bons consells i perquè han procurat que el resultat sigui, senzillament, perfecte.

Per últim, hi ha tres persones a qui dec la meva resistència física, mental i emocional dels últims mesos. La Mercè, la Marta i la Guen m'han injectat l'energia necessària per seguir dempeus quan havia dies que, literalment, no podia més. Tinc molt clar que sense elles no hagués pogut arribar a la meta, així que gràcies de tot cor. Com tampoc hagués arribat enlloc sense la meva família i els meus amics que sempre han estat a prop quan els he necessitat durant tot aquest temps. I encara menys sense el suport dels meus pares i del meu germà. Nois, sempre ho he sabut, però mai us ho he dit, vosaltres tres sou el meu Graal. Us estimo.

Gràcies, gràcies i gràcies, perquè em sento profundament agraïda i completament en pau.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

ÍNDIX

1.	INTRODUCCIÓ	3
2.	CHRÉTIEN DE TROYES.....	19
	<i>Erec i Enide</i>	31
	<i>Cligès</i>	51
	<i>El cavaller de la Carreta</i>	74
	<i>El cavaller del Lleó</i>	97
3.	EL RECORREGUT DEL GRAAL.....	119
	<i>El Conte del graal</i>	121
	Les Continuacions.....	143
	Robert de Boron.....	159
4.	QUATRE CASOS D'ESTUDI.....	171
	<i>La Stòria del Sant Grasal</i>	185
	Els fragments del <i>Tristany</i>	201
	<i>La Faula</i> de Guillem de Torroella	218
	<i>La Tragèdia de Lançalot</i> de mossèn Gras	236
5.	CONCLUSIONS	251
	BIBLIOGRAFIA	263

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

1. INTRODUCCIÓ

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

Aquesta tesi és el resultat de més de quatre anys d'investigació¹ dedicats a l'estudi de la matèria de Bretanya, és a dir, a la literatura que gira al voltant del rei Artús i els cavallers de la Taula Rodona. Afortunadament, es tracta d'una temàtica molt àmplia i que va gaudir d'una elevada popularitat durant tota l'edat mitjana, la qual cosa s'evidencia gràcies a la gran quantitat de testimonis que es conserven de diferents segles i en distintes llengües. Concretament sobre Artús, trobem els primers vestigis a la *Historia Brittonum*², on se l'etiqueta de "dux bellorum"³, un terme ambigu que ja no apareixerà a la *Historia regum Britanniae* (1136) de Geoffrey de Monmouth (Hall Gerould, 1927), perquè aquest aleshores el situarà en l'extensa cronologia dels reis britons⁴. Més tard, serà Wace qui –a petició d'Enric II Plantagenet⁵– prenent l'obra

¹ Tesi doctoral adscrita al Grup de Recerca *Literatura, Art i Representació a la llarga Edat Mitjana* (LAIREM)(2009 SGR 258 i 2014 SGR 894).

² "Los primeros textos que hablan de Arturo proceden de Gales, excepto uno, que procede de la Bretaña armoricana, y fueron escritos en lengua latina y galesa, lo que demuestra la duplicidad de las fuentes literarias en los países célticos." (Torres, 2003, p. 73). Destaquen la *Historia Brittonum* (segle IX), els *Annales Cambriae* (compilació iniciada al segle IX i finalitzada durant la primera meitat del segle X), els *Gesta Regum Anglorum* de William de Malmesbury (primera meitat del segle XII), el *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer (cap a 1120), la *Historia Anglorum* de Henry de Huntingdon (primera meitat del segle XII) o el *De miraculis sanctae Mariae Laudunensis* d'Herman de Tournai (aproximadament de 1150), entre d'altres. Sobre aquesta qüestió podeu consultar Torres (2003, p. 73-183).

³ "Es de notar que Arturo es mencionado en su primera aparición como un personaje ya conocido que no necesita presentación, lo que indica que el autor [a vegades se l'ha identificat amb Nennius, però no és segur] de la *Historia Brittonum* no inventó el personaje, que debía gozar de una cierta fama previa (...). Pasemos ahora a la debatida cuestión del *status* de Arturo en esta obra, ya que parece que el autor no le concede explícitamente el título de rey, aunque le reconoce el poder *de facto* sobre otros reyes de Britania. Eso llevó en el pasado a formular varias explicaciones que, fundamentalmente, iban en la línea de admitir que el título de *dux bellorum* o «jefe de las batallas», con el que se califica a Arturo, era el eco de un cargo de la Britania romana, desempeñado por un Arturo presuntamente histórico, de lo cual dudan justificadamente los eruditos modernos." (Torres, 2003, p. 76). Sobre l'origen del nom Artús i la relació amb el seu estatus es pot consultar Nitze (1949).

⁴ "El propósito de Geoffrey al escribir la *Historia regum Britanniae* no es otro que trazar el devenir histórico de los britanos a lo largo de un período de mil novecientos años, desde Bruto, bisnieto del troyano Eneas (siglo XII a. C.) hasta su último rey, Cadvaladro (siglo VII d. C.) (...). Sus fuentes son, sobre todo, el *De excidio et conquestu Britanniae* de Gildas, la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* de Beda y la *Historia Brittonum* atribuida a Nenio, pero también las crónicas de sus contemporáneos Guillermo de Malmesbury y Enrique de Huntingdon (...). Fundiendo en un mismo crisol tan heterogéneo material, Geoffrey se nos revela como un auténtico profesional de las letras, como un *clericus* en el sentido medieval del término, como un escritor de talento que sabe dotar a su *Historia* de movilidad y de fuerza y que maneja con soltura los resortes del arte de narrar.

¿Cómo cautivó una historia de los britanos a una audiencia anglonormanda? La respuesta es sencilla: grande había de ser el mérito de un pueblo que logró conquistar la tierra que perteneciera a tan ilustres conquistadores. Además, Geoffrey concluye su *Historia* en el siglo VII, esto es, lo suficientemente lejos en el tiempo, cuando los britanos degeneraron en galeses (los reyes de Gales los confía a la pluma de su amigo Caradoc de Llancarfan). La *Historia* es, pues, antisajona pero pronormanda. Las virtudes que se alaban en sus personajes son las de los barones normandos: eficiencia, largueza, brutalidad, coraje. Los normandos son ahora los dueños de un país cuyos caudillos Bruto, Belino y Brenio, y Arturo sometieron a Francia como duques de Normandía. Además, la figura de Arturo, el mayor héroe de los britanos, presenta una imagen inequívocamente normanda." (Edició de Cuenca, 2004, p. 11-12).

⁵ Sobre el patronatge que van poder exercir Enric II i la seva esposa, Elionor d'Aquitània, en la cort anglesa es pot consultar Broadhurst (1996), Chauou (2001) i Aurell (2007).

del clergue⁶ com a model, l'adaptarà a l'anglonormand amb el títol de *Roman de Brut* (1155)⁷. D'aquí a Chrétien de Troyes només hi haurà un pas. A partir d'aleshores, el fenomen esdevé imparable. Al llarg dels segles, la matèria de Bretanya creix, es transforma i es dispersa fins trobar-se documentada, actualment, en tot el domini lingüístic romànic i, com és natural, en la literatura medieval catalana.

Aquesta circumstància que podríem considerar, *a priori*, tan positiva –ja que possibilita l'estudi d'aquesta literatura tan rica en matisos– ve acompanyada d'una altra conseqüència una mica menys amable. Allò que en un principi es planteja com una operació relativament senzilla, i que consisteix en aglutinar tots els testimonis i estudis amb referències artúriques per sotmetre'ls posteriorment a revisió, es converteix en una tasca molt difícil de dur a terme. La intenció inicial era la d'oferir una visió conjunta d'aquesta matèria dins de l'àmbit català. A més, el treball volia posar en sintonia les diferents tendències d'una i altra banda de la frontera, perquè d'aquesta manera es podria contribuir a la revalorització dels estudis fins aleshores realitzats, i des d'aquí establir un nou punt de partida per a futures investigacions. Però malgrat aquestes bones perspectives, la veritat és que la realitat s'ha acabat imposant i la tesi, tal com l'havia concebuda en primera instància, a poc a poc es convertí –senzillament– en una tasca inassumible. No obstant això, he intentat que l'essència d'aquella idea inicial restés intacta. La idea que la matèria de Bretanya també forma part del patrimoni de la nostra literatura medieval i del nostre bagatge cultural, tot i que a vegades les evidències siguin tan minses. I és per això que, en l'apartat dels supòsits teòrics, he decidit posar l'accent en l'anàlisi dels primers *romans* artúrics elaborats per Chrétien de Troyes, alhora que he limitat l'estudi dels casos concrets –de la secció dels supòsits pràctics– només a quatre.

⁶ “The linguistic evidence, as we have seen, suggests that Geoffrey was thoroughly Norman. But he would be conscious of his Breton origins, and praise of the Bretons was politically very acceptable in his day.” (Crawford, 1982, p. 157).

⁷ “Con relación a su predecesor, el clérigo anglonormando realiza bastantes adiciones, sobre todo en lo que tiene que ver con el desarrollo que se le da a ciertos pasajes, ampliando y dando más precisión allí donde Geoffrey se limita a hacer sólo alusiones. Sin embargo, Wace es ante todo el creador de tres pasajes importantes ausentes de su fuente: la fundación de la Tabla Redonda (instaurada por Arturo con el fin de terminar con las disputas de jerarquía de sus caballeros); la alusión a los doce años de paz durante los cuales los caballeros artúricos habrían vivido unas aventuras maravillosas; la creencia en la supervivencia y el posible regreso de Arturo de la isla de Avalón. Estos tres hechos son muy importantes para el desarrollo posterior de la leyenda artúrica tal como la conocemos hoy en día. La Tabla Redonda es el aporte de Wace que va a tener una proyección mucho más rica, al otorgar una visión armoniosa de la clase caballeresca y de su relación con el rey, lo que se va a constituir en la característica esencial del mundo artúrico.” (Edició de Botero, 2007, p. 32).

Pel que fa a Chrétien de Troyes, he cregut indispensable distanciar-me de la idea amb què moltes vegades acabem per reduir la matèria de Bretanya als ja imprescindibles versos de Jean Bodel⁸. Una perspectiva que necessitava sacsejar sense por per tal d'aconseguir de construir el meu propi punt de vista sobre aquest autor. Confesso que no ha estat fàcil articular un discurs coherent, clar, concís però que a la vegada transmetés les múltiples i molt variades dimensions que componen la producció de Chrétien, ja que resulta complicat parlar dels seus relats com si no quedés res més a dir o com si es tractés d'una tasca absolutament perfilada. I ho és encara més per allò que representa en el panorama medieval europeu: Chrétien és l'artífex de la matèria de Bretanya, el precursor de la novel·la moderna i, fins i tot, el capdavanter en allò que Paris denominà —a finals del segle XIX— amor cortès.

Efectivament, en un article publicat el 1883⁹, Paris afirmava que el tàndem protagonista d'un dels relats artúrics del xampanyès —es referia a Lancelot i la reina Ginebra de *El cavaller de la Carreta*— era el signe visible i inequívoc d'un nou tipus d'amor que anomenà precisament així:

8

N'en sont que .III. materes a nul home vivant:
de France et de Bretagne et de Ronme la grant;
ne de cez .III. materes n'i a nule samblant.
Li conte de Bretagne si sont vain et plaisant
et cil de Ronme sage et de sens apendant,
cil de France sont voir chascun jour aparant.

“Per tot hom només hi ha que tres matèries: la de França, la de Bretanya i la de Roma, la gran. I cap de les tres matèries s'assemblen. Els contes de Bretanya són lleus i plaents; els [relats] de Roma són savis i s'aprèn; els de França són veritat i es pot comprovar cada dia.” (Traducció de Cerdà, 2012, p. 52). En el cas concret de Chrétien, Guiette (1967) explica que: “On conclurait alors que cette matière est plaisante précisément parce que vaine. Et de quel côté que l'on se tourne, que l'on puisse parler de vanité parce que le *sen* n'est pas perçu, ou que ce soit ce *sen* même qui paraisse vain, il reste que l'aventure conserve la première place dans l'intérêt que le lecteur, en l'occurrence Jehan Bodel lui-même, porte à l'œuvre et que celle-ci se présente comme un labyrinthe où la curiosité, le goût de l'énigme se situe sur un seul plan ou sur plusieurs, ce que la conjointure propose à l'esprit du lecteur.

Le *sen* concerne la vie courtoise idéale, l'amour courtois, la vaine gloire du chevalier, l'élégance mondaine. Mais ce n'est pas à ce *sen* que s'intéresse avant tout le lecteur. Là ne s'arrête pas sa lecture. Il profite de tout pour s'interroger sur les symboles possibles, et particulièrement tout l'invraisemblable de l'aventure. Ce qui prime dans son esprit, c'est tout ce qui suscite la curiosité et la recherche.” (Guiette, 1967, p. 7-8).

⁹ L'any 1872, Gaston Paris i Paul Meyer, van fundar *Romania*, una publicació que continua essent avui en dia una de les revistes de referència entre romanistes. El 1883, Paris hi va contribuir amb un article titulat *Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac II. Le conte de la charrette*. Es proposava analitzar —deia— l'episodi dels amors de Lancelot i Ginebra en l'obra *El cavaller de la Carreta*, i es preguntava si, efectivament, Chrétien de Troyes havia creat la relació entre Lancelot i Ginebra. Buscà entre els elements de la trama original —de possible arrel celta i també clàssica— i s'adonà que si bé el rapte de la reina per part de Meleagant no era un nou component argumental, sí que ho era que no fos el rei Artús qui l'alliberés. La importància d'aquesta substitució resultava cabdal perquè —segons Paris— permetia un nou punt de vista sobre l'amor. D'aquesta manera, les accions que escometia Lancelot només resultaven comprensibles sota aquest nou angle. Però no només les seves accions —i posteriorment els seus èxits— afectaven la trajectòria del cavaller, sinó que també la dama es movia sota els influxos d'aquesta nova concepció amorosa.

*amor cortès*¹⁰. Més d'un segle després, l'estudiós francès continua sent citat al capdamunt dels articles i les introduccions relatives a aquesta qüestió –i manté vegades també quan es parla de Chrétien de Troyes. Encara més, Paris sembla que és pels especialistes d'avui el mateix que els autors clàssics pels homes de l'edat mitjana, això és, l'*auctoritas* que cal citar abans d'afegir-hi res¹¹. D'aquesta manera, sovint se'l presenta com l'inventor¹² del terme que alguns assimilen a la *fin'amors* de la lírica trobadoresca, mentre tants d'altres s'afanyen a puntualitzar les diferents implicacions d'aquestes dues expressions.

Sigui com sigui, si deixem a banda aquesta possible distinció i ens centrem exclusivament en què entenem per l'*amor cortès* –estricte sinònim de la *fin'amors* o no– resulta que tampoc existeix una solució exempta de polèmica. I és que l'article publicat a la revista *Romania* el 1883 va posar a l'abast una nova terminologia però no apaivagà la controvèrsia, ans al contrari, el debat es diversificà i la problemàtica al voltant de l'*amor cortès* també es traslladà a

¹⁰ Paris explicava en els següents termes l'amor experimentat per Lancelot (Paris, 1883, p. 518-519): “1° Il est illégitime, furtif. On ne conçoit pas de rapports pareils entre mari et femme; la crainte perpétuelle de l'amant de perdre sa maîtresse, de ne plus être digne d'elle, de lui déplaire en quoi que ce soit, ne peut se concilier avec la possession calme et publique; c'est au don sans cesse révocable d'elle-même, au sacrifice énorme qu'elle a fait, au risque qu'elle court constamment, que la femme doit la supériorité que l'amant lui reconnaît.

2° A cause de cela, l'amant est toujours devant la femme dans une position inférieure, dans une timidité que rien ne rassure, dans un perpétuel tremblement, bien qu'il soit d'ailleurs en toutes rencontres les plus hardi des guerriers. Elle au contraire, tout en l'aimant sincèrement, se montre avec lui capricieuse, souvent injuste, hautaine. Dédaigneuse; elle lui fait sentir à chaque moment qu'il peut la perdre et qu'à la moindre faute contre le code de l'amour il la perdra.

3° Pour être digne de la tendresse qu'il souhaite ou qu'il a déjà obtenue, il accomplit toutes les prouesses imaginables, et elle de son côté songe toujours à la rendre meilleur, à le faire plus «valoir»; ses caprices apparents, ses rigueurs passagères, ont même d'ordinaire ce but, et ne sont que des moyens ou de raffiner son amour ou d'exalter son courage.

4° Enfin, et c'est ce qui résume tout le reste, l'amour est un art, une science, une vertu, qui a ses règles tout comme la chevalerie ou la courtoisie, règles qu'on possède et qu'on applique mieux à mesure qu'on a fait plus de progrès, et auxquelles on ne doit pas manquer sous peine d'être jugé indigne.

Dans aucun ouvrage français, autant qu'il me semble, cet amour courtois n'apparaît avant les Chevalier de la Charrette.”

¹¹ El seu, però, no fou el primer intent d'aproximació com ens recorda Boase (1977, p. 1) a la introducció de *The Origin and Meaning of Courty Love*: “In view of the present uneasiness about the use of the term, three points should be made in its defence. First, medieval love poets consciously wrote within a literary tradition, inspired by a particular ideal of 'true love' which motivated their conduct: Provençal poets spoke of *verai'amor*, *bon'amors* and, above all, *fin'amors*, words which find their counterparts in other Romance languages. Secondly, the study of this social and literary phenomenon was not initiated by Gaston Paris: Courty love became a subject for critics when, in the Renaissance, it was superseded by new modes of thought and expression. Many theories on the medieval love lyric are much older than is commonly supposed. Thirdly, most critics since the sixteenth century have shared the conviction that modern European poetry begins in twelfth-century Provence, and that the concept of love implicit in troubadour poetry is utterly different from that which was expressed by the poets of ancient Rome.”

¹² Tot i que Peire d'Alvernha l'emprà en el segon vers “cortez'amors de bon aire” de la novena cobla de la composició *Gent es, mentr'om n'a lezer*.

la discussió sobre els orígens d'aquest fenomen, la descripció dels elements que el caracteritzen i, fins i tot, l'anàlisi del concepte en si mateix.

És ben cert que, en l'actualitat, sembla que no es viu aquesta situació amb la intensitat de fa cinquanta o seixanta anys, però l'estat de la qüestió fa temps que arrossega una quantitat tan gran de teories –més o menys suggestives¹³– que resulta del tot indispensable recórrer a les nombroses llistes bibliogràfiques existents– com la de l'edició de Newman (1968)– o als manuals que les glossen –com el de Roger Boase (1977)¹⁴–, amb el subsegüent perill que això implica: una desconexió evident amb la font primària, que és sempre més rica en matisos¹⁵.

El nouvingut, per tant, queda atrapat en una sinèrgia difícil d'entendre i que consumeix gran part dels seus esforços a intentar no perdre's en la immensitat del material produït sota aquesta etiqueta –per cert, constantment amenaçada¹⁶. Una cosa però és clara, a excepció

¹³ Entre totes elles reconec que la de Denis de Rougemont ([1939] 1984) i la influència del catarisme resulta especialment seductora. Tolerada (Silverstein, 1968, p. 84-86) i alhora criticada (Benton, 1968, p. 33-34) és també un exemple representatiu de la discòrdia que genera l'estudi de l'*amor cortès*.

¹⁴ Boase publica el seu estudi sobre l'*amor cortès* el 1977. En realitat la seva intenció inicial era realitzar una investigació sobre la lírica amorosa del segle XV en castellà, però aviat s'adonà que abans necessitava entendre els precedents que l'havien fet possible. Amb aquesta voluntat, basteix el manual –força sintètic– i s'encarrega de recollir la tradició escolàstica del XVI al XIX. També classifica de manera sistemàtica les diferents teories sobre els orígens i els significats de l'amor cortès. L'obra recull –ni que sigui a grans trets– algunes de les idees més importants desenvolupades durant els dos darrers segles. L'autor té en compte sis teories per a explicar l'origen de l'amor cortès: la hispanoaràbiga, la cavallerescmatriarcal, la criptocàtara, la neoplatònica, la bernardomarianista, el ritual folklòric primaveral i la feudosociològica. Entre els possibles significats de l'amor cortès distingeix la fantasia col·lectiva, el fenomen literari, la teoria de l'experiència cortès, la convenció estilística i, per últim, la fal·làcia inventada pels crítics.

¹⁵ Moore (1979) creu que Boase feia un ús “remarkable nonchalance” del terme “*amor cortès*”. Kelly (1979) admet la dificultat i la magnitud de la tasca realitzada, però en critica l'excés de dependència en fonts secundàries, un plantejament que en ocasions propicia alguns errors d'interpretació molt discutibles. A més, coincideix amb les conclusions de Moore quan examina l'actitud de l'autor davant del terme “Amor Cortès”, ja que ell també la considera excessivament relaxada.

¹⁶ Davant d'aquest complex panorama, Donaldson (1970) critica l'entusiasme amb què molts estudiosos havien rebut aquest neologisme i com l'havien doblegat a les seves necessitats, ressaltant el fet que en moltes ocasions algunes teories es podien excloure les unes a les altres. El sorprèn –diu– la facilitat amb què les obres s'adapten al concepte i no a la inversa, la qual cosa el porta a haver d'admetre, per exemple, termes com fornicació, frustració, idealització, bogeria, matrimoni o mort com a equivalents de l'adulteri, un dels teòrics ingredients constitutius de l'*amor cortès* segons Paris (1883) i també Lewis ([1936] 1969) –els d'aquest últim (humilitat, cortesia, adulteri i religió de l'amor) també han estat reproduïts quasi fins a la sacietat.

Donaldson no és l'únic a exposar les nombroses contradiccions que envoltaven –i envolten– la definició de l'*amor cortès*. El discurs, per exemple, de Robertson (1968) és encara més contundent. Afirmar al final d'un dels seus articles que l'estudi sobre l'amor cortès –si és que hem d'acceptar el terme com a objecte d'investigació– només es pot dur a terme en el context sociohistòric dels darrers dos segles i, per tant, no té res a veure amb l'edat mitjana. I encara va més lluny quan afirma que aquest concepte constitueix un obstacle per a la comprensió dels textos medievals. Benton (1968) es mostra igual de categòric que Robertson. Exposa hàbilment els seus recels respecte les actituds promogudes pel *codi* de la *fin'amors*. I ho fa examinant alguns documents relatius al matrimoni i diverses referències històriques sobre l'adulteri. Precisament aquestes últimes

dels escèptics, la veritat és que la majoria dels estudiosos –com Silverstein¹⁷ o Frappier¹⁸– mai han volgut abandonar un terme que reporta tants avantatges com inconvenients¹⁹. No puc

revelen que els càstigs infligits en aquella època a causa d'aquesta falta foren força severes –moltes vegades més amb l'amant que amb l'esposa–, i li costa de creure que l'exaltació amorosa representada –per exemple– en la lírica trobadoresca pogués significar quelcom més que una impostura.

D'una naturalesa molt més indulgent –en comparació amb les hipòtesis promogudes pels dos darrers– podem considerar el plantejament de Silverstein (1949 i 1968). Certament, comparteix la preocupació per aquesta “doctrina de les paradoxes” encara que s'hi aproxima amb un enfocament molt menys restringit que el dels defensors de l'anomenada *critical fallacy*. L'any 1968, conscient de la multiplicitat de significats, introdueix la noció d'*usos* de l'*amor cortès*. Ho féu deliberadament –ell mateix ho reconeix– perquè encara considera vàlid el terme *amor cortès* entès com un conjunt de convencions. No obstant això, admet que la comunitat científica ha dedicat massa esforços a bastir generalitzacions que en molts casos resulten supèrflues, i condicionen la interpretació dels testimonis de manera excessiva. Les obres literàries –conclou– han de gaudir d'autonomia i integritat pròpia.

¹⁷ Ens pot servir d'exemple el següent fragment: “Perhaps our critical task is, not to ask which hypothesis is ‘true’, which approach is an impediment to another approach, nor to face each other in polemical opposition, each defending his system or his ‘school’ from every other; nor simply abandon term and concept together in a grand and purifying holocaust. Perhaps we need, for courtly love as for other themes and questions, a systematic critique of the natures of positions, estimating what consequences are of each, but more important still, what are its powers and its limits. Since four-fold schemes seem to have a peculiar witchery in our time, let me suggest a four-fold schema of my own for classifying the intellectual orientation and methodological procedures of the critics of courtly love. No critic necessarily employs any one of the four exclusively, though each may be placed essentially in one of its categories (...) The first we may call Grammatical, also Descriptive or even Conventional (...). The second we may denominate Dialectical (...). The third kind may be called Rhetorical, Moral or Ideational (...). The fourth kind of criticism we may call Poetic, or Esthetic.” (Silverstein, 1968, p. 87).

¹⁸ Frappier (1973b) dedica tot un capítol en contra de les teories exposades al congrés dels escèptics del 68 a *Amour Courtois et Table Ronde*, “Sur un procès fait à l'amour courtois.” Sobre aquest autor també podeu consultar Frappier (1959a).

¹⁹ A tall d'exemple podem tenir en compte a Moore que l'any 1979, és a dir, després de la polèmica desfermada sobretot durant els anys 60, torna a defensar la utilització del terme “amor cortès”. Moore creu que aquesta etiqueta pot crear la il·lusió d'una àrea de comprensió compartida, és a dir, un espai comú necessari per tal d'avançar en la seva configuració. Encara que només es tracti d'una convenció, i no sempre s'assoleixi un consens unànime del que significa. Però, què hauria d'incloure aquest lloc comú anomenat “amor cortès”? Per la seva banda, Kelly també deixa constància d'aquesta caòtica circumstància, però a diferència de Moore –que proposa una àrea de comprensió compartida– creu que la situació és irreversible i només contempla dues opcions, que l'estudiós actual potser hauria de tenir en compte: S'ha d'abandonar el terme o aquell que l'utilitzi ha d'explicar a què es refereix quan parla de l'amor cortès. Així que: “The problem is not simply that there is a multitude of different explanations of courtly love, and that all, or most, of these explanations contain false generalizations; much worse is the fact that great many people, including competent scholars, use the term courtly love as if there were only one meaning or explanation for it, or enough of a common denominator in the great variety of current meanings, so that they need not worry about being misunderstood. What I am saying here has nothing to do with the quarrel over whether amour courtois is a medieval term, or an appropriate term for designating an accepted set of historical or literary facts. Rather, I am indicting the writers for failing to say which of several competing or conflicting hypotheses each of them accepts as fact. It is not just a question of whether courtly love existed or not, but of what kind of courtly love one is talking about. Quite clearly, the same muddle exists when one merely substitutes fin'amors for amour courtois, if one does not define fin'amors. The result is that when one person uses ‘courtly love’ primarily to mean ennobling love, another is thinking above all of adulterous love, or ‘pure love’, or love from afar, or unrequited love, or love of a cruel mistress, or knightly service for love, or purely fictional love, or love accepted and practiced in real life, or love in lyric poetry, or love in romances, or love in Andrew the Chaplain's treatise, whether taken seriously or not, or love in Dante, or love in Chaucer, or some combination of these ideas. To my mind, the situation is one of intolerable and irreversible confusion.

Since, therefore, in my view, the expression courtly love is beyond salvage, my best advice is to terminate it with extreme prejudice: dispatch it, and never let it be resurrected in your own discourse. My next-

desenvolupar aquí –ja que no és l'objectiu final d'aquesta introducció– totes les aportacions que giren a l'entorn d'aquest fenomen. No obstant això, si he volgut afegir quelcom sobre l'amor cortès és precisament perquè qualsevol lector mínimament familiaritzat amb l'obra de Chrétien de Troyes adverteix de seguida que en els seus *romans* es presenta una visió molt particular de l'amor. No només em refereixo a l'ideari que es pugui extreure de *El cavaller de la Carreta*. Penso en un Erec o en un Ivany, personatges que destil·len una concepció totalment contraposada –o això sembla– a la dels amors adúlter entre Lancelot i Ginebra. Dit això, hem de considerar només l'amor que apareix en *El Cavaller de la Carreta* com a amor cortès tal com proposava Gaston Paris? I si és així, en els altres romans del xampanyès quin tipus d'amor es descriu? Exactament, com hauria entès Chrétien aquest amor que els trobadors anhelaven en les dames dels seus senyors i que en canvi ell va cercar dins del matrimoni²⁰?

Segons Jean Frappier (1970) l'amor que trobem en totes les composicions de Chrétien és un amor artúric, un amor diferent de l'*amor cortès* –de la mateixa manera que sembla es podria admetre una distinció palpable entre els *romans artúrics* i els *romans courtois*, basada en el préstec d'elements d'arrel celta. Tanmateix, aquesta distinció no estaria renyida amb el propi amor cortès: l'amor artúric constituiria una variant de l'anterior. En realitat –segons Frappier– l'únic que faria el folklore cèltic seria proporcionar un camp fèrtil per a obtenir els mateixos resultats: una pintura de la *fin'amors* dins una decoració bretona –com ell la defineix. Si tenim en compte això, les històries sobre fades d'un altre món que s'ofereixen als mortals a canvi d'un pacte de silenci –sempre trencat– ens haurien de recordar per força la discreció exigida als qui cultivaven la *fin'amors*²¹. Així com l'accés a un món més elevat –màgic en un cas i de

best advice, for those of you who insist on using term, is to say what you mean by it, in order to prevent multidirectional Pavlovian responses.” (Kelly, 1985, p. 221-222).

²⁰ Di Girolamo (1994, p. 111) caracteritza l'amor trobadoresc com una macrometàfora constantment reformulada. Una fórmula molt encertada perquè no només fa referència a la magnitud del fenomen, sinó també a la diversitat poètica, fins i tot, existencial d'aquells que cultivaren la *fin'amors*. En plural, perquè com ens recorda Lazar (1964) a *Amour Courtois et "fin'amors" dans la littérature du XII^e siècle*, no tenim entre mans les meditacions d'un sol autor. L'amor cortès va més enllà de l'experiència personal i subjectiva. L'experiència del poeta esdevé exemple pel públic –d'aquí prové el seu caràcter didàctic– i el resultat d'un art reglamentat que s'aprèn, i que incessantment intenta forçar-ne els límits.

²¹ Precisament aquests mateixos arguments feia servir Nelli ([1963] 1974) però per a reivindicar els la influència àrabi en els orígens de la lírica trobadoresca.

perfeccionament en l'altre— o l'ebrietat amorosa que experimenta el trobador, i que talment sembla quelcom sobrenatural²².

Entre altres coses, Frappier també remarca que l'amor artúric esdevindria el resultat d'una aliança poètica entre els elements de la *fin'amors* provinents de la cultura en llengua d'oc i uns altres que entroncarien amb la matèria de Bretanya²³. Certament això podria ser un indicador de canvi en la societat del segle XII? Encara més, podríem entendre la producció de Chrétien de Troyes com una nova manera d'abordar des del nord el discurs cortès desenvolupat pels trobadors del sud²⁴? Què hauria pogut captar el context medieval català de tot plegat? Sóc perfectament conscient que aquestes són preguntes que segurament s'allunyen de l'àmbit estrictament filològic, però que —en canvi— s'adiuen a la idiosincràsia de la matèria artúrica, en tant que es tracta d'un fenomen estudiat des de totes les perspectives imaginables. És per això que aquestes qüestions, com moltes altres de naturalesa similar, m'han acompanyat durant tot aquest procés i m'han servit d'esperó per copsar la matèria de Bretanya en la literatura catalana medieval des d'un altre punt de vista.

Aquest període de més de quatre anys ha resultat —com ja he dit abans— del tot insuficient si tenim en compte el volum bibliogràfic existent al voltant d'aquesta temàtica. És per aquest motiu que en l'apartat de supòsits teòrics he intentat recollir el màxim nombre de veus possible dins de les evidents limitacions que acabo d'esmentar. Ho he fet així perquè, per a mi, és en aquesta simfonia a través del temps que rau la veritat de Chrétien: des de Paris el

²² Frappier (1970), conscient de la dificultat que comportava aquesta reivindicació, també advertí fortes divergències entre ambdues “pintures”. Per començar, el trobador i la fada no viuen amb la mateixa intensitat l'acte de l'elecció amorosa, com tampoc no és la mateixa la paciència exigida al trobador i a l'amant de l'ésser màgic —aquest últim s'acostuma a presentar com una prova, normalment la caça d'un animal mític, després de la qual sempre s'aconsegueix una ràpida recompensa, l'amor de la fada. L'actiu femení, —sempre capritxós—, resulta definitivament molt més inaccessible en un cas que en l'altre. En les llegendes celtes és en realitat una fada que atorga els seus favors —sense gaires dificultats— a un mortal, i d'ell només espera un pacte de silenci que normalment trenca, com passa en molts dels *lais* de Maria de França.

²³ D'aquest amor tenyit una mica de secretisme, i una mica més de meravellós en resultava l'amor de les obres Chrétien de Troyes o de Maria de França. I era diferent a l'amor que fins aleshores s'havia escrit en llengua d'oïl —quasi inexistent en l'èpica o descrit com una força fatal en les obres de la matèria antiga (Frappier, 1970).

²⁴ Di Girolamo ho explica de la manera següent: “Encara és més important el fet que la novel·la [en francès] arrela ben aviat, primer amb el Tristany i després amb les obres de Chrétien de Troyes, com a gènere problemàtic i ‘dialògic’, que normalment evita solucions d'un sol sentit, maldant per posar a un primer nivell les contradiccions sense remei del model cortès de comportament, fetes reviure ara en el cor i en la carn de personatges amb lluc pròpia experiència. Amb tot, és indiscutible que alguns nuclis problemàtics centrals de les novel·les del segle XII tenen llur matriu en la noció occitana de la *fin'amor*.” (Di Girolamo, 1994, p. 149).

1883 –amb l'article sobre l'amor cortès– a Reilly el 2010 –on explica el significat dels colors del palafre d'Enide– o Vincensini també el 2010 –que explora les relacions de parentiu de Perceval en *El Conte del graal*.

En aquest ampli arc cronològic que comprèn més d'un segle, no he vacil·lat a posicionar-me a favor o en contra d'algunes teories quan ho he cregut convenient, encara que en la majoria de les ocasions he preferit exposar les principals idees de cadascuna de les aportacions –per molt descabellades o superades que poguessin semblar– sense entrar en judicis de valor. Per aquesta raó les cites són nombroses i també extenses, ja que tenen la clara voluntat de conformar un text eclèctic. El resultat és una espècie de recopilació bibliogràfica, on aquell qui ho desitgi pugui estirar del fil quan millor li convingui.

De tots els *romans* artúrics del xampanyès, els quatre primers els analitzo en els supòsits teòrics, i el darrer –*El Conte del graal*– l'incloc intencionadament en una secció a part que parla sobre el recorregut del Graal. Precisament és aquest apartat l'encarregat de traçar els ponts entre els supòsits teòrics –dedicats als *romans* de Chrétien de Troyes– i els supòsits pràctics –consagrats a l'estudi de quatre casos concrets dins de l'àmbit medieval català. Es tracta d'un capítol frontissa amb un clar denominador comú, el graal o Graal²⁵, i un objectiu clar, situar aquest objecte en la tradició manuscrita francesa –sobretot– dels segles XII i XIII.

Les pàgines destinades a *El Conte del graal* continuen amb la filosofia anteriorment esmentada, és a dir, s'encarreguen de donar una visió de múltiple perspectiva sobre el darrer *roman* del xampanyès. No obstant això, a partir de la subsecció que s'ocupa de les Continuacions i de Robert de Boron –per motius de coherència temàtica, espai i temps–, només em limito a remarcar alguns aspectes sobre l'estructura i el context d'aquests testimonis en concret. L'evolució que va patir el Graal a partir de Chrétien de Troyes és complex i amalgama una gran quantitat de tradicions manuscrites de molt diverses procedències. És per aquest motiu

²⁵ Al llarg de la tesi utilitzo “graal” en minúscula quan em refereixo al graal en Chrétien de Troyes i la *Primera Continuació*. A partir de la *Segona Continuació*, quan aquest objecte és explícitament cristià, faig ús del terme “Graal” en majúscula. Quan faig una referència genèrica –com en el cas de l'apartat “El recorregut del Graal”– he optat també per l'ús de la majúscula, i en la resta dels casos he respectat la forma que empren els diferents autors.

que el capítol intenta explicar aquest procés de manera simplificada i, sobretot, ordenada, però en cap cas constitueix un estudi exhaustiu sobre aquesta qüestió en particular²⁶. Per tant, no s'exposen totes les teories existents sobre el Graal, però sí s'esmenten alguns dels punts clau que ens serviran com a fil conductor entre una part i l'altra de la tesi. En definitiva, es tracta de mostrar les tendències generals d'aquests textos i també la diversitat amb què a poc a poc es va bastir aquest mite²⁷ que en un breu transcurs de temps esdevindrà fortament cristianitzat.

La darrera de les parts comença amb un breu repàs a les nombroses contribucions que diferents estudiosos han fet en l'àmbit de la matèria artúrica a casa nostra, des d'Entwistle a Soriano, passant per Lida de Malkiel, Bohigas, Sharrer, Lucía Megías o Mérida. De tots ells m'ha interessat el caràcter recopilatori dels seus treballs, és a dir, s'han encarregat d'inventariar els testimonis –directes o indirectes– que conservem sobre la matèria de Bretanya en relació a la literatura catalana medieval. Tanmateix, ho han fet de maneres diferents. Si bé els primers comptaven amb l'avantatge del terreny inexplorat, en els últims anys els esforços dels investigadors s'han centrat en caracteritzar els materials que ens han pervingut. Hem passat de constatar que tenim una pobra tradició artúrica a preguntar-nos per què això és així malgrat les nombroses evidències que demostren que els personatges d'aquestes històries eren sobradament coneguts. En aquest nou panorama, les vies de penetració de la matèria de Bretanya a la Corona d'Aragó –i també molt important les maneres com es produeixen– són un aspecte controvertit i difícil de determinar. Tal com

²⁶ En aquest capítol a cavall entre Chrétien i les pervivències en la literatura catalana medieval han quedat fora el cicle *Lancelot-Graal* –tot i que en el quart apartat sí que parlo de la *Queste del Saint Graal* i de *Mort Artu*– i la *Post-Vulgata*. De nou es tracta d'una qüestió d'economia, ja que un i altre requereixen de nombroses explicacions que s'allunyen dels objectius ja establerts. Serà necessari aportar alguna noció bàsica, sobretot ens els apartats dedicats a la *Stòria del Sant Grasal* i *La Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras, encara que aquests cicles no compten amb un capítol específic.

²⁷ “Pero para acercarse al ‘verdadero’ Grial debemos partir de la única certeza que tenemos y abordarlo ante todo como un mito, en el sentido más primario del término; dicho de otra forma, no se debe olvidar que el Grial es una creación de la literatura, y específicamente, de la literatura medieval. En la mayoría de los relatos medievales que tienen como temática el Grial, este misterioso objeto es abordado como un mito, en la medida en se convierte en una imagen lancinante cuya posesión, al final de una larga sucesión de aventuras y desplazamientos, confiere sentido al mundo del héroe; así, no solamente el objeto sino también su búsqueda, adquieren una dimensión mítica. Desde esta perspectiva, la dimensión mítica que conferimos al Grial va en el mismo sentido en que se deben abordar los mitos literarios medievales; se trata de formas complejas encarnadas por objetos como el Grial –o inclusive por personajes como Carlomagno, Arturo, Tristán, etc. – cuya dimensión mítica se basa esencialmente en la multiplicidad de sus manifestaciones; el mito medieval podría entonces comprenderse como ‘un relato, una imagen, un conjunto de relatos o de imágenes por los cuales una sociedad expresa sus interrogaciones y sus terrores para remodelarlos en certezas’.” (Botero, 2010, p. 8).

proposo a les conclusions, potser aquest és un dels grans reptes que els estudiosos haurem de tenir en compte en el futur si volem superar les actuals limitacions que ens constrenyen i ens impedeixen avançar.

El darrer punt, per tant, s'inicia a mode de breu introducció general als quatre casos que conformen els supòsits pràctics. Aquests són la *Stòria del Sant Grasal*, els fragments del *Tristany*, *La Faula* de Guillem de Torroella i la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras. La selecció d'aquests textos per damunt d'uns altres té a veure amb raons de naturalesa ben diversa que m'agradaria desenvolupar. Per començar, obres com el *Tirant lo Blanch* o el *Curial e Güelfa* – ja molt ben estudiades – van quedar immediatament descartades perquè hauria requerit allunyar-me massa de la matriu artúrica per tractar-les en el context en què es desenvolupen. Si tenim en compte aquesta primera premissa, resultava més adequat centrar-me en els testimonis estretament relacionats amb allò que havia exposat en els apartats anteriors, és a dir, aquells casos que presentessin una clara vinculació amb les obres de factura francesa. En aquest sentit, la *Stòria del Sant Grasal* era una molt bona candidata, ja que s'encarregaria de representar la traducció que en realitat no és una traducció, sinó un engranatge més en el conjunt de la matèria de Bretanya, és a dir, una adaptació²⁸. A més, existien nombrosos treballs sobre aquesta obra, una primera edició de Crescini i Todesco, i un bon nombre d'articles fruit de dues tesis doctorals –Martines i Adroher– a l'entorn de la *Stòria del Sant Grasal*, que podien facilitar l'empresa que volia dur a terme.

Aquest manuscrit no és l'únic vestigi que forma part del cicle de la *Vulgata*, ja que independentment de la *Stòria del Sant Grasal* també es conserven uns altres dos fragments en català del *Lancelot*, a banda d'algunes referències documentals. Existeix també una còpia d'aquest relat a la Cerdanya i una altra a la Biblioteca Nacional d'Espanya, de procedència molt probablement catalana. Podria haver dedicat un altre subapartat de la tesi a analitzar el

²⁸ “Comparisons imply affinity *and* divergence. The late American medieval scholar, Roger S. Loomis, would have read in most Arthurian romances that we possess –from Chrétien de Troyes’ *Erec* to Malory’s *Morte d’Arthur*– an unconscious, if uncomfortably kaleidoscopic, enactment of the creative process that evolves from unmodified, floating motifs to conceptual patterns. But assuming that in each society literary norms appropriate their own criteria –essential ingredients, such as the infrastructure– then the method required is one of fusion, not fission; i.e., it must attempt to relate to the totality of the culture in question. For those in quest of sources only, simple affinity precludes complex divergence. At the risk of ignoring prime considerations, the hunt for analogues as if the literary work were no more than a puzzle, all the pieces of which can be, without hesitation, set in order. But does the literary work not deserve a more holistic approach?” (Cormier, 1975, p. 115-116).

conjunt del testimoniatge del *Lancelot*. Tanmateix, ben conscient que els dos manuscrits que acabo d'esmentar estan escrits en francès –tot i que els podríem incloure com a part del difícil entramat que conforma la difusió de la matèria de Bretanya a casa nostra–, no m'ha quedat cap altre remei que excloure'ls a causa de les meves pròpies limitacions. I més o menys per les mateixes raons també he descartat el *Jaufré* o el *Blandín de Cornualla*.

En el seu lloc, he preferit triar els fragments del *Tristany* que són un bon exemple del precari estat en què antics còdexs ens han pervingut. Aquests fragments textuais –com els anomena Lucía Megías– i que a la vegada Soriano divideix en dues tipologies: *membra disiecta* –els fragments de Cervera– i fragments que formen part d'un manuscrit *factici* –els fragments d'Andorra. Aquesta circumstància ens permet explorar l'esdevenir històric d'un relat que, a diferència de la *Stòria del Sant Grasal*, no es conserva complet, però que malgrat tot ens pot proporcionar informació sobre el desenvolupament de nous usos del text artúric. La tasca investigadora realitzada fins ara per Santanach i Soriano expliquen el procés de metamorfosi que pot experimentar un còdex com el d'Andorra, que recull un mite que va gaudir d'un èxit sense precedents durant tota l'edat mitjana i que acaba, finalment, dins d'una compilació notarial.

Pel que fa a *La Faula* de Guillem de Torroella, no es tracta d'un testimoni directe de la tradició artúrica, però és una obra fortament impregnada pels seus elements. Compta amb nombroses edicions –la de Bohigas i Vidal Alcover, la de Compagna i també la recentment publicada per Vicent– i un panorama crític dividit entre la interpretació política i la interpretació moral. Aquest estira i arronsa, penso que té molt a veure amb la consideració que hom hauria pogut tenir de la matèria de Bretanya en el segle XIV i, consegüentment, amb la interpretació del grau de descodificació del material artúric d'aleshores. I aquí és on s'ha d'anar alerta, perquè precisament és molt fàcil pensar que Guillem de Torroella només l'emprà amb un únic significat, l'al·legòric. I és que al llarg de bona part dels supòsits teòrics un s'adona que existeix un romanent en la matèria artúrica, una potència, una capacitat que va més enllà de vanes evocacions cavalleresques i que està disposada a legitimar ficcions a l'encalç de significats molt més complexos que formen part de la realitat medieval. Amb això no vull dir que hàgim de creure que la matèria artúrica conreada durant el segle XII i XIII sigui la mateixa

en el XIV i encara menys en el XV, senzillament constato que existeix un pòsit en el marc ficcional del món del rei Artús variat i complex.

D'aquesta manera arribem a l'últim dels casos, la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras, una peça molt interessant i moltes vegades descrita com una interpretació lliure de *Mort Artu*, la darrera part del cicle *Lancelot-Graal* o *Vulgata*. Es tracta d'una versió conservada en un incunable del segle XV que conservem a la Biblioteca de Catalunya i que ha passat força desapercebuda, en la mesura que ha estat caracteritzada com a prosa sentimental, és a dir, molt allunyada dels influxos artúrics originals. Els casos catalans precedents demostren que un domini de les fonts primàries és de vital importància si hom vol comprendre la mutació que experimenta el material que tenim entre les mans. En la *Tragèdia de Lançalot* queda pendent aquesta tasca d'actualització de dades i confrontació de fonts si volem anar més enllà d'allò que ja s'ha dit. En aquest sentit, apunto alguns factors que es podrien tenir en compte en futures investigacions.

En resum, els quatre casos sotmesos a estudi representen diferents maneres d'acomodar aquesta matèria a casa nostra. Tenim dues adaptacions que segueixen en major o menor mesura els seus homòlegs francesos, uns fragments reutilitzats que cobren un nou significat entre els folis d'un còdex notarial i una obra original inspirada en la fi del regne del rei Artús. Sóc molt conscient que no hi són totes i que aquesta feina manca encara per fer. Algunes de les possibles noves línies d'investigació estan descrites en les conclusions —que potser no funcionen exactament com un apartat on poder abocar tot un seguit de resultats que confirmen una hipòtesi determinada, ja que la meva tasca només ha estat la de recopilar, llegir, ordenar i explicar una part d'allò que la matèria de Bretanya representa. Ha estat senzillament això, ni més ni menys, ho vaig fer primer amb Chrétien de Troyes i després vaig resseguir el camí fins els quatre casos catalans que parteixen de la matèria de Bretanya i són matèria de Bretanya. Ho són en tant que la matèria de Bretanya esdevé un gran calidoscopi que reflecteix infinites possibilitats, pot ser que aquest sigui el secret de l'èxit inesgotable del Rei Artús i els seus cavallers.

Llúvia Palliso i Alentorn
Tarragona, 1 de juliol de 2015

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

2. CHRÉTIEN DE TROYES

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

La veritat és que són relativament escasses les dades que es conserven sobre Chrétien de Troyes, si bé aquest fet no ha impedit als investigadors d'elaborar una gran quantitat de treballs al voltant de la seva figura i producció. Potser és perquè se'l considera el pare de la novel·la moderna occidental²⁹, potser perquè emprà un dels continguts literaris més suggeridors al llarg de la història –la matèria de Bretanya–, ben cert és que Chrétien encara avui genera innumerables incògnites, gairebé tantes com articles al voltant de les seves obres³⁰. A aquesta dificultat, la de recopilar dades biogràfiques sobre l'autor³¹ –una circumstància, d'altra banda, molt habitual durant l'edat mitjana– hem de sumar un altre obstacle: l'opacitat amb què va construir l'univers al voltant del rei Artús i el seus cavallers (Baldwin, 2005, p. 3-14). Dit d'una altra manera, apareixen molt poques referències que ens puguin ajudar a bastir un possible marc contextual en els seus *romans*³². En conjunt, les condicions resulten tan precàries que fins i tot l'establiment de la cronologia de la seva producció ha esdevingut al llarg del temps un maldecap pels estudiosos, que, això sí, coincideixen a situar l'elaboració de les obres del xampanyès entre 1160 i 1191³³.

²⁹ Sobre la terminologia que envolta el terme *roman*: “If it is readily acknowledged that with Chrétien the word *roman* becomes a standard term denoting a singular literary form, particularly as opposed, in the narrative sphere, to the *lai* and the *fabliau*, it is not easy to distinguish it from other terms with which the word *roman* seems to have a synonymous relationship: *conte*, *estoire*, *livre*.” (Ollier, 1974, p. 27). També es poden consultar altres treballs relacionats amb la terminologia medieval de conceptes com *estoire* o *lai*, és el cas de Pickens (1975) o Damian-Grint (1997).

³⁰ La bibliografia que caldria consultar per a un estudi en profunditat de Chrétien de Troyes és impossible d'abastar. Em conformaré amb citar un parell d'estudis genèrics i actuals sobre aquest tema: *La literatura del Grial* de M. Aurora Aragón (2003) –apte per a estudiants– i el volum *A Companion to Chrétien de Troyes* editat per Lacy i Tasker Grimbert (2005), on el lector iniciat trobarà un estat de la qüestió força recent.

³¹ No obstant això, es poden consultar alguns articles que ens permeten una aproximació històrica del context d'aquest autor del segle XII, per exemple, Klenke (1965) o Broadhurst (1996).

³² Tanmateix, existeixen alguns estudis sobre el context històric dignes de menció, vegeu Kellogg (1985), Amtower (1993), Carroll (1994), Broadhurst (1996, p. 63-65) i Le Rider (1998) per a *Erec i Enide*, Kahane (1961), Ciggaar (1995) i Kinoshita (1996 i 2008) en el cas de *Cligès*, Adler (1950), Le Rider (1991, p. 88) i Stary (1991, p. 70) en el cas de *El cavaller de la Carreta* i, finalment, Diverres (1973), Kellogg (1985), Vance (1986), Ciggaar (1989) i Cheyette i Chickering (2005) per a *El cavaller del Lleó*. Per a més bibliografia a l'entorn de Chrétien de Troyes també podeu consultar Kelly (1976).

³³ Aragón (2003, p. 40-43) segueix la proposta plantejada per Fourier (1965) que estableix el 1170 com a possible data d'elaboració d'*Erec i Enide*. El 1176 per la de *Cligès*. Entre el 1177 i el 1181 la de *El cavaller del Lleó* i *El cavaller de la Carreta*. I finalment, el 1181 la de *El Conte del graal*. Tot i la incapacitat dels estudiosos per arribar a un consens, cal considerar que existeixen alguns supòsits sobre els quals no es discuteix. Per exemple, *Erec i Enide* ha de ser anterior forçosament a *Cligès* perquè apareix citada en el pròleg d'aquesta última. Un altre cas, s'admet que la data de composició de *Cligès* oscil·laria entre 1165 i 1170 perquè hi apareixen al·lusions a altres obres com el *Roman de Brut* de Wace, el *Roman d'Enees* o el *Roman de Troia*, i aquestes no són anteriors a les dates més amunt esmentades. No obstant això, Fourier proposa el 1176 com a data de composició per al *Cligès*, un període d'estretes relacions diplomàtiques entre Xampanya i la cort de Constantinoble, una circumstància que –segons aquest autor– hauria fet despertar la curiositat de Chrétien de Troyes pel món oriental, i que posteriorment plasmà en aquest relat. Més clar és que *El cavaller de la Carreta* hauria de ser posterior a 1164, any en què Maria, filla d'Elionor d'Aquitània, va contraure matrimoni amb Enric, comte de Xampanya. Per a la datació de *El cavaller del Lleó* normalment es tenen en compte les deliberades marques d'intertextualitat presents en aquesta obra i en l'anterior –*El cavaller de la Carreta*– la qual cosa fa pensar els estudiosos que Chrétien les va

Davant d'aquesta situació, com és natural, existeix una necessitat de comprensió profunda, que no es pot cenyir només a la descripció episòdica de les proeses dels cavallers protagonistes, ja que aleshores aquests relats es convertirien en una avorrida i absurda enumeració d'aventures cada vegada més complicades de superar (Paris, 1912). Conseqüentment, el lector haurà d'aprendre que en Chrétien cada detall compta, i que col·locat dins de l'entramat amb una precisió i intensitat calculada al mil·límetre, pot revelar allò que ens és vedat atènyer per altres vies. Només aleshores podrà copsar la veritat que amaguen algunes expressions que actualment gaudeixen d'una àmplia acceptació en els cercles acadèmics, però que ens poden distreure en una superficialitat aparent. Afirmacions com aquelles que assegurin que *Cligès* pateix una excessiva artificiositat, que *El cavaller del Lleó* és l'obra més completa i representativa de Chrétien o que *El cavaller de la Carreta* és el producte d'un encàrrec tediós i inacabat, són afirmacions que amaguen realitats molt més complexes.

Totes aquestes dificultats –que com ja hem apuntat fins ara són fruit de la mancança documental i de l'estil literari escàs en referències històriques– ens obliguen a examinar amb detall altres possibles fonts d'informació, com ara els pròlegs³⁴. Llegim l'inici del de *Cligès* (edició de Micha, [1957] 1978, p. 1, v. 1-8):

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
et les comandemanz d'Ovide
et l'art d'amors an romans mist,
et le mors de l'espaule fist,
del roi Marc et d'Ysalt la blonde,
et de la hupe et de l'aronde,
et del rosignol la muance,
un novel conte rancomanche (...)³⁵

Efectivament, en els primers versos d'aquesta obra, l'autor ens proporciona detalls sobre el seu repertori. Per començar, assenyala que ja havia escrit el seu primer roman, *Erec i Enide*, també ens diu que havia traduït Ovidi –un fet certament significatiu sobre les possibles

poder escriure de manera simultània. Per últim, *El Conte del graal* hauria de ser posterior a 1178 –any en què Felip de Flandes esdevingué comte– i el 1191 –la data de la seva defunció durant la Tercera Croada a Acre.

³⁴ Per a més informació sobre els pròlegs es pot veure Robertson (1951a i 1955b), Nitze (1954a), Kelly (1970), Ollier (1974), Pickens (1998), Freeman (1976).

³⁵ “Qui va escriure *Erec i Enide* i va traduir al romanç els *Ensenyaments d'Ovidi i l'Art d'estimar* i va escriure la *Mossegada a l'espatlla* i *El Rei Marc i Iseut la rossa*, i les *Metamorfosis del puput, de l'oreneta i del rossinyol*, comença un nou conte.” (Traducció de Meritxell Simó, 2012, p. 323).

influències literàries del xampanyès³⁶ – i, quelcom encara més destacable, que havia redactat una versió del *Tristany* anomenada *El Rei Marc i Iseu la rossa*, una evidència perduda i que convida a preguntar-nos per què Chrétien hauria modificat el títol del mite. Igualment destacables són els altres pròlegs de l'autor, que per una banda ens indiquen els seus possibles vincles amb les corts de Xampanya i Flandes (al nord de França)³⁷ i, per l'altra, apunten a altres detalls significatius relacionats amb el procés d'escriptura del xampanyès. Pocs llocs més tenim on furgar sobre Chrétien. A més, s'acostuma a obviar qualsevol comentari sobre el *Guillaume d'Angleterre* –perquè és una obra d'atribució dubtosa³⁸– i es parla poc o gens de les composicions líriques de joventut.

És precisament sobre l'etapa de *trouvère* del nostre escriptor que caldria parar atenció, perquè en les seves cançons conservades ja s'adverteix alguna cosa de la concepció amorosa que defensà posteriorment en alguns dels seus *romans* artúrics. És força probable que la producció lírica de Chrétien de Troyes no gaudeixi de la consideració que mereix perquè només ens han pervingut dues poesies: *D'amors qui m'a tolu a moi* i *Amors, tençon et bataille*³⁹. A més, sobre la primera existeix una certa controvèrsia al voltant d'una possible intertextualitat⁴⁰ entre aquesta composició, *Non chant per auzel ni per flor* de Raimbaut d'Aurenga i *Can vei la lauzeta mover* de Bernart de Ventadorn. Un debat que s'alimenta a través de tres punts de vista molt diferents i que Costanzo Di Girolamo es va encarregar d'explicar extensament en un dels

³⁶ Per a la influència d'Ovidi podeu veure Guyer (1921), Robertson (1955a) i Krueger (2005), entre d'altres.

³⁷ Benton (1961) deia que fins aleshores no s'havia pogut constatar cap evidència documental que relacionés Chrétien amb les corts d'Enric el Liberal, comte de Xampanya, o la seva esposa. Tampoc –deia– havia estat possible trobar cap rastre entre la documentació de Felip de Flandes. Per tant, les úniques evidències que es podien tenir en compte eren les que el mateix Chrétien de Troyes ens deixà en els pròlegs d'*Erec i Enide* i de *El cavaller de la Carreta*.

³⁸ “La otra obra atribuida a Chrétien es un cuento de origen hagiográfico, *Guillaume d'Angleterre*. En el primer verso el autor se nombra «Chrétien» y unos versos más adelante vuelve a repetir el nombre, sin más especificaciones, aunque aludiendo a su actividad de narrador (...). Dado que Chrétien de Troyes no cita entre sus obras en el prólogo al *Cligés*, hay que pensar que o no es suya o fue redactada después del citado prólogo, lo que haría que esta novelita perteneciera al mismo período que *El Caballero de la Carreta*, *El Caballero del León* y *El Cuento del Grial*: no resulta imposible, pero sin lugar a dudas se aprecia una notable inferioridad estilística y creativa en la novelita hagiográfica con respecto a las otras, y de ahí las serias reticencias de los críticos a la hora de atribuirle definitivamente a nuestro autor.” (Alvar, 2013, p. LVIII-LIX).

³⁹ *D'amors qui m'a tolu a moi* es pot consultar a l'antologia sobre trobadors de Carlos Alvar ([1981] 1999, p. 228-231) que conté una traducció en castellà. També es pot consultar la versió de Di Girolamo (1994, p. 161-163). *Amors, tençon et bataille*, juntament amb l'anterior composició es pot trobar a l'edició de Gérard-Zai (1994, p. 455-465).

⁴⁰ Sobre aquesta qüestió a banda dels treballs de Di Girolamo (1994) també es poden consultar, entre altres, els articles de Roncaglia (1958), Haidu (1981), Rossi (1987) i Lazzarini (2006).

capítols de *Els trobadors*⁴¹. A *D'amors qui m'a tolu a moi* Chrétien planteja una situació força representativa de l'univers amorós. Llegim (edició de Gérard-Zai, 1994, p. 460-462):

I D'amors qui m'a tolu a moi
N'a soi ne me veut retenir,
Me plaing ensi, qu'adés otroi
Que de moi face son plesir.
Et si ne me repuis tenir
Que ne m'en plaigne, et di por quoi:
Car ceus qui la traissent voi
Souvent a lor joie venir
Et g'i fail par ma bone foi.

II S'Amors pour essaucier sa loi
Veut ses anemis convertir,
De sens li vient, si com je croi,
Qu'as siens ne peut ele faillir.
Et je, qui ne m'en puis partir
De celi vers qui me souploi,
Mon cuer, qui siens est, li envoi;
Mes de noient la cuit servir
Se ce li rent que je li doi.

III Dame, de ce que vostres sui,
Dites moi se gre m'en savez.
Nenil, se j'onques vous conui,
Ainz vous poise quant vous m'avez.
Et puis que vos ne me volez,
Dont sui vostres par ennui.
Mes se ja devez de nului
Merci avoir, si me souffrez,
Que je ne sai servir autrui.

IV Onques du buvrage ne bui
Dont Tristan fu enpoisonnez;
Mes plus me fet amer que lui
Fins cuers et bone volentez.
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.

⁴¹ “La distància entre la posició de Raimbaut-Tristany i la de Bernart és ben clara. En cert sentit, ambdós forcen en direccions oposades l'espai líric cortès: Raimbaut proposa la superació de l'obstacle de l'adulteri amb la ficció i amb l'engany, i amb la perfecta entesa dels amants, i teoritza una relació secreta però feliç en tots els aspectes. Bernart, al contrari, força l'espai cortès perquè renuncia a la condició d'amant, entenent l'amor com a projecció narcisista de l'individu i com a negativitat absoluta (d'aquí el corol·lari de la renúncia a la poesia, que per a ell es justifica només si és l'amor qui la inspira). La intervenció de l'exterior de Chrétien de Troyes, d'una perspectiva equidistant entre els dos, apareix sens dubte amb la finalitat de restablir l'ortodòxia.” (Di Girolamo, 1994, p. 161).

- V Cuers, se ma dame ne t'a chier,
Ja mar por cou t'en partiras:
Tous jours soies en son dangier,
Puis qu'empris et comencié l'as.
Ja, mon los, plenté n'amerás,
Ne pour chier tans ne t'esmaier;
Biens adoucist par delaier,
Et quant plus desiré l'aurás,
Plus t'en ert douls a l'essaier.
- VI Merci trouvasse au mien cuidier,
S'ele fust en tout le compas
Du monde, la ou je la qier;
Mes bien croi qu'ele n'i est pas
Car ainz ne fui faintis ne las
De ma douce dame proier:
Proi et reproi sanz exploitier,
Comme cil qui ne set a gas
Amors servir ne losengier⁴².

Aquí, l'Amor, en majúscula, apareix personificat a mode d'abstracció, i s'identificaria a partir de la segona cobla amb una dama indiferent als precés del seu enamorat. Girolamo suggerí que el posicionament del xampanyès restablís l'ortodòxia. L'ortodòxia que no permet al trobador una altra cosa que seguir servint la seva dama malgrat la indiferència que aquesta li pugui proporcionar. El desig –llegim a la cinquena cobla– és millor si es fa esperar, i faria referència més aviat a un concepte que a una realitat, perquè la importància de tot plegat recauria en una supeditació incondicional. A més, en aquesta composició, entre alguns dels tòpics habituals en la lírica trobadoresca –com és el cas del poder del sentit de la vista o el lliurament del cor a la dama– destaca per damunt de tot l'actitud de persistència que adoptaria el trobador davant de la incapacitat d'obtenir qualsevol recompensa. Es podria dir que l'amor

⁴² "I. De Amor, que me ha robado de mi mismo | y que no quiere retenerme consigo, | me quejo, tal que ahora concedo | que haga conmigo a su antojo; | y no puedo evitar | el quejarme, y digo por qué, | pues veo a quienes lo traicionan | volver contentos frecuentemente | y yo no logro con mi fidelidad. II. Si Amor, para realzar su ley | quiere convertir a los enemigos, | es lógico, según creo, | que no abandone a los suyos; | y yo que no puedo separarme | de aquella a quien estoy sujeto, | mi corazón, que es suyo le envío; | pero no creo servirle en nada | al devolverle lo que le debo. III. Señora, el que yo sea vasallo vuestro, | decidme, ¿os agrada? | No, si mal no os conozco, | antes os pesa, el tenerme por vasallo | Y ya que no me queréis, | soy vuestro a pesar de todo; | si de alguno debéis | tener piedad, soportadme, | pues no puedo servir a otro. IV. Nunca bebí del filtro, | con el que Tristán fue envenenado; | pero más que a él me hace amar | el gentil corazón y el firme deseo. | Bien debe ser mío el mérito, | pues no fui forzado por nada, | sino que solamente creí a mis ojos, | por quienes entré en el camino | del que no saldré y al que no renunciaré. V. Corazón, si mi dama no te aprecia | no por eso te alejarás de ella; | siempre estarás a su disposición, | desde que lo has emprendido y comenzado. | No amarás con mi consentimiento la abundancia | ni te afligirás por la carestía. | Mucho se endulza con el alejamiento | y cuanto más lo habrás deseado, | tanto será más dulce para probar. VI. Yo encontraría compasión, a mi parecer, | si ella existiera en la esfera | del mundo, donde yo la busco, | pero creo que no existe. | Nunca termino, nunca dejo | de buscar a mi dulce dama. | Ruego y suplico sin lograr nada, | como quien no sabe –jugando– | servir a Amor, ni engañarlo." (Traducció rimada d'Alvar, [1981] 1999, p. 229-230).

que experimenta és el resultat de la seva pròpia voluntat. Una voluntat entregada lliurement i que l'autor explica a través d'un símbol que esdevindria talment una obsessió al llarg de la seva vida: “Jo no he begut mai el filtre” –llegim a la quarta cobla– “que enverinà Tristany⁴³.” Amb aquest vers Chrétien de Troyes s'obre pas i carrega contra l'element més característic del mite d'aquests tràgics enamorats⁴⁴. Aquesta darrera referència ens hauria d'inquietar si pensem de nou en el pròleg de *Cligès* i la menció a *El roi Marc et Ysalt la blonde*. Com hauríem d'interpretar –si encara es conservés– l'obra que va reescriure Chrétien sota un títol tan tergiversat? Quin paper haurien jugat cadascun dels protagonistes? Com hauria presentat Chrétien el conflicte? Com l'hauria resolt?

De tots els *romans* de Chrétien que es conserven, *Cligès*⁴⁵ és el més proper al mite pel que fa al motiu temàtic inicial –si obviem, evidentment, el que resta perdut. A més també és aquell

⁴³ “Chrétien pren distàncies clarament de Tristany, amb qui Raimbaut s'havia comparat, afirmant que el seu amor no és causat per un filtre sinó que l'ha originat *fins cuers et bone volentex* (v. 31): la condició en què es troba el perfecte amant cortès no és deguda a un poder incontrolable, natural o sobrenatural, sinó que depèn exclusivament de la lliure elecció de l'individu, de la decisió conscient d'arribar fins al final. D'aquí la teorització (cinquena estrofa) d'un equilibri intern, d'una conducta moral que consisteix a no perseguir l'abundància, és a dir, la realització i la satisfacció de l'amor, sinó a no desistir en temps de 'carestia' amorosa, perquè l'espera fa més preciós i més dolç el que es desitja. Tal com Bernart s'havia adonat que *Mervez es perduda, per ver* (v. 41), també Chrétien està convençut (última estrofa) que en el món ja no hi ha *merzi*, i tanmateix no deixa de pregar i tornar a pregar com aquell, diu, que no sap servir Amor per a divertir-se ni sap enganyar-lo.” (Di Girolamo, 1994, p. 164-165).

⁴⁴ No pensa el mateix Tasker Grimbert (2005, p. 127) sobre l'oposició entre el filtre i la suposada llibertat d'elecció a què al·ludeix Chrétien: “In *Cligés*, as in *D'Amors*, the catalyst for love is the wondrous beauty of the beloved, a sight that dazzles the beholder, entering the eye like an arrow and lodging in the heart. The force unleashed is as sudden and irreversible as any love philtre. It is the result neither of free will nor of reason, and although the lovers reflect at length on the effects of love and wonder at their inability to resist.”

⁴⁵ En la primera part del relat, Chrétien ens explica que Alexandre i Alís són els fills de l'emperador de Constantinoble. El primogènit marxa a la cort del rei Artús perquè vol ser adobat cavaller, allà es fa amic del nebot del rei, Galvany, i, posteriorment, coneix Soredamor, la seva germana. Els dos s'enamoren perdudament, però no gosen dir-se res.

Durant un viatge en vaixell que porta Artús i els seus nobles a Bretanya, el rei s'assabenta que Angrés, el responsable del regne durant la seva absència, l'ha traït. Aleshores, Alexandre demana a Artús poder lluitar al seu costat, i Ginebra regala al cavaller una camisa que Soredamor ha teixit i on ha col·locat en secret un dels seus cabells.

De nou a l'illa i durant el setge al castell on es troben els traïdors, Alexandre s'assabenta d'allò que amaga el regal de la reina, la qual cosa propiciarà uns dels episodis més curiosos d'aquesta història: l'adoració al cabell de Soredamor. Finalment el setge s'acaba amb la victòria d'Artús gràcies a l'astúcia del jove cavaller grec, que a canvi rep la mà de la donzella a qui estima.

Mentrestant, a Constantinoble Alís és coronat nou emperador perquè erròniament es creu que el seu germà gran ha mort. Aquesta notícia arriba a Alexandre, que retorna immediatament a casa amb la seva esposa i el seu fill, Cligès. Per arreglar aquest tort, els dos germans arriben a un acord per tal d'accontentar tothom: Alís podrà regnar però no es podrà casar i, a més, haurà de garantir l'accés al tron de Cligès quan arribi el moment.

Posteriorment, moren Alexandre i Soredamor. Teòricament, arriba l'hora que Cligès governi, però Alís no respecta la promesa feta i decideix casar-se. Els seus assessors l'aconsellen fer-ho amb la filla de l'emperador alemany, la donzella Fenice, però quan Cligès i Fenice es coneixen s'enamoren l'un de l'altre.

que intenta combatre amb més vehemència –segons alguns experts– les idees subversives que conté el relat de *Tristany*⁴⁶ –la història dels amors adúlter entre el nebot del rei Marc i la seva esposa Iseu. L'estructura argumental se'ns presenta pràcticament calcada a la del mite celta, tret d'alguns motius afegits que responen a la clara voluntat de Chrétien per alterar-ne el resultat final. Amb tot, el lector és capaç d'identificar amb facilitat les modificacions efectuades i adverteix sense gaire esforç els motius pels quals han estat incloses. Un dels canvis més significatius –potser el més important– és el de la funció del filtre, que deixa de ser la raó per la qual els protagonistes s'enamoren, i passa a convertir-se en part de l'estratagema que permet salvaguardar el cos de la noia la nit de noces. A diferència de la versió tristianiana que responsabilitza el beuratge d'uns sentiments incontrolables i exculpa així els enamorats, Chrétien va creure imprescindible mantenir intacte el físic de Fenice. Tanmateix, aquesta decisió desencadena un efecte dòmino –l'episodi de la falsa mort n'és un clar exemple⁴⁷–, que finalment culmina amb l'apropiada mort de l'oncle en el moment més

La noia, preocupada per la difícil situació que l'obliga a casar-se amb l'oncle quan en realitat estima el nebot, li confessa tot a la seva nodrissa, Tessala, que elaborarà un filtre per a Alís que el farà creure que ha posseït la seva esposa durant la nit de noces.

Més tard Cligès decideix allunyar-se de Fenice. Cligès, que evidentment s'ha separat d'ella perquè no pot suportar veure-la casada amb Alís, passa una temporada a la cort del rei Artús on realitza algunes proeses. Tanmateix, tot i la distància, després del torneig de Wallingford decideix tornar a Constantinoble i confessa el seu amor a Fenice. En aquest punt, els enamorats decideixen fugar-se, però ho fan de manera que no puguin ésser blasmats, per això la noia proposa prendre un beuratge que li dona aparença de morta. Després de l'exhaustiva i alhora accidentada revisió dels metges de Salern, enterren Fenice. Amb l'ajuda de Joan, el seu servent, Cligès, la desenterrarà i els amants s'amagaran en una torre on fruiran del seu amor fins que, per casualitat, un caçador els descobreixi un dia al bosc. A partir d'aquest moment l'emperador els perseguirà incessantment, i com a contrapartida Tessala els proporcionarà en cada ocasió una escapatòria gràcies a les arts ocultes que domina. D'aquesta manera arribaran a la cort del rei Artús, que els acollirà fins que s'esdevingui la notícia de la mort de l'oncle, la qual cosa permetrà els amants convertir-se en esposos i successors d'Alís.

⁴⁶ Micha ([1957] 1978, p. XIII) ens diu: “Le souvenir des amants de Cornouailles a hanté la pensée de Chrétien qui a déjà un conte ou un roman, perdu, sur Marc et Iseut. A trois reprises Fénice condamne la conduite d'Iseut. *Cligès* est-il un *Anti-Tristan* [tesi de Foerster] ou un *Néo-Tristan* [tesi de Paris]? Il est difficile d'en décider.” Uns quants anys abans, Frappier ([1957] 1968, p. 106) afegia, fins i tot, un altre terme: “*Anti-Tristan*, affirmant certains; *Hyper-Tristan*, répliquent d'autres. Mais pourquoi subtiliser? *Cligès* est un *Anti-Tristan* par une évidente intention polémique, et un *Hyper-Tristan* par un effort non moins manifeste de dépassement. Le mieux est de le considérer comme une version revue et corrigée, un *Néo-Tristan*.” Robertson (1972, p. 433) encara afegeix una altra etiqueta: “*Cligès* should probably be thought of not as an ‘anti-*Tristan*’ but as a ‘super-*Tristan*.’”

⁴⁷ L'episodi de la falsa mort és en realitat el mètode que utilitzaran els amants per tal de romandre junts sense que Cligès hagi de compartir amb el seu oncle el cos de Fenice. Un fet que Chrétien remarca en més d'una ocasió durant el relat. Són famosos els versos de Fenice sobre aquest assumpte, primer quan li confessa a Tessala els seus sentiments (edició de Micha, [1957] 1978, p. 95, v. 3105-3124):

Mialz voldroie estre desmanbree
Que de nos deus fust remanbree
L'amors d'Ysolt et de Tristan,
Don mainte folie dit an,
Et honte en est a reconter.
Ja ne m'i porroie acorder
A la vie qu'Isolz mena.

oportú, és a dir, al final de l'obra. Per tots aquests motius –i molts d'altres que veurem més endavant– és probable que es titlli el *Cligès* d'ampul·lós, i se'l descrigui –al capdavant– a remolc de *Tristany i Iseo*, un dels èxits més notoris de la literatura de tots els temps.

No obstant això, és evident que no podem reduir la concepció sentimental de Chrétien de Troyes a una mera contraposició, i encara menys si tenim en compte que no només va

Amors en li trop vilena,
Que ses cuers fu a un entiers,
Et ses cors fu a deus rentiers.
Ensi tote sa vie usa
N'onques les deus ne refusa.
Ceste amors ne fu pas resnable,
Mes la moie iert toz jorz estable,
Car de mon cors et de mon cuer
N'iert ja fet partie a nul fuer.
Ja mes cors n'iert voir garçoniers,
N'il n'i avra deus parçoniers.
Qui a le cuer, cil a le cors,
Toz les autres an met defors.

“Preferiría ser descuartizada antes de que se recordara por nosotros el amor de Iseo y de Tristán, de quien tantas locuras se han dicho que vergüenza me da relatarlas. Yo no podría estar de acuerdo con la vida que llevó Iseo. Amor la envileció mucho porque su corazón perteneció completamente a uno y su cuerpo estuvo repartido entre dos. Así pasó toda su vida, pues nunca rechazó a ninguno de los dos. Ese amor no fue razonable, pero el mío siempre será firme pues de ninguna manera repartiré ni mi cuerpo ni mi corazón. Jamás será prostituido mi cuerpo ni se lo repartirán entre dos. Quien sea dueño del corazón que lo sea también del cuerpo y que no haya más dueños.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 122-124).

I més endavant, quan Cligès torna de la cort del rei Artús (edició de Micha, [1957] 1978, p. 158, v. 5190-5203):

Vostre est mes cuers, vostre est mes cors,
Ne ja nus par mon essanplaire
N'aprendra vilenie a faire;
Car quant mes cuers an vos se mist,
Le cors vos dona et promist,
Si qu'autres ja part n'i avra.
Amors por vos si me navra
Que ja mes ne cuidai garir:
Si m'avez fet maint mal sofrir.
Se je vos aim, et vos m'amez,
Ja n'en seroiz Tristanz clamez,
Ne je n'an serai ja Yseuz,
Car puis ne seroit l'amors preuz,
Qu'il i avroit blasme ne vice.

“Vuestro es mi corazón, vuestro es mi cuerpo. Nadie aprenderá, a través de mi ejemplo, a cometer villanía, porque cuando mi corazón se rindió a vos, el cuerpo se prometió y entregó a vos, de manera que nadie más tendrá parte de él. Amor me hirió de tal modo a través de vos que ya no pensé en curarme nunca: de tal modo me habéis hecho sufrir. Si yo os amo y vos me amáis, no seréis llamado Tristán ni yo Iseo, ya que entonces no sería noble nuestro amor, pues habría en él pecado y culpa.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 163-164).

escriure *Cligès*. Un breu examen comparatiu de les altres obres de seguida evidencia la gravetat de la situació. I és que segurament allò que ha portat més de corcoll els estudiosos durant el darrer segle sigui precisament intentar esbrinar en què consisteix la concepció amorosa d'aquest escriptor medieval. *A priori*, són molts els qui han defensat que la seva ideologia sempre hauria estat la mateixa al llarg dels anys i que es podria resumir de la següent manera: els enamorats només són capaços d'aconseguir la felicitat per mitjà de la vida conjugal i en equilibri amb el compliment del deure cavalleresc⁴⁸. I, efectivament, això podria ser així, si tenim en compte el plantejament de dues de les seves obres, *Erec i Enide* i *El cavaller del Lleó*. Per una banda, Erec, el protagonista del primer relat haurà de tornar al combat per restablir el desequilibri desencadenat pel seu matrimoni amb Enide, mentre que per l'altra, Ivany, el protagonista del segon, haurà d'emprendre les seves proeses per aconseguir l'objectiu contrari, és a dir, haurà de lluitar per recuperar l'amor de Laudine. Conseqüentment, ambdós protagonistes encaixen dins els paràmetres de la hipòtesi més amunt esmentada, però resulta que no passa el mateix si considerem la dimensió afectiva d'alguna de les altres obres del mateix Chrétien. Ens referim, més concretament, a *El cavaller de la Carreta*, una història que ens relata els amors adúlter entre Lancelot i Ginebra, una parella que tradicionalment ha quedat sempre justificada mitjançant la idea d'una possible influència exercida per Maria de Xampanya sobre l'autor⁴⁹.

⁴⁸ Press (1969, p. 534) conclou: "(...) pour Chrétien, seul l'amour qui s'épanouit dans la société, ouvertement et sans contrainte, et qui par la contribue à la joie de la société tout entière, peut mener au bonheur. Par contre, l'amour secret, caché, vécu dans une solitude à deux, dans un apparent paradis terrestre qui pourtant baigne dans une atmosphère de mort et de violence, cet amour-là n'est qu'une source constante de méfiance et d'angoisse, et n'aboutit qu'à l'échec." Gallien (1975, p. 106-107) es pregunta el següent sobre *Erec i Enide*: "Est-il anti-courtois ce roman d'amour conjugal où la femme est plus serve que reine? Certes Chrétien joue un jeu très personnel, mais il sauvegarde pour l'essentiel le principe fondamental de la conception courtoise, car l'amour ici est inspirateur de prouesse et met le héros au service de la société. Ainsi est résolue l'incompatibilité entre la passion individuelle et l'idéal social." Per la seva banda, Noble (1982, p. 96) ho explica així: "The conflict between excessive love and society makes both the husband and wife suffer, because both in different ways are guilty of failing in their duty of society." Sullivan va més enllà (1983, p. 321) quan diu que no només existeix la progressió de l'heroi: "It will be argued that one of Chrétien's aims in writing *Erec et Enide* may have been to describe the process by which a wise and virtuous but diffident young woman can acquire the experience and self-confidence she needs to become the perfect consort for a ruler." I, finalment, Bradley-Crome (1988, p. 451) puntualitza que: "Although these books are not exclusively 'about' love versus chivalry, each approaches the conflict as part of larger questions of individual development and the function of the individual within the social group." I també podeu consultar Sargent-Baur (1984a).

⁴⁹ Un mecenatge que d'altra banda fa temps que no s'aconsegueix demostrar: "Besides revising and classifying the list of known court authors, this study of the available evidence from the court of Champagne suggests a reconsideration of two currently accepted views about the literary significance of the court. First of all, it questions the belief that the court of Champagne in particular served as a point of literary interchange between north and south (...) It is true that ideas and literary styles which have been labelled 'southern' are found in Champagne, but they are also found in other northern courts, like those of the king or the count of Flanders. The travels of thousands of pilgrims, merchants, and knights were surely more effective than any activities of the countess of Champagne in bringing knowledge of the culture of southern France to the north. (...)

Arribats a aquest punt, s'entén que sigui difícil d'establir una única solució per a la concepció amorosa de Chrétien, com a mínim a primer cop d'ull. I de nou és inevitable portar a col·lació la incapacitat d'aprofundir en la vida de l'autor o dels esdeveniments que conformen el seu context immediat. Amb tot, és evident que cadascuna de les obres del xampanyès posseeix la seva pròpia idiosincràsia, la qual cosa obliga a una revisió sistemàtica i constant de la producció d'aquest autor medieval des de diferents perspectives. L'exhaustivitat amb què fins ara s'han abordat algunes particularitats, que poden semblar irrellevants, han permès revelar noves característiques que han fet canviar, en alguns casos, l'esquema excessivament simplista amb què durant molt anys ens vam limitar a justificar allò que no érem capaços d'entendre. Quelcom que corrobora l'enorme interès que encara avui suscita Chrétien de Troyes entre els investigadors de la matèria artúrica i la literatura medieval en general, encara que ja s'hagi dit molt sobre cadascun dels relats i de tots ell en conjunt.

Secondly, the evidence assembled in this paper does not support the opinion that Marie's court was a center for 'courtly love' as either a social or a literary phenomenon. 'Courtly love' was sufficiently revolutionary to attract attention if it were advocated in any serious fashion. If Chrétien de Troyes and Andreas Capellanus truly and seriously reflect Marie's beliefs, then it must have been common knowledge that she was openly subversive of the position upheld by the men of her day. Yet none of abundant letters, chronicles, laudatory songs, and pious dedications suggests that Marie or her court was in any way unusual or unorthodox. Modern theorists of 'courtly love' owe us an explanation of these contradictions. My own inclination is to accept the suggestion of a few critics that intentions of Andreas and Chrétien when they wrote about worldly love were conventionally moral and humorous or ironic. Problems of sex and love were clearly common topics at a court such as that Champagne, interesting both the worldly-wise and the morally sensitive. If Chrétien and Andreas were indeed ironic and moralists, they used the interest to hold the attention of their audience. A sophisticated audience may well have enjoyed and understood such an approach." (Benton, 1961, p. 589-590).

Erec i Enide

Com ja hem apuntat anteriorment, aquest *roman* artúric de Chrétien de Troyes apareix citat en el pròleg de *Cligès*. Habitualment, *Erec i Enide*⁵⁰ és considerat el primer dels relats artúrics que va escriure l'autor. I és una obra excepcionalment ben travada no només gràcies als seus elements estructurals, sinó també als seus protagonistes, que representen el model de perfecta cortesia elaborat per l'escriptor⁵¹.

Sovint s'ha discutit si existeix una divisió binària o ternària de la trama⁵², la qual cosa a efectes pràctics té una importància relativa. Nitze (1954b, p. 692), per exemple, proposa que dividim l'argument en tres parts, que es poden correspondre –a la vegada– amb tres idees principals: Erec aconsegueix Enide, Erec es redimeix i, finalment, Erec es reafirma com a cavaller, entre altres coses, mitjançant l'última de les proeses anomenada la Joia de la Cort. Köhler (1990),

⁵⁰ Els manuscrits que conserven l'*Erec i Enide* són nombrosos i signifiquen que el relat tingué molt d'èxit durant l'edat mitjana. *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA) testimonia un conjunt 13 manuscrits i/o fragments, la majoria dels quals conserva el relat íntegrament. Es desconeix on es troben actualment dos dels fragments que s'esmenten habitualment, el fragment N, també anomenat d'Annonay –Pauphilet (1937)– i un altre fragment molt breu –de només 27 versos– que va editar Thomas (1914), i que pren el nom de fragment de Laigle perquè precisament hauria pertangut a un notari d'aquesta població francesa. La majoria dels altres testimonis conservats –excepte un que es troba a Brussel·les i un altre a Amsterdam– són avui a la Bibliothèque Nationale de França (BNF) a París, és el cas del ms. 375 (abans Regius 6987), el ms. 794, el ms. 1376, el ms. 1420, el ms. 1450 i el ms. 24403. Existeixen altres manuscrits, com el ms. 472 que es conserva a la Bibliothèque et Archives du Château de Chantilly, i que curiosament només conté *romans* de caire artúric com *Les merveilles de Rigomer*, *L'Âtre périlleux*, *Fergus*, *Humbaut*, *Le bel inconnu*, *Li contes de la Vengeance Raguidel* de Raoul d'Houdenc, el *Perlesvaus* i també *El cavaller de la Carreta* i *El cavaller del Lleó* de Chrétien de Troyes.

Trobem més d'una obra del xampanyès en un mateix manuscrit –aquest no és un fet excepcional–, així passa, per exemple, en el ms. 375 que també conserva *Cligès*, el ms. 794 que els conserva tots o el ms. 1450 que en conserva quatre de cinc –manca *El cavaller de la Carreta*.

Per a més informació es pot consultar *Les Manuscrits de Chrétien de Troyes* (1993) editat per Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones i Lori Walters –sobre el meravellós als manuscrits es pot veure Harf-Lancner (1993) dins d'aquest mateix volum. Una versió reduïda la trobareu al capítol de Keith Busby “The Manuscripts of Chrétien's Romances” dins *A Companion to Chrétien de Troyes* (2005) editat per Lacy i Tasker Grimbert.

⁵¹ Una visió molt diferent té Ramey (1993, p. 378) que ens diu: “Rather than continuing to insist upon recovering Chrétien as a courtly romance writer, perhaps it would be instructive to admit the possibility that Chrétien's work is misogynistic and to focus instead on the economic and social implications of his writing. Chrétien's *Erec et Enide* contains two different examples of misogyny: one involving the negative stereotypes of women which surround Enide's character and another dealing with the unsuitability of female rule.”

⁵² Per a més informació sobre la qüestió de l'estructura d'*Erec i Enide* es poden consultar els articles de Cook (1973, p. 129) que, per cert, admet: “(...) the arbitrariness of such schemes. More important than numbers is the shape and tendency of the narrative. From such long and episodic romances as *Erec* and *Yvain* it is possible to extrapolate structural patterns ad infinitum simply by redefining, recombining, and renumbering episodes. Such analyses are of little value unless they relate to the meaning of the work or demonstrate a convincing numerological design, or both.” Consulteu també Woods (1953, p. 6-9), Zaddy (1967), Bertolucci (1960), Maddox (1978), Iyasere (1980) i Haidu (1983, p. 664-673).

p. 222), en canvi, a *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés* considera que les peripècies que experimenta Erec després de l'abandó de les armes esdevindrien un únic procés però alhora doble i, per tant, prefereix parlar d'estructura bipartida.

En qualsevol cas, el costum⁵³ de *La Chasse du Blanc Cerf*, la Caça del Cérvol Blanc⁵⁴ (Harris, 1956; Maddox, 1978, p. 103-105 i Bartosz, 1990), encapçala el relat i col·loca el nostre protagonista en els límits de la cort d'Artús, però no seguint l'animal com es podria esperar, sinó en companyia de la reina Ginebra⁵⁵. La situació és propícia –mai millor dit– per a l'aparició d'un nan traïdor i d'un vil cavaller, Yder, que l'ataquen sense motiu aparent i també una de les donzelles que els acompanyen (Brumlik, 1992). Dissortadament Erec no

⁵³ “Significantly, each of the two interlaced narratives is organized around a *costume*, or custom. These ‘legalistic’ mechanisms, frequent in Chrétien’s romances and elsewhere in Old French romance, are seldom reminiscent of the customary laws in the contemporaneous feudal society. They are literary devices, depicted as social protocols observed in specific locales; some involve marvels or enchantments, while the ‘evil’ customs are often abolished by the hero. The customs of White Stag and Sparrowhawk each feature, as ‘prize’, an exceptional creature of the natural world; the *white* stag is further suggestive of the *supernatural* world of Celtic folk tradition, in which a white animal often serves as a call to adventure. Moreover, the formal properties of both customs are remarkably similar, and because in both masculine prowess designates superlative feminine beauty, they could well be seen as variants of a courtly ‘game’ that we might appropriately call ‘La plus belle.’” (Maddox i Sturm-Maddox, 2005, p. 106). En canvi per a Sullivan (1983, p. 82): “The situation which Chrétien creates is not only illogical, but potentially absurd: in theory the most skilful hunter or fighter could be attached to a lady who was plain or even ugly, and yet his success would inevitably result in her being publicly acclaimed as the most beautiful of all. The two contests in *Erec et Enide* can only be explained logically if we accept the literary convention that physical beauty is the outward manifestation of inner virtue.”

⁵⁴ Així l'explica Galvany, el nebot del rei Artús (edició de Roques, [1952] 1981, p. 2, v. 43-48):

Nos savomes bien tuit piece a
quel costume li blans cers a:
qui le blanc cers ocirre puet
par reison beisier li estuet
des puceles de vostre cort
la plus bele, a que il tort.

“Todos sabemos, desde hace mucho tiempo, qué costumbre es la del Ciervo Blanco: a aquel que dé muerte al Ciervo Blanco le corresponde, por derecho, besar a la doncella más hermosa de vuestra corte, pese a quien pese.” (Traducció d'Alvar, 2011, p. 37).

⁵⁵ Adler creu que Erec no pot prendre part del seguici que caça el cérvol perquè no és campió de cap dama a la cort en aquell moment, per tant, seria absurd formar part d'un costum que és en realitat un repte de bellesa. I afegeix: “It is possible to suppose that there was a lady in Erec’s life who was absent from the court at that time; but in that case, Erec’s attitude toward such a crucial test as the stag-hunt would have had to be explained to the court.” (Adler, 1945, p. 918). En canvi, Maddox no veu cap evidència clara sobre aquesta suposició i afegeix: “On balance, Erec’s behavior and belongings add up to a curious sum: Erec declares that his sole intention has been to join the queen, and his cloak –indicating a leisurely ride– reinforces this statement. Yet his haste implies pursuit of the chase, as do his sword and tunic, while his charger denotes combat or questing. His sword nevertheless befits only the climax of the chase or the conclusion of single combat, though poorly in the latter case, since he lacks helmet, hauberk and shield.” (Maddox, 1978, p. 85).

podrà defensar-se perquè es troba desarmat⁵⁶, però immediatament després de presenciar aquest ultratge, el cavaller es posa en marxa.

Existeix un objectiu clar en aquesta partida, que és la de reparar el greuge que els dos miserables han infligit a la petita comitiva, però per fer-ho Chrétien encadenarà un seguit d'episodis aparentment superflus tot i que de vital importància. És precisament aquesta una de les estratègies més representatives de l'autor, això és, la precisió amb què està construït l'argument i com s'encadenen tots i cadascun dels esdeveniments, un mecanisme que fa avançar la història de manera congruent, encara que no sempre sigui fàcilment perceptible⁵⁷. Així, fent camí, Erec arriba a un castell on l'acull un vell varvassor⁵⁸ que li explica que

⁵⁶ Chrétien té una gran habilitat per presentar la situació prèvia al sotrac que fa sortir el cavaller de la cort d'Artús. El nan agradeix la donzella i després agradeix Erec, aleshores el protagonista es dirigeix a la reina i diu (edició de Roques, [1952] 1981, p. 8-9, v. 244-258):

Itant bien prometre vos vuel
que, se ge puis, je vangerai
ma honte, ou je la crestrai;
mes trop me sont mes armes loing,
nes avrai pas a cest besoing,
qu'a Quaradigan les lessai
hui matin, quant je m'an tornai.
Se je ja querre les aloie,
ja mes retrover ne porroie
le chevalier par aventure,
car il s'an vet grant aleüre:
sivre le me covient adés,
ou soit de loing ou soit de pres,
tant que ge puisse armes trover
ou a loier ou a prester.

“Os prometo ahora que, si puedo, vengaré mi vergüenza o la acrecentaré; pero mis armas están demasiado lejos, y no las tendré para esta ocasión, pues esta mañana las he dejado en Caradigán, al ponerme en marcha. Si fuera a buscarlas, quizás no volvería a encontrar al caballero para tal aventura, pues se aleja con rapidez: más me vale seguirlo de inmediato, esté donde esté, de cerca o de lejos, hasta que pueda encontrar armas ya sea alquiladas o prestadas.” (Traducció d'Alvar, 2011, p. 42).

⁵⁷ “The next and possibly the decisive step towards a proper understanding of cyclic romance is the realization that since it is always possible, and often even necessary, for several themes to be pursued simultaneously, they have to alternate like threads in a woven fabric, one theme interrupting another and again another, and yet all remaining constantly present in the author's and the reader's mind. The adventures which constitute the great cycles of romances thus become part of a carefully thought –out design of fantastic dimensions– of a narrative composition in which coherence of the subtlest kind exist, though it is conveyed, not, as most modern readers would expect, through explanatory observations and discourses, but through the amplification and expansion of the matter itself.” (Vinaver, 1971, p. 76). D'una manera encara més sintètica Maddox (1978, p. 52) conclou que la primera part del relat assumeix la funció d'assegurar les probabilitats d'un “futur” per al relat.

⁵⁸ Sobre aquest passatge en concret, és interessant destacar la condició del pare d'Enide, un vell varvassor reduït a la pobresa però que a la vegada no permet al seu cunyat, el pròdig comte de Lalut, d'intervenir en favor de la neboda, Enide. Segons Maddox (1978, p. 97): “The entire passage indicates that the count wishes to attire and endow his niece in order to render her more marriageable in the eyes of local barons, whereas the vavassor

l'endemà s'esdevindrà la Conquesta de l'Esparver⁵⁹ (edició de Roques, [1952] 1981, p. 18, v. 563-580):

Molt i avra demain grant bruit,
quant il seront assanblé tuit,
que devant trestote la gent
iert sor une perche d'argent
uns espreviers molt biax assis,
ou de cinc mües ou de sis,
le meilleur qu'an porra savoir.
Qui l'esprevier voldra avoir,
avoir li covandra amie
bele et saige sanz vilenie;
s'il i a chevalier si os
qui vuelle le pris et le los
de las plus bele desresnier,
s'amie fera l'esprevier
devant toz a la perche prendre,
s'autres ne li ose desfandre.
Iceste costume maintienent
et por ce chascun an i vienent⁶⁰.

envisions her marriage to a king or count on the basis of her God-given, intrinsic beauty and wisdom rather than on the extrinsic appeal of wealth." Quelcom encara més evident després de la Conquesta de l'Esparver: "The count immediately orders his niece [una altra neboda] to give Enide her best dress, but Erec flatly refuses this gift and acquiesces only to the niece's personal offer of a palfrey. Erec's refusal of lodging and a gift recommended by the count echoes the sentiments expressed earlier by the vavassor and shows that Erec also cherishes Enide for her wisdom and beauty. Moreover, these refusals to allow Enide's maternal uncle to clothe her suggest that, in addition to the importance of Enide's being attired and espoused by royalty, Erec and the vavassor value agnatic as opposed to matrilineal transmission of identity and prestige. Like Arthur, son of Pandragon, and Erec, son of Lac, Enide is to be distinguished by her paternal lineage. Enide's kinship with count is therefore mediatized by her cousin, who replaces the gift of a dress –emblem of Enide's matrilineal identity– with that of a palfrey –the means of her departure from the realm of her maternal uncle." (Maddox, 1978, p. 97). Més opinions sobre la vestimenta amb què Chrétien ens presenta la protagonista a Györy (1967, p. 371-374), Sullivan (1983), Le Goff (2008, p. 85-105) i Maddox i Sturm-Maddox (1984).

⁵⁹ Segons Sullivan Erec no accepta aquest repte per venjança, sinó que: "Erec enters the contest because of his feelings for Enide, in order to prove himself worthy of her hand; his prowess inspires a tender response from her, and this expression of her love in turn inspires him to even greater valour. As a result he is victorious. The winning of the prize for Enide draws attention to the importance of beauty, and the virtues it symbolizes, as a source of the love which leads to prowess. Henceforth the reader knows that Erec and Enide share a profound affection which has its roots in the valour of the one and the beauty and wisdom of the other." (Sullivan, 1983, p. 83). Adler (1945, p. 921) també creia una cosa pareguda quan deia que Erec semblava endegar la lluita per rescabalar-se del cavaller Yder, però que inconscientment es tractava d'un afer estrictament amorós. Tanmateix, Maddox (1978, p. 112) és del parer que la Conquesta de l'Esparver forma part d'un sistema més complex i ahora carregat de significat: "While at the level of the two customs [la Caça del Cérvol Blanc i la Conquesta de l'Esparver], the contradiction between king and knights is merely disguised but never eradicated, at the more general level of monarchy, the «beisier» depicts an abstract basis for a resolution of the contradiction." Maddox, però, reconeix que aquesta resolució només serà momentània i per aquesta raó els protagonistes aniran de dret a una imminent partida de la cort.

⁶⁰ "Habrà gran alboroto mañana cuando se juntan todos, pues ante toda la gente, sobre una percha de plata, se colocará un gavilán de cinco o seis mudas, el mejor que se conozca. Quien quiera conseguir el gavilán, tendrá que tener amiga hermosa y discreta, sin villanía; si hay un caballero tan osado que desee obtener el galardón, tendrá que hacer que su amiga coja el gavilán de la percha, si es que ningún otro se atreve a disputárselo." (Traducció d'Alvar, 2011, p. 49).

Aquesta aventura –explica el varvassor– ha congregat molta gent, també allà s’hi troba el cavaller a qui Erec ha perseguit fins al castell, Yder, i que casualment és qui sempre aconsegueix emportar-se l’ocell. El nostre protagonista, automàticament, li proposa al seu amfitrió que li proporcionï armes, i li demana també que deixi que la seva filla l’acompanyi⁶¹. L’home hi accedeix de bon grat, està content perquè si Erec triomfa li ha promès que es casarà amb la donzella, Enide⁶². L’endemà, com no podia ser d’una altra manera, el jove cavaller venç el seu contrincant, aconsegueix l’esperver i s’enduu la noia (Le Rider, 1998). Ara ja pot tornar de nou a Caradigan, on Artús té instal·lada la cort provisionalment. És allà on el costum de la Caça del Cérvol Blanc arriba a la seva fi i es celebren les esposalles dels protagonistes⁶³. I així és com finalitza la primera part de la història⁶⁴.

En pic que s’acaben les noces, la parella es trasllada a la cort del rei Lac, el pare d’Erec, on immediatament el cavaller s’abandona a la “*recréantise*”⁶⁵ i deixa l’exercici de les armes (Bradley-Cromeey, 1988). Les nefastes conseqüències d’aquesta negligència les intueix ben

⁶¹ Sobre el paper que juga Enide al relat es poden consultar, entre altres, els articles de Sargent-Baur (1980), Mussetter (1982) o Sullivan (1985). I sobre si Enide posseeix una naturalesa sobrenatural veure Adler (1945, p. 922-923), Sullivan (1983) i, finalment, Le Rider (1998).

⁶² Sobre els termes en què s’acorda el matrimoni Noble (1982, p. 13) diu: “There is no mention of love, and the vavassor does not see that as an important omission. The match is seen in purely materialistic terms, and no one considers asking the opinion of the women. Enide and her mother are not consulted (...) In other words this is a business arrangement between two men. Erec needs a beautiful maiden to champion, and the daughter of the vavassor is at hand. Her birth makes it possible for him to marry her, and he is prepared to do this. The vavassor is naturally delighted at the unexpected arrival of exactly the sort of husband for whom he had been hoping. The women see in this match their chance of an escape from poverty. There is perhaps only one unrealistic element in this. Erec did not need to offer marriage, so quickly at any rate, to secure Enide as his ‘*amie*’, although he does know that marriage is what the father intends for his daughter. As the son of King Lac Erec could certainly have looked higher than Enide for his bride, and it seems unlikely that the king’s son and heir to the throne would be allowed to choose his bride just to please himself on the spur of the moment. With this one reservation the marriage seems to conform to what would have happened in the twelfth century.”

⁶³ El matrimoni dels protagonistes és l’última de les conseqüències de l’episodi que s’inicia amb el costum de la Caça del Cérvol Blanc i que inclou un llarg periple fins que Erec torna a la cort del rei Artús amb Enide. Però també és veritat que, a la vegada, aquest matrimoni constitueix l’element distorsionador que donarà lloc a la segona part, la qual cosa justifica cadascuna de les accions explicades fins aleshores. Per tant, el que en realitat ha fet Chrétien de manera increïblement ben aconseguida és preparar el terreny per allò que ha de venir després. Una anàlisi exhaustiva del nou estatus de la parella, és a dir, “*novel seignor*” i “*dame novele*”, es pot trobar a Luttrell (1980) i Sargent-Baur (1984b). Sobre la tècnica d’entrellaçament d’aquesta part consulteu Kelly (1970, p. 188-189 i 195-197).

⁶⁴ Sobre aquesta primera part vegeu Sullivan (1983), Adler (1945, p. 917-924) i, sobretot, Maddox (1978).

⁶⁵ Segons Simone Gallien (1975, p. 25) aquesta “*recréantise*” és la manera que té Erec d’estimar Enide, una manera egoïsta i allunyada de la societat: “C’est là une grave faute contre l’amour courtois pour lequel la dignité de l’amour est fondée sur la valeur de l’être aimé. Chrétien d’accord avec la société courtoise, le reprochera à Erec.” Durant tota la segona part el protagonista haurà d’aprendre que l’amor i el coratge són tot u. Bradley-Cromeey (1988, p. 453) la defineix de la següent manera: “(...) *recréantise* is the negative state from which much positive information concerning Chrétien’s concept of chivalry can be deduced (...) is more akin to an ethical or moral failing and, for Erec, marks the loss of equilibrium between the personal inclinations of a new bridegroom and the societal obligations of a knight and future king.”

aviat Enide, que preocupada pels rumors que es comencen a escampar per la cort del seu sogre, avisa Erec⁶⁶. És aleshores quan s'esdevé el veritable punt d'inflexió⁶⁷ de la trama i el cavaller abandona de nou l'espai cortès, en aquesta ocasió per iniciativa pròpia⁶⁸ —a diferència de la primera vegada— i arrossegant amb ell la seva esposa. A partir d'aquest moment, la cursa per a la restitució de la imatge cavalleresca estarà plena d'entrebancs en forma de perills que assetgen el camí, però el més sorprenent de tot plegat és l'actitud que adopta Erec envers Enide. Aquí el lector ha de fer un esforç per copsar l'estructura subjacent de la història i el significat ambigu d'aquest comportament, ja que el procés per a la reintegració cavalleresca es presenta com una successió progressiva de reptes que no només esdevindran una prova per a Erec, sinó també per a Enide⁶⁹.

⁶⁶ Enide explica a Erec que és el que la gent murmura (edició de Roques, [1952] 1981, p. 78, v. 2551-2561):

(...) recreant vos apelent tuit.
Cuidiez vos qu'il ne m'an enuit,
quant j'oi dire de vos despit?
Molt me poise, quant an l'an dit,
et por ce m'an poise ancor plus
qu'il m'an metent le blasme sus;
blasmee an sui, ce poise moi,
et dient tuit reison por coi,
car si vos ai lacié et pris
que vos an perdez vostre pris,
ne ne querrez a el antandre.

“Todos os llaman cobarde. ¿Pensáis que no me molesta oír de vos cosas tan despreciables? Mucho me pesa todo lo que se dice, y aún me pesa más porque me echan la culpa a mí. Soy criticada, y lo siento, y todos dicen que os tengo atado y apresado de tal modo, que habéis perdido vuestro valor y que ya no os ocupáis de otra cosa.” (Traducció d'Alvar, 2011, p. 95). Una anàlisi completa d'aquest fragment la trobareu a Sheldon (1914, p. 115-119) i Brogyanyi (1973, p. 413-421).

⁶⁷ Victoria Cirlot identifica aquest punt d'inflexió amb allò que ella anomena figura del destí, i que en el cas d'Erec correspon a la imatge que s'observa després de la confessió d'Enide al seu espòs. Erec fa cridar els seus criats i ordena que el preparin per al combat: “La decisión y el acto de Erec resultan incomprensibles para quienes le rodean, maravillados ante la escena. Un profundo silencio acompañará los gestos del criado mientras le reviste de armas cuyas propiedades son extraordinarias: la loriga de plata que no puede oxidarse ni desgarrarse, el yelmo tan reluciente como el cristal. Erec no explica nada. Sólo ordena que le traigan las armas, que extiendan en el suelo la alfombra con la figura del leopardo. Desea ver esa figura, desea ser armado sobre esa alfombra. Sabe que va a abandonar la casa de su padre, que va a marchar solo en compañía de su esposa Enide (...).” (Cirlot, 2005, p. 19-20).

⁶⁸ Segons Cook (1973, p. 133-134) existeix una clara diferència entre aquestes dues partides, la primera estaria marcada per la venjança, la segona, en canvi, es produiria a causa de la culpa. A més: “(...) when the knight sets out this time he does not look for one particular adventure but instead travels without direction, passively exposing himself to whatever adventures happen to come his way.” I conclou com acabem d'apuntar: “Their first adventures have been suitable contexts for a sense of shame; the succeeding adventures will be appropriate for a sense of guilt.”

⁶⁹ “This sequence of adventures has a dual function. It shows how Enide develops from being a timid, inexperienced, and humble girl into a mature, confident woman who knows how to achieve a balance between her own self-reliance and respect for her husband's authority. It also illustrates how she proves her love to Erec and how their marriage evolves to a new pitch of perfection.” (Sullivan, 1985, p. 325).

Durant la primera remesa d'aventures quedarà patent que el matrimoni peca d'una evident falta de sintonia. Com es manifesta aquesta descoordinació és francament desconcertant: quan Erec ja està preparat i es disposa a marxar de la cort del seu pare, ordena a Enide que faci camí davant d'ell i sobretot que no parli. Però és clar que aquesta pot resultar una tasca difícil d'acomplir quan surten al pas tota mena de malfactors —a causa de l'immillorable esquer que suposa Enide al capdavant de la marxa—, la qual cosa —també és ben cert— permetrà a Erec tenir la possibilitat de recuperar l'honor perdut⁷⁰. Així, primer són tres vils cavallers, després en són cinc⁷¹, més endavant es troben amb el comte vanitós⁷², Galoain, i, finalment, es topen amb Guivret el Petit⁷³. En tots i cadascun dels casos Enide desobeeix les ordres del seu marit i parla. I això irrita el cavaller que s'enfada cada vegada més, fins que finalment esclata colèric⁷⁴. Però, per què Erec tracta així Enide? Gallien (1975, p. 29) apunta a *La*

⁷⁰ Vegeu els motius pels quals Enide acompanya Erec a Sheldon (1914, p. 126), Zaddy (1964, p. 183-184), Brogyanyi (1973, p. 417-425), Sturm-Maddox (1982, p. 523).

⁷¹ La suma total dels oponents, és a dir, el número vuit representa la Justícia segons Macrobi, autor que Chrétien coneixia bé perquè precisament el cita en la darrera part del relat, quan descriu la coronació dels protagonistes (Adler, 1945, p. 927).

⁷² Per a una anàlisi exhaustiva d'aquest capítol en concret consulteu els articles de Haidu (1983, p. 669-673), Goulden (1989, p. 9-10), Plummer (1974, p. 387) que caracteritza l'episodi de la següent manera: "In the first place, as we have seen, the Count is mirroring (in an admittedly more perverse form) the sin which Erec committed. The Count covets Enide, offer her land, wealth, and power and is ready to sacrifice the peace of his realm to possess her." I, finalment, Cropp (1985, p. 59) que examina acuradament els termes amorosos del diàleg entre el comte i Enide, conclou que: "By means of irony, authorial comment and an inverted use of the phraseology of courtly love, Chrétien de Troyes has gently undermined in this episode the formal courting of a lady, on which the courtly *canço* is based." És aquest un dels nombrosos exemples de relació entre home i dona que —segons Cropp— el xampanyès inserí en el relat: el comte vanitós representaria l'home que reivindica la dama casada, de la mateixa manera que Erec i Enide il·lustrarien un cas clar d'amor que aïlla de la societat. El comte de Limors voldria forçar una dama aparentment vídua —situació que, per cert, s'assemblaria força a l'incident amb Galoain. I, finalment, Mabograin interpretaria un esclau que està obligat a lluitar per amor. L'única d'aquestes relacions que es resol satisfactòriament és la dels protagonistes, ja que Galoain és humiliat, el comte de Limors decapitat i Mabograin alliberat, quelcom que posaria de relleu la preeminència del matrimoni per damunt dels altres tipus de relacions esmentades. Una altra perspectiva adopta Haidu (1983, p. 664-673), que explora el nou rol d'Enide en aquesta seqüència. A diferència del seu marit, aquesta no utilitza les armes sinó l'astúcia —característica freqüentment atribuïda a les dones— per desempallegar-se del comte vanitós, substituint així temporalment la tècnica habitual d'oposició directa fins ara emprada per Erec.

⁷³ "The numerical differentiation of the category of 'opponents' in each episode is obvious: three, five, and one hundred (...). In the last case, the count is taken to represent his entire troupe: it is as if Erec had fought and beaten the one hundred knights. This numerical differentiation has the obvious meaning of an ascending, qualitative valorization of the hero through combat against increasing numbers, a type of semanticization that has been generally recognized under the label of medieval gradualism." (Haidu, 1983, p. 666-667). Sobre la funció que desenvolupa el rei-nan Guivret el Petit consulteu Adler (1945, p. 929-933), Iyasere (1980, 112-113), Goulden (1989, p. 12-18) i Brumlik (1992, p. 64-65).

⁷⁴ S'ha d'entendre la reacció d'Erec dins un patró repetitiu que Haidu (1983, p. 668-673) va caracteritzar de la següent manera: norma/infringiment/combat, i on la reacció d'Erec es situaria al final del segon dels tres elements d'aquest patró, és a dir, de l'infringiment, que alhora estaria format per l'aparició del perill, el dilema que experimenta Enide en forma de monòleg, l'avís i, finalment, l'enuig del cavaller. A mode d'exemple, observem el disgust d'Erec en dos d'aquests episodis. El primer d'ells és immediatament posterior a la partida de la cort, quan apareixen de sobte tres cavallers en el camí (edició de Roques, [1952] 1981, p. 87, v. 2845-2852):

—Cui? fet Erec, qu'avez vos dit?

conception sentimentale de Chrétien de Troyes algunes possibles explicacions, i considera la de Roques entre totes elles la més plausible, és a dir, creu que “*Erec ne peut concevoir qu’Enide refuse à le garder près d’elle. Il ne peut envisager l’amour qu’égoïste et exclusif et ne voit pas que c’est l’amour désintéressé d’Enide qui la fait sacrifier son bonheur à la gloire de son mari*”⁷⁵.” Més o menys pensa el mateix Sargent-Baur (1980, p. 378) sobre com se sent el protagonista quan diu que “*Erec loves Enide, certainly, but not for her character; it is her face and body that interest him. Unlike everyone else, he*

Or me prisiez vos trop petit.
Trop avez fet grant hardemant,
qui avez mon comandemant
et ma desfanse trespassee.
Ceste foiz vos iert pardonee,
mes, s’autre foiz vos avenoit,
ja pardoné ne vos seroit.

“¿Qué? –le pregunta Erec–, ¿qué habéis dicho? Me estimáis en muy poco y habéis tenido mucho atrevimiento al no cumplir mi orden ni mi prohibición. Por esta vez os perdono, pero si ocurre otra vez, no seréis perdonada.” (Traducció d’Alvar, 2011, p. 101).

L’altre és quan fugen del comte de Galoain. S’evidencia aquí una clara diferència amb la reacció més amunt descrita (edició de Roques, [1952] 1981, p. 108-109, v. 3553-3560):

Erec respont: «Po me prisiez,
quant ma parole despisiez;
je ne vos sai si bel prier
que jo vos puisse chastier.
Mes, se Dex ait de moi merci
et eschaper puisse de ci,
ceste vos iert molt chier vandue,
se corages ne me remue.»

“Erec responde: En poco me apreciáis, al despreciar mis palabras. Ya no sé cómo rogaros para que aceptéis mi decisión. Pero si Dios tiene misericordia de mí y puedo escapar de aquí, esto os costará muy caro, si el valor no me abandona.” (Traducció d’Alvar, 2011, p. 116).

No obstant els arguments de Haidu (1983), Sullivan (1985, p. 325-326) creu que l’enuig d’Erec és en realitat un esperó perquè Enide aprengui a identificar situacions en què l’obediència ha d’ésser suspenso de manera temporal. El cas més flagrant d’aquesta desobediència necessària apareixerà durant la segona part del relat, quan Enide s’oposarà fermament a la violència verbal del comte de Limors. Gràcies als seus crits Erec es despertarà de la seva letargia. Plummer (1974, p. 394) també creu quelcom semblant quan diu que: “(...) that what Enide must learn is that she has the *obligation* to speak well and and to teach the right.”

⁷⁵ “Erec no pot concebre que Enide pugui rebutjar mantenir-lo al seu costat. No pot considerar l’amor més que d’una manera egoista i exclusiva, i no veu que és l’amor desinteressat el que fa que Enide sacrifiqui la seva felicitat per la glòria del seu marit.” (La traducció és meva.) Però l’explicació de Roques ([1952] 1981, p. III-LVII) elimina la complexitat que per a Haidu representa el plantejament de Chrétien: “Enide, riding ahead of her husband, is the first to spot the successive opponents as they approach. Her discourse is subject to different and contradictory valorizations. If it is considered in the light of Erec’s order, it constitutes transgression and betrayal. If it is considered in the light of immediately present danger, her act of speech means love and loyalty. While this latter interpretation might calm Erec’s doubts as to his wife’s feelings towards him, the former interpretation will contradict such confidence. The three episodes clearly put into play human action as problematic and ambiguous.” (Haidu, 1983, p. 667).

sees her in only guise: that of a sexual object⁷⁶”, una circumstància que inevitablement desfermarà un pols entre tots dos⁷⁷. Sullivan (1985, p. 322-323), en canvi, és del parer que massa sovint només s’atribueix la culpa a Erec i s’obvia la inexperiència d’Enide dins de la cort reial a la qual acaba d’accedir. Aquesta és –segons Sullivan– la veritable arrel del problema: “*When she hears the rumours to the effect that her husband has turned recreant, she does not have the confidence to dismiss them as the idle gossip of retainers. Instead, she listens to what is being said at court, broods upon it, and eventually comes to believe that it is true*⁷⁸.” Entronca aquí la idea d’un aprenentatge doble, el d’ell però també el d’ella. Kelly (1971, p. 345) fins i tot va més lluny: “*Donc l’accusation d’Enide manquait de justesse, en ce sens qu’Erec n’avait pas perdu tout sentiment de son devoir. Enide ne l’estime donc pas autant qu’elle devrait faire*⁷⁹.” Com s’observa, són múltiples les explicacions que hom ha volgut donar al comportament d’Erec⁸⁰, la d’Adler (1945) fins i tot posa de manifest un desvetllament progressiu del protagonista, que poc a poc va despertant d’una llarga letargia que comença, precisament, amb la confessió d’Enide a la cambra (edició de Roques, [1952] 1981, p. 76, v. 2475-2491):

Cil dormi et cele veilla;
de la parole li manbra
que disoient de son seignor
par la contree li plusor.
Quant il l’an prist a sovenir,
de plorer ne se pot tenir;
tel duel en ot et tel pesance
qu’il li avint par mescheance
qu’ele dist lors une parole
dom ele n’i pansoit nul mal.
Son seignor a mont et a val

⁷⁶ “Erec estima Enide, sens dubte, però no pel seu caràcter; li interessa la seva cara i el seu cos. A diferència de la resta, només veu l’aspecte d’objecte sexual.” (La traducció és meva.)

⁷⁷ A més, el cavaller, segons Sargent-Baur, “plays for a time at courtesy and the service at love”, però només durant la primera part del relat, que és quan es donen les condicions ideals per dur el que ella anomena la ficció de la dominació femenina o com a mínim la ficció de la parella d’iguals. Tanmateix, la confessió d’Enide al seu espòs, dels nombrosos rumors que l’acusen d’inacció fan esclatar la bombolla d’aquesta ficció i: “Unintentionally but unmistakably, Enide has shown Erec that she is neither a doll nor a mere play-partner but a real person, capable of independent thought and judgement (...) Erec, who made the initial decision to play at the game of *fin’amors*, now abruptly decides to stop playing. The rules of the game are no longer valid. It is the rules of ordinary medieval aristocratic life that now come into force; and according to these rules a woman is not her husband’s superior nor even his equal, and must not command him, criticize him, no offer unsolicited advice. There is an instantaneous changen in their roles; they are now merely husband and wife, imperious male and missive female.” (Sargent-Baur, 1980, p. 385).

⁷⁸ “Quan sent el rumors que parlen sobre el seu marit, que s’ha tornat ‘recreant’, ella no té la confiança per interpretar-los com a xafarderies dels servents. En lloc d’això, escolta tot allò que es diu a la cort, es preocupa i, finalment, arriba a creure-se’ls.” (La traducció és meva.)

⁷⁹ “Així, l’acusació d’Enide no és del tot precisa, ja que Erec no hauria perdut tot el sentit del deure. Enide no l’aprecia tant com ho hauria de fer.” (La traducció és meva.)

⁸⁰ Vegeu també Adler (1945, p. 924-925), Press (1969), Plummer (1974, p. 384-385) i Amtower (1993, p. 181-184)

comança tant a regarder;
le cors vit bel et le vis cler,
et plora de si grant ravine
que, plorant, desor la peitrine
an chieent les lermes sor lui⁸¹.

Quan els laments d'Enide arriben a les orelles d'Erec, està despert⁸²? —es pregunta Adler— Sí, però a la vegada segueix adormit, és un endormiscament figuratiu⁸³, per això precisament es nega a acceptar el problema i arremet contra Enide.

Una vegada que el matrimoni abandona la cort, la primera etapa del viatge estarà marcada per una escalada de tensió que segons Maddox i Sturm-Maddox (2005, p. 109-110) serveix per il·lustrar el potencial destructiu de l'agressivitat cavalleresca, i que Chrétien exposa hàbilment mitjançant la següent successió d'encontres:

Erec's first two sets of opponents are not low-born robbers but, marauding knights, eager for easy gain. Count Galoain's attentions to Enide suggest again, as in the *premerains* vers, that competition occasioned by feminine beauty can have devastating effects on chivalric solidarity. The narrator evokes the senseless wrath of the count's hundred armed men who follow him in pursuit of Erec (...). Once defeated, Galoain contritely acknowledges his error, and even sermonizes his companions on his *vilenie* (base conduct), his infringement of the proper relation between beauty and prowess (...).

The new arrival, Guivret the Small, proves to be a knight-king who seeks to acquire neither booty nor Enide, but rather to measure himself against a worthy opponent; his armed

⁸¹ “Él dormía y ella velaba, cuando se acordó de las palabras que en el país decían de su señor la mayoría. Al venirle a la memoria, no pudo contener el llanto. Sintió tal dolor y tal pesar, que tuvo la desgracia de decir una palabra por la que luego se tendría por necia, aunque lo hizo sin mala intención. Empezó a mirar a su señor de arriba abajo, vio su cuerpo bello y el rostro claro, y lloró con tanta aflicción que, al llorar, las lágrimas cayeron sobre el pecho de Erec.” (Traducció d'Alvar, 2011, p. 93).

⁸² Després de lamentar-se en veu alta (edició de Roques, [1952] 1981, p. 76, v. 2475-2491):

A tant se tot, si ne dist plus.
Et cil ne dormi pas formant,
la voiz oï tot an dormant;
de la parole s'èveilla
et de ce molt se merveilla
que si formant plorer la vit.

“Luego, se calló y no dijo más. Él, que no dormía profundamente, oyó la voz entre sueños. Las palabras le despertaron y se sorprendió mucho al verla llorar tan afligida.” (Traducció d'Alvar, 2011, p. 94).

⁸³ També Brogyanyi (1973, p. 415 i 417) creu que representa una desconexió amb la realitat i connecta directament amb la “recreantise”.

encounter with Erec, carried out in proper chivalric form, concludes in mutual respect and pledges of aid and friendship⁸⁴.”

Una a una, Erec supera totes les proves⁸⁵, però resulta greument ferit en la darrera. No obstant aquest contratemps, ben aviat els protagonistes es topen providencialment amb la cort del rei Artús, que acampa al bosc durant uns quants dies per diversió. D’aquesta manera, el cavaller pot recuperar forces, encara que no vulgui restar allà més d’una nit. Així que, malgrat la insistència del rei, l’endemà a trenc d’alba parteixen una altra vegada. Continuen de nou les aventures, apropiadament interrompudes per aquest interludi que acabem d’esmentar⁸⁶. Però amb quina disposició es troba la parella per afrontar l’última etapa d’aquest viatge?

(...) bien vos ai de tot essaiee.
Or ne soiez plus esmaiee,
c’or vos aim plus qu’ainz mes ne fis,
et je resui certains et fis
que vos m’amez parfitemant⁸⁷.

(Edició de Roques, [1952] 1981, p. 149, v. 4883-4887)

Efectivament, Enide ha estat posada a prova durant tot aquest temps, de la mateixa manera que Erec s’ha d’esforçar per esmenar la seva pròpia falta, això és, la “recreantise”. Sorpren que la parella torni a sortir per emprendre noves aventures⁸⁸. Cook (1973, p. 137) suggereix

⁸⁴ “El primers oponents d’Erec no són senzillament lladres sense llinatge, sinó que són lladres però també cavallers, àvids per aconseguir un guany fàcil. Les atencions del comte Galoain cap a Enide, suggereixen de nou, com en la primera part del relat, que la competició promoguda per la bellesa femenina pot tenir efectes devastadors per a la solidaritat cavalleresca. El narrador evoca la ira sense sentit en el centenar d’homes armats del comte que persegueixen Erec (...). Una vegada derrotat, Galoain reconeix penedit el seu error, i sermoneja els companys sobre les seves *vilenie* (conducta deshonorable), la vulneració de l’apropiada relació entre bellesa i proesa.

El nou arribat, Guivret el Petit, demostra ser un cavaller-rei que no busca cap botí ni tampoc Enide, però que vol mesurar-se contra un digne oponent; el seu encontre armat amb Erec es desenvolupa d’una manera apropiadament cavalleresca, i finalitza en un mutu respecte i promeses d’ajuda i amistat.” (La traducció és meva.)

⁸⁵ Plummer (1974, p. 386) les classifica de la següent manera: “Abstracted, the pattern of Erec’s adventures is something like this: Anti-social forces on the edge of society (brigand knights, giants); anti-social behavior near the center of the social structure (the two counts); individual pro-social behavior (Guivret); social order (Arthur’s court, and Brandigan *after* the release of the *Joiè*).”

⁸⁶ Sobre aquests interludis Maddox i Sturm-Maddox (2005, p. 110, nota 31) expliquen: “Comparable Arthurian ‘interludes’ punctuate the protagonist’s trajectory in *Le Chevalier au lion* and *Le Conte du graal* and, as here, reaffirm the hero’s superior status but also that the principal objective of his itinerary has not yet been attained.”

⁸⁷ “Mucho os he puesto a prueba. No os aflijáis más, pues ahora os amo más que antes y vuelvo a estar seguro de vuestro amor y estoy convencido de que me amáis sin tacha.” (Traducció d’Alvar, 2011, p. 144).

⁸⁸ Goulden (1989, p. 14-15) ho justifica de la manera següent: “Several critics have seen the central part of *Erec et Enide* as framed by the misunderstanding and the reconciliation. Superimposing this frame on the structure of parallel sequences which I have described raises a difficulty. The problem is that, while the crisis scene comes before the parallel sequences begin, the reconciliation does not occur, as it logically should, after they finish.

que és precisament quan Erec identifica l'errada que els aboca irremeiablement fora de la cort del rei Lac i s'escarrassa novament en l'exercici de les armes, que pot encaminar la darrera de les etapes, que consisteix en el servei desinteressat cap al proïsme. És a partir d'aquí que s'escolen en el relat elements que fins ara no havien aparegut. Per una banda, el cavaller rescata Cadoc de Tabriol de dos gegants, és a dir, de dos criatures sobrehumanes, quelcom que per primera vegada fa acte de presència en aquest *roman*. Per l'altra, Erec ja no lluita per defensar-se d'un perill imminent que l'assetja —com passava durant la primera part del relat—, sinó que respon de manera desinteressada a l'auxili d'algú que no és ell mateix.

Així i tot, aquesta evolució contrasta amb el manteniment de l'estructura de la narració, que és pràcticament la mateixa que la precedent⁸⁹: l'aventura dels dos gegants podria substituir els episodis que correspondrien a l'enfrontament amb els tres i els cinc cavallers, Oringles plantejaria una situació similar a la del comte vanitós —que a més desemboca en la falsa mort i la posterior “resurrecció” d'Erec⁹⁰— i el retrobament amb Guivret el Petit⁹¹ ara es podria entendre en clau simbòlica com fa notar Reilly (2010) en un article dedicat a l'anàlisi dels colors del palafre que Guivret regala a Enide (edició de Roques, [1952] 1981, p. 161, v. 5274-5281):

Cil estoit noirs et cist est sors,
mes la teste fu d'autre guise:
partie estoit par tel devise
que tote ot blanche l'une joe

Instead it comes within sequence B [es refereix a la segona remesa de proves]. Worse than that, it comes well before the end of it. There is thus a lack of harmony between the two formal devices: parallel sequences and frame.”

⁸⁹ Per entendre amb més profunditat l'estructura d'aquesta part central de la trama consulteu Goulden (1989).

⁹⁰ Segons Amtower (1993, p. 185): “His awakening, clearly a resurrection of sorts, is figural as well as literal: his period of ‘death’, functioning as a sort of ‘purgatory’ in the wake of his previous errors, ends when his wife’s voice calls him back from the dead, so that he may rise again to restore the order which his earlier actions have lost.” Plummer (1974, p. 389-390) puntualitza que: “Enide refuses, even in the face of death, Oringle’s offer of (again) wealth and power, when, as with Erec, silence would have guaranteed a kind of prosperous peace. It is worth keeping in mind that, as Chrétien continually emphasizes, Enide has escaped only recently from poverty, and is quite sensible of the honor and wealth which has been given to her. The implied temptation to hold her peace, to take the good fortune thrust upon her without being overly scrupulous, must be seen as an intentional contrivance on Chrétien’s part. Especially as she believes Erec to be dead her refusal is the culminating illustration of her loyalty to him.” Ara bé, per a una anàlisi exhaustiva d'aquest episodi es pot consultar també Goulden (1989, p. 11).

⁹¹ Sobre la interpretació de la figura de Guivret el Petit com a nan i com a rei vegeu Adler (1945, p. 929-933) i Brumlik (1992, p. 55). També Plummer (1974, p. 387) parla sobre aquest personatge: “There is a lesson in chivalric valor for Erec to gain from his acquaintance with Guivret, but on the other hand, Guivret cannot serve as a complete exemplar for Erec’s emulation, for Guivret does not have a wife. Martial prowess and valor are necessary but not sufficient ingredients for Erec’s role. The complete exemplar for Erec is of course Arthur, and it is worth noting again that Erec meets Arthur’s court immediately after his first encounter with Guivret.”

et l'autre noire come choe;
antre deus avoit une ligne
plus vert que n'est fueille de vingne,
qui departoit del blanc le noir⁹².

En aquest punt, Chrétien hauria pogut tancar aquí el seu relat, però resta un últim episodi, la Joia de la Cort, que Paris (1891) va considerar en el seu moment com un afegitó sense sentit⁹³, però que en realitat realitza una funció preponderant dins de la història. En aquesta darrera aventura Erec rescata un cavaller i la seva dama d'un nefast i prolongat costum que posa de relleu la importància de l'equilibri entre l'esfera pública i privada en l'obra d'aquest autor (Meneghetti, 1976, p. 377-379). Efectivament, el llarg periple que han dut a terme Erec i Enide ha servit per restituir la dimensió social de la parella, que havia quedat tan malmesa al final de la primera part del relat per culpa de la desmesurada "recreantise". Però no només això, en última instància, el combat contra Mabonagrain i, sobretot, el descobriment de les circumstàncies que han fet que aquest no pugui abandonar el verger fins que no sigui derrotat, posen de manifest com pot ésser de perillós l'aïllament social en la cavalleria⁹⁴. Aquesta circumstància queda clarament exposada perquè l'isolament no només afecta el cavaller

⁹² "Aquél era negro y éste es alazán, pero la cabeza era diferente: estaba dividida de forma que una mejilla la tenía completamente blanca, mientras que la otra era negra como una chova; entre ambas mejillas, tenía una raya más verde que el pámpano, y que separaba el blanco y el negro." (Traducció d'Alvar, 2011, p. 152). Dels tres colors, el que més ha desconcertat la crítica és el verd, que Reilly s'encarrega d'explicar en els següents termes: "Chrétien may very well have in mind some system of color symbolism from which he would simply have taken green, and its meaning, out of context. In the *Sacramentarium* of Honorius of Autun (Honorius Augustodunensis), which dates from the first half of the twelfth century, green is given the value of *fides*. Although that color is just one of seven associated with a panther (allegorically a priest), would not *fides* be just that value needed by the newly reunited couple as they head off face their last *aventure*? Or perhaps green implies resurrection. In the stained-glass of twelfth-century and thirteenth-century cathedrals, the cross borne by Christ is sometimes green, drawing upon the annual rebirth of nature in spring to remind the viewer of the resurrection. Erec and Enide's love was reborn when Erec is resurrected from his death-like slumber in Limors. And even without resurrection per se, the idea of nature implied by green was strongly linked in the contemporary lyrics, the *reverdies*, to the idea of love." (Reilly, 2010, p. 857-858).

⁹³ "Il est assurément impossible d'imaginer quelque chose de plus absurde, de plus incohérent et en même temps de moins intéressant que ce récit, allongé d'ailleurs par le poète à grand renfort de détails inutiles et raconté avec une fatigante prolixité." (Paris, 1891, p. 154).

⁹⁴ Adler (1945, p. 934) estava d'acord amb aquesta perspectiva d'Amor cortès distorsionat i que obliga a Mabonagrain a complir els desitjos d'una dama que no l'inspira, però també hi veu una qüestió de sobirania. Quelcom semblant pensa Ramey (1993, p. 385), que creu que aquesta no és una qüestió purament cavalleresca, sinó més aviat un conflicte que té a veure amb la recuperació del poder. En aquest sentit, l'episodi de la Joia de la Cort exemplificaria la nocivitat que representa el poder exercit per les dones. A més: "The episodes that lead up to the *Joié* are vital, for they establish that Erec will be able to accomplish the feat since he has clearly established the power balance in his own relationship. Enide's silence ensures Erec's victory." Ramey conclou que: "In a time when women actually exercised real power, Chrétien depicts a heroine, Enide, who willingly subjects herself to her husband. Her cousin, who controls Maboagrain in the garden, serves as an anti-heroine. The only proper role for women according to this romance is silent submission."

presoner de la promesa que li va fer a la seva dama⁹⁵ i que ara reposa a l'ombra d'un sicòmor⁹⁶, sinó també a tota una població, Brandigan, que defalleix per culpa d'un costum tan vil i amb un nom tan desconcertant com la Joia de la Cort⁹⁷. Només després del seu propi procés com a parella, Erec i Enide seran capaços d'afrontar amb èxit aquest últim repte i posar punt i final al confinament de Mabonagrain i la seva dama, precisament perquè hauran après de la pròpia experiència⁹⁸. Tanmateix, la dimensió cavalleresca no és l'única àrea il·luminada en aquest capítol, ja que el rol d'Enide s'erigeix com un element fonamental dins d'aquest darrer episodi. En efecte, encara que sembli que la nostra heroïna resta al marge de l'aventura, la veritat és que aconsegueix una funció clarament contrastiva quan Chrétien l'acaba amb la dama de Mabonagrain (Sullivan, 1985, p. 329)⁹⁹:

⁹⁵ Sobre el "don en blanc" podeu consultar Ménard (1981, p. 37-53).

⁹⁶ Dues possibles interpretacions: "An especially interesting variant of the Tree of Life is afforded by the sycamore. Its particularity arises from the story of Zacchaeus, who in Luc. 19.4 climbs a sycamore in order to see Jesus. The sycamore's leaf resembles that of the fig, but its fruit is not attractive, so that it came to be called 'ficus fatua'. In the commentaries, however, it represents foolishness in the eyes of the world and wisdom in the eyes of God. Extending this concept, commentators associate it with faith or with the Cross, and they sometimes point out that the faithful will, like Zacchaeus, climb the sycamore. Conversely, the sycamore may represent 'vania scientia' but this meaning is rare." (Robertson, 1951b, p. 29). I també "Hence, according to his tradition [la bíblica], the sycamore's presence signifies that the garden holds false fruits, transient and unsatisfying pleasures. The great size of Mabonagrain may well cast him in the fairy-world role of protector-giant, but in the human world it possibly represents a lack of proportion in the life that he was leading. By extension, his size magnifies the obstacle which Érec must overcome, the image of Érec's immoderate ardor in early wedlock." (Murphy, 1981, p. 115).

⁹⁷ "The apparent irony of the name effectively points to the perversion of *joie* which is the meaning of the episode. Through Erec's intervention, when Mabonagrain and his *amie* are restored to their courtly society, the label of *Joie de la cort* is at last correctly applied." (Sturm-Maddox, 1982, p. 527). O bé, "The irony is clear: the place of the 'Joie' is joyless and dangerous, while the 'chastel fort' is joyful and safe. The parallel has an obvious consequence: Brandigan has community and a court life; the 'vergier' is a place of isolation and imprisonment ornamented with false delights. Although the duty and devotion implicit in the love of Mabonagrain and his mistress is not wrong, their sequestration and secrecy pervert their love, as we see symbolically in the features of their surrounding garden of love." (Murphy, 1981, p. 116-117). També es pot consultar l'article de Brogyanyi (1973, p. 428-431).

⁹⁸ "(...) the exile of Mabonagrain and his lady from their social functions recalls, in a grotesquely exaggerated way, the reclusive newlyweds in Carrant. In fact, Mabonagrain is overjoyed to be released from a kind of indenture to his lady's will. The lady herself, having willed their isolation, is distraught by its determination, but Enide now with full mastery of persuasive speech, convinces her of the happiness awaiting them upon their return to life at court. Thus both Erec and Enide assume key roles in putting an end to this socially disastrous *délire à deux*. Their collaborative success signifies their own transcendence of the narrowly self-serving propensities to which the *jeune* and his lady are characteristically vulnerable, as well as their hard-won qualification to assume exemplary sovereign roles within courtly society. Hence the symbolically apposite gesture that signals the joyful outcome of the episode: Erec sounds the horn to summon the kingdom to partake in the collective 'joy'. We are reminded of the festivities at Arthur's court celebrating the conclusion of the Custom of the White Stag, which we may term in retrospect an initial 'joy of the court'." (Maddox i Sturm-Maddox, 2005, p. 114).

⁹⁹ Cropp (1985, p. 58) és del parer que aquest episodi és un dels nombrosos exemples que apareixen durant tot el *roman* i que caracteritzen les relacions entre home i dona: l'amor absorbent que experimenten els protagonistes després de les noces, el del comte Galoain, que vol reivindicar el seu poder damunt d'una Enide ja casada, el del comte de Limors, que representa de nou una reivindicació de poder, en aquest cas, damunt d'una dona aparentment recent enviudada i, finalment Mabonagrain o l'exemple d'un amor esclau. Com ens recorda Cropp,

The damsel (...) seems to behave like the *domna* of troubadour lyric. She demands complete obedience to her whims, but is essentially passive, as her languid pose under the sycamore tree suggests. Her love has been furtive and also destructive. She is so afraid of losing Mabograin that she wants to isolate him from the distracting influences of court life and build a permanent wall of secrecy around them both. Unlike Enide, she has remained a static figure: she has cut herself off from the kind of experience which might teach her that perfect love exists in harmony with the rest of the world¹⁰⁰.

Si tenim en compte aquest fet, el capítol de la Joia de la Cort pot haver estat concebut –es pregunta Sullivan al final d’un dels seus articles– per ésser interpretat com una polèmica al voltant de la *fin’amors*? És la *fin’amors* un fenomen emocionant però alhora potencialment perillós perquè priva l’ésser de desenvolupar-se com succeeix amb Mabograin¹⁰¹? Potser sí, certament, és quelcom plausible, com també ho són les teories d’Adler sobre el significat i la importància dels vincles de consanguinitat –entre Enide i la dama desconeguda– que descobrim immediatament després de la victòria d’Erec¹⁰².

Ja hem dit més amunt que l’existència d’aquesta aventura no només afecta a Mabograin, sinó també a Brandigan, el castell que posseeix el rei Evraín, qui, per cert, així s’acomiada d’Erec a l’entrada del misteriós verger, –davant d’una filera d’estaques amb els caps del vençuts allí clavats– quan encara desconeix el misteriós costum de la Joia de la Cort:

Galoain és humiliat, Limors decapitat, Mabograin vençut. Cap de les relacions anteriors té el valor de la permanència que representa el matrimoni. En aquesta línia Goulden (1989, p. 8) creu que: “Each couple forms a contrast or affords a parallel with the couple of Erec and Enide: Yder and his *amie* in the first part, Mabograin and his in the third show what the hero and heroine are not, or what they might have become, while Cadoc and his *amie*, in the central part, reflect Erec’s debt to his wife and his consciousness of it.”

¹⁰⁰ “La donzella sembla comportar-se com la *domna* de la lírica trobadoresca. Exigeix obediència completa als seus capricis, però és essencialment passiva, com suggereix la seva lènguida postura sota l’arbre de sicòmor. El seu amor ha estat furtiu i també destructiu. Té tanta por de perdre Mabograin que vol aïllar-lo de les influències de la vida cortesana que el podrien distreure. I per això construeix un mur permanent de secretisme a l’entorn de tots dos. A diferència d’Enide, la donzella ha seguit sent una figura estàtica: s’ha separat de la classe d’experiència que li podria ensenyar que l’amor perfecte existeix en harmonia amb la resta del món.” (La traducció és meva.)

¹⁰¹ Una cosa semblant opina Amtower (1993, p. 186): “The relationship between the knight and his lady exemplifies the harmful potential of the idealistic courtly code, and as well reveals the emptiness of an ideal which refers only to itself.”

¹⁰² En el transcurs de la conversa entre Enide i la dama del verger descobreixen que són cosines. Adler conclou: “This discovery in connection with Enide’s immediately following redefinition of her duties as Erec’s *fame*, makes Erec doubly the master of Brandigan, not only as a result of his victory over Mabograin, but also by virtue of family ties. For if Erec is so very much Enide’s master (as Enide has just asserted), he is, by implication also the master of Enide’s relatives at Brandigan. Erec is really the heir at Brandigan! This point is not explicitly mentioned –it would not be courtly to emphasize it– but it becomes clear by the evidence of the Celtic tradition according to which only the true heir has the power to blow the horn, the testing horn of Bran. Erec blows the horn (6158-61). Far from being ignored, this Celtic tradition appears mitigated under the courtly veneer of the conversation between the two ladies.” (Adler, 1945, p. 935).

Amis, savez vos que ce monte
ceste chose que ci veez?
Molt an seroiez esfreez,
se vos ameiez vostre cors;
car cil seus piex qui est dehors,
ou vos veez ce cor pandu,
a molt longuemant atandu,
un chevalier; ne savons cui,
se il atant vos ou autrui¹⁰³.

(Edició de Roques, [1952] 1981, p. 175, v. 5742-5750)

I una mica més endavant:

Del cor ne vos dirai je plus,
fors c'onques soner nel pot nus;
mes cil qui soner le porra,
et son pris et s'enor fera
devant toz ces de ma contree;
s'avra tel enor ancontree
que tuit enorer le vandrout
et au meilleur d'ax le tandront.
Or n'i a plus de cest afere:
feites voz genz arriere trere,
car la Joie vanra par tans,
qui vos fera dolant, ce pans¹⁰⁴.

(Edició de Roques, [1952] 1981, p. 175-176, v. 5765-5776)

Així és, una renglera de caps travessats serveixen per atemorir aquells qui vénen a fer sonar el corn. Precisament Newstead (1936) s'encarrega de recordar-nos la relació entre la darrera de les aventures d'Erec i el famós corn de Bran del folklore celta¹⁰⁵. L'estudiosa insisteix en l'evident connexió que hi ha entre aquest últim episodi d'*Erec i Enide* i un dels anomenats "romans ancestrals¹⁰⁶", *Fouke Fitz Warin* (Legge, 1963, p. 171-174), que recullen aquesta

¹⁰³ "Amigo, ¿sabéis qué quiere decir lo que veis ahí? Mucho os vais a espantar, si amáis vuestro cuerpo, pues la única pica que hay fuera, en la que podéis ver el cuerno colgado, ha esperado durante largo tiempo a un caballero; no sabemos a quién, si os espera a vos o a algún otro." (Traducció d'Alvar, 2011, p. 163).

¹⁰⁴ "Del cuerno no os diré más que nunca lo pudo sonar nadie, pero quien pueda tocarlo alcanzará mérito y honor ante todos los de mi país: habrá conseguido tal honor, que todos acudirán a honrarle y lo tendrán por el mejor de ellos. No hay nada más sobre este asunto: haced que vuelvan vuestras gentes, pues la Alegría llegará pronto, y os hará sufrir según pienso." (Traducció d'Alvar, 2011, p. 163-164).

¹⁰⁵ En referència al paper que juga el mite i la mitologia en les obres de Chrétien i concretament en l'Erec i Enide veure el capítol Maddox (1978): "Mythopoeic Romance: Toward an Hypothesis of Instructive Narrative" dins *Structure and Sacring*.

¹⁰⁶ Legge (1963, p. 174-175) suggereix que aquesta tipologia de *romans* es caracteritzarien per: "They were all apparently written to lend prestige to a family which, for one reason or another, could be regarded as parvenu. The hero is regarded as the founder of a family, and must preferably be a king, or become one at the end of the story. There must be a period of exile, if possible, if possible involving wanderings over sea, with mention of exotic places, their fauna, and other details (...). At least one fight with a dragon is almost *de rigueur*. The burial of the hero in a monastery is almost universal. Courtoisie finds little place, and only lip-service is paid to it. Since the object in writing at all seems to be to describe the founding of a family, marriage is bound to play

tradició. En ambdós casos els protagonistes no fan cas dels advertiments d'altri sobre la perillositat de la proesa que volen emprendre, lluiten contra gegants, guanyen, i el més important, la palmària coincidència entre el nom del castell del rei Evraín, Brandigan¹⁰⁷, i el famós corn de l'abundància gal·lès que dona nom al castell que apareix a *Fouke Fitz Warin*, Chastiel de Bran. Fins i tot (Newstead, 1936, p. 20):

We learn, too, that when the cor is sounded, "lor comancera la joie" (6147). The Joy, then, is connected with the horn. Now if cort in the title of the adventure is a misunderstanding of cor, horn, the meaning is no longer obscure, since the title correctly describes the joy that follows the acquisition or restoration of the horn of plenty. The similarity of the words for horn (*li cors* or *corz* in the nominative) and court (*la cors*; cort in the oblique case) makes the confusion almost inevitable, especially when the romancer is dealing with unfamiliar or unusual material. This explanation for the *Joie de la Cort* is curiously corroborated by a passage in the *Elucidation* in which the same confusion appears, together with other survivals of the Bran traditions¹⁰⁸.

En conseqüència, la Joia tant serveix per explicar el significat –significats– o *sens* del *roman* com també s'ocupa de la *matiere* emprada, que –per cert– molts altres destrossen segons Chrétien (Nitze, 1954b, p. 696):

Por ce dist Crestiens de Troies
que reisons est que totevoies
doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprendre¹⁰⁹;

an important part; love-affairs outside matrimony are out of place. But besides this, all the writers seem to take a curiously detached view of girls and women, almost as though they had never met any outside a book (...). They do seem to know a certain amount fighting, but this knowledge could be more easily acquired from books than an insight into human nature. The explanation may be that nearly all these romances were written by members of the regular clergy, inmates of houses founded or patronized by the family for whom these stories were concocted. Perhaps the most surprising thing is the widespread popularity of most of them. Although created for a specific and local purpose, they had sufficient topical interest to become part of universal literature."

¹⁰⁷"It is not unreasonable to suppose that the castle in *Erec* was called by the name of its lord, Bran, and that rest of the word was modelled upon another place-name, Caradigan. Indeed, since Caradigan itself appears in *Erec*, the ending *-digan* would naturally occur to Crestien as a proper British suffix for a place-name." (Newstead, 1936, p. 18).

¹⁰⁸ "També aprenem que quan es fa sonar el corn 'lor comancera la joie' (6147). La Joia, aleshores, està connectada amb el corn. Ara bé, si el terme *cort* del títol de l'aventura s'ha pogut confondre amb *cor*, és a dir, corn, el significat ja no resulta tan obscur, ja que el títol descriuria correctament la joia que comporta l'adquisició o la rehabilitació del corn de l'abundància. La similitud de les paraules corn (*li cors* o *corz* en nominatiu) i cort (*la cors*; *cort* en cas oblic) provoca una confusió quasi inevitable, especialment quan el novel·lista tracta amb material desconegut o inusual. Aquesta explicació per a la Joia de la Cort és curiosament corroborada pel passatge inclòs en l'*Elucidation*, on apareix la mateixa confusió, juntament amb altres vestigis de la tradició de Bran." (La traducció és meva.)

¹⁰⁹ Per a Maddox (1978, p. 18): "(...) the courtly poet must develop a superior narrative craft or method («bien dire») and convey an instructive meaning («bien aprendre») in his narrative. «Bien dire» reflects Chrétien's awareness of the original oral function of rhetoric and here serves as a rubric designating the traditional rhetorical techniques acquired in twelfth-century schools, while «bien aprendre» emphasizes that these techniques were to be employed instructively as well as esthetically. The careless and hasty omission («teisir»)

et tret d'un conte d'avanture
une molt bele conjointure¹¹⁰
par qu'an puet prover et savoir
que cil ne fet mie savoir
qui s'escience n'abandone
tant con Dex la grasce l'an done:
d'Erec, le fil Lac, est li contes,
que devant rois et devant contes
depecier et corronpre suelent
cil qui de conter vivre vuelent¹¹¹.

(Edició de Roques, [1952] 1981, p. 1, v. 9-22)

Res més podríem esperar d'*Erec i Enide*. I, tanmateix, l'autor encara ens explica allò que s'esdevé després del deplorable costum que reté el gegant Mabonagrain dins el verger¹¹². La coronació dels protagonistes clourà el cercle de nou a la cort del rei Artús, en una celebració que té lloc a Nantes¹¹³, carregada de pompositat i alhora de simbolisme. Ara bé, aquest capítol

of important matters (v. 7) is concretely exemplified by previous storytellers who were accustomed to «depecier et corronpre» the story of Erec (v. 21).” En canvi, per a Plummer (1974, p. 393) l'episodi de la Joia de la Cort està directament relacionat amb aquesta afirmació, ja que: “The two themes of *bien dire* and *bien aprendre* and communal joy are of course related. An harmonious court or realm depends, almost by definition, on an harmonious relationship between monarch and court. Such a relationship does not imply democracy, of course, but it does imply a willingness on the part of the court to give good counsel and a willingness on the part of the monarch to be guided by counsel. Joy depends upon knowledge, and the counselor or queen who fails to provide the monarch with the fruits of his or her wisdom may deprive the court of joy.”

¹¹⁰ “The meaning of *inectura* in the Latin period, the arrangement of material in Horace's *Ars poetica* and in medieval romance, indicate that the *conjointure* is specifically the result of the interlacing of different elements derived from the source or sources (or, for that matter, from the author's imagination). Such *matière* may be a single tale, or it may comprise heterogeneous material brought together by the poet. (...) the mere combination of the material is not by itself either good or bad. Rather the particular manner in which it is arranged and joined, the quality of the particular *inecturae*, determines the beauty of each combination; and the quality of the total combination makes the overall *conjointure* beautiful or not beautiful.” Kelly (1970, p. 200). Ollier (1974, p. 29-33) va més enllà quan considera la *conjointure* quelcom més que un concepte formal. Maddox creu que: “the meaning inherent in the poem is as subject to deterioration when transformed into critical commentary as are the magnificent fruits when removed from that enchanted garden. Any systematic attempt to sever meaning, or *san*, from the full context of the poem in which it thrives would seem to result in a diminution of the poem's instructive appeal.” (Maddox, 1978, p. 19).

¹¹¹ “Por eso dijo Chrétien de Troyes que es justo que cada uno piense y ponga siempre su empeño en hablar bien y enseñar bien: de un cuento de aventuras ha sacado un relato muy hermoso por el cual se prueba y queda de manifiesto que actúa más sabiamente aquel que no abandona su ciencia, de acuerdo con la gracia que Dios le otorga; el cuento trata de Erec, hijo de Lac. Quienes quieren vivir de contarlo ante reyes y condes suelen destruirlo y corromperlo.” (Traducció d'Alvar, 2011, p. 35-36).

¹¹² “Their liberation of the couple in the deceptively ‘edenic’ garden, in effecting a reconciliation of Nature and courtly society, reflects their progressive awakening to their responsibilities within the social order. The ‘Joy of the Court’ is a product of the active ethic they illustrate *together*, enabling them to achieve harmony between the order of human affairs and Nature's creation, the visible universe. The identical crowns designed especially for them symbolically confirm their *conjoined* qualification to reign in their own right, universalizing the cumulative significance –the *sens*– of their exemplary synthesis of love, prowess, marriage and monarchy.” (Maddox i Sturm-Maddox, 2005, p. 118).

¹¹³ “À Nantes, à Noël 1169, Henri II a tenu cour pour présenter son fils Geoffroy aux évêques et aux barons bretons. Geoffroy, âgé de onze ans, était fiancé à Constance, héritière du duc Conan de Bretagne”, és una teoria ens diu Carroll (1994, p. 34), però més endavant puntualitza: “Mais il ne faut certainement pas exclure la

resulta incompreensible si només atenem les consideracions esmentades fins al moment. La crisi matrimonial, fins i tot, el declivi de la cavalleria després de l'enllaç i la posterior remuntada d'aquesta penosa situació, no justifiquen –*a priori*– la coronació d'Erec i d'Enide. És per això que Maddox (1978, p. 33-45) s'encarrega d'explicar-nos la connexió entre aquesta part i l'inici del relat. Seguint la teoria de Greimas, –que distingeix els aspectes dinàmics i els aspectes estàtics de la narració– podríem arribar a la conclusió que, efectivament, el començament i el final de la història mostren un fort component estàtic, ja que el focus d'atenció en ambdós episodis se centra en la comunitat artúrica i en la visió de món que aquesta representa. En aquest *roman*, Chrétien ha sacsejat el seu protagonista perquè aquest aconseguixi un nou estatus¹¹⁴. Conseqüentment, la coronació d'Erec i Enide és la culminació d'aquest procés –l'ascens de cavaller a rei– que posa punt i final a la història. Mussetter (1982, p. 148) creu que la coronació “(...) suggests that the king crowned at Nantes on Christmas day is somewhat more than a ruler of his passions and his lands. He is the ideal man, the visible incarnation of the philosopher-king¹¹⁵.”

Es podria entendre perfectament així si tenim en compte com presenta l'autor en aquesta ocasió el protagonista. Entre moltes altres coses, Erec duu un vestit que han confeccionat quatre fades, on cadascuna d'elles ha teixit una representació de la Geometria, l'Aritmètica, la Música i l'Astronomia, és a dir, del *quadrivium*¹¹⁶. Sobre l'abillament d'Enide Chrétien es

possibilitat que Chrétien ait fréquenté la cour, que ce soit à Poitiers ou en Angleterre. Il est incontestable que les œuvres de Chrétien reflètent le monde aristocratique de l'époque Plantagenêt et, de plus, les idéaux et les aspirations de ce monde. On peut même trouver un bon nombre de passages dans *Erec et Enide* où l'auteur a l'air de faire la leçon au roi.” (Carroll, 1994, p. 36). D'una altra manera justifica Adler (1945, p. 920) aquesta coronació a Nantes: “(...) reconciled with Enide, and in the zenith of his glory, he agrees to stay at court for three or four years, and it should be noted that he is crowned in Nantes, not in his own land, and with the stage for the coronation set by Arthur. Even though it may seem understandable that he should want to get home with Enide to spend his honeymoon, it can hardly be assumed that his willingness to remain at court after the reconciliation shows him less interested in Enide. She would now mean more to him than before. The answer is that there takes place along with Erec's inward growth and outward rise, an improved adjustment to life at court.” Es pot trobar més informació sobre aquest últim episodi a Györy (1967, p. 375-381).

¹¹⁴ “Erec's initial situation as «novel seignor» at Carnant is inverted, and before he may in truth become the new lord and monarch in Segment 6 [que correspon a l'episodi de la coronació], he must pass through a period of qualification. The major function of Qualification is strongly *implied* by Erec's exploits in Segments 4 [segona remesa de proves] and 5 [Joia de la Cort], and they may be seen as part of an implied sequential triad: Qualification (for monarchy) to be Achieved → Process of Qualification → Qualification Achieved.” (Maddox, 1978, p. 124).

¹¹⁵ “[La coronació] suggereix que el rei coronat a Nantes el dia de Nadal és alguna cosa més que algú que governa les seves passions i les seves terres. És l'home ideal, l'encarnació visible del rei-filòsof.” (La traducció és meua.)

¹¹⁶ “[Las] artes liberales constituían en la Antigüedad tardía el ciclo completo de la educación secundaria, que se consideraba propedéutico al estudio de la filosofía. En la primera Edad Media, por lo menos hasta Abelardo,

limita a dir-nos que la reina Ginebra l'engalana de la millor manera possible. Ara bé, tot i que el paper de l'esposa és molt secundari en l'acte de la coronació, seria possible que de la mateixa manera que Erec és coronat a l'empara del *quadrivium*, Enide –com la seva “igal et per¹¹⁷”– ho sigui sota l'aixopluc del *trivium*? Sabem de sobres que Enide és coronada en qualitat d'esposa –això és, en una posició més aviat marginal–, però també és evident que al final del relat la dama domina perfectament les arts verbals¹¹⁸, encara més, sorprèn la insistència amb què Chrétien ens ha descrit la protagonista al llarg de tota la història, és a dir, ha emprat una vegada i una altra un adjectiu tan significatiu com “sage”. Potser és que a través de l'evocació de les set arts liberals advertim que el *quadrivium* prepara Erec per a

se consideró que las artes liberales eran suficientes para la educación completa y preparaban para los estudios de teología.

En la Antigüedad las artes liberales se distinguían de las *artes mechanicae*: pintura, escultura y todas las técnicas artesanales incluyendo a la arquitectura. La separación entre unas y otras está basada en la ausencia o presencia de finalidad práctica y en una clara valoración negativa de ésta (...) su número estaba fijado en siete: gramática, retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música.

Más tarde se introdujo un precisión más, las últimas cuatro, que se consideraban afines por el fundamento matemático que les era común, fueron reunidas por Boecio (muerto en el 524) bajo el nombre de *quadrivium* (y más tarde también *quadrivium*); paralelamente, pero sólo a partir del siglo IX, las otras tres se conocieron con el nombre de *trivium*.

Las siete artes liberales constituyeron durante toda la Edad Media el curriculum escolar normal. A menudo sucedía que en algunos centros sólo se enseñaba el *trivium*, puesto que se le consideraba suficiente para una formación cultural no demasiado profunda, pero con clara conciencia de que se trataba de un ciclo incompleto.” (Várvaro, 1983, p. 14-15.)

¹¹⁷ Versos que corresponen a la descripció feta per Chrétien quan Erec porta amb ell Enide a la cort del rei Artús (edició de Roques, [1952] 1981, p. 46, v. 1484-1493):

(...) molt estoient igal et per
de corteisie et de biauté
et de grant debonereté.
Si estoient d'une meniere,
d'un es mors et d'une matiere,
que nus qui le voir volsist dire
n'an poist le meilleur eslire
ne le plus bel ne le plus sage.
Molt estoient d'igal corage
et molt avenoient ansamble (...)

“(...) eran muy parecidos e iguales en cortesía y belleza y también en gran bondad. Eran de tal manera de ser, de actuar y de tales costumbres que nunca, a decir verdad, se podría decidir cuál de los dos era el más bello, o el más discreto. Eran los dos de gran coraje y juntos se llevaban muy bien (...)” (Traducció d'Alvar, 2011, p. 70).

¹¹⁸ “He [Erec] cannot keep her from warning him of danger, threaten as he will. And as she engages her other opponents, he is ever farther removed. He sits, indifferent, two spear lengths distant as Galoain woos; he is presumed dead while she withstands the attack of Oringle of Limors; and he has already returned to the joy of the court when she enters the garden to console its broken-hearted tyrant. Erec and her love for him must always define the sphere of Enide's actions. And yet as we chart her course in terms of the opponents who engage her thoughts and words, we discover that she has not only become increasingly independent of Erec, in the process, she has learned two distinct verbal skills. Still leaving to one side her third set of tests, we find that in the face of Erec's repeated injunction to silence, she learns to argue with herself before she speaks, and from there, she goes on to supplant false arguments with true.” (Musetter, 1982, p. 152).

governar mentre que el *trivium* fa d'Enide una intel·ligent consellera (Musssetter, 1982, p. 165)¹¹⁹.

Erec i Enide, per tant, es converteix en quelcom més que la recuperació d'un estatus inicial o el restabliment matrimonial de la parella. La segona part del *roman*, com bé ens recorda Maddox (1978, p. 34) constata que el protagonista és capaç –per sobre dels seus nombrosos predecessors– de restaurar l'antiga estabilitat d'una comunitat sencera i, a més superar-la amb escreix.

Cligès

Existeix un fet paradoxal amb *Cligès*¹²⁰: segurament és l'obra menys apreciada de Chrétien i a la vegada una de les més suggestives de l'autor. No només pel mite que s'atreveix a reformular, sinó també per molts altres elements que destaca succintament Tasker Grimbert (2005, p. 120) de la següent manera:

¹¹⁹ “And it is even less unworthy that that mirror be the seven liberal arts, the ethical ideal of that ‘clergie’ which Chretien has converted to his tale of ‘chivalrie’. For as a totality, the arts teach that to participate in the joy of the court, the fictional miniature of the kingdom of philosophy, women no less than men need and education beyond the simple good of manners and fighting skills which made the victories of ‘li premiers vers’ so easy for Erec and Enide. We are told that Erec’s robe is embroidered with the quadrivium, but when the story of Enide’s education is done, we know that, for all her imperfections, in the kingdom of Nantes her counsel will not consist in emotional responses to ugly rumors, but in something more on the order of that ‘bon consoil’ which Guenevere gave Arthur so that he might preserve the peace of the court.” (Musssetter, 1982, p. 165).

¹²⁰ Segons *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA) es conserven 5 testimonis fragmentaris, uns altres 6 de complets i un darrer escapçat pel final. Com succeïa amb *Erec i Enide*, un fragment de *Cligès* formaria part dels anomenats fragments d'Annonay –uns 2200 versos–, que actualment resten desapareguts. Els altres testimonis incomplets es troben a la Biblioteca Riccardiana de Florència, a la Bodleian Library a Oxford, a la Bibliothèque de l'Institut de França a París i a la Bibliothèque municipale de Tours, també a França. La majoria dels manuscrits conservats de manera íntegra es troben actualment a la Bibliothèque Nationale de França (BNF) a París. El ms. 375 (abans Regius 6987), el ms. 794 (abans 7191.2), el ms. 1450 (abans Regius 7534.5) i el ms. 12560 –en aquest darrer manca el final– conserven no només *Cligès*, sinó també altres *romans* de Chrétien de Troyes. Altres testimonis complets com el ms. 1374 (abans 7498.3) i el ms. 1420 comparteixen manuscrit amb obres d'autors com Gerbert de Montreuil o Bertrand Bar-sur-Aube. Per a més informació es pot consultar Favati (1967), Micha ([1957] 1978, p. XVIII-XXI), Gregory i Luttrell (1993), i de nou remeto al manual editat per Busby (1993) i també al capítol d'aquest mateix autor inclòs en Lacy i Tasker Grimbert (2005).

(...) *Cligès* probably deserves that characterization more than any other, considering its many distinctive features: the prologue vaunting the author's achievements and the pre-eminence of France's culture; the distinctive treatment of Arthur (a warrior) and his court (famous, but peripheral at best); the dominance of Byzantium both as background and source material; the existence of two heroes and two heroines; the unusually large proportion of passages devoted to warfare; the near disjunction between prowess and love; the preponderance of supremely rhetorical monologues and dialogues devoted to love; and a narrator whose ironical stance is so highly developed that it is difficult to ascertain how the author feels about the cast of characters he has created for this bizarre reworking of the legend of Tristan and Ysolt¹²¹.

De tots aquests aspectes, la preeminència de la cultura francesa ens interessa especialment, ja que aquesta remet a la qüestió de la *translatio studii*¹²², un concepte que no podem deixar d'explicar. Kelly (1978) és molt clar en aquest sentit quan es refereix a la transferència del saber i el poder en el context medieval d'aleshores, i diu que la utilització dels models clàssics eren, efectivament, el producte de l'ensenyament habitual en l'època. La *translatio*, però, no consisteix únicament en la traducció, sinó que també pot implicar l'adaptació d'aquest material a nous propòsits. Sense anar més lluny, podem dir que aquest és el plantejament que, precisament, reivindica el xampanyès en una part del pròleg de *Cligès* (edició de Micha, [1957] 1978, p. 1-2, v. 25-42)¹²³:

Par les livres que nos avons
Les fez des anciens savons
Et del siegle qui fu jadis.
Ce nos ont nostre livre apris

¹²¹ "(...) *Cligès* probablement mereix aquesta caracterització més que cap altra, considerant la seva gran quantitat de característiques distintives: el pròleg en què l'autor es vanta dels seus èxits i de la preeminència de la cultura francesa; el tractament d'Artús (un guerrer) i la seva cort (famosa, però perifèrica en el millor dels casos); la dominació de Bizanci, sia com a material de referència sia com a font; l'existència de dos herois i dues heroïnes; la proporció inusualment extensa dels passatges dedicats a la guerra; la disjunció entre proesa i amor; la preponderància de nombrosos monòlegs i diàlegs retòrics dedicats a l'amor; i una postura irònica del narrador tan desenvolupada que és difícil determinar com se sent envers els personatges." (La traducció és meua.) Una caracterització general d'aquesta obra també la podeu trobar a Over (1995).

¹²² "*Translatio* is a diversified and fundamental characteristic of medieval composition, of its history and import. Topical invention is the means for *translatio* in the Middle Ages. The artful elaboration of true or credible arguments at suitable points in a given source, the whole process in keeping with the idea or ideas the author seeks to show forth through the work's representations –such topical invention 'translates', transfers the past to the present. However, the present sees farther, or more clearly, as Bernard de Chartres and others argue. Marie de France calls upon much the same argument to describe French writing in her time, when she came to write the *Lais*. All moderns stand on the shoulders of giants, or even of dwarfs, to see farther and better." Kelly (1978, p. 291). O bé: "*Translatio*, of course, implies the concept of transfer. As a doctrine the *translatio studii et imperii* implies that a kingdom continues from one people to another. Rome, as a state, as a religion, as a culture with a universal mission is renewed –and rivalled– by a new Rome. As a topos the *translatio studii* proclaims that when put to the service of truth and cultural values, poetic activity is of the highest dignity." (Freeman, 1976, p. 96). O bé: "In his much-quoted prologue, Chrétien de Troyes contextualizes his romance in the history of the twinned topoi of *translatio studii* and *translatio imperii*, rewriting the cultural contact of East and West as the westward migration of both intellectual and political hegemony." (Kinoshita, 1996, p. 331).

¹²³ També Freeman (1976) veu en aquests versos la confirmació del traspàs de poder i coneixement, però en aquest cas concret creu que els hauríem d'entendre en un sentit més aviat irònic.

Qu'an Grece ot de chevalerie
Le premier los¹²⁴ et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
Et de la clergie la some,
Qui or est an France venue.
Dex doint qu'ele i soi maintenue
Et que li leus li abelisse
Tant que ja mes de France n'isse
L'enors qui s'i est arestee
Dex l'avoit as altres preste:
Car des Grezois ne des Romains
Ne dit an mes ne plus ne mains,
D'ax est la parole remese
Et estainte la vive brese¹²⁵.

Si bé és cert que durant el segle XII els retòrics habitualment aconsellaven d'utilitzar el pròleg com el lloc idoni on resumir allò que un es proposava explicar després, Freeman no creu que el de *Cligès* segueixi un estil tan convencional com sembla a primer cop d'ull. El pròleg en qüestió, que l'estudiosa divideix en quatre seccions¹²⁶, es pot interpretar de dues maneres. Per una banda, Chrétien podria estar exalçant la idea de la *translatio studii*—estretament connectada a la *translatio imperii*¹²⁷ i els ideals de la cavalleria propugnats pels seus mecenes de la cort de Xampanya— amb una clara voluntat de legitimar la pròpia creació i refermar així el seu valor dins de la tradició literària existent. O bé, per una altra banda, com apunta Freeman (1976, p. 96), Chrétien —en la seva condició de clergue a les ordres dels seus patrons— podria no

¹²⁴ Prové del llatí, *lauds*, *landis*, i significa: elogi o fama. Trobareu un estudi general sobre la fama durant l'edat mitjana a Lida de Malkiel (1952), i sobre la fama en el cas concret de *Cligès* a Robertson (1972). Heyworth (2002, p. 100) creu que Chrétien segueix la següent estratègia en el *roman* de Cligès: "(...) the dilation which *los-repos* affords may be seen as an occasion for the first ironic gesture of the romance: an example of verbal inaction in praise of the virtues of industry and *mise en alerte* to the audience of future ironization to the theme." A més, Heyworth desenvolupa el seu discurs a través de nombrosos exemples que, només un any després, Sargent-Baur (2003) desmunta per complet.

¹²⁵ "Por los libros que tenemos conocemos los hechos de los antiguos y del mundo que fue antaño. Nuestros libros nos han enseñado que por primera vez se honró en Grecia la caballería y también la clerecía. Pasó luego la caballería a Roma y también lo mejor de la clerecía, que ahora han llegado a Francia. Quiera Dios que aquí se conserven y sean estimadas y que jamás salgan de Francia la gloria que aquí se detuvo. Dios la había prestado a otros, pues ya no se habla ni poco ni mucho de los griegos y los romanos; ha cesado su palabra y su viva brasa se ha extinguido." (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 56-57).

¹²⁶ Els primers vuit versos el poeta explica què ha escrit fins al moment. Dels v. 9-17 Chrétien parla dels dos personatges principals del relat, Alexandre i Cligès. Dels v. 18-24 se'ns explica la història del manuscrit del *Cligès* suposadament original, una font —o una autoritat— que es dona de manera fortuïta. Del v. 25-42 Chrétien resumeix com la cavalleria i la clerecía arriben a França. Cadascuna d'aquestes parts del pròleg explica un aspecte diferent del *roman*.

¹²⁷ "Un seguit de clergues, intel·lectuals del segle XII i XIII, van elaborar una teoria (...). Es tracta de la idea segons la qual hi ha una transferència de poder i de civilització que va sempre d'est cap a oest: la *translatio imperii* i la *translatio studii* són recorreguts cronològics i geogràfics que van de l'imperi bizantí a l'imperi germànic, o, pel que fa al saber, d'Atenes a Roma i de Roma a París. És una teoria que està en la base de l'eurocentrisme, és a dir, de la suposada superioritat de la cultura europea occidental." (Cerdà, 2012, p. 16).

compartir aquests plantejaments i, d'alguna manera, els podria haver qüestionat irònicament a través del missatge inserit en el pròleg, creant així una clara oposició entre el seu posicionament i els esdeveniments que apareixen posteriorment en el *roman*. Per això, no ens ha de sorprendre que el xampanyès assegurí en els primers versos de la seva intervenció que Alexandre i el seu fill emprendran grans accions, accions que, en última instància, el lector realment no acabarà advertint en el conjunt del *Cligès*, o com a mínim no acabarà d'assaborir amb la intensitat que espera si tenim en compte la trajectòria d'altres personatges de l'autor com Erec, Lancelot o Ivany. No només això, Freeman ens suggereix que el jove Cligès és un producte prototípic i limitat, precisament perquè s'encarrega de representar el concepte de la *translatio studii*¹²⁸. Per tant, història i personatges acabarien per cedir davant d'aquest concepte, ja que serien emprats amb l'única finalitat d'elucidar-lo. En cert sentit –es planteja Freeman– aquest *roman* no posa l'accent sobre la “cavalleria” sinó sobre la “clerecia”, és a dir, sobre l'activitat poètica que duu a terme l'autor. L'artificiositat amb què molts caracteritzen aquest relat pot ser, doncs, el resultat d'una estratègia ja anunciada en el pròleg pel mateix Chrétien? Podria ben bé ser així, encara que és veritat que en la majoria de les ocasions es tendeix a assenyalar els elements exòtics com els màxims responsables del preciosisme present en el *Cligès*.

En efecte, la història està impregnada d'un orientalisme inexistent –*a priori*– en els altres *romans* del xampanyès. Frappier ([1957] 1968, p. 110) insinua que la part de la intriga que fa referència a les negociacions per a les futures esposalles entre Alís –l'oncle de Cligès– i la filla de l'emperador alemany –Fenice–, possiblement estarien inspirades en fets reals: “(...) *projets d'alliance politique et matrimoniale qu'entre 1170 et 1174 Frédéric Barberousse poursuivit, du reste en vain, dans ses négociations avec l'empereur grec Manuel Comnène. Ces allusions ingénieuses à une actualité toute récente n'échappaient pas à l'auditoire très averti de la cour de Champagne, où Chrétien pouvait puiser son*

¹²⁸ “The romance is only apparently quite ordinary. It will tell us the story of the adventures of a knight at King Arthur's court. This is certainly what an audience familiar with *Erec et Enide* might expect. But when we concentrate on what is told about this ostensible hero, only one trait seems peculiarly pertinent. This knight is Arthur's *grand-nephew* and a Greek! In other words the one salient point the poet-narrator deems necessary to make about his protagonist is that his function in the poem is to embody the myth/topos of the *translatio studii*. Once again a romance element is taken to the second power. Cligès is the living proof and the progeny of the happy marriage of the classic and Celtic. The heroes of *Cligès* are not the usual romance characters who differ significantly from the stereotype. Cligès is most certainly no Lancelot, Erec, or Perceval. His very distinction resides, then, in his conventionality. This fact assures his importance and his essential ‘irrelevance’. And so we see that this section of the prologue also treats a literary aspect of the romance, since the nature of the hero is limited to the fact that he incarnates a literary topos and the realm of his activity fits neatly within the scope of romance convention.” (Freeman, 1976, p. 97).

*information*¹²⁹.” Tanmateix, no és la primera vegada que ens trobem davant d’aquests probables paral·lelismes històrics –més amunt ens hem referit a l’episodi d’Erec i Enide a Nantes– però s’ha de reconèixer que, en el cas concret de *Cligès*, la pàtina bizantina (Kahane, 1961; Kinoshita, 1996) sempre ha despertat un enorme interès pel que fa a les possibles influències extraliteràries. Així que, a més de la teoria recollida per Frappier, Kahane (1961) n’exposa una altra tant o més atractiva: el personatge de Cligès, en realitat, podria fer referència a un sultà turc anomenat Kilidj Arslan. Els croats i viatgers del s. XII haurien estat els responsables d’haver fet circular per Occident la llegenda d’un sultà de mare cristiana i origen occidental¹³⁰. De fet, Kilidj Arslan va existir i també, sigui dit de pas, va mantenir bones relacions amb Bizanci fins al setembre de 1176, quan va assolir gran part de l’exèrcit d’aquesta ciutat, on també hi servien mercenaris i aliats occidentals.

Ciggaar (1995), que coneix bé les teories de Kahane (1961), encara proposa un altre tipus de connexió amb Orient. En aquest cas, se centra en l’episodi de la falsa mort de Fenice, més concretament quan Tessala prepara per a l’emperadriu un filtre capaç de donar-li l’aparença de morta. Un ardit que li ha de permetre escapar del marit i reunir-se amb Cligès. Fets tots els preparatius, Fenice prestament es pren el beuratge i Tessala, astutament, anuncia que l’emperadriu pateix una greu malaltia. Enmig d’aquest trasbals tan ben orquestrat, apareixen tres vells metges de Salern que convencen Alís perquè els deixi examinar la moribunda. Una vegada dins de la cambra, els tres amenacen Fenice, per què creuen que –com l’esposa de Salomó– es fa la morta. Però ella roman impassible a causa dels efectes paralitzants de la poció, la qual cosa fa exasperar els tres vells fins al punt que (edició de Micha, [1957] 1978, p. 180, v. 5912-5931):

Lors dient que il lor estuet
Feu et plonc querre, qu’il fondront,
Qu’es paumes gitier li voldront,
Einçois que parler ne la facent.
Feu et plonc quierent et porchacent,

¹²⁹ (...) projectes d’aliança política i matrimonial que entre el 1170 i el 1174 Frederic Barba-roja va perseguir en va negociant amb l’emperador grec Manel Comnè. Aquestes enginyoses al·lusions a una actualitat tan recent no van escapar-se a la sofisticada audiència de la cort de Xampanya, d’on Chrétien podria haver extret la seva informació.” (La traducció és meva) Per a més informació podeu consultar Ciggaar (1995).

¹³⁰ “Selon la tradition, Kilidj Arslan II était le fils d’Isabelle, sœur du fameux Raymond de Saint-Gilles (m. 1105), l’un des princes les plus puissants de son temps et chef d’une grande armée pendant la première croisade. De même que la sœur de Raymond devint la femme d’un prince oriental et la mère d’un futur sultan, de même, dans la première partie du conte de Chrétien, l’héroïne, Soredamors, est la sœur d’un brillant chevalier, Gauvain, et part pour Byzance comme femme d’un empereur et mère d’un futur empereur.” (Kahane, 1961, p. 116-117).

Le feu alument et plonc fondent.
Ensi afoient et confondent
La dame li felon ribaut,
Qui le plonc tot boillant et chaut,
Si com il l'ont del feu osté,
Li ont anz es paumes colé.
N'encor ne lor est pas assez
De ce que li plons est passez
Par mi les paumes d'outre en outre,
Einz dient li cuivert avoutre
Que, s'ele ne parole tost,
Or endroit la metront an rost,
Tant que ele iert tote greslie.
Cele se test, ne ne lor vie
Sa char a battre n'a malmetre¹³¹.

Ciggaar, aleshores, posa èmfasi en el passatge que s'esdevé immediatament després, quan s'explica que (edició de Micha, [1957] 1978, p. 180-181, v. 5932-5935):

Ja la voloient el feu metre
Por rostir et por graillier,
Quant des dames plus d'un millier
Des genz se partent et desvoient¹³².

El que succeeix amb aquesta multitud de dames enfurismades és que entren al palau i llancen els metges per la finestra. “Einz mialz nel firent nules dames” conclou Chrétien, una cosa així com que aquelles dones no ho podien haver fet millor. El que es pregunta Ciggaar –i aquí és on vull anar a parar– és per què més d'un miler de dames entren a casa de l'emperador?

I és que troba molt sospitós l'elevat nombre de revoltades. Chrétien –creu aquest estudiós– s'hauria pogut inspirar en certs esdeveniments bizantins? A Occident, no consta cap succés semblant, això és, que involucri una multitud tan gran. Però a Orient és una altra història, ja

¹³¹ “Entonces dicen que es necesario ir a buscar fuego y plomo; lo fundirán y derramarán en las palmas de sus manos, si antes no la hacen hablar. Buscan y se hacen con fuego y plomo. Encienden el fuego y funden el plomo. Los felones rebeldes atormentan a la dama y le hacen perder el sentido, pues han dejado correr en sus palmas el plomo derretido y candente según lo apartan del fuego. Todavía no les es suficiente que el plomo haya atravesado las palmas de sus manos. Dicen los bastardos cobardes que si no habla enseguida la pondrán encima de una parrilla hasta que esté completamente abrasada. Ella guarda silencio y no impide que su carne sea destrozada y apaleada.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 178-179).

¹³² “Ya querían meterla en el fuego para asarla y abrasarla, cuando más de un millar de damas se aparta y aleja de la gente.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 179).

que l'adveniment d'Aleix Comnè¹³³ el 1081 o les revoltes contra l'emperador Miquel V¹³⁴ el 1042 –a més del paper preponderant d'algunes aristòcrates d'aleshores– assenyalen Bizanci com una font d'inspiració probable. L'episodi esmentat –i també les repetides al·lusions a Antioquia dins del text¹³⁵– fan pensar a Ciggaar (1995) que el xampanyès hauria pogut tenir accés a les obres de Miquel Psel·le¹³⁶ o Joan Zonares¹³⁷, dos cronistes bizantins de l'època.

¹³³ Sobre com Aleix Comnè va arribar al poder es poden veure Norwich (2000, p. 243-258) i Castillo Fasoli (2009, p. 285-316).

¹³⁴ Sobre l'adveniment i regnat de l'emperador Miquel V es pot consultar Norwich (2000, p. 218-229) i Castillo Fasoli (2009, p. 240-264).

¹³⁵ “Reste à faire remarquer que deux fois dans l'œuvre de Chrétien de Troyes est fait allusion à Antioche, et cela justement dans le *Cligès*. La première fois l'auteur décrit une flèche envoyée par le Dieu d'amour [a Alexandre], qui est si belle qu'il la préfère à la ville d'Antioche.” (Ciggaar, 1995, p. 273):

C'est li darz qui me fet amer.
Dex, con tres precieus avoir!
Qui tel tresor porroit avoir,
Por qu'avroit an tote sa vie
De nule autre richesce anvie?
Androit de moi jurer porroie
Que rien plus ne desireroie,
Que seul les penons et la floiche
Ne donroie por Antioiche.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 24-25, v. 784-792)

“Esta es la flecha que me inspiró amor. ¡Dios, qué preciado tesoro! Quien tal tesoro pudiera poseer, ¿qué otra riqueza habría de desear en su vida? Por mi parte, podría jurar que no desearía nada más, no daría las plumas y la flecha a cambio de toda Antioquía.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 76)

“La deuxième fois, il cite Antioche comme une ville où l'on copiait, comme à Rome, les travaux de maître Jehan.” (Ciggaar, 1995, p. 273):

N'est nus mestiers, tant soit divers,
Se Jehanz i voloit entendre,
Que a lui se poïst nus prendre;
Car anvers lui sont tuit novice,
Com anfes qui est a norrice.
As soes oevres conrefeïre
Ont apris quanqu'il sevent feïre
Cil d'Antioche et cil de Rome.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 162, v. 5320-5327)

“No hay trabajo, por difícil que sea, en el que, si Juan se esfuerza, pueda nadie comparársele, pues a su lado todos son principiantes, como niños que se están criando. Artesanos de Antioquía y de Roma han aprendido cuanto saben hacer imitando sus obras.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 166).

¹³⁶ Miquel Psel·le (1017 o 1018-1078), escriptor bizantí. Vegeu l'apartat introductor de Signes (2005, p. 7-60).

¹³⁷ “Juan Zonaras, un alto funcionario de este emperador [Aleix Comnè], vivió en los últimos años del siglo XI y la primera mitad del XII.” (Álvarez, 2006, p. XXIV). A Occident ens han pervingut algunes traduccions dels textos de Zonaras. Ciggaar (1995, p. 271), per exemple, es refereix a l'obra aragonesa *Libro d'os Emperadors* que Johan Ferrández d'Heredia, mestre de l'Orde de Sant Joan de Jerusalem, hauria pogut promoure. Un text que provindria d'una traducció italiana, catalana o, fins i tot, llatina.

Un altre aspecte que no podem oblidar quan parlem del *Cligès* és l'estreta relació que aquesta obra té amb el *Tristany*. Efectivament, *Tristany* és, sense cap mena de dubte, l'eterna ombra que plana per damunt del *Cligès*. Negar això seria menystenir una obvietat. Però també existeixen altres connexions igualment controvertides, com la que ofereix Dunton-Downer (1997) quan explica que la problemàtica de fons en aquest *roman* de Chrétien va més enllà del ja tradicional triangle amorós. Dunton-Downer ens parla de l'incest¹³⁸. De l'incest que es planteja en el relat com la representació d'un sistema restrictiu que la narrativa de l'anomenat renaixement del segle XII hauria començat a transformar. En aquest sentit, podríem dir que durant aquest període es desdibuixarien els antics límits de certes representacions com les del jo, la societat o el passat, per construir-ne uns altres de nous. Conseqüentment, el *Cligès* presenta la problemàtica d'una relació incestuosa, sí, però també mostra altres dificultats d'indole col·lectiva igualment impactants, com per exemple els complicats contactes entre Orient i Occident. Dunton-Downer, a més, ens proposa que observem atentament les relacions que s'esdevenen en les dues parts del relat de manera independent, és a dir, les relacions de la part dedicada al pare. I també aquelles dedicades al fill, Cligès. Si ens fixem bé, ens adonarem que la segona meitat del *roman* repeteix una situació ja descrita en la primera part. I que la transgressió dels límits, és a dir, l'incest, només apareix en els amors entre Cligès i Fenice, no en l'anterior generació. És certament encomiable observar els girs i les giragonses que experimenten els enamorats durant més de sis-cents versos i que Dunton-Downer (1997, p. 371) finalment justifica així:

The degree of attention the romance pays to these internal debates suggests their importance for the work as a whole: how much affection can one have for the other without losing oneself in and/or becoming the other? How can the strong emotional effects of love be used to foster rather than destroy social ties and to develop rather than undo the self? These questions become the central preoccupations of medieval literature devoted to the subject of courtly love (...). The point I want to stress is (...) love engages a single system in which the alluring yet frightening possibility of the loss of identity must be exchanged for the absolute value of identity's distinction¹³⁹.

¹³⁸ "(...) incest prohibitions work to limit cultural and social ambiguity. It is often forgotten that the incest taboo promotes at once two kinds of practices, each directed at the preservation of seemingly independent but in fact systematically co-identified borders: exogamy (...) and endogamy (...). Clean relations occur with those outside the immediate family, but no so far out that the cultural, religious, 'racial', and social categories with which the family is profoundly identified are rendered invisible or lacking cohesion." (Dunton-Downer, 1997, p. 367-368).

¹³⁹ "El grau d'atenció que el *roman* posa damunt d'aquests debats interns suggereix la importància que tenen en la totalitat de l'obra: Quant d'afecte hom pot tenir per algú altre sense perdre's un mateix dins d'aquest altre o sense perdre's perquè es transforma en aquest altre? Com es poden utilitzar els potents efectes emocionals de l'amor per fomentar els vincles socials en lloc de destruir-los i, així, desenvolupar el jo més que anihilar-lo?"

Aquesta problemàtica –on acaba el jo i on comença l'altre– és un fet que es reproduïx en múltiples ocasions i de maneres diverses dins del text¹⁴⁰. Repeticions que es podrien extrapolar a una preocupació vigent en la cultura francesa del moment (Dunton-Downer, 1997, p. 374): “(...) *how does one go about admiring antique cultural models, and seeing oneself reflected in these models, without becoming nothing other than a precariously indistinct reflection of them?*”¹⁴¹ Els límits entre el jo i l'altre també vehiculen, per tant, reflexions que tenen a veure amb les relacions que es poden establir entre aquest jo i aquest altre, entre Orient i Occident, i, finalment, entre passat i present.

Aquestes preguntes es converteixen en les principals preocupacions de la literatura medieval dedicada a l'amor cortès (...). El que vull destacar és (...) que l'amor implica un sistema únic en què la fascinant i alhora aterridora possibilitat de perdre la identitat haurà de ser modificada pel valor absolut de la distinció d'aquesta mateixa identitat.” (La traducció és meva.)

¹⁴⁰ Una d'aquestes ocasions és quan Cligès i Fenice es contemplen per primera vegada. Chrétien, en aquests versos, al·ludeix al conflicte que genera la imatge de dos cors enamorats que resideixen en un únic cos. És molt interessant la reflexió que comença així (edició de Micha, [1957] 1978, p. 85-86, v. 2783-2800):

Ne dirai pas si com cil dient
Qui an un cors deus cuers alient,
Qu'il n'est voirs, n'estre ne les sanble
Qu'an un cors ait deus cuers ansanble;
Et s'il pooient assanbler,
Ne porroit il voir resanbler.
Mes s'il vos pleisoit a entendre,
Bien vos ferai le voir antandre,
Comant dui cuer a un se tienent,
Sanz ce qu'ansanble ne parvienent
Seul de tant se tienent a un
que la volanté de chascun
De l'un a l'autre s'an trespasse;
Si vuelent une chose a masse,
Et por tant c'une chose vuelent,
I a de tiex qui dire suelent
Que chascuns a le cuer as deus;
Mes uns cuers n'es pas an deus leus.

“No diré, como han dicho algunos, que en un solo cuerpo se juntan dos corazones. No es verdad, ni siquiera posible, que en un cuerpo puedan alojarse dos corazones. Y si pudieran juntarse, no podría parecer verdad. Pero si os agrada escucharlo os explicaré cómo dos corazones no forman más que uno sin que lleguen a juntarse en uno solo. No forman más que uno en tanto que los sentimientos de cada uno pasan de uno al otro; juntos desean lo mismo y por este deseo común hay algunos que suelen decir que cada uno tiene el corazón de los dos. Pero un corazón no está en dos lugares.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 116-117).

¹⁴¹ “Com fa un per admirar models culturals antics, i veure's a si mateix reflectit en aquests models, sense arribar a ser res més que un reflex precàriament indistint d'ells?” (La traducció és meva.)

Una altra qüestió que cal subratllar –no només pel que fa a aquest *roman* artúric– és que Chrétien fou hereu d'un passat que emprà com va voler en infinitat d'ocasions¹⁴². Guyer (1921) ja va demostrar fa molt temps la influència que exercí Ovidi sobre el xampanyès. Aleshores tampoc es tractava d'una novetat, ja que Paris (1883), Faral (1911) o Nitze (1915) –entre d'altres– ja s'havien adonat d'algunes similituds evidents i fàcilment observables entre els escrits del clàssic i els relats de l'escriptor medieval. Però el que Guyer va demostrar –mitjançant una anàlisi sistemàtica dels textos¹⁴³– és que Ovidi és gairebé omnipresent en el *Cligès*. Entre altres coses, estudià la naturalesa i els efectes de l'amor que experimenten Alexandre i Soredamor o Cligès i Fenice. Els monòlegs amorosos, la terminologia i algunes de les metàfores construïdes al llarg de la història no fan més que corroborar aquesta hipòtesi. Així, el préstec esdevé irrefutable quan parlem de l'àmplia simptomatologia que presenten els personatges, ja sigui física o mental¹⁴⁴. Ara bé, com Robertson (1955a) planteja, ens hauríem de preguntar de quina manera els escriptors de l'edat mitjana van comprendre Ovidi¹⁴⁵. O el que és el mateix, de manera simplificada, Ovidi era immoral o era irònic? I quelcom potser encara més important, de quina manera el van fer seu els medievals?

La ironia s'erigeix com una possibilitat molt real en el cas del *Cligès*. En aquest sentit, Robertson (1955a) ens demana que observem l'episodi en què es descriu el jove protagonista,

¹⁴² Chrétien es nodrí no només d'Ovidi sinó també directament de Wace i els *romans antics*. Per a més informació sobre aquest aspecte en concret es pot consultar Micha ([1957] 1978, p. VIII-XI), Freeman (1976), Kooijman (1979) i Blumenfeld-Kosinski (1985).

¹⁴³ Guyer (1921) divideix el seu estudi en set apartats: mencions directes d'Ovidi o d'alguns dels seus personatges, fragments inspirats per les idees o el llenguatge d'Ovidi, manlleu d'episodis o situacions que es troben en algun dels textos del clàssic, possibles similituds amb els personatges ovidians, semblança de la natura i els efectes de l'amor en les obres de Chrétien i d'Ovidi, influències estilístiques, i altres similituds no incloses en els anteriors apartats. *Cligès* és l'obra de Chrétien amb més elements representats en aquesta subdivisió.

¹⁴⁴ "In the works of Ovid love is frequently personified as a god of irresistible power, as a tyrant who tortures his victims cruelly or punishes them with great severity. This harshness is sometimes treated as vengeance that Love takes on those who resist his will. He is provided with arrows which wound the hearts of lovers. Within his victims' breasts he enkindles the fire of love. On the other hand, love inspires men with great courage and increases their strength to a remarkable degree.

Ovid also considers love as a science or art that must be learned. In the *Ars amatoria* Ovid poses as the teacher of love. At other times love is a sort of warfare. Love is the leader and the lover is the soldier. In Ovid's works love is also treated as a disease and Ovid becomes the doctor of love in the *Remedia amoris*.

The love-sickness is distinguished from all other diseases by the peculiarity of being both pleasant and painful at the same time. The effects or symptoms of love are paleness, trembling fear, loss of appetite, sighing, sleeplessness, weeping, crying out, fainting, mental absorption often leading to insane action and causing loss of the senses, insanity, and even death. The disease can be cured by the lover; that is, by a return of affection." (Guyer, 1921, p. 119-120). Per a una anàlisi exhaustiva d'aquests passatges també es pot consultar Stewart (2003, p. 33-48).

¹⁴⁵ "The 'Ovidian spirit', a term which I shall use to designate the wider implications of Ovid's attitudes and literary techniques, has not been by any means uniformly conceived in modern times. That is, there is still no very clear distinction between 'Ovid understood' and 'Ovid misunderstood.'" (Robertson, 1955a, p. 32).

tot just abans de conèixer Fenice. En aquest fragment al cavaller se'l compara amb el Narcís de les *Metamorfosis*¹⁴⁶. Chrétien ens diu que Cligès es troba en “la flor de la seva vida”. No podria ser aquesta una referència irònica també? Narcís no es converteix, al capdavall, en una bonica però inservible flor? L'amor que experimenta Narcís no és igualment inservible¹⁴⁷?

Molt més perspicaç és Haidu (1968) que també està d'acord amb un plantejament irònic i és, precisament, per elucidar-ne la finalitat del seu ús que efectua una comparativa entre els episodis protagonitzats per Alexandre i Cligès, respectivament. Després d'acabar-los meticulosament, conclou (Haidu, 1968, p. 262): “*All the forms of irony and comedy used by Chrétien serve to inform the reader and to maintain him at a certain intellectual, emotional, and moral distance from the Characters of his story*”¹⁴⁸.” Hom ja deu suposar, com és natural, que no existeix una opinió unànime respecte a la ironia en el *Cligès*¹⁴⁹. La falta de consens afecta no només aquest aspecte

146

Por la biauté Clygés retreire
Vuel une description feire,
Don molt sera bries li passages.
En la flor estoit ses aages,
Car ja avoit prés de quinze anz;
Mes tant ert biax et avenanz
Que Narcissus, qui desoz l'orme
Vit an la fontainne sa forme,
Si l'ama tant, si com an dit,
Qu'il an fu morz, quant il la vit,
Por tant qu'il ne la pot avoir.
Molt ot biauté et po savoir,
Mes Clygés en ot plus grant masse,
Tant con li ors le cuivre passe
Et plus que je ne di encor.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 83-84, v. 2721-2735)

“Para describir la belleza de Cligés quiero usar pocas palabras. Su edad estaba en la flor pues ya tenía más de quince años; pero era tan bello y encantador como Narciso, que vio su imagen en la fuente bajo el olmo y se dice que la amó tanto que murió al contemplarla, por no poder conseguirla. Tenía una gran belleza y poca sabiduría, pero así como el oro sobrepasa al cobre, Cligés estaba mucho más dotado y en más cosas que todavía no he dicho.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 115).

¹⁴⁷ L'explicació que dona Dunton-Downer (1997, p. 374) per aquest episodi és d'una altra índole. En aquest cas concret –i seguint amb la hipòtesi de l'incest més amunt esmentada– Chrétien compara la bellesa del protagonista amb la de Narcís amb la finalitat de representar un tipus d'amor que no sap distingir entre l'amor a un mateix i l'amor a l'altre. Tot i les diferències evidents entre ambdues hipòtesis, els posicionaments de Robertson i Dunton-Downer no són forçosament exclouents.

¹⁴⁸ “Totes les formes d'ironia i comèdia utilitzades per Chrétien serveixen per informar el lector i mantenir-lo a una certa distància intel·lectual, emocional i moral dels personatges de la seva història.” (La traducció és meva.)

¹⁴⁹ Sense anar més lluny, Kooijman (1979) puntualitza que la ironia present en el *Cligès* de Chrétien en realitat forma part d'un procés que ell anomena de desmitificació. Mentre que, Alexandre –l'heroi indiscutible de la

sinó també molts altres que continuen engruixint –i això és bo– els estudis crítics a l'entorn d'aquest *roman*. Uns i els altres ens permeten albirar una imatge més matisada d'aquesta obra de Chrétien i apreciar-la per alguna cosa més que una reacció a la desesperada contra el *Tristany*.

Tanmateix, és ben cert que aquest relat està relacionat amb el mite dels tràgics enamorats¹⁵⁰. No només pel que fa al plantejament inicial, sinó també per l'estructura bipartida que presenta la història¹⁵¹. Fins ara, la comparació entre ambdues parts, que també implica la comparació entre pare i fill, ens ha portat a parlar d'algunes possibles teories que exploten la vessant irònica (Robertson, 1955a; Haidu, 1968), desmitificadora (Kooijman, 1979) o antropològica (Dunton-Downer, 1997), entre d'altres. Fins i tot Freeman (1976) proposa una teoria realment suggerent quan caracteritza el personatge de Cligès com un element que merament acompleix la funció de representar el concepte de la *translatio studii*¹⁵². En resum, la contraposició entre Alexandre i Cligès es converteix en la més fructífera de totes les aproximacions literàries possibles fins al moment. I si bé és cert que la relació amb el *Tristany*

primera part del relat– representaria un nou tipus d'heroi feudal i alhora cortès. Una barreja que seria capaç de combinar algunes característiques pròpies de l'heroi èpic amb afectacions pròpies del servil enamorat, la qual cosa podria donar lloc a la mofa. Cligès, representaria un personatge mancat de les propietats èpiques del seu pare.

¹⁵⁰ Van Hamel (1904, p. 474) caracteritzava la relació entre una i altra de la manera següent: "Il ne prendra, comme personnages, que ceux que lui fournit son modèle: un roi (ou un empereur), sa femme et son neveu; la jeune femme aura une confidente; le jeune homme aura un père et une mère, dont l'histoire servira d'introduction à la sienne. Puis, il y aura, comme principal accessoire, un breuvage magique.

Mais toutes ces données seront modifiées. La vertu sera du côté des amoureux; ceux-ci, la femme surtout, seront honnêtes, fidèles, pleins de scrupules. C'est l'oncle, et non le neveu, qui manquera à la parole donnée. La suivante, aussi dévouée à sa maîtresse que Brangien, sera plus habile et moins insouciant. Et quant au breuvage, il sera «teus come estre doit»; il agira sur les corps, non sur les cœurs, et sera versé à la personne qui seule devra en boire." També eren més que evidents altres elements de la trama com, per exemple, la travessia que fan per mar Alexandre i Soredamor: "Le voyage d'Arthur et de sa cour d'Angleterre en Bretagne, parfaitement inutile en lui-même, n'est donc pas un simple parallèle du voyage d'Irlande en Cornouaille, dont l'idée aurait été suggérée à Chrétien par cet épisode du roman de *Tristan*." (Van Hamel, 1904, p. 469).

¹⁵¹ "Ostensibly, Chrétien has not constructed the work on the same lines as his other works. For example, *Erec* and *Yvain* both divide easily into three sections and follow a single hero throughout most of the narrative. Moreover, all his romances except *Cligès* concern the hero's attempt to expiate an error he has committed. Nonetheless, I suggest that the formal distinctions I have mentioned are external, and that internally Chrétien has developed *Cligès* according to his one unvarying structural technique: the establishment of a pattern of events or images which by its recurrence throughout the work acquires significance as an organizing and form-conferring principle in the poem." (Lacy, 1970, p. 307).

¹⁵² Una mica més enllà va Kinoshita, que destaca l'importantíssim paper que juga Alexandre: "The Alexander episode does more, however, than simply confirm Arthur's monarchical authority. In fact, it enhances the power of his personal rule, liberating him from the feudal constraints limiting the power of medieval kings, both historical and legendary. From the first, Arthur exploits the news of Angrès's treason to curb the power of his council of barons. Derived from forms of government in which the king was little more than *primus inter pares*, this medieval body institutionalized the feudal obligation of *consilium*, the 'advice' that vassals 'owed' their lords and that the lords, in turn, were obliged to follow." (Kinoshita, 1996, p. 339-340).

és present de manera explícita quan Fenice es confessa a Tessala [vid. nota 47]¹⁵³, i encara una altra vegada quan Cligès proposa la fugida a Fenice:

Ja avoec vos ensi n'irai,
Car lors seroit par tote le monde
Ausi come d'Ysolt la Blonde
Et de Tristant de nos parlé;
Quant nos an seriens alé,
Et ci, et la, totes et tuit
Blasmeroient nostre deduit.
Nus ne diroit, ne devroit croire
La chose si com ele est voire.
De vostre oncle qui creroit dons
Que je si li fusse an pardons
Pucele estorse et eschapee?
Por trop baude et trop estapee
Me tendroit l'en, et vos por fol¹⁵⁴.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 160, v. 3250-3263).

La veritat és que existeixen diferències importants entre ambdues obres. Per començar, ja no es pot assegurar, per exemple, que la primera part del *Cligès* serveixi només per a contextualitzar l'engendrament de l'heroi. Per tant, no som davant de l'habitual desenvolupament cronològic dels esdeveniments, sinó davant d'un conjunt de paral·lelismes entre dues parts, que s'encarreguen de sustentar el gruix de l'estructura narrativa. Per aquest raó, hauríem de reflexionar sobre els motius que podria haver tingut Chrétien per fer aparèixer tantes accions per duplicat. Una lectura atenta ens revela que les repeticions, de vegades, serveixen per exhibir un exemple a seguir. Un cas clar el tenim quan Alexandre explica al seu pare que vol marxar a la cort d'Artús, una situació que uns anys més tard plantejarà el jove Cligès. Ara bé, en la majoria dels casos aquestes repeticions serveixen a mode de contraposició. I això és important, ja que Lacy (1970) creu que el principi bàsic

¹⁵³ “Ensuite, que Fénice a, pour ainsi dire, parfaitement conscience d’être une héroïne de roman; c’est en cette qualité qu’elle discute la situation délicate où le sort l’a placée. Si elle parle de *totes et tuit* qui, *par tout le monde...et ci et la*, blâmeraient sa conduite, elle étend considérablement le cercle des personnes dont il s’agit de prévenir la critique. Et lorsqu’elle déclare positivement que personne (*ja nus*) ne devra, par son exemple, *aprendre vilenie a faire*, elle semble songer bien moins aux dames de son entourage, qu’aux hommes et aux femmes qui liront son histoire, et dont plusieurs –elle le savait– avaient été poussés au mal par la lecture des amours de Tristan et Iseut.” (Van Hamel, 1904, p. 466-467). Sobre la possible influència del *Tristany* en un altre capítol destacat del *Cligès*, el de la camisa amb un cabell d’or, es pot consultar Freeman i Hicks (1981).

¹⁵⁴ “No iré con vos de esa manera, pues cuando nos hubiésemos ido se hablaría de nosotros por todo el mundo como de Iseo la rubia y Tristán. Y aquí y allá, todas y todos censurarían nuestra pasión. Nadie contaría ni debería creer la historia tal y como sucedió. ¿Quién creería, pues, que he engañado a vuestro tío y que lo he escapado siendo doncella? Por demasiado necia y desvergonzada me tendrían, y a vos por loco.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 165).

d'aquesta contraposició té a veure amb dues accions completament oposades: l'encobriment i la revelació¹⁵⁵. L'encobriment fruit d'un element repressor –com quan Alexandre i Soredamor no es confessen l'afecte que senten l'un per l'altre– sempre acompanyat de la respectiva revelació –en aquest cas concret significa l'exteriorització dels sentiments gràcies, això sí, a la intervenció de la reina Ginebra¹⁵⁶. Com efectivament passa aquí, aquest procés doble d'encobriment/revelació pot esdevenir útil per a la següent generació –Cligès i Fenice ja no pecaran d'excessiva autorepressió– alhora que es pot generar un nou procés d'encobriment i posterior revelació –els protagonistes hauran d'amagar igualment la seva relació, ja no d'ells mateixos sinó a causa d'elements externs (Lacy, 1970, p. 308-309). El vaivé d'aquest procés encara és molt més clar quan comparem les proeses del pare i el fill. L'operació d'encobriment és, com veurem tot seguit, literal. La manera com arriben un i altre a la cort d'Artús no podria ser més diferent i alhora complementària. A l'inici de la primera part Chrétien ens explica que Alexandre mitjançant un estratagema demana al seu pare or i plata per marxar a la cort d'Artús (edició de Micha, [1957] 1978, p. 3, v. 84-89):

Biau pere, por enor aprendre
Et por conquerre pris et los,
Un don, fet il, querre vos os,
Que je vuel que vos me doingniez;
Ne ja ne le me porloigniez
Se otroier le e devez¹⁵⁷.

Aquesta és la manera –encoberta– que té Alexandre per aconseguir el permís del seu pare, qui a contracor, finalment, cedeix als desitjos del seu fill¹⁵⁸. Curiosament, en la mateixa

¹⁵⁵ “The motif, whether recalled by an episode or a single phrase, may be seen from the very beginning, but its structural and thematic significance becomes apparent only after we read further into the work.” (Lacy, 1970, p. 310).

¹⁵⁶ “Ironically it is Guenevere, the adulterous queen of *Le chevalier de la charrete*, who invents the possibility of conjugal love by bringing Alexander and Soredamors together; after having first mistaken signs of love for symptoms of seasickness, she on second try correctly diagnoses the couple's mutual passions and does what she can to advance their courtship.” (Kinoshita, 1996, p. 350). Per a més informació sobre el paper que juga Ginebra en tot l'afer podeu llegir també Freeman i Hicks (1981, p. 52-53).

¹⁵⁷ “Buen padre, dijo él, para conseguir honor y conquistar gloria y renombre querría pedir una merced que deseo me concedáis y me otorguéis sin dilación, si debéis concedérmela.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 58).

¹⁵⁸ El pare d'Alexandre no vol que el seu fill es posi sota les ordres d'un altre rei que no sigui ell mateix, li promet que l'endemà el farà coronar, però res pot dissuadir el jove Alexandre i, finalment, marxa. (Edició de Micha, [1957] 1978, p. 4-5, v. 120-137):

L'empereres, sanz plus atandre,
Respont: «Biax filz, por Deu ne dites!
Cist país est vostres toz quites,

conjuntura es troba anys més tard Cligès, que en aquest cas ha de demanar permís al seu oncle Alís, –i a diferència del pare– el jove exposa obertament a l'emperador que vol anar a la cort del rei bretó¹⁵⁹. Greenock (1996, p. 46) és del parer que: “*The fact that both Alexander and Cligès ‘leave their home and regent to gain knighthood’ is perhaps their most basic similarity (Haidu, 1968, p. 64). It is also perhaps the one that most clearly indicates to the reader that the two men represent parallel threads in the tapestry of the narrative*¹⁶⁰.” Per tant, el camí del pare esdevindrà el camí del fill. No en va les últimes paraules que Alexandre dirigeix a Cligès són (edició de Micha, [1957] 1978, p. 78-79, v. 2565-2580):

«Biax filz Cligés, ja ne savras

Et Constantinoble la riche.
Ne me devez tenir por chiche,
Quant si bel don vos vuel doner.
Demain vos ferai coroner,
Et chevaliers seroiz demain.
Tote Grece iert an vostre main,
Et de noz barons recevrez,
Si con reçoivre les devez,
Les seiremanz et les homages.
Qui ce refuse il n'est pas sages.»
Li vaslez antant la promesse
Que l'andemain après la messe
Le vialt ses peres adober,
Et dit qu'il iert malvés ou ber
En autre país que el suen.

“Sin poder esperar más, el emperador responde: «¡Hijo querido, por Dios no hables así! Este país os pertenece por completo, así como Constantinopla la rica. No me debéis tener por avaro puesto que consiento en haceros tan gran don. Mañana os haré coronar y mañana seréis caballero. Toda Grecia estará en vuestra mano y recibiréis de nuestros barones los juramentos y homenajes, como es debido. Rehusar esto no es de sabios».

El joven escucha la promesa de cómo al día siguiente después de misa, su padre le va a armar caballero, pero dice que él será villano o bueno en otro país que no sea el suyo.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 59).
159

Devant l'empereor s'aquialt,
Et si li prie, se lui plest,
Que an Bretagne aler le lest
Veoir son oncle et ses amis.
Molt sagemant l'en a requis,
Mes ses oncles l'en escondit,
Quant il sa requeste et son dit
Ot tote oïe escoutee.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 127-128, v. 4178-4185)

“Se presenta ante el emperador y le pide, si le place, que le permita ir a Bretaña a ver a su tío [Galvany] y a sus amigos. Lo ha pedido con mucha prudencia, pero su tío [Alís] lo ha denegado cuando ha oído sus palabras y su petición.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 143-144).

¹⁶⁰ “El fet que tan Alexandre com Cligès abandonin casa seva i governin per tal de guanyar-se la cavalleria és potser la semblança més gran que hi ha entre ells (Haidu, 1968, p. 64). Potser és també allò que indica més clarament al lector que els dos homes representen fils paral·lels dins d'aquest tapís narratiu.” (La traducció és meva.)

Conuistre con bien tu vaudras
De proesce ne de vertu,
Se a la cort le roi Artu
Ne te vas esprover einçois
Et as Bretons et as Eïnglois.
Se aventure la te mainne,
Ensi te contien et demainne
Que tu n'i soies coneüz,
Jusqu'a tant qu'as plus esleüz
De la cort esprovez te soies.
De ce te lo que tu me croies,
Et s'an leu viens, ja ne t'esmaies
Que a ton oncle ne t'essaies,
Mon signor Gauvain, ce te pri,
Que tu nel metes en obli.»¹⁶¹

El jove cavaller marxa a la cort d'Artús i –alerta– segueix el consell del seu pare, així que es disfressa de diferent manera durant les quatre jornades que dura el torneig a Oxford. Que Chrétien mantingui en secret la identitat de Cligès durant tota l'empresa esdevé l'encobriment per excel·lència del *roman*¹⁶², i marca de nou els contrastos entre allò que és visible i allò que és vedat. Amb quina finalitat? Lacy (1970, p. 311) creu que: “*The characters' attitudes and actions merely underline the tragic fact that the love Cligès and Fénice feel and admit readily is (...) an impossible love*¹⁶³.” Un amor impossible que, tanmateix, acaba en final feliç, gràcies a tot un seguit d'estratagemes que val la pena d'explicar, a partir d'ara –això sí– des d'una altra perspectiva, la de Robertson (1972) i la seva hipòtesi sobre la fama.

Robertson duu a terme –al meu entendre– quelcom de vital importància: dóna una resposta que és capaç de resoldre alguns dels fragments més obscurs i ambigus del *Cligès*. Una resposta –entre tantes altres– que en aquest cas concret connecta amb la fama, un element que –si realment és així– dirigeix i alhora explica la trama des del principi fins al final. Però no ens avancem. Després d'una molt pertinent introducció sobre la idea de la fama durant l'edat mitjana –en bona part sustentada en les aportacions de Lida de Malkiel (1952)– Robertson

¹⁶¹ “Cligés, hijo querido, jamás podrás conocer cuál es tu arrojo y valentía si no vas a probarlos antes a la corte del rey Arturo con los bretones y los ingleses. Si la aventura te conduce allá, actúa y obra de tal manera que no seas conocido hasta que no te hayas medido con lo más elegido de la corte. Te aconsejo que me creas y, si tienes la ocasión, no tengas temor en probar tu fuerza con tu tío, mi señor Gauvain.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 112).

¹⁶² Aquest contrast no només es pot observar en molts dels episodis de la història, també són presents en els petits detalls. Lacy (1970, p. 311-313) s'encarrega d'explicar-los profusament.

¹⁶³ “Les actituds i accions dels personatges simplement subratllen el component tràgic de l'amor que senten Cligès i Fenice, i confirmen que aquest amor és (...) un amor impossible.” (La traducció és meva.)

conclou que Chrétien hauria bastit el seu *roman* a partir de la doble naturalesa de la fama, que distingeix entre un tipus de fama celestial i un altre de terrenal. En realitat, ambdós comparteixen un mateix objectiu, això és, cerquen l'elogi i la glòria. Però mentre que el darrer tipus es nodreix de l'egoisme i persegueix la vanaglòria, el primer resulta —en termes generals— molt més saludable, gràcies al seu caràcter desinteressat i farcit d'autosacrifici. Amb aquest esquema en ment, Robertson s'encarrega de dirimir la qüestió de la fama —celestial o terrenal— dins del *Cligès*. Les conclusions a què arriba són clares: aquest aspecte és una constant al llarg de tot el *roman*. El trobem en el pròleg¹⁶⁴, després quan Alexandre demana or i plata al seu pare per marxar a la cort del rei Artús¹⁶⁵, més endavant quan troba Soredamor, fins i tot, és present quan el duc saxó traeix el rei bretó. És curiós com aleshores Chrétien ens recorda que Déu odia els traïdors per damunt de tot¹⁶⁶. I Robertson (1972, p. 422) es pregunta: no és la traïció la pitjor fama que hom pot guanyar-se?

Good fame results more from good action than from wealth, especially when that action involves the overthrow of treason. The solution to the problem of fleshly concupiscence is marriage if honor is to be preserved. Meanwhile, treason is the worst of crimes, whether in feudal relations or in personal relations, and in either instance it destroys good fame. It is not unreasonable to assume that this preliminary narrative [és a dir, la primera part de la història, la que parla d'Alexandre i Soredamor] was composed not simply to provide an 'historical' background for the protagonist, Cligès, but to develop these themes. However, the validity of this assumption must depend on the treatment of the subsequent narrative¹⁶⁷.

¹⁶⁴ "(...) it is clear that the prologue is largely 'about' fame: the fame of Chrétien, the fame of Greece, Rome, and France, and the fame sought by the young Greek in Britain. It is not difficult to show that this subject is not abandoned in the romance itself." (Robertson, 1972, p. 419).

¹⁶⁵ Aquest és un exemple clar de l'anomenada fama terrenal, sobre aquest episodi Robertson comenta: "His father, with remarkable generosity, grants him two barges full of gold and silver and urges him to practice generosity as the best source of fame (...). [Els diners] does not last very long, and neither does the kind of generosity that will multiply virtues so much last very long either, although the young Alexander's barges should enable him to emulate the fabled generosity of Alexander the Great for a considerable time. In any event, fame acquired in this way is unlikely to rest on a secure foundation, being closely allied with Fortune." (Robertson, 1972, p. 420). És a dir, els diners poden guanyar la fama terrenal durant un temps, però aquesta fama és inevitablement efímera.

¹⁶⁶

Car traïtor et traïson
Het Dex plus qu'autre mesprison.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 52, v. 1683-1684)

"(...) pues Dios odia la traición y a los traidores más que otra fechoría." (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 95).

¹⁶⁷ "La bona fama s'esdevé més com a resultat d'una bona acció que de la riquesa, especialment quan aquesta acció té a veure amb l'enderrocament de la traïció. Si l'honor s'ha de preservar, la solució al problema de la concupiscència carnal és el matrimoni. En canvi, la traïció és el pitjor dels crims, ja sigui en les relacions feudals com en les relacions personals, ja que en qualsevol cas destrueixen la bona fama. No és desgavellat assumir que aquesta narració preliminar [és a dir, la primera part de la història, la que parla d'Alexandre i Soredamor] fos composta no només per a proveir el protagonista, Cligès, d'uns orígens 'històrics', sinó també per a

Si seguim parlant de traïció, quan Alexandre torna a Grècia i troba el seu germà entronitzat es veu obligat a acordar amb Alís els termes perquè Cligès esdevingui algun dia emperador¹⁶⁸. No és Alís qui comet traïció quan priva el germà i, posteriorment, el seu nebot de la corona? Aquest mateix Alís que mantes vegades s'ha intentat comparar amb el rei Marc¹⁶⁹ i que, tanmateix, no comparteix ni tan sols l'esposa amb l'amant¹⁷⁰? Efectivament, la relació entre Cligès i Fenice pot ser també titllada de traïció, però és important destacar com Chrétien intenta salvaguardar –a qualsevol preu– la imatge pública dels protagonistes. És a dir, com manté intacta la fama de la qual ja gaudeixen, tot i que un i altre es comportin de manera egoista. És veritat que Fenice, esperonada per la bellesa del jove Cligès, només es mou per un sentiment de satisfacció personal¹⁷¹. I que Cligès, a qui se'l compara amb Narcís, potser cau en l'autocomplaença (1972, p. 425). Però per damunt de tot, la reputació és una cosa que

desenvolupar-los. No obstant això, la validesa d'aquesta assumpció depèn de l'anàlisi de la següent part de la narració.” (La traducció és meva.)

168

Mes Alixandre ne plest mie,
Quant il ot la parole oïe
Que ses freres ait la corone,
Se sa fiance ne li done
Que ja fame n'esposera,
Mes après lui Cligés sera
De Costantinoble emperere.
Ensi sont acordé li frere.
Alixandres li eschevist,
Et cil li otroie et plevist
Que ja en trestot son aage
N'avra fame par mariage.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 77-78, v. 2531-2542)

“Pero Alejandro no se sintió conforme cuando escuchó que su hermano tendría la corona, a menos que no diera su palabra de que jamás se casaría y que después de él sería Cligés el emperador de Constantinopla. Así acordaron los hermanos. Alejandro hace el juramento y Alís promete y da su palabra de que jamás en su vida tomará mujer en matrimonio.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 111).

¹⁶⁹ Interessantíssima la teoria de Peter Noble (1970) i el ball de xifres que ens explica a *Alis and the Problem of Time in Cligés*. Noble conclou que, conscientment o inconscientment, Chrétien fa d'Alís un personatge de la mateixa –o gairebé de la mateixa– generació que Cligès i Fenice. Noble, finalment, es pregunta si la diferència d'edat és un factor a tenir en compte en el *Tristany* i en el *Cligés*.

¹⁷⁰ “This fact introduces a subsidiary theme: just as Alis has only the name of Emperor, so also will he have, when the time comes, only the name of husband. In both instances the name, which should carry with it a certain honor and repute, becomes empty, and the fame that inheres in the name is lost. As we shall see later on, Fenice has only the name of Empress or wife, and Cligés has only the name of a loyal vassal. We shall, that is, find Chrétien much occupied with the consequences of false pretense for the sake of fame.” (Robertson, 1972, p. 422).

¹⁷¹ I sobre la qüestió de la fama: “(...) is entirely ‘for herself’ and not at all ‘for others’, involving no inclination toward self-sacrifice at all. These points would hardly have been lost on a twelfth-century audience who had not yet experienced the successive triumphs of sentiment, romanticism, and pious self-gratification that lie in our own background. The essential selfishness of our heroine’s passion accounts for the fact that she readily accepts Thessala’s solution.” (Robertson, 1972, p. 423).

s'ha d'assegurar. Per això Fenice es nega a fugir com ho va fer Iseu¹⁷² i, per això, prefereix un ardit tan enrevessat com el de la falsa mort abans que una desafortunada comparació amb els tràgics amants del *Tristany*.

Un episodi sobre el qual cal concretar alguns punts, encara que ja s'hagi dit molt sobre aquest assumpte, és precisament el de la falsa mort. Per començar, l'existència d'una connexió entre la nodrissa Tessala del *Cligès* i l'antic personatge de Medea¹⁷³ –sovint relacionada amb el culte a Hècate¹⁷⁴– no és una coincidència. Tot i que és veritat que les intervencions de la nodrissa en l'afer es cenyeixen –en la majoria dels casos– a una activitat que podríem qualificar de “mèdica” (Siraisi, 1990, p. 20-23), això no vol dir que no domini l'art de la màgia en absolut –queda ben palès quan ajuda els amants a escapar de la host d'Alís¹⁷⁵. És evident que Tessala

¹⁷² La manera com Cligès li proposa escapar-se és digna d'esment (edició de Micha, [1957] 1978, p. 159-160, v. 5234-5244):

Dame, fet il, je croi et cuit
Que mialz feire ne porriens
Que s'an Bretagne en aliens;
La ai pansé que vos an maingne.
Or gardez qu'an vos ne remaingne!
C'onques ne fu a si grant joie
Eleinne reçeüe a Troie,
Quant Paris li ot amenee,
Que plus n'en soit de vos menee
Par tote la terre le roi,
Mon oncle, de vos et de moi.

“Señora, dice, pienso y creo que lo mejor que podríamos hacer sería que nos fuésemos a Bretaña. He pensado en llevaros allí. ¡No os opongáis a ello! Elena no fue recibida con mayor alegría en Troya cuando Paris la llevó, como ha de reinar alegría por vos y por mí cuando os lleve por toda la tierra del rey, mi tío.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 164-165).

Robertson, amb la seva habitual perspicàcia afirma que: “The comparison is, to say at least, inauspicious, and is hardly a compliment to the British, who claimed to be descended from Trojans and should have learned better than to welcome Helens of any kind.” (Robertson, 1972, p. 430).

¹⁷³ “En la literatura alexandrina i a Roma, Medea va passar a ser el paradigma de la fetillera, paper que ja representa en la tragèdia àtica i en el mite dels argonautes.

Sense Medea, Jàson no hauria pogut aconseguir el velló d'or; ella li dona l'ungüent que el protegirà contra les cremades dels toros d'Hefest, i adorm el drac amb els seus encanteris.” (Grimal, 2008, p. 336).

¹⁷⁴ “Hècate és una deessa, relacionada amb Artemis, que no té cap mite propi i es dibuixa d'una manera força misteriosa. Es caracteritza més per les seves funcions i els seus atributs que no pas per les llegendes en què intervé (...). Concedeix sobretot la prosperitat material, el do de l'eloqüència a les assemblees polítiques, la victòria a les batalles i també als jocs. Procura abundants preses als pescadors i fa créixer o afebleix el bestiar al seu grat (...). Aquestes són les característiques d'Hècate durant l'època antiga. A poc a poc la deessa va adquirir una especialització en un altre sentit. Era la divinitat que presidia els encanteris i la màgia, i estava vinculada al món de les Ombres. S'apareix als mags i les bruixes amb una torxa a cada mà o, fins i tot, pren l'aparença de diversos animals: una euga, una gossa, una lloba, etc. Li atribuïen la invenció de la bruixeria. La llegenda la va introduir a la família d'Eetes i de Medea de Còlquida, els mags per excel·lència.” (Grimal, 2008, p. 226).

¹⁷⁵ No podem secundar, per tant, la conclusió d'Etzevoglou (2009, p. 12): “(...) while Thessala claims that she knows just as many spells as Medea, she never uses any at any moment. Instead, she chooses to follow known

domina les arts ocultes, la poció que dona l'aparença de cadàver a Fenice n'és un bon exemple¹⁷⁶. Ara bé, també són molt importants les actituds que acompanyen tot l'estratagema: des de la comèdia de Fenice, que ha de simular una malaltia que empitjora per moments, fins a Tessala, que ha de fer creure Alís –i aquí el personatge demostra una gran habilitat¹⁷⁷– que no hi ha cap remei capaç de curar la seva esposa.

L'aparició dels enredaires metges de Salern pot representar una crítica acarnissada contra l'estudi de la lògica com proposa Ettzevoglou (2009, p. 11), o bé un element còmic de la trama com suggereix Bertolucci (1962, p. 409). Sigui com sigui, el que crida realment l'atenció aquí és que els metges desenvolupen un paper preponderant en el transcurs del renaixement simbòlic de Fenice. Perquè efectivament, la protagonista del *roman* mor –o això pensa

and accepted medical practices thereby eliminating the threat of her magical powers from the romance altogether”, ja que quan Cligès i Fenice són descoberts dins del verger i escapen, Tessala té un paper significativament actiu i no precisament en relació a les pràctiques de naturalesa “mèdica” (edició de Micha, [1957] 1978, p. 199, v. 6538-6551):

Trestote la quinzainne antiere
Les ont chaciez a quelque painne.
Mes Tessala, qui les an mainne,
Les conduist si seüremant
Par art et par anchantemant
Que il n'ont crieme ne peor
De tot l'esforz l'empeor.
N'en vile n'an cité ne gisent,
Et si ont quanque il devisent,
Autresi ou mialz qu'il ne suelent;
Car Tessala quanque il vuelent
Lor aporte, et quiert, et porchace;
Ne nus nes silt mes, ne ne chace,
Car tuit se sont mis el retor.

“Durante una quincena completa los han perseguido con muchas dificultades. Pero Tesala los guía y los conduce con tal seguridad mediante su magia y encantamientos que no sienten miedo ni temor ante todos los esfuerzos del emperador. No descansan ni en villa ni en ciudad, y tienen cuanto desean, tanto o mejor de lo que solían pues Tesala les busca, lleva y proporciona cuanto quieren.” (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 192).

¹⁷⁶ Si ens fixem en l'elaboració dels dos filtres –un per fer creure el rei Marc que posseeix la seva esposa, l'altre per donar l'aparença de morta a Fenice– tal com ha fet notar recentment Ettzevoglou (2009, p. 5-6): “In the Old French version, the word «poison» is in between «conjureman» and «anchanteman» which therefore suggests a magical potion. (...) However, she [Tessala] does not reveal the exact names of the herbs and spices. Thus this spiced drink could be just about any spiced wine. The preparation of this potion does not follow any sort of ritual and Thessala is not wearing any special garment.”

¹⁷⁷ Tessala actua de manera molt intel·ligent. Discretament, aconsegueix l'orina d'un malalt i se'n va a la cambra de Fenice, on l'intercanvia i, després, se la mostra l'emperador mentre li demana que els metges examinin el contingut del recipient. Conseqüentment: “The application of this means of diagnosis again places Thessala squarely within the standards of practice of the day, as urine analysis was one of the two most common indicators of sickness and health in the middle ages.” (Dogget, 2009, p. 49).

tothom— tot i que els de Salern s'esforcin de valent per demostrar que la dama fingeix: primer la insulten, després la peguen i, finalment, fonen plom i li aboquen als palmells de les mans. Un martiri¹⁷⁸ que consumeix la protagonista literalment, però que alhora serveix per salvaguardar la famosa fama de Robertson (1972, p. 430). Ja fa més d'un segle, Van Hamel (1904, p. 478) va dir de manera molt encertada:

De même que le phénix se jette dans les flammes pour renaître de ses cendres, de même Fénice, frôlant la mort, devait sortir vivante et renouvelée de son tombeau. Puisque, chez Chrétien, on peu s'attendre à tous les raffinements et à toutes les ingéniosités, il ne serait même pas impossible qu'il ait ajouté à la torture traditionnelle du plomb fondu celle du feu et des flammes, pour rapprocher les plus possible le renouvellement de Fénice de celui du phénix¹⁷⁹.

Un cop els metges són bandejats i la dama és enterrada, només caldrà anar a cercar-la a la tomba especialment preparada per a l'ocasió i fer-la tornar en si. Des d'aleshores els amants frueixen del seu amor amagats dins d'una torre amb una entrada oculta i plena de passadissos secrets. Al bell mig d'aquesta misteriosa construcció¹⁸⁰ s'hi troba un verger i també (edició de Micha, [1957] 1978, p. 192, v. 6314-6320):

En mi le vergier ot une ante
De flors chargiee, et bien foillue,
Et par dedesoz estandue,
Ensi estoient li rain duit
Que par terre pandoient tuit
Et prés de la terre baissoient,
Fors la cime dom il nessoient.

¹⁷⁸ Powell (1982) demostra que *La Vie de Sainte Marguerite* de Wace és la font que Chrétien emprà per construir aquest passatge. Afirmar que: "Margaret of Antioch and Fenice face similar predicaments. Margaret, a fourth-century convert to Christianity, resists marriage to Olimbrius, the pagan provost of Rome, remaining steadfast in her commitment to the ideal spouse, Christ. Fenice martyrs herself in resistance to her yet unconsummated marriage to the Emperor Alis, seeking to free herself for a permanent union with her lover, Cligés." Ambdues, a més, pateixen tortures molt similars. Powell opina que Chrétien hauria utilitzat aquesta llegenda popular —a través de la versió de Wace— per crear un efecte paròdic.

¹⁷⁹ "Igual que l'au fènix s'aboca a les flames per renèixer de les seves cendres, Fenice, fregant la mort, ha de sortir viva i renovada de la seva tomba. Com que podem esperar tota mena de refinaments i enginys en Chrétien, no seria descabellat dir que a la tradicional tortura del plom fos afegís la del foc i les flames, per tal d'apropar la renovació de Fenice a la de l'au de fènix." (La traducció és meua.) Més informació sobre el fènix i l'arbre del verger a Polak (1972, p. 306-307).

¹⁸⁰ Molt interessant és la interpretació que proposa Robertson (1951b, p. 49, nota 68): "The tower is, I believe, the reverse of the Tower on the Toft at the beginning of *Piers Plowman*. That is, it is a reflection of the Tower of Babel, associated by the commentators with Babylon, and the opposite of the tower or tabernacle on Sion of Ps. 14. Only by erecting the Tower of Babylon in one's heart may one enter Amoenitas to enjoy its delights. The intruder, Bertran, does not enter the garden for this purpose and hence has no need for the tower." Més sobre la torre construïda per Joan, el servent que ajuda Tristany, a Stiennon (1969).

La cime aloit contre mont droite¹⁸¹.

L'escenari en qüestió, arbre inclòs, és un lloc que en moltes ocasions s'ha volgut identificar com el marc ideal per al gaudi amorós¹⁸². Tanmateix, podem elaborar una exegesi molt més complexa, i que difereix de llarg aquesta interpretació. L'arbre d'aquest verger és un "ante", és a dir, un empelt¹⁸³ que pot ser signe d'hipocresia –la hipocresia que manifesta Fenice?– i que té unes grans branques que cauen cap a baix¹⁸⁴ que recorden les de l'arbre dels vicis. A més, la disposició d'aquestes branques originen una ombra on posar-se a recer, però que només aixopluga temporalment¹⁸⁵. Per tot plegat, Robertson (1951b, p. 40) creu que el que Chrétien estaria esbossant aquí és el jardí de Babilònia i l'arbre de la cobdícia, la qual cosa reforça la ironia de la història que es presenta en el *Cligès*. El verger pot explicar, per tant, el propòsit final de l'autor, que pretendria (Robertson, 1951b, p. 40) "(...) *to show the foolishness of idolatrous cupidity in an entertaining way that his audience could understand. Implicitly, he wished to promote the opposite of cupidity, Charity*¹⁸⁶."

¹⁸¹ "Hay en medio un árbol frondoso y cargado de flores y muy ancho por abajo. Las ramas estaban dispuestas de tal manera que todas colgaban hasta tierra y casi tocaban el suelo fuera de la copa de la que nacían, que subía derecha hacia lo alto." (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 186-187).

¹⁸² O, fins i tot quelcom més: "Ainsi donc, l'arbre merveilleux qui abrite notre idylle n'est pas un simple *locus amoris*, c'est aussi l'arbre où Fenice fait son 'nid', symbole de paradis terrestre et céleste." (Polak, 1972, p. 306-307).

¹⁸³ "St. Bernard divides evil trees into three classes: those which do not bear fruit, like the elm; those hypocritical trees which bear fruit that is their own [com per exemple, un empelt]; and those trees which bear fruit too early so that it is destroyed before it ripens." (Robertson, 1951b, p. 29).

¹⁸⁴ "Tropological elaborations of the two trees as trees of the virtues and vices were extremely popular in the Middle Ages". Per exemple, en una il·lustració d'aquella època podem veure: "The evil tree on the left appears under the rubric *Vetus Adam*, or man unredeemed. The tree is rooted in *superbia* and its crowning fruit is *luxuria*. On branches which droop toward the ground are six other vices depicted as fruits surrounded by vicious leaves. The tree is prominently marked *Babylonia*. The good tree on the right appears under the rubric *Novus Adam* to indicate man redeemed and in a state of grace. It is rooted in *humilitas* and its crowning fruit is *caritas*. On ascending branches hang the other two theological virtues and the cardinal virtues surrounded by virtuous leaves. It is marked *Hierosolyma*." (Robertson, 1951b, p. 26-27).

¹⁸⁵ "The shade of the tree where Adam and Eve sought refuge is frequently associated with *scientia* (as opposed to *sapientia*), for worldly wisdom is conducive to a false sense of security (...). But the leaves ultimately fall, leaving the person seeking shelter fully exposed to the heat and light from which he sought to escape. As we shall see, this light is the sunshine of God's justice. These transitory leaves should be contrasted sharply with the evergreen leaves of the Tree of Life, which represent the unfading and eternal Word of God. They offer true protection to those who seek solace beneath them." (Robertson, 1951b, p. 26).

¹⁸⁶ "(...) per mostrar d'una manera entretinguda la bogeria de la cobdícia idòlatra, per tal que la seva audiència la pogués entendre. Implícitament, [Chrétien] desitjava promoure el contrari de la cobdícia, això és, la Caritat." (La traducció és meva.) I alerta perquè "The fact that the world love (*amor*) could be used for either Charity or cupidity opened enormous possibilities for literary world-play." (Robertson, 1951b, p. 28).

Curiosament, l'ídil·li dels enamorats finalitza amb una pera¹⁸⁷ (edició de Micha, [1957] 1978, p. 194, v. 6378-6385):

A tant une poire destele,
Si chiet Fenice sor l'oroille;
Ele tressaut, et si s'esvoille,
Et voit Bertran, se crie fort:
«Amis, amis, nos somes mort
Vez ci Bertran! S'il nos eschape,
Cheü somes an male trape:
Il dira qu'il nos a veüz.»¹⁸⁸

Beltran, el jove escuder que caçava per allà i que descobreix el verger per casualitat, dona el crit d'alarma. Mentrestant, els amants fugen a la cort del rei Artús amb l'ajuda de Tessala. I Alís es presenta a la torre per interrogar el constructor de tal prodigi arquitectònic. Els preparatius estan llestos per a l'enfrontament entre les tropes del rei bretó i els grecs, però de cop, un missatger comunica a Cligès que el seu oncle ha mort¹⁸⁹. I és així, sobtadament, després de tots aquests estratagemes perquè la fama resti intacta, que trobem un final molt oportú –Alís mor quan toca, ni abans ni després– i els enamorats tornen a Constantinoble per ser coronats.

Només resta un misteri encara per resoldre, aquest és l'epítet final, que ens recorda un desconcertant costum que des d'aleshores tots els emperadors de Grècia segueixen, el de tancar amb pany i forrellat les seves esposes i confiar-les només a eunucs. Un fet que podríem

¹⁸⁷ Polak (1972, p. 312) fa una anàlisi exhaustiva sobre el recorregut d'aquest fruit i conclou: "Il est certain en tout cas que dans la littérature médiévale la poire est souvent un symbole sexuel, voire obscène, et cela non seulement dans les fabliaux, mais aussi dans la poésie et dans les romans." Sobre aquesta qüestió també podeu consultar Ferrari (1970).

¹⁸⁸ "En ese momento cae una pera encima de la oreja de Fenice, quien se despierta sobresaltada y exclama con fuerza cuando ve a Beltrán: «¡Amigo, amigo, muertos somos. Mira a Beltrán. Si se nos escapa, hemos caído en mala trampa pues dirá que nos ha visto!»" (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 188-189).

¹⁸⁹

Morz est (mes vos ne le savez)
Vostre oncles del duel que il ot,
Por ce que trover ne vos pot.
Tel duel ot que le san chanja;
Onques ne but ne ne manja,
Si morut com huem forssenez.

(Edició de Micha, [1957] 1978, p. 201, v. 6604-6609)

"Vuestro tío ha muerto de la pena que sintió al no poder encontraros (pero vos no lo sabéis). Su dolor fue tal que perdió la razón, no bebía ni comía; así murió, como loco." (Traducció de Rubio Tovar, 1993, p. 193).

interpretar com el fracàs de Cligès i Fenice, ja que són recordats per la seva traïció¹⁹⁰, és a dir, la mala fama finalment ha subsistit per damunt del seu amor. Més o menys en aquesta mateixa línia s'expressa Bertolucci (1962)¹⁹¹ que, de la mateixa manera que Robertson, hi veu un punt d'ironia en aquests darrers versos. Per última vegada ens veiem forçats a reflexionar sobre la veritable essència del *Cligès*. Van Hamel (1904, p. 486), com tants altres després han fet, creia que “*Chrétien résolut de composer un ouvrage qui, pour les idées, en serait le contre-partie et, pour les détails, une imitation corrigée*”¹⁹² del *Tristany*, una afirmació que a hores d'ara resulta ja insuficient. Correcta, però incompleta. Potser hem de creure més aviat en un ampli ventall de possibilitats com proposa Guiette (1970, p. 82-83): “*L’erreur serait de réduire le sens à un thème unique. Vouloir trop préciser ses idées détruirait l’énigme. Peut-être Chrétien se plaisait-il davantage à la complexité de ses jeux qu’à la clarté d’une doctrine!*”¹⁹³ Fins i tot, podria ser que la sagacitat del xampanyès no renunciés a res i unís així aquell saber fer que subtilment amaga una gran veritat darrera d’una enorme mentida.

El cavaller de la Carreta

En aquesta ocasió, Chrétien de Troyes es dedica a explicar-nos el rapte de la reina Ginebra (Micha, 1950), una circumstància que l'autor aprofitarà per exposar sense reserves la història d'un adulteri, una inesperada novetat si tenim en compte la trajectòria fins ara ressenyada.

¹⁹⁰ “Thus are Fenice and her lover Cligés, who is, in effect, replaced by *castrati*, remembered for their treason. The fame and renown for which Cligés fought so fiercely are lost in the disgrace brought about by his selfish passion, just as the fame and renown of Tristan were destroyed by the same weakness; and the foolish conscience of Fenice has brought her a lasting ill fame worse than that of Iseult. Treason, that sin hated most by God, whether it appears in feudal relationships or in marriage, brings in this instance only infamy.” (Robertson, 1972, p. 432-433).

¹⁹¹ “Ancora, le osservazioni finali intorno al costume orientale della moglie reclusa, che prospettano il racconto come buffonesca illustrazione dell'origine di tale singolarità, sono coerenti con la leggerezza e con l'aperta comicità della storia narrata e ne costituiscono, per così dire, una riprova, mentre proprio a questo punto ci aspetteremmo che il poeta, struffando la precettistica della conclusione, ribadisse e proponesse ad esempio la tesi moralistica, se questa fosse stata veramente nella sua mente.” (Bertolucci, 1962, p. 410).

¹⁹² “Chrétien va decidir compondre una obra que, a nivell d'idees seria la versió contrària, i pel que fa als detalls una imitació corregida.” (La traducció és meva.)

¹⁹³ “L'error seria reduir el *sens* a un sol tema. Voler precisar massa les seves idees destruiria l'énigma. Potser a Chrétien li agradava més la complexitat del joc que la claredat d'una doctrina.” (La traducció és meva.)

En aquest inesperat viratge molts han volgut veure la influència de Maria de Xampanya, la seva protectora, que per primera vegada s'esmenta en el pròleg d'una de les creacions del xampanyès. Un possible influx que ha servit per a justificar l'actitud dels amants protagonistes i que, consegüentment, ha suscitat –i encara avui suscita– una gran quantitat d'interpretacions (Bruckner, 1986, p. 159).

No hi ha dubte que Lancelot emprèn el rescat de la reina per amor i que és per ella que se sotmet a tota mena d'humiliacions al llarg del camí, demostrant així un servilisme d'autèntic enamorat (Zaddy, 1973). Tanmateix, no només hauríem de tenir en compte aquest aspecte quan analitzem *El cavaller de la Carreta*¹⁹⁴. La relació entre Lancelot i Ginebra no és l'únic tòpic present en una estructura argumental basada en l'habitual concatenació d'esdeveniments aparentment desordenats (Kelly, 1966 i Bruckner, 2005). En aquest cas no tenim una duplictat estructural com passava en l'*Erec i Enide* o en el *Cligès* (Rychner, 1968, p. 73-74). No obstant això, existeix una coherència que cal saber llegir entre línies i que en ocasions amaga una realitat subjacent i definitivament transversal, com la de l'adulteri. Dit això, cal remarcar que l'hospitalitat o els lligams entre pare i fill també són motius ben presents en el relat, i que apareixen reiteradament des del començament al final de la història. Per tant, la nostra tasca a partir d'ara consistirà a identificar i ubicar aquests temes dins del text. Sols d'aquesta manera podrem reconsiderar la visió que tenim sobre el tercer roman artúric d'aquest autor que s'inicia així (edició de Roques, [1958] 1975, p. 1-2, v. 1-29):

Puis que ma dame de Chanpaigne
vialt que romans a feire anpraigne,
je l'anprendrai molt volentiers
come cil qui est suens antiers
de quan qu'il puet el monde feire
sanz rien de losange avant treire;

¹⁹⁴ De la mateixa manera que els seus antecessors, *El cavaller de la Carreta* compta amb un nombre abundant de testimonis conservats. *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA) parlen de 8 manuscrits, tots ells complets excepte el ms. 6138. De nou trobem els manuscrits 794 –que conté *Erec i Enide*, també el *Cligès*–, 1450 –ídem que l'anterior– i 12560 –en aquest cas només el *Cligès*– de la Bibliothèque Nationale de França (BNF). I també recuperem un altre testimoni ja esmentat, el de la Bibliothèque et Archives du Château de Chantilly –on trobàvem a banda d'*Erec i Enide* altres romans de caire artúric com *Les merveilles de Rigomer*, *L'Âtre périlleux*, *Fergus*, *Hunbaut*, *Le bel inconnu*, *Li contes de la Vengeance Raguidel* de Raoul d'Houdenc o el *Perlesvaus*. Les novetats en aquest cas són el ms. 6138 dipositat a la Bibliothèque de l'Institut de França també a París, el ms. 125 de la Col·lecció Robert Garret de la University Library de Princeton, el ms. 1725 de la Biblioteca Apostòlica Vaticana i, finalment, el ms. M-III-21 que es conserva a la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, un manuscrit que podria provenir de la Corona d'Aragó (Soriano, 2013b). Per a més informació consulteu Busby (1993) i també al capítol d'aquest mateix autor inclòs a Lacy i Tasker Grimbert (2005).

mes tex s'an poist antremetre
qui li volsist losenge metre,
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 pailles 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 Crestiens son livre;
matiere et san¹⁹⁵ li done et livre
la contesse, et i s'antremet
de panser, que gueres n'i met
fors sa painne et s'antancion¹⁹⁶.

Immediatament després d'aquesta endreça, Chrétien ens comença a explicar que, el dia de l'Ascensió¹⁹⁷, un desconegut arriba a la cort del rei Artús i rapta la reina Ginebra. A més, abans de fugir, l'intrús assegura que té molts captius al seu reialme que no pensa alliberar tret que algú el venci en combat. A l'instant, el senescal Keu demana permís al rei per anar-li al

¹⁹⁵ Els termes “matiere” i “san” –que apareixen en el fragment– també han centrat una part important de l'exegesi al voltant de *El cavaller de la Carreta*. Podeu consultar, entre d'altres, a Robertson (1951a), Lyons (1954), Nitze (1954a), Kelly (1970), Vance (1972) o Frappier (1973a).

¹⁹⁶ “Ya que mi señora de Champaña quiere que emprenda una narración novelesca, lo intentaré con mucho gusto; como quien es enteramente suyo para cuanto pueda hacer en este mundo. Sin que esto sea pretexto de adulación. En verdad que algún otro podría hacerlo, quien quisiera halagarla, y decir así –y yo podría confirmarlo– que es la dama que aventaja a todas las de este tiempo; tanto como el céfiro sobrepasa a todos los vientos que soplan en mayo o en abril. ¡Por mi fe, que no soy yo el que desea adular a su dama! ¿Voy a decir: «Tantos carbunclos y jaspes vale un diamante como reïnas vale la condesa»? No, en verdad. Nada de eso diré, por más que, a pesar de mi silencio, sea cierto. Sin embargo, voy a decir simplemente que en esta obra actúan más sus requerimientos que mi talento y mi esfuerzo.

Empieza Chrétien su libro sobre *El Caballero de la Carreta*. Temática y sentido se los brinda y ofrece la condesa; y él cuida de exponerlos, que no pone otra cosa más que su trabajo y su atención.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 47).

¹⁹⁷ El dia de l'Ascensió és “(...) the feast celebrating the return of Christ to his proper position in heaven, to the presence of his Father.” (Mandel, 1964, p. 98) Aquest detall és significatiu, ja que com Mandel (1964, p. 97) sosté: “Chrétien discusses social relationships other than courtly love: the relation of man to man, of father to son, of victor to vanquished, and of host and guest, to name the most obvious (...). To a large extent, the romance can be read as a treatise concerning behavior (with the primary emphasis upon the behavior of the lover).” I més endavant concreta: “(...) the father-son relationship may serve to illustrate the background of social behavior which sets off and illuminates the courtly love theme.” (Mandel, 1964, p. 97).

darrere, però aviat s'evidencia el seu fracàs quan torna el cavall sense genet¹⁹⁸. És Galvany qui relleva el senescal, i és aleshores, mentre el nebot d'Artús està immers en aquesta trepidant persecució, que apareix un altre individu misteriós empaitant el segrestador¹⁹⁹. No massa lluny d'allà, aquest misteriós personatge encalça una carreta²⁰⁰ conduïda per un nan que li exigeix que pugi amb ell si és que vol saber cap a on s'enduen la reina Ginebra. El cavaller dubta per un moment²⁰¹, però finalment accedeix al requeriment de l'indigne homenet, un fet que –per cert– li ocasionarà greus conseqüències negatives, perquè –com bé s'encarrega d'informar-nos Chrétien²⁰²– anar al damunt d'una carreta és motiu d'ignomínia.

¹⁹⁸ Això significa que ha perdut i que també l'han fet presoner. Mandel identifica aquest episodi com el primer de tot un seguit de capítols que expliciten una tipologia de “fill orgullós”. En aquest cas concret, el senescal Keu, com a membre actiu de la mainada del rei Artús, es presenta com un personatge insensat i arrogant, capaç de rebel·lar-se astutament contra l'autoritat que representa el rei. Pagarà molt cara la seva precipitació, ja que patirà un terrible càstig físic –el segrestador, insistentment, no deixarà que les seves ferides curin per complet– i també “espiritual” –perquè evidentment se sent infinitament culpable (Mandel, 1964, p. 100).

¹⁹⁹ Evidentment, el cavaller misteriós és Lancelot, encara que en aquell moment l'autor no l'identifica (no ho farà fins ben bé la meitat del relat). En tot cas, un i altre se saluden i, d'improvís, el cavall del foraster cau fulminat per l'esforç de la cursa. Veient l'animal mort –i sense perdre ni un instant–, el cavaller de qui encara no sabem res demana prestada a Galvany una de les muntures que porta amb ell. El nebot del rei de seguida accedeix de bon grat i, sense més dilació, el desconegut puja damunt de la nova adquisició i desapareix a tota velocitat.

²⁰⁰ “Chrétien n'avait pas à beaucoup inventer pour donner à sa charrette une valeur dérivée de cet usage [el de senyar-se quan hom veu passar una carreta]. Charrette de l'Ankou, présente dans tant de contes bretons, charrette fantôme du folklore, char funéraire si souvent placé dans les tombes de guerriers celtiques, la charrette de la mort dans l'histoire d'un enlèvement au pays d'où nul ne revient ne surprend pas. Mais elle eût pu n'être qu'un élément de fantastique. C'est sa polysémie qui introduit au mythe.” (Le Rider, 1991, p. 85). Shirt (1973a, p. 297) va més enllà i creu que la carreta introdueix una paradoxa: “This paradox, which is at the heart of the cart episode, is the key to our understanding of it. In our view, the underlying tone of the cart episode is that, just as the *charrete* represents a paradoxical fusion of two different instruments of punishment connected with different types of justice, so Lancelot's mission to Gorre, in which he hopes to play the roles of loyal feudal vassal and courtly lover, constitutes a similar paradox. And just as the *charrete* can exist only in the world of romance fiction, the double standard of the morality of Lancelot's mission is essentially the stuff of the author's imagination, impossible to realise in practice.” Més sobre la carreta a Shirt (1973b).

²⁰¹ Per a una anàlisi exhaustiva d'aquesta part del relat –els dubtes de Lancelot– es poden consultar Hult (1988), Uitti i Foulet (1988) que critiquen l'anterior, o Prior (2006).

²⁰²

De ce servoit charrete lores
don li pilori servent ores,
et en chascune boene vile
ou or en a plus de trois mile,
n'en avoit a cel tans que une,
et cele estoit a ces comune,
ausi con li pilori sont,
a ces qui murtre et larron sont,
et a ces qui sont chanp cheü,
et as larrons qui ont eü
autrui avoir par larrecin
ou tolu par force an chemin:
qui a forfet estoit repris
s'estoit sor la charrete mis
et menez par totes les rues;
s'avoit totes enors perdues,

Bé ho sap Galvany, que a diferència del seu predecessor, no acceptarà l'ofertament enverinat del nan quan finalment els atrapa una mica més tard.

D'aquesta manera, l'estranya comitiva arriba a la vora d'un castell. Una vegada dins –com era d'esperar– els habitants d'aquella contrada reben el cavaller de la Carreta amb insults i grans crits perquè pensen que es tracta d'un criminal. Fins i tot, la donzella que els acull a la torre del castell no pot actuar d'una manera més desigual: mentre s'ocupa servicialment del nebot d'Artús, descuida completament l'altre pobre desgraciat. Una actitud que no sembla importar gaire al cavaller de la Carreta, com a mínim durant el sopar. Però un cop finalitzat l'àpat, quan la donzella els acompanya a una cambra amb tres llits ben preparats, Lancelot insisteix de dormir aquella nit en el més ben guarnit. Després d'un estira i arronsa amb la donzella, allí s'hi ajeu fins que arriba la mitjanit. És aleshores quan, de sobte, s'obre una porteta al sostre i surt disparada una fletxa encesa que el cavaller esquiva *in extremis*.

Si analitzem detingudament els esdeveniments que se succeeixen des de l'arribada al castell, podem dir que –en conjunt– formen un episodi certament estrany a primer cop d'ull. Efectivament, l'aventura del llit perillós és la primera de les proeses que el protagonista supera després de pujar a la carreta i destrossar així la seva reputació. Una oportunitat que Chrétien

ne puis n'estoit a cort oïz,
ne enorez ne conjoïz.
Por ce qu'a cel tens furent tex
les charretes, et si cruex,
fu premiers dit: «Quant tu verras
charrete et tu l'ancontreras,
fei croiz sor toi, et te sovaigne
de Deu que max ne t'an avaigne.»

(Edició de Roques [1958] 1975, p. 11, v. 321-344).

“Por aquel entonces las carretas servían como los cadalsos de ahora; y en cualquier buena villa, donde ahora se hallan más de tres mil, no había más que una en aquel tiempo. Y aquella era de común uso, como ahora el cadalso, para los asesinos y traidores, para los condenados en justicia, y para los ladrones que se apoderaron del haber ajeno con engaños o lo arrebataron por la fuerza en un camino. El que era cogido en delito era puesto sobre la carreta y llevado por todas las calles. De tal modo quedaba con el honor perdido, y ya no era más escuchado en cortes, ni honrado ni saludado. Por dicha razón, tales y tan crueles eran las carretas en aquel tiempo que vino a decirse por vez primera lo de: «Cuando veas una carreta y te salga al paso, santíguate y acuérdate de Dios, para que no te ocurra un mal.»” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 52).

aprofita per exposar amb gran subtileza un tema destacat, el de l'hospitalitat²⁰³. En efecte, l'hospitalitat s'erigeix com una de les principals temàtiques recurrents en *El cavaller de la Carreta*²⁰⁴, i –tot s'ha de dir– cal afegir que en certa manera redefineix la imatge que tenim de la relació entre Lancelot i Ginebra. En aquest capítol en concret, s'inicia una successió de múltiples representacions de la relació hoste-amfitrió. Com es manifesta en aquesta primera ocasió? L'hospitalitat que proporciona la donzella, o més ben dit, la falta d'hospitalitat que proporciona la donzella al cavaller desconegut queda ben palesa –com ja hem dit abans– durant el sopar però, sobretot, es més que evident quan el de la carreta declara que té la intenció de dormir en el llit prohibit (edició de Roques, [1958] 1975, p. 15-16, v. 484-495):

A vos, fet ele, ne taint rien
del demander ne de l'anquerre.
Honiz est chevaliers an terre
puis qu'il a esté an charrete;
si n'est pas droiz qu'il s'antremete
de ce don vos m'avez requise,
entesmes ce que il i gise:
qu'il le porroit tost comparer.
Ne ge ne l'ai pas fet parer
si richemant por vos colchier.
Vos le comparriéz molt chier
se il vos venoit nes an pans²⁰⁵.

En conjunt, la donzella de la torre és una mala amfitriona, ja que no atén el seu hoste adequadament durant la vetllada i, a més, el tracta de males maneres, com acabem de veure en el fragment anterior. L'endemà, fins i tot, es mostra exageradament maliciosa quan

²⁰³ Bruckner (1986, p. 161) diu: "Any careful reader would agree that Hospitality is a major issue in the *Charrette*, where the custom of Gorre perverts all the traditions of hospitality by imprisoning those it 'welcomes'. Such is the problem raised in the opening scene of Chrétien's romance and left unresolved until Lancelot [és a dir, el cavaller de la Carreta] can abolish the custom and set free all the prisoner/guests. In fact, Hospitality generally functions as an important adventure for contemporary heroes of romance in the latter half of the 12th century: whether a knight accepts hospitality, how he meets its demands, how he treats his host, each of these aspects may be a test for the knight/guest."

²⁰⁴ En aquest sentit Mandel (1975, p. 683) és del parer que: "Because Chrétien takes three thousand lines and a great deal of care to establish the importance of proper behavior and order, I propose that a close look at the conduct which he approves can help us come to terms with the fundamental controversy about the poem. The events which precede the Sword Bridge [el pont de l'Espasa és el camí que finalment travessa Lancelot per arribar a la torre del rei Bademagus, el lloc on es troba captiva la reina] contribute to the romance in various ways –one of which is that they define admirable and deplorable conduct and thus establish the context which affects our understanding of all the characters in the romance itself."

²⁰⁵ "A vos no os toca en absoluto ni siquiera preguntar. Deshonrado está en la tierra un caballero después de haber montado en la carreta. No es razón que inquiera sobre ese don que me habéis preguntado, ni mucho menos que aquí se acueste. ¡En seguida podría tener que arrepentirse! Ni os lo he hecho preparar tan ricamente para que vos os acostéis en él. Lo pagaríais muy caro si se os ocurriese tal pensamiento." (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 54).

Lancelot intenta tirar-se daltabaix de la torre en veure el segrestador i la seva presonera allunyant-se de la fortalesa. Aquí la donzella comet un pecat i dels grossos, ja que justifica l'intent de suïcidi del protagonista tot dient (edició de Roques, [1958] 1975, p. 18, v. 575-582):

–Mes a droit, fet la dameisele;
dont n'iert seüe la novele
par tot de la maleürté
qu'il a en la charrete esté?
Bien doit voloïr qu'il fust ocis,
que mialz valdroit il morz que vis:
sa vie est desormés honteuse
et despote et maleüreuse²⁰⁶.

Com s'observa, la donzella vincula erròniament la desesperada acció del cavaller a la carreta, perquè desconeix les motivacions emocionals de Lancelot. Per tant, el seu judici és fruit de la ignorància. En tot cas, la falta de la donzella no és una altra que l'aprovació d'un acte sancionat per l'església. El seu és un comportament molt reprovable que, sumat a totes les altres actituds durant l'estada, dona una visió més aviat precària de l'hospitalitat oferida. No obstant això, un últim acte la redimeix –si es vol veure així– quan li procura una muntura i una llança al cavaller. No és aquesta una manera de reconèixer la superació de l'estranya aventura del llit perillós?

Després de l'ensurt de la vetllada anterior, Galvany i Lancelot reemprenen el camí. Segueixen els passos de la reina i el seu segrestador sense demora, i arriben a un creuament on hi ha una donzella que els saluda. La noia assegura que els indicarà cap a on es dirigeix Meleagant –el fill del rei de Gorre que manté la reina captiva– si a canvi es posen al seu servei. Prestament, ambdós li prometen que així ho faran quan això sigui menester. Una vegada obtingut el jurament que buscava, la donzella assenyala dos camins: un de directe que passa per un pont sota l'aigua, un altre que es dirigeix cap al pont de l'Espasa. En aquest instant és quan els dos cavallers se separen. Galvany intentarà arribar a Gorre passant pel primer pont, mentre que Lancelot s'encaminarà cap al segon. D'aquesta manera, Chrétien abandona aquí el nebot del rei Artús i a partir d'aleshores se centra en les peripècies del desconegut, que està tan enamorat de la reina que, sense adonar-se, s'allunya del camí i fa cap a un gual defensat per

²⁰⁶ “–Con razón, sin embargo, lo hace –dijo la doncella–. ¿Adónde irá que no sepan la noticia de su deshonor, por haber estado en la carreta? Bien debe querer estar muerto, que más valdría muerto que vivo. La vida será desde ahora vergonzosa, triste y desdichada.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 56).

un cavaller²⁰⁷. Superat aquest segon obstacle i ja de nit, li surt al pas una dama que li ofereix recer. S'esdevé així el segon cas d'hospitalitat. Per regla general –com ens indica Mandel (1975, p. 685)– la bona hospitalitat hauria de fer millorar les condicions del viatger mitjançant l'assistència que l'entorn personal de l'amfitrió pugui procurar al nouvingut. Acabem de veure com la donzella de la torre no era el millor exemple d'hospitalitat, però alerta, perquè: “(...) *the very castle of the Amorous Hostess is antithetical to helping the knight. There are no servants: Lancelot and the Hostess mount and dismount without help, Lancelot dresses and undresses without help, they wash and dine without help –all of which Chrétien is careful to tell us*²⁰⁸.” Per tant, aquí l'amfitriona ofereix hospitalitat, sí, però no facilita pas la comoditat del seu convidat i, a més, li imposa la condició de compartir llit amb ella²⁰⁹, la qual cosa obliga a l'hoste a mostrar-se descortès (edició de Roques, [1958] 1975, p. 38, v. 1215-1227):

De tochiez a li molt se gueite,
einz s'an esloingne et gist anvers,
ne ne dit mot ne c'uns convert
cui li parlars est desfanduz,

²⁰⁷ L'acompanya una donzella desconeguda (Hult, 1988, p. 35-36) que li promet (edició de Roques, [1958] 1975, p. 28-29, v. 912-923):

La dameisele derechief
dit: «Chevaliers, par ta franchise,
des que il t'a merci requise
et tu otroiee li as,
se onques prison desliás,
deslie moi cestui prison;
claimme moi quite sa prison
par covant que quant leus sera
tel guerredon con toi pleira
t'an randrai selonc ma puissance.»
Et lors i ot cil conuissance
par la parole qu'ele ot dite.

“Caballero, por tu liberalidad, ya que él te pidió gracia y tú se la has concedido; si alguna vez liberaste a un prisionero, deja a éste libre. Concédeme salvarlo de su cautividad; con la promesa de que a su debido tiempo te devolveré tal galardón, cuando te convenga, según mi poder.

Entonces él comprendió quién era, por las palabras dichas.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 61).

²⁰⁸ “(...) precisament el castell de l'amfitriona amorosa és l'antítesi d'ajudar el cavaller. No hi ha servents: Lancelot i l'amfitriona munten i desmunten sense ajuda, Lancelot es vesteix i desvesteix sense ajuda, es renten i dinen sense ajuda –tot això ens explica Chrétien acuradament.” (La traducció és meva.)

²⁰⁹ “This control is tyranny, a parodic inversion of the relation between courtly lovers. By agreeing to the conditions which she imposes upon him, Lancelot grants her the same control over his person that Guenevere has. Indeed, Lancelot and the Amorous Hostess parody his relation to Guenevere. Only love is lacking. Lancelot must go on quest, roaming through the castle to find her; he must rescue her from danger; he must sleep with her. His battle with the seven men who hold her captive is as devoid of honor as the tournament at Noauz since the adversaries are not subject to Lancelot's strength but to the lady's whim. Whether Chrétien intended us to see Guenevere ridiculed in the person of the Amorous Hostess and the entire scene as a subversion by parody of the courtly love relationship is a matter worth discussing, but what is perfectly clear is that the Amorous Hostess subverts her function as host.” (Mandel, 1975, p. 685).

quant an son lit gist estanduz;
n'onques ne torne son esgart
ne devers li ne d'autre part.
Bel sanblant feire ne li puet.
Por coi? Car del cuer ne li muet,
qu'aillors a mis del tot s'antante,
mes ne pleist mie n'atalante
quan qu'est bel, et gent a chascun²¹⁰.

En suma, novament trobem un mal exemple d'hospitalitat, fins i tot, aquest cas és pitjor que l'anterior, ja que proporciona una pèssima estada a canvi d'innecessàries exigències. A més, dificulta el trajecte del cavaller²¹¹ quan l'endemà la donzella l'acompanya²¹² i l'intenta apartar

²¹⁰ “Cuida mucho de no tocarla, sino que se va a un extremo y allí se queda de espaldas. Sin decir una palabra, como a un fraile converso a quien le está prohibido hablar cuando está echado en su lecho. Ni una vez vuelve su mirada ni hacia ella ni a otro lado. No le puede hacer buena cara. ¿Por qué? Porque no siente el corazón su atractivo, que en otro lugar su atención está fijada. Así que no le atrae ni le seduce lo que tan hermoso y amable sería a cualquier otro.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 66).

²¹¹ Sobre aquesta qüestió en concret, no opina el mateix Bruckner (1986, p. 161): “The amorous character of Lancelot's second hostess and her condition for offering hospitality have elicited some strong condemnation from Jerome Mandel (1975) who ranks her with Lancelot's as the two subverters and destroyers of the guest/hot relationship (...). It is surely appropriate that Lancelot's first two 'hosts' are in fact hostesses. As the Queen's rescuer, Lancelot is proving his fitness as knight *and* lover. Hospitality in each of these cases offers Lancelot a test of adventure significantly located at night –a time when Lancelot is frequently called upon to perform his most knightly feats! While there are many parallels between these two scenes (e.g. both lead to a glimpse of the Queen, either directly in person or indirectly through her comb), they operate in at least one important respect as mirror images: with his first hostess Lancelot insists on sleeping in a particular bed (and thereby demonstrates his prowess in the adventure of the Flaming Lance); with the Immodest Damsel, Lancelot prefers *not* to sleep in a particular bed (and thereby demonstrates his fidelity). Here already are evoked the well-known poles between which Lancelot operates throughout Chrétien's romance: decisive, unhesitating action – reflective, deliberating hesitation.”

²¹² Bruckner (1986, p. 164) puntualitza: “The narrator is careful to explain to us, just as he did earlier with the cart, exactly what the custom was in those days: a damsel unescorted was protected by her virtue alone from any self-respecting knight who valued his good name, but a damsel escorted was fair game for any knight who could win her by force.” A la manera de Logres –explica Chrétien– significa (edició de Roques, [1958] 1975, p. 40-41, v. 1302-1316):

Les costumes et les franchises
Estoient tex, a cel termine,
que dameisele ne meschine,
se chevaliers la trovast sole,
ne plus qu'il se tranchast la gole
ne feïst se tote enor non,
s'estre volsist de boen renon;
et, s'il l'esforçast, a toz jorz
an fust honiz an totes corz.
Mes, se ele conduit eüst
uns autres, se tant li pleüst
qu'a celui bataille an feïst
et par armes la conqueïst,
sa volenté an poïst faire
sanz honte et sanz blasme retraire.

del sender per tal que no s'adoni de la presència d'una pinta que –casualment– duu enganxats uns quants cabells de la reina. Malgrat els esforços de la mala amfitriona, Lancelot descobreix de seguida la pinta recolzada en una roca propera a la font. Automàticament, ella canvia d'estratègia i demana al cavaller que li entregui aquella pinta tan bonica. Sense cap altre propòsit ell s'atansa a la pedra, és aleshores quan hi veu els cabells. La donzella, a l'instant, assegura que són de la reina Ginebra. Lancelot quan sent això gairebé es desmaia (Laurie, 1968, p. 149-150), però recupera el bon capteniment abans de (edició de Roques, [1958] 1975, p. 45, v. 1457-1469):

Et cil, qui vialt que le peigne ait,
li done, et les chevox an trait,
si soëf que nul n'an deront.
Ja mes oel d'ome ne verront
nule chose tant enorer,
qu'il les comance a aorer,
et bien .c^m foiz les toche
et a ses ialz, et a sa boche,
et a son front, et a sa face;
n'est joie nule qu'il n'an face:
molt s'an fet liez, molt s'an fet riche;
an son soing, pres del cuer, les fiche
entre sa chemise et sa char²¹³.

Així abandonen la font, cadascú amb allò que vol: l'una amb la pinta i l'altre amb la inesperada troballa. I d'aquesta manera, continuen plegats fins que en un sender molt estret troben un jove cavaller que reclama per a ell la donzella que acompanya Lancelot²¹⁴. Sense perdre ni un moment, es traslladen a una esplanada propera on hi ha molta gent aplegada allà fent un gran guirigall²¹⁵. També hi ha allà el pare de l'arrogant pretendent. I aquí, com passava a l'inici del

“Las costumbres y franquicias eran así por aquel entonces: que, si un caballero encontraba sola a una damisela o a una doncella villana, no la atacara, así tuviera antes que cortarse el cuello, por todo su honor, si pretendía conservar su buen renombre. Y, en caso de forzarla, para siempre quedaba deshonrado en todas las cortes. Pero si la joven era acompañada por otro, entonces a cualquiera que le gustara, que presentara batalla y venciera por las armas a su defensor, podía haber con ella su voluntad sin conseguir vergüenza ni reproche.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 67-68).

²¹³ “Como él está de acuerdo en concederle el peine, se lo da; pero retira los cabellos de modo tan suave que no se quiebra ninguno. Jamás ojos humanos verán honrar con tal ardor ninguna otra cosa. Empieza por adorarlos. Cien mil veces los acaricia y los lleva a sus ojos, a su boca, a su frente, y a su rostro. No hay mimo que no les haga. Por ellos se considera muy rico, y por ellos alegre también. En su pecho, junto al corazón, los alberga, entre su camisa y su piel.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 70).

²¹⁴ Alguns han fet notar que és precisament la donzella qui ha instigat aquesta trobada entre el cavaller de la carreta i el jove pretendent i que d'aquesta manera agreuja encara més la seva posició d'amfitriona.

²¹⁵ White (1977, p. 102-103) creu que: “Lancelot in the Meadow Scene is not the active figure he will become at Noauz [el combat entre Meleagant i el protagonista]. But it is suggested, in language and gestures ascribed to a chorus of social onlookers, first that he can take no part in games and, finally, that he is the most exalted of participants on games like the one played in the meadow, that is, in games of court. He proves this in the course

relat, assistim de nou a una degradació en les relacions entre pare i fill. Com? Ben senzill, quan el pare s'assabenta de les intencions del fill, li recomana prudència i que, sobretot, no endegui una empresa que no podrà guanyar. Es refereix, òbviament, a l'enfrontament que vol emprendre contra el cavaller de la Carreta, una acció forassenyada, que si segueix endavant evidenciarà una amenaça a l'autoritat paterna²¹⁶. Tanmateix, l'advertència obté els seus fruits i el fill s'avé a abandonar el seu propòsit i es conforma amb seguir a una distància prudencial el seu oponent i la donzella fins a un cementiri.

En efecte, no gaire lluny d'allà hi ha una petit monestir i, a tocar, un cementiri que, molt amablement, un monjo ensenya al cavaller de la Carreta. Durant una bona estona el foraster s'hi passeja acompanyat del seu guia. Moltes són les tombes que hi ha allà reservades – sembla– als cavallers del rei Artús, però entre totes elles n'hi ha una que li crida especialment l'atenció. És una gran i pesada làpida de marbre (edició de Roques, [1958] 1975, p. 58-59, v. 1899-1909):

Et lettres escrites i a
qui dient: «Cil qui levera
cele lanme seus par son cors
gitera ces et celes fors
qui sont an la terre an prison,
don n'ist ne clers ne gentix hon
des l'ore qu'il i est antrez;
n'ancors n'en est nus retournez:
les estranges prisons retienent;
et cil del pais vont et vienent
et anz et fors a lor pleisir²¹⁷.»

Davant del monjo que queda totalment astorat, el cavaller aixeca la llosa que conté aquesta inscripció. Le Rider (1991, p. 86) creu que: “*La difficulté physique paraît traduire ici l'impossibilité*

of the *Charrette* narrative, which, like the Meadow Scene, may be said to contain three types of game simultaneously played on the same imaginary board, three distinct sources of challenge, tension and outcome.

Ultimately, of course, it is the poet, and not the fictional Lancelot, who plays the games (...). Lancelot is the principal instrument by which the poet's games are played to completion.”

²¹⁶ Una cosa semblant succeeix a l'inici del relat amb el senescal Keu (Mandel, 1964, p. 101) i que es repetirà novament amb el desafiament de Meleagant al seu pare, el rei Baudemagus.

²¹⁷ “Existe una inscripción que reza así: «Aquel que solo y por su propia fuerza consiga levantar esta losa, liberará a aquellos y aquellas que yacen en cautividad en la tierra de donde no sale nadie, ni siervo ni gentilhombre, una vez ha penetrado en ella». Hasta ahora ninguno de allí ha retornado. Los extranjeros quedan allí prisioneros. Sólo las gentes del país vienen y franquean los límites a placer.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 77).

*d'accomplir l'exploit pour qui n'est pas l'élú*²¹⁸.” Un aspecte que també Stary (1991, p. 69) s'encarrega de fer notar quan interpreta la làpida com una representació que integra un significat simbòlic: “*Gorre (...) functions as a totalitarian kingdom/system: if an individual [l'elegit, és a dir, Lancelot] breaks its absolute rules, the whole political edifice crumbles. That is exactly what happens as Lancelot comes into Bademagu's court and defeats Méléagant. The stultifying calm imposed on the population disappears, and the oppressed rise against their oppressors with unprecedented force, hatred and violence*²¹⁹.”

Paral·lelament, la làpida també evidencia un punt d'inflexió en el recorregut de Lancelot, ja que és a partir d'aquest moment que la imatge del protagonista experimenta una revalorització important. Aquesta nova etapa s'obre amb la modificació de la pauta hoste-amfitrió –més amable i positiva– que s'inicia amb el bon varvassor que l'acull a casa seva. En aquest cas, Chrétien s'encarregarà de descriure'ns una situació completament diferent a les dues anteriorment esmentades, ja que tothom s'apressa a servir diligentment el convidat: l'ajuden a desmuntar del cavall, a desvestir-se i l'assisteixen tan bé com poden. En resum, l'hospitalitat del varvassor és l'antítesi de l'oferta per la donzella amorosa. No només millora les condicions del viatge del cavaller, sinó que l'home també l'aconsella de la millor manera que sap quan li explica els obstacles que trobarà abans d'arribar al pont de l'Espasa. Fins i tot, dos dels seus fills voldran afegir-se a la comitiva de Lancelot, a la qual cosa no s'hi oposarà el cavaller una vegada els valets obtinguin el permís del pare²²⁰.

²¹⁸ “La dificultat física aquí sembla reflectir la incapacitat d'aconseguir la gesta si hom no és l'elegit.” (La traducció és meva.)

²¹⁹ “Gorre (...) funciona com un regne/sistema totalitari: si un individu [l'elegit, és a dir, Lancelot] trenca les regles, tot l'edifici polític s'ensorra. Això és exactament el que passa quan Lancelot arriba a la cort de Bademagus i derrota Meleagant. La calma sufocant imposada a la població desapareix, i els oprimits s'aixequen contra els seus opressors amb una força sense precedents, d'odi i violència.” (La traducció és meva.)

²²⁰ Quan l'endemà tots tres marxen cap al perillós estret de les Roques, troben –efectivament– les dificultats que el varvassor havia predit. Un cop travessat l'estret, desgraciadament, el cavaller i els dos nois cauen en una emboscada que els retindrà una llarga estona en un castell. Alliberats de nou, s'uniran a una batalla campal que té lloc en una àmplia esplanada. I més endavant, el cavaller de la Carreta encara haurà de combatre una darrera vegada i per partida doble contra un mateix contrincant, que finalment decapita a petició d'una donzella que resulta ser la germana de Meleagant i que, posteriorment, l'alliberarà del captiveri al qual es veurà sotmès. Després d'aquesta trobada providencial, els fills del varvassor i el cavaller se separen, això és abans que Lancelot pugui franquejar penosament el pont de l'Espasa.

Un cop superat el pont de l'Espasa²²¹, el cavaller de la Carreta –molt ferit– s'enfila cap al castell del rei Baudemagus, on es troba el vil i deslleial Meleagant, que reté la reina contra la seva voluntat i la del seu pare, el senyor de Gorre. Malauradament, res no podrà impedir que s'organitzi, a cuita corrents, un combat per l'endemà de l'arribada del rescatador. Ens trobem aquí davant d'un Meleagant que ignora els consells del rei que d'aquesta manera fa esclatar el tercer dels conflictes entre pare i fill que Chrétien exposa enginyosament al llarg del *roman*. El darrer dels casos es converteix, però –sense cap mena de dubte–, en l'exemple més pervers de tots ells, perquè Meleagant mai lamentarà la seva orgullosa actitud ni sentirà vergonya, molt menys encara podrà experimentar penediment. Mandel (1964, p. 109) l'anomena “el gran pervertidor”, segurament amb raó²²².

Altres qüestions igualment importants ens interessen a partir d'aquest punt de *El cavaller de la Carreta*, sobretot les relacionades amb els afers amorosos entre Lancelot i Ginebra, que prenen una especial rellevància en aquesta part del relat. Per començar, és durant aquest enfrontament que, finalment coneixem la identitat secreta del protagonista del *roman*²²³, que

²²¹ Sobre el significat del regne de Gorre es pot consultar Le Rider (1991, p. 91) que creu que Chrétien construeix un conjunt coherent d'escenes a partir del relat mític del descens als llimbs. Sobre els límits d'aquest reialme vegeu Kelly (1964).

²²² “He is essentially perverse; he can never be made to realize fully his sin of pride. Even Godefroi de Leigni, Chrétien's continuator, understood this. It is with, perhaps, a touch of the classically tragic hero that Meleagant becomes vaguely aware of his mistake a few minutes before the final fight [on finalment Lancelot li talla el cap] (...). What more fitting end than for Meleagant to be destroyed by one who holds most truly and most uncomplainingly to one particular medieval relationship, the perfect knight and the perfect lover, Lancelot?” (Mandel, 1964, p. 102). Le Rider (1991, p. 88), en canvi, creu que els personatges de Baudemagus i Meleagant potser podrien estar relacionats amb les figures infernals que apareixen a l'Evangeli de Nicodem.

²²³ En una de les finestres de la torre hi ha una donzella molt llesta que es pregunta per què aquell misteriós cavaller lluita contra Meleagant, i conclou que l'única explicació possible és que lluiti per la reina. Aleshores se li acosta i li demana (edició de Roques, [1958] 1975, p. 111-112, v. 3651-3666):

«Dame, por Deu et por le vostre
preu, vos requier, et por le nostre,
que le non a ce chevalier,
por ce que il li doie eidier,
me dites, se vos le savez.
–Tel chose requise m'avez,
dameisele, fet la reïne,
ou ge n'antant nule haïne,
ne felenie, se bien non:
Lanceloz de Lac a a non
li chevaliers, mien esciant.
–Dex! Com en ai lié et riant
le cuer, et sain, fet la pucele.»
Lors saut avant et si l'apele,
si haut que toz li pueples l'ot,

nosaltres en cap moment hem amagat, però que el lector desconeix fins a aquest precís instant. I resulta com a mínim curiós veure com la fi de l'anonimat va lligada a la presència de la reina Ginebra, una visió que infon a Lancelot el coratge necessari per derrotar el seu contrincant²²⁴. Malgrat el triomf, sobta que la reina li brindi una rebuda tan freda i distant quan per fi es retroben²²⁵. Evidentment, el cavaller queda destrossat davant de la seva indiferència (edició de Roques, [1958] 1975, p. 120, v. 3937-3946):

Quant la reine voit le roi,
qui tient Lancelot par le doi,
si c'est contre le roi dreciee
et fet sanblant de correciee,

a molt haute voix: Lancelot!

“Señora, por Dios y por vuestra prez, y por la nuestra, os requiero a que me digáis el nombre de este caballero, si lo sabéis, con el fin de ayudarle.

–Lo que me habéis rogado –dice la reina– carece a mi entender de malicia y perversidad. No hay sino bien en ello: Lanzarote del Lago se llama el caballero, estoy segura.

–¡Dios mío! –dice la muchacha–, vuelve la sonrisa y la alegría a mi corazón: ya está curado.

Entonces salta hacia adelante y así le llama en alta voz, tan alto que todo el gentío puede oír lo que dice: ¡Lanzarote! (...)” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 105).

Soudek (1970, p. 221) apunta que l'anonimat de Lancelot podria respondre a tres possibles causes. La primera: “Chrétien’s primary reason for creating this intricate scheme of secrecy around his hero’s identity is at once clear: it is simply to increase the suspense of his audience.” La segona: “(...) the revelation of the name coincides with the hero’s elevation to the pinnacle of knighthood (...). In the *Charrette*, Lancelot establishes himself as the supreme knight of the Round Table, but this fact does not become apparent until Gauvain, the man who in *Erec* is listed in first place amongst all of Artus’ knights, fails to cross the perilous water-bridge while Lancelot succeeds in the comparable, though more dangerous, task of crossing the sword-bridge. Consequently, it is possible, and even probable, that Chrétien, in an age when literature abounded in symbols and proleptic devices, intended the revelation of the hero’s identity at the height of the battle with Meliagant, that is, long before Gauvain’s misfortune at the water-bridge becomes known, as a subtle hint that Lancelot was about to become the best of all knights.” I la darrera: “A third reason for Chrétien’s prolonged interest in veiling his hero’s identity may have been his desire to stress an essential feature of *amour courtois*, the ideal of love that dominates the *Charrette*. Throughout the romance it becomes quite clear that Lancelot’s single purpose in life is to love and serve Guenièvre. The queen is the sole object of his thoughts and actions. By withholding the hero’s name until the duel in front of her eyes, the poet apparently wanted to stress the fact that Lancelot could not exist as an entity unless he was in the presence of Guenièvre.”

²²⁴ No obstant la derrota, el fill esgarriat del rei Baudemagus no té aturador i, encara que li és perdonada la vida –a canvi que alliberi tots els presoners que manté captius a Gorre– no és dóna per vençut. Aparentment el tema queda liquidat, però Meleagant es queda amb ganes de venjança i decideix segrestar Lancelot dues vegades. El primer intent no reïx, però servirà per reconciliar els amants. El segon, en canvi, manté captiu el cavaller durant un llarg temps i només finirà quan la germana de Meleagant l’alliberi.

²²⁵ Bruckner (1986, p. 167) al·lega que: “Her reception of Lancelot –much debated as a sign of her supposed cruelty to a deserving lover– may, in one sense, indicate her reluctance to be the reward in a custom having little to do with their secret love.” Aquest costum és el que Chrétien caracteritza com el costum de Logres i que anteriorment ja hem explicat. Hult (1988, p. 41-42), en canvi, és del parer que: “The rhetorical question might thus be translated as follows: ‘What? Is it not true that you incurred shame because of the cart and yet in the process felt some trepidation?’ This interpretation has the advantage of accounting for the most likely meaning of *honte* in the context of this particular romance, and, furthermore, explaining Guenevere’s nearly exclusive emphasis on Lancelot’s hesitation combined with a total disregard for the public shame.” I més endavant conclou: “(...) it is precisely the duality of the accusation, the ambiguity arising from the intersection of conflicting concerns, that Chrétien is trying to get at in this scene.” També podeu consultar Vinaver (1969), Hult (1986 i 1989), i trobareu una rèplica als plantejaments de Hult a Uitti i Foulet (1988).

si s'anbruncha et ne dist mot.
Dame, veez ci Lancelot,
fet li rois, qui vos vient veoir;
ce vos doit molt pleire et seoir.
–Moi? Sire, moi ne puet il plaire;
de son veoir n'ai ge que faire²²⁶.

I una mica més endavant quan el rei Baudemagus li recorda que ha sigut el cavaller qui l'ha rescatada del seu fill (edició de Roques, [1958] 1975, p. 121, v. 3957-3969) diu:

–Sire, voir, mal l'a enploié;
ja par moi ne sera noié
que je ne l'an sai point de gré.
Ez vos Lancelot trespansé,
se li respont molt belemant
a meniere de fin amant:
«Dame, certes, ce poise moi,
ne je n'os demander por coi.»
Lanceloz molt se demantast
se la reïne l'escoutast;
mes por lui grever et confondre,
ne li vialt un seul mot respondre,
einz est an une chanbre antree²²⁷.

El que aquí passa, allò que la impostura de Ginebra amaga en realitat és un cert ressentiment envers Lancelot perquè va dubtar davant de la carreta a l'inici del relat²²⁸. Així que, no obstant

²²⁶ “Cuando la reina ve al rey trayendo a Lanzarote por un dedo, se pone en pie aparentando malhumor, baja la cabeza y no pronuncia palabra.

–Señora, ved aquí a Lanzarote –dice el rey–, que viene a veros. Ello habrá de agradaros sobremanera.

– ¿A mi? Señor, no puede agrardarme. Su presencia no me interesa en absoluto.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 109).

²²⁷ “–Señor, a la verdad, ha gastado su tiempo. No negaré que no le guardo la menor gratitud.

He aquí a Lanzarote fulminado. Como respuesta, dice muy suavemente, como cuadra a un amante cumplido:

–Señora, verdad es que me duelen vuestras palabras, y no me atrevo a preguntaros el motivo.

Mucho se hubiera lamentado Lanzarote si la reina le hubiese escuchado, para atormentarle y confundirle, no quiso responder una sola palabra, retirándose a una cámara cercana.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 109).

²²⁸ Ginebra, posteriorment, té la oportunitat d'explicar-li obertament a Lancelot (edició de Roques, [1958] 1975, p. 137, v. 4483-4489):

Et la reïne li reconte:
Comant? Don n'eüstes vos honte
de la charrete, et si dotastes?
Molt a grant enviz i montastes
quant vos demorastes deus pas.
Por ce, voir, ne vos vos je pas
ne aresnier ne esgarder.

“Le responde la reina:

aquesta indiferència, el lector de seguida adverteix que Ginebra en certa manera fingeix, ja que quan els homes de Meleagant capturen Lancelot per primera vegada, i s'escampa pel regne la notícia de la seva mort, plora desconsoladament i es retreu a si mateixa el seu comportament durant el retrobament amb el cavaller²²⁹.

En pic la parella es retroba –aclarida ja la confusió (Stary, 1991, p. 69)– no hi ha res que impedeixi els amants de passar la nit plegats, ni tan sols la reixa de la finestra que els separa²³⁰. És precisament la sang de la ferida de Lancelot –produïda pels barrots– la que delata la reina l'endemà al matí quan Meleagant irromp a la cambra. Molt enfurismat, mira el llit de la reina

– ¿Cómo? ¿No tuvisteis vergüenza de la carreta? ¿Acaso no dudasteis? Muy a vuestro pesar subisteis en ella, pues que os demorasteis dos pasos. Es por eso, en verdad, por lo que no he querido ni hablaros ni miraros.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 117).

²²⁹ Durant el monòleg la reina utilitza el terme “folie” per a definir la seva actitud envers Lancelot. Sobre aquesta qüestió Uitti i Foulet (1988, p. 279, nota 14) puntualitzen: “Guenevere is saying here that she did not intend to cause Lancelot’s death, even though she recognizes her responsibility for it. Meanwhile Lancelot declares that he did not mean to incur Guenevere’s displeasure, but he realizes that he did so. What is at issue here is misunderstanding, the cause of despair, but not intentional sinfulness; understanding, and joyful love, will eventually resolve, and replace, this misunderstanding.”

²³⁰

As fers se prant, et sache, et tire,
si que trestoz ploier les fet
et que fors de lor leus les tret.
Mes si estoit tranchanz li fers
que del doi mame jusqu’as ners
la premiere once s’an creva,
et de l’autre doi se trancha
la premerainne jointe tote;
et del sanc qui jus an degote,
ne des plaies, nule ne sant
cil qui a autre chose antant.
La fenestre n’est mie basse,
neporquant Lanceloz i passe
molt tost et molt delivremant.
An son lit trueve Kex dormant
et puis vint au lit la reïne,
si l’aore et se li ancline,
car an nul cors saint ne croit tant.

(Edició de Roques, [1958] 1975, p. 141-142, v. 4636-4653)

“Se agarra a los barrotos, los sacude violentamente, tira de ellos tanto que consigue doblarlos y arrancarlos de raíz. Pero era tan cortante su hierro que le hendió la primera falange del dedo meñique hasta los nervios, y le produjo un profundo corte en el primer nudillo del dedo contiguo. No se da cuenta el héroe de la sangra que mana, gota a gota, de sus heridas: está pensado en algo muy diferente. No es baja ni mucho menos la ventana, pero Lanzarote la franquea con ligereza y soltura. En su lecho encuentra a Keu, dormido, y por fin llega al lecho de la reina. Ante ella se postra, y la adora: en ningún otro cuerpo santo creyó tanto como en el cuerpo de su amada.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 119).

i després el de Keu –també ensangonat però per culpa de les nombroses nafres que encara no té curades– i decideix que són ells els culpables. De res serveixen les excuses de Ginebra, que es justifica dient que la sang és del nas²³¹. Enfellonit va a buscar al seu pare i reclama justícia davant d'aquesta greu injúria. De seguida es presenta Lancelot, que s'ofereix a lluitar de nou contra Meleagant per defensar l'honor del senescal i la reina. Una situació ben curiosa perquè, en definitiva, el cavaller de la Carreta és culpable de les acusacions que van dirigides a Keu. Així és com novament s'enfronten i així és com de nou Meleagant queda acorralat i és salvat en última instància pel seu pare, que li demana a la reina que intercedeixi a favor del seu fill²³². Suspès el combat, Lancelot creu que ha arribat l'hora d'abandonar la cort de Baudemagus per anar a buscar Galvany –que vam deixar molts versos enrere– i és d'aquesta manera que Meleagant el captura i el reté presoner a casa d'un dels seus homes (Shirt, 1975, p. 33).

Quan Galvany finalment arriba a Gorre i Meleagant conspira per fer creure que Lancelot ja es troba sa i estalvi amb Artús, aviat tothom vol tornar a Logres. Només aleshores, quan arriben a la cort del rei bretó, s'adonen que el protagonista del *roman* ha desaparegut. No és fins al torneig de Noauz que la reina coneix per primera mà que Lancelot és viu²³³. Ell és, sense cap mena de dubte, el vencedor d'aquella jornada²³⁴. Aquí acaba la part del relat escrita

²³¹ Aquest episodi connecta amb el de la llegenda de Tristany i Iseu (Prior, 2006, p. 133-134), perquè com en aquest cas ells dos també són enxampats per culpa de la sang als llençols. Bérout explica que: “El día anterior, estando Tristán en el bosque, un gran jabalí le había herido en la pierna y le dolía. La herida había sangrado mucho y para desgracia suya la venda se le había desatado. Tristán aquella noche no dormía, me parece. El rey se levantó a media noche y salió de la cámara; le acompañaba el enano jorobado [li han preparat una trampa a Tristany per descobrir que durant la nit visita Iseu].

En el aposento no había luz, ni cirio ni lámpara encendidos. Tristán se puso en pie. ¡Dios mío!, ¿por qué lo hizo? Escuchad: junta los pies, calcula la distancia y salta; cayó encima del lecho del rey. La herida se abrió y sangró abundantemente; la sangre manchó las sábanas. La herida sigue sangrando, pero él no nota nada porque sólo atiende a su deleite y en muchos lugares se acumula la sangre.” (Traducció d'I. de Riquer, 2001, p. 71-72). Stary (1991) hi veu un paral·lelisme pel que fa a la inestabilitat política que provoca.

²³² Stary (1991, p. 70) defineix aquesta suspensió com: “(...) a sign of general frustration and the impossibility of letting justice triumph in this kingdom with fluid laws that both of these combats are halted on the brink of Lancelot's victory at the demand of Bademagu. It is indeed a paradox that in this instance the imprisoned queen is in a position to determine the destiny of Méléagant, the source of her suffering, as it is Guinevere who stops Lancelot. Méléagant does not feel any gratitude, and immediately plots yet another intrigue –the abduction of Lancelot and the forged letter– whose victim Lancelot becomes.”

²³³ Shirt (1975, p. 50-51) té la següent teoria respecte l'anonimat aquí de Lancelot: “Il nous semble que Chrétien a recours à l'expédient de l'incognito dans cet épisode pour deux raisons différentes. Premièrement cet expédient empêche toute confrontation directe et personnelle des amants (...) en même temps cependant, l'incognito remplit une fonction structurale qui dans les circonstances est fort utile: il évite tout simplement la nécessité de faire allusion à cet épisode dans le reste du roman.”

²³⁴ Ha jurat tornar a la seva presó després del combat i és per això que ben aviat emprèn el camí de tornada sense que ningú el descobreixi. Mentrestant, però, el senescal de Meleagant ha tornat a casa seva i ha descobert

per Chrétien. A partir d'ara és Godefroi de Lagny (Shirt, 1975) –hom creu que es tractaria d'un deixeble– qui continua el *roman* fins al final. Són gairebé un miler de versos –aproximadament del v. 6147 al v. 7112– en què Lagny explica com la germana de Meleagant allibera Lancelot de la torre i com aquest finalment acaba amb la vida del fill del rei Baudemagus, deixant així obert el final de la història que ateny a Lancelot i la reina Ginebra.

I aquí és on comencen les interminables discussions sobre el significat del relat, el paper que juga Lagny en la composició, l'abast de la influència de la comtessa de Xampanya o el posicionament de Chrétien envers l'adulteri²³⁵ –entre tantes altres qüestions. Entre tots ells, però, caldria destacar de nou un aspecte com la ironia, quelcom que ja havíem apuntat anteriorment quan parlàvem sobre l'*Erec* o el *Cligès*. De moltes maneres diferents s'entén la ironia en *El cavaller de la Carreta*. Jackson (1970), per exemple, s'interessa pel tipus de comunicació i, sobretot, pels problemes de comunicació que trobem en els *romans* del xampanyès. És a dir, la manera com els personatges d'aquests relats artúrics expressen els seus sentiments. En aquest sentit, conclou que (Jackson, 1970, p. 49): “*Chrétien uses the love dialogue, the characteristic of early romances, only when love is not sincere in his sense. In other words, if Alexander and Soredamurs, Cligès and Fenice are courtly lovers, then Chrétien wants no part of courtly love. His real lovers never indulge in the love monologue or love dialogue when they are truly in love*”²³⁶.” Segons

el tracte que la seva esposa havia fet amb el presoner. Sense perdre ni un instant, l'home li ho explica tot a Meleagant. El vil traïdor, aleshores, fa construir una torre inexpugnable on poder tancar-hi a Lancelot.

²³⁵ A tall d'exemple: “On reconnaîtra de toute façon que, si Chrétien voulait, pour des raisons qui nous échappent mais qui tenaient peut-être aux exigences de son public, donner à son roman approximativement la même longueur qu'aux précédents, il lui était pourtant difficile de ramener Lancelot à la cour en même temps que la reine pour les y faire vivre côte à côte. La durée de leur liaison sera l'affaire du *Lancelot-Graal*; elle ne s'accordait très probablement pas avec le dessein de Chrétien, qui aura vu la nuit d'amour, unique, comme le signe d'une vérité spirituelle ou sentimentale bien plutôt que comme un événement destiné à se répéter dans l'histoire: contrairement à ce qu'on a dit, la *Charrette* n'est pas le roman de l'adultère.” (Rychner, 1968, p. 72-73).

²³⁶ “Chrétien utilitza el diàleg amorós, característic dels primers *romans*, només quan l'amor no és sincer. En altres paraules, si Alexandre i Soredamor, Cligès i Fenice són amants cortesos, Chrétien no vol saber res de l'amor cortès. Els seus veritables amants mai es lliuren al monòleg amorós o al diàleg amorós quan estan realment enamorats.” (La traducció és meua.) Així, per a Jackson la parella que formen Erec i Enide representava el cas paradigmàtic de no-comunicació i, consegüentment creia que entre ells existia una amor més vertader que cortès. Ara bé, Peter Noble opinava que allò que s'esdevenia en aquest cas en realitat era un símptoma de quelcom diferent, cito: “The marriage was arranged between the families, and the feelings of the actual participants were of little importance. In this case fortunately neither of them is averse to the marriage and indeed both have reason to be pleased; Erec at winning a partner of outstanding beauty and Enide at making an unexpectedly good marriage. They are attracted to one another for a variety of reasons, physical, material, even opportunistic, but there is no question of love at this point, and this must have been true of many twelfth-century (and later) marriages.” (Noble, 1982, p. 13-14). També Simone Gallien té una altra opinió ben diferent a la de Jackson quan explica l'actitud del protagonista de l'obra: “Erec ne connaît pas davantage le tourment du désir insatisfait. Au lieu de la longue description de l'insomnie dont souffrent les amants, tous, dit

Jackson, aquest plantejament permetria fer aflorar, per tant, nombrosos episodis que ens hauria de fer pensar que el posicionament de Chrétien potser no s'hauria d'interpretar sempre seriosament. També Bogdanow (1972) apunta la possibilitat d'entendre el missatge ideològic en certs passatges de les obres del xampanyès com una ironia o una caricatura de l'amor. Per explicar aquesta circumstància es fa ressò dels plantejaments que Diverres (1970, p. 35) ja havia al·ludit en referència a la *mesura* i la *raó*, dos dels conceptes clau en la teoria trobadoresca de la *fin'amors* i que podrien explicar aquest joc que l'autor dissimula tan bé.

És, precisament en la segona de les dues composicions líriques conservades del nostre autor –*Amors, tençon et bataille*– que apareix casualment la desmesura com una actitud pròpia de l'enamorat (edició de Gérard-Zai, 1994, p. 457-459):

- I Amors tençon et bataille
 Vers son champion a prise,
 Qui por li tant se travaille
 Q'a desrainier sa franchise
 A tote s'entente mise:
 N'est drois q'a sa merci faille;
 Mais ele tant ne lo prise
 Que de s'aïe li chaille.
- II Qui que por Amor m'asaille,
 Senz loier et sanz faintise
 Prez sui k'en l'estor m'en aille,
 Que bien ai la peine aprise.
 Mas je criem k'en mon servise
 Guerre et aïne li faille.
 Ne quier estre en nule guise
 Si frans, q'en moi n'ait sa taille.
- III Nuls s'il n'est cortois et sages,
 Ne puet d'Amors riens aprendre;
 Mais tels en est li usages,
 Dont nulz ne se seit deffendre,
 Q'ele vuet l'entree vandre.
 Et quels en est li passages?
 Raison li covient despandre
 Et mettre mesure en gages.

le poète: *cele nuit ont tote dormie*. C'est que le désir n'est pas tourmenté. L'amant sait qu'il sera satisfait et presse la célébration des noces.

Si le sentiment d'Erec n'est pas courtois, comme le fait remarquer judicieusement Gustave Cohen, ce n'est pas parce qu'il est sensuel. On sait en effet que l'amour courtois n'est pas toujours nécessairement chaste; mais il est trop instinctif, trop simple, trop immédiat. Nous ne retrouvons pas ici cette transmutation de l'instinct, ce refoulement du désir en quoi consiste tout l'apport de la courtoisie. L'amour, ici, se manifeste comme le faim et la soif." (Gallien, 1975, p. 21-22).

- IV Fols cuers legiers ne volages
Ne puet rien d'Amors aprendre.
Tels n'est pas li miens corages,
Ki sert senz merci atendre.
Ainz que m'i cuidasse prendre,
Fu vers il durs et salvages;
Or me plaist, senz raison rendre,
Ke ses prou soit mes damages.
- V Molt m'a chier Amors vendue
S'onor et sa seignorie,
K'a l'entree ai despendue
Mesure et raison guerpie.
Lor consalz ne lor aiue
Ne me soit jamais rendue:
Je lor fail de compaignie,
N'i aient nule atendue.
- VI D'Amors ne sai nule issue,
Ne ja nus ne la me die!
Muër puet en ceste mue
Ma plume tote ma vie:
Mes cuers n'i muërat mie;
S'ai en celi m'atendu
Que je dout que ne m'ocie:
Ne por ceu cuers ne remue.
- VII Se merciz ne m'en aiue
Et pitiez, qui est perdue,
Tart iert la guerre fenie
Que j'ai lonc tens maintenue!²³⁷

²³⁷ “I. Amour a déclenché querelle et bataille | contre son champion, | lequel se tourmente tant à cause de lui | qu’il met tous ses efforts | à défendre les droits de son seigneur: | il n’est pas juste qu’il ne puisse obtenir sa pitié; | mais elle ne lui accorde pas assez de prix | pour se soucier de son aide. | II. M’attaque qui veut au nom de l’Amour, | je suis prêt a aller au combat | sans espoir de récompense et avec loyauté, | car j’ai habitude de souffrir. | Mais je crains qu’Amour lui-même | ne puisse obtenir de moi que je l’affronte: | en aucune façon je veux m’affranchir au point | qu’Amour cesse d’exercer sur moi sa suzeraineté. | III. Personne, s’il n’est courtois et sage; ne peut rien connaître de l’Amour; | mais telle est sa loi | à laquelle personne ne peut échapper: | Amour veut vendre le droit d’entrée dans son fief. | Quel en est le péage? | Il faut dépenser raison | et laisser mesure en gage. | IV. Un cœur fou, frivole et volage | ne peut rien apprendre d’Amour. | Mais mon cœur n’est pas ainsi fait, | car il aime sans rien attendre en retour. | Avant de penser être pris au piège, | j’étais hostile et farouche envers Amour; | maintenant, sans pouvoir l’expliquer, | il me plaît que mon infortune tourne à son profit. | V. Amour m’a vendu trop chèrement | l’accès à ses terres et à son royaume, | car à l’entrée, j’ai dépensé | mesure et perdu raison. | Que jamais leur conseil ni leur aide | ne me soient rendus: | je fausse compaignie à mesure et raison: | qu’elles ne comptent plus que je revienne. | VI. Je ne connais pas d’issue pour sortir du domaine d’Amour; | qu’elles ne personne ne me l’indique! | Je peux bien toute ma vie dans cette cage | changer de plumage, | mon cœur, lui, ne changera pas: | j’ai mis tout mon espoir en celui | dont je redoute qu’il veuille me tuer; | mais malgré cette crainte, mon cœur reste fidèle. | VI. Si merci et pitié, | que j’ai perdue à jamais, ne m’aident, | la guerre que j’ai longtemps soutenue | tardera à finir.” (Traducció al francès de Gérard-Zai, 1994, p. 457-459.

S'evidencia aquí la incompatibilitat entre l'amor i la mesura²³⁸, dos elements que immediatament després retrobem –segons Bogdanow– en els *romans* artúrics de Chrétien. La desmesura, per tant, la podem interpretar en clau còmica²³⁹. Només cal tenir present –explica– alguns dels episodis més destacats de *El cavaller de la Carreta* per adonar-nos que, efectivament, això pot ser entès així. Lancelot ens delecta amb una gran quantitat d'episodis hilarants promoguts justament per la falta de mesura. Per exemple, és aquesta falta de moderació la que pot explicar per què el cavaller puja a la carreta ignominiosa que condueix el nan²⁴⁰, per què deixa de lluitar en el combat contra Meleagant quan Ginebra així li ho demana²⁴¹ o per què queda totalment embadocat quan troba la pinta amb alguns dels cabells de la reina. Segons aquesta hipòtesi, Chrétien hauria pogut explotar la ridiculització del seu protagonista en *El cavaller de la Carreta* com no ho hauria fet en cap altra de les seves obres fins aleshores.

²³⁸ Queda palès sobretot en la tercera cobla de la composició. Després Chrétien la intensifica i l'amplia en la cinquena cobla (Bogdanow, 1972, p. 52)

²³⁹ Sí que és veritat que la contraposició entre amor i mesura no sempre estava destinada a desembocar en comicitat, els lais de Maria són un clar exemple del camí tràgic que podia prendre la mesura.

²⁴⁰ Al principi de l'obra, quan Meleagant rapta la reina Ginebra, Lancelot es queda sense cavall, però quan veu passar una carreta amb un nan demana a aquest que li digui si l'ha vista passar. Aleshores el nan li diu que sí vol saber què li ha passat a la reina haurà de pujar a la carreta. Lancelot hi puja, no sense que abans assistim al pertinent debat al·legòric Amor-Raó.

²⁴¹ El combat està a punt de decidir-se, però aleshores Baudemagus demana pietat a la reina, no vol que Lancelot mati el seu fill. Ella està d'acord amb la petició i així li ho fa saber. Lancelot fa cas a Ginebra (edició de Roques, [1958] 1975, p. 116, v. 3798-3801):

Molt est qui aimme obeïssanz,
et molt fet tost et volentiers,
la ou il est amis antiers
ce qu'a s'amie doie plaire.

“Quien ama es obediente: con rapidez lleva a cabo lo que place a su amiga si está profundamente enamorado.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 107).

I una mica més endavant (edició de Roques, [1958] 1975, p. 116, v. 3810-3817):

(...) puis Lanceloz, por nule rien,
nel tocast, ne ne se meüst,
se il ocirre le deüst.
Il nel toche ne ne se muet;
et cil fiert lui tant com il puet,
d'ire et de honte forssenez,
quant ot qu'il est a ce menez
que il covient por lui proier.

“(…) desde ese momento, por nada del mundo [Lancelot] habría tocado a Meleagante, ni se habría movido aunque su vida peligrase. No le toca ni se mueve. Su enemigo, por el contrario, le hiera tanto como puede, fuera de sí de ira y de vergüenza al oír que ha llegado al extremo de que ha sido preciso suplicar por su vida.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 107).

A més, Lancelot resulta encara més ridícul si el comparem amb Galvany, un personatge que hauríem d'ubicar als antípodes d'allò que representa l'amant de la reina Ginebra. Hi ha una acció molt plàstica que evidencia aquesta diferència entre ambdós, això és, que Galvany no puja a la carreta (edició de Roques, [1958] 1975, p. 13, v. 388-392):

Quant mes sire Gauvains l'oi,
si le tint a molt grant folie
et dit qu'il n'i montera mie,
car trop vilain change feroit
ce charrete a cheval chanjoit²⁴².

Consegüentment, la distància que separa l'actitud dels dos cavallers no fa més que exagerar el caràcter risible del protagonista. Amb quina finalitat? Resulta curiós que aquest servidor tan humiliat surti victoriós de tots i cadascun dels reptes forassenyats que emprèn per amor. Per què no dir-ho, fins i tot s'intueix un cert lirisme en tots els reptes que afronta. Per aquest motiu, no ens ha d'estranyar que finalment, com diu Bogdanow (1972, p. 54): “*Hence Lancelot, the fin amant, is triumphant where Gauvain, the perfect chivalrous knight who is trop senatz and not in love, fails miserably*”²⁴³.” Podem riure’ns, doncs, de Lancelot si volem, però malgrat tot no és ell qui obté les recompenses de l'amant esforçat?

Per d'altres com Prior (2006, p. 144), tots aquests actes vergonyosos –com el comportament malaltís de Lancelot enamorat o la pobra imatge que dóna quan abandona el combat a les ordres de Ginebra– són una manera d'allunyar la traïció que constitueix l'adulteri a través d'altres accions més o menys divertides²⁴⁴. Stary (1991, p. 70) creu que hauríem d'interpretar l'adulteri present en aquest *roman* com una venjança dels amants i no com un fenomen d'amor cortès. Una venjança fruit de l'arrogància i el comportament ofensiu de Meleagant, però també –i això és el que sorprèn més– de la despreocupació que exhibeix Artús per la seva esposa. Això és, l'adulteri entès com una resposta personal al desordre polític de la cort de Logres i Gorre, perquè perpetuen l'existència d'una situació tan espantosa com la que confina

²⁴² “Apenas le oyó [al nan com li proposava de pujar a la carreta] mi señor Galván, lo consideró como una gran locura, y contestó que no subiría de ningún modo; pues haría desde luego un vil cambio si trocara su caballo por la carreta.” (Traducció de Cuenca i García Gual, [1984] 2000, p. 53).

²⁴³ “Per tant, Lancelot, el *fin amant*, triomfa on Galvany, el perfecte model de cavaller que és molt sensat però que no està enamorat, fracassa miserablement.” (La traducció és meva.)

²⁴⁴ Prior (2006, p. 141-142): “(...) the romance also depicts a number of smaller, more private, moments of shame in scenes that are quite funny. In these cases, shame has been replaced onto humor, as Lancelot is frequently mocked, usually by women, for his bumbling behavior, which is markedly Ovidian.”

els habitants del regne d'Artús a viure sota el control tirànic de Meleagant. Fins i tot hi ha qui s'atreveix a pensar que la nit d'amor no s'adiu als preceptes de l'amor cortès, sinó als preceptes dels costums de Logres²⁴⁵. En tot cas: “*The logic of the knight's argument is unmistakable: the noble mission to free the queen and the other captives cannot coexist with the shameful act of riding in the cart, or, by implication, with the shame of treasonous adultery*”²⁴⁶ (Prior, 2006, p. 139), la qual cosa ens indueix a entendre *El cavaller de la Carreta* com alguna cosa més que una història sobre l'adulteri –s'interpreti o no de manera irònica²⁴⁷.

²⁴⁵ Quin és aquest costum? Bruckner (1986, p. 165) ho explica així: “The Queen rides out into the forest, escorted by one of Arthur's knights –Keu, as it happens. A combat takes place; the Queen goes to the winner –Meleagant, in this case– who according to the custom of Logres has won her fair and square, his honor intact. The winner, however, is prevented by his father from enjoying the fruits of the battle and the custom is replayed when a second challenger arrives. The Queen is once again at stake. She goes to the victor –this time Lancelot who, after a slight delay, does indeed complete the custom. Their night of love is, according to the custom of Logres, nothing more than Lancelot's just due: having won Guenièvre by force of arms, the knight may do as he pleases, ‘sanz honte et sanz blasme.’ Here is Lancelot's perfect justification, not in the secret value system of courtly love, not in the marvelous realm of the *pays de Gorre*, but in the time-honored customs of Arthur's own kingdom!”

²⁴⁶ “La lògica de l'argument del cavaller és inconfusible: la noble missió per alliberar la reina i els altres captius no pot coexistir amb el vergonyós acte de muntar dins de la carreta, o, per extensió, tampoc pot coexistir amb la vergonya d'un adulteri traïdor.” (La traducció és meva.)

²⁴⁷ A més, l'estructura del relat, que en aquesta ocasió no hem analitzat –però podem sintetitzar a partir de la proposta de Stuckey (1963, p. 5-6): “(...) the hero's adventures (...) are, I believe, deliberately patterned (at least through line 4754) in accordance with some of the important conventions of chivalry and courtly love (...). From the beginning of the poem up to his first battle with Melegant, Lancelot undergoes a series of ten trials. The first five of these adventures involve a damsel in distress, and each one provides a test of Lancelot's ‘courtesy’: (1) the abduction of Guinevere and Lancelot's pursuit, including the incident of the cart, in which Lancelot compromises his knightly honor for the sake of love, (2) the damsel of the tower, (3) the damsel of the crossroads, (4) the damsel of the knight guarding the ford, and (5) the damsel of the ‘guarded’ bed (...). The next five adventures provide a test of Lancelot's ‘fortitude’, that other important knightly quality: (1) the narrow pass, (2) the battle of the ‘hasty’ castle, (3) fighting and beheading the ‘insulting’ knight, (4) lifting the lid of the tomb, and (5) crossing the sword bridge.” –és rellevant i, sobretot, pertinent. A hores d'ara podem estar convençuts que per a Chrétien aquest no era un aspecte sobrer ni molt menys, com tampoc ho era els discursos implícits en els seus *romans*. Per aquesta raó xoca el desenllaç final, sobretot l'actitud de la reina, ja que “Godefroi réalise un changement; car dans la continuation, Guenièvre n'est plus l'objet de pitié de la scène d'ouverture de Chrétien où elle se voit complètement abandonnée au point d'être obligée de se jeter aux pieds de Keu; sous la plume de Godefroi, Guenièvre se voit restaurer sa dignité de reine et de femme; elle reprend son rôle de conjointe et de conseiller royal.” (Shirt, 1975, p. 40).

El cavaller del Lleó

El darrer dels *romans* que ens proposem explicar amb detall en aquest capítol dedicat a Chrétien de Troyes, moltes vegades ha estat estretament vinculat amb aquell altre que comentàvem a l'inici d'aquestes pàgines, això és, a *Erec i Enide*²⁴⁸. Nitze (1955, p. 170), per exemple, no dubta en establir una analogia argumental a través de sis subdivisions que – aparentment – connecten ambdós treballs del xampanyès. És, precisament, a través d'aquests sis episodis: “(a) an adventure to avenge a wrong, (b) a fight with a hostile knight, (c) the rescue and wooing of the heroine, (d) fault and defection of the hero, (e) the mad ride of the hero, (f) the final appeasement and reconciliation²⁴⁹” que s'evidenciaria aquesta relació i es reivindicaria una coherència que podríem anomenar complementària: Erec pateix un excés d'amor mentre que Ivany l'oblida en favor de les armes²⁵⁰. *A priori*, podem compartir la hipòtesi de Nitze. Ara bé, de la mateixa manera que passa amb els anteriors *romans* –i aquest no és una excepció–, *El cavaller del Lleó*,²⁵¹ desferma novament la polèmica entre la bipartició (Tasker Grimbert, 1985, p. 396; Glasser, 1987, p. 487; Maddox, 1988, p. 5) i la tripartició (Frappier, [1957] 1968, p. 122-144) del relat. Aquí és Zaddy (1970) qui –de manera molt hàbil– inclina la balança cap a una solució

²⁴⁸ Per exemple, llegim aquest fragment inicial en un article de Combellack (1971, p. 10): “(...) his fault [la d'Ivany] is forgetfulness (...). He thus neglects his duty to his newly married wife, as her lover and servant in love, for feats of arms, as Erec in Chrétien's companion piece to *Yvain* neglects feats of arms for love of his wife –with unhappy results for both young couples. The problem explored in both romances seemed to be the dilemma caused when marital and martial demands impose irreconcilable duties in different spheres upon a young man.” Contràriament, Diverres (1973, p. 111-112) comenta: “Laudine's remains static, and in this respect she is totally unlike Enide, who, together with Erec, has to search for true courtesy and happiness in marriage. It is this difference that leads me to believe that Chrétien was not concerned with the conflicting claims of chivalry and marriage in *Le Chevalier au Lion* as he was in *Erec et Enide*. Laudine's relationship to Yvain is far more that of *dompna* to lover than that of wife to husband. The subordination of Enide to Erec is closer to the reality of marriage in twelfth century aristocratic circles than Laudine's domination of Yvain.” Sobre aquesta qüestió vegeu també Murtaugh (1973, p. 164).

²⁴⁹ “(a) l'aventura per venjar un greuge, (b) una baralla amb un cavaller hostil, (c) el rescat i galanteig de l'heroïna, (d) l'error i deserció de l'heroi, (e) la bogeria de l'heroi, (f) la pacificació i reconciliació final.” (La traducció és meua.) Sobre l'estructura d'aquest roman podeu consultar també Reason (1958, p. 10-26).

²⁵⁰ “If the underlying tensions in medieval romance often arise out of the ‘difficulties inherent in male-female relations’ (...), as many critics have suggested, then Chrétien de Troyes' *Yvain* must be considered a tribute to the uneasy alliance of men and women forced together by courtly ideology.” (Hostetler, 1997, p. 119-127). També es pot consultar McGuire (1991, p. 80-81).

²⁵¹ *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA) comptabilitza un total de 11 testimonis –complets o fragmentaris– de *El cavaller del Lleó*. Entre els habituals, el ms. 794, el ms. 1450 i el ms. 12560 de la Bibliothèque Nationale de França (BNF), com també els manuscrits 1433 i 12603. N'existeixen d'altres que contenen *El cavaller del Lleó* i que ja hem esmentat també anteriorment com el ms. 472 de la Bibliothèque et Archives du Château de Chantilly, el ms. 1725 de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, el ms. 125 de la Col·lecció Robert Garret de la University Library de Princeton o els fragments d'Annonay [vid. Nota 50]. Novetats: el testimoni de l'Archivio di Stato de Mòdena i un altre conservat a la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier. Busby (1993) fa referència a dos fragments més un conservat a Bruges i l'altre a Lió.

intermèdia quan conclou que l'*Ivany* podria estar dividit en dues parts des del punt de vista temàtic i, alhora, en tres si tenim en compte una perspectiva d'estructura pura i dura²⁵². Independentment del punt de vista que adopta cadascun d'ells, Zaddy i Nitze evidencien la naturalesa enrevesada de Chrétien i el tarannà habitual amb què organitzava el material, que en el cas de *El cavaller del Lleó* comença en un dia de Pentecosta²⁵³ a la cort del rei Artús.

La primera part del *roman* s'inicia a Carduel. Aquell dia el rei s'ha retirat a descansar²⁵⁴ i alguns dels cavallers de la cort es distreuen al voltant de Calogrenant²⁵⁵ –el cosí d'Ivany– que intenta explicar una aventura que li va ocórrer fa set anys. A l'inici, per tant, li manca un pròleg –com a mínim explícit– que encapçali el relat; una insòlita circumstància en el conjunt de producció de Chrétien. Potser això no és del tot cert, ja que la majoria dels estudiosos creuen que de pròleg n'hi ha, el que passa és que s'insereix enginyosament en el text²⁵⁶. Tasker

²⁵² Aquesta és la conclusió a la qual arriba Zaddy (1970, p. 524-527) després de dividir el *roman* en els següents set segments episòdics: 1) Calogrenant explica l'aventura de la Font (v. 1-580). 2) Ivany arriba a la Font i aconsegueix casar-se amb Laudine (v. 581-2169). 3) Artús i altres membres de la seva cort visiten la Font (v. 2170-2475). 4) Ivany oblidia la promesa que va fer a Laudine i ella l'aparta (v. 2476-2780). 5) La bogeria d'Ivany (v. 2781-3340). 6) Ivany s'exilia per voluntat pròpia. Aquest punt es divideix alhora en tres subapartats: 6a) El rescat del lleó (v. 3341-3484). 6b) El rescat de Luneta i l'alliberament de la neboda de Galvany del gegant Harpí (v. 3485-4699). 6c) Ivany és un dels campions en l'enfrontament per l'herència de la germana petita i el castell de la Pèssima Aventura (v. 4700-6509). 7) Reconciliació entre Ivany i Laudine (v. 6510-6818).

²⁵³ “In fact, the very beginning of the *Yvain* evokes an important Christian theme, for it is on the feast of Pentecost that Calogrenant tells of his adventure at the fountain, which had occurred seven years earlier; and it is on the same feast that Yvain sets out upon his own adventure. Moreover, the Holy Spirit, who descent upon the Apostles fifty days after the Resurrection of Christ is commemorated by the feast, is invoked throughout the romance (...). Pentecost, or Whitsunday, in early times second only to Easter among the festivals of the Church, has always been closely associated with the sacraments of redemption: baptism and confirmation.” (Luria, 1967, p. 576). En canvi Locke (1959, p. 290) opina que: “Far from having any theological implications, these verses tend to set the tone of the *Yvain*, one of light and sophisticated irony.” Lonigan (1976) recolza aquesta darrera hipòtesi.

²⁵⁴ Sobre el paper que desenvolupa el rei Artús a *El cavaller del Lleó* es pot consultar Luria (1967, p. 582), Lonigan (1976, p. 2-3), Maddox (1988, p. 13-17), Hostetler (1997, p. 123-124) i Krueger (1985, p. 303).

²⁵⁵ Sobre la figura de Calogrenant –el possible significat del nom i l'estreta relació que s'estableix entre el cosí d'Ivany i el senescal Keu– es pot veure Loomis (1929, p. 217). Precisament sobre això últim ell mateix suggereix: “Calogrenanz, besides the fact that he appears for the first time engaged in a quarrel, affords another clearer indication that he plays the traditional role of Kay. For he is represented undertaking, with humiliating results, an adventure which later another knight (usually Gawain) carries to a triumphant conclusion.” Lonigan (1976, p. 20) es preocupa més aviat per la funció que desenvolupa: “In the *Yvain* Calogrenant's adventure not only prepares the way for Yvain's trip to the fountain, but also foreshadows the journey of the servant of the friend of the younger daughter of the Lord of the Noire Espine –the servant who follows the steps of the Chevalier au Lion that she might enlist his aid. Just as the *Yvain* began with the recounting of an adventure which Yvain would follow up, so does the author lead toward the conclusion of his romance by having someone pursue Yvain's trail of adventures, thus achieving esthetic balance. In Calogrenant's tale of woe, therefore, are to be observed elements of structure, style and mood which both anticipate key aspects of the ensuing parts of the *Yvain* and reveal fundamental traits of Chrétien's art as a whole.” També es pot consultar Newstead (1977, p. 433-434).

²⁵⁶ Per exemple: “W. Foerster does not hesitate to deny its existence, on the grounds that the first lines of the romance introduce us at once into the story. We postulate, for our part, that *Yvain* does contain a prologue.

Grimbert (1985, p. 392), per exemple, advoca per incorporar dins d'aquest suposat pròleg encobert no només la dramàtica descripció inicial sobre la pèrdua dels valors cortesos –i que Chrétien deplora durant aproximadament vint versos²⁵⁷–, sinó també la subsegüent discussió protagonitzada pel senescal Keu. Una baralla que s'inicia quan el cosí d'Ivany interromp el seu relat per aixecar-se prestament en pic veu aparèixer la reina. Cosa que desencadenarà l'habitual insensibilitat del senescal que, ofès, atribueix un excés de cortesia a Calogrenant²⁵⁸.

Where should its boundary be placed? From the viewpoint of narrative grammar, one could justifiably incorporate the whole of Calogrenant's narrative in the prologue; thus the prologue would consist of the first 580 lines." (Ollier, 1974, p. 34). O bé: "Chrétien de Troyes' *Chevalier au lion (Yvain)*, alone among the five surviving romances of reasonably certain attribution, contains no prologue, i.e., no ostensible affirmation of an identifiable authorial presence (Chrétien's name does not appear until the end of *Yvain*) (...). Furthermore, *Yvain* is alone designating no bookish or other source for itself: Unlike in *Erec et Enide*, Chrétien's artistry is not appealed to; no books are alluded to as in *Cligés* or the *Graal*; no Marie de Champagne inspires him, as is the case with the *Charrette*. All this is indeed most curious, unique within the compass of Chrétien's *œuvre*." (Uitti, 1979, p. 163).

257

Li un recontoient noveles,
li autre parloient d'Amors,
des angoisses et des dolors
et des granz biens qu'orent sovant
li deciple de son covant,
qui lors estoit molt dolz et buens;
mes or i a molt po des suens
qu'a bien pres l'ont ja tuit lessiee,
s'an est Amors molt abessiee,
car cil qui soloient amer
se feisoient cortois clamer
et preu et large et enorable;
or est Amors tornee a fable
por ce que cil qui rien n'en santent
diënt qu'il aiment, mes il mantent,
qui s'an vantent et droit n'i ont.
Mes or parlons de cez qui furent,
si leissons cez qui ancor durent,
car molt valt mialz, ce m'est a vis,
uns cortois morz c'uns vilains vis.

(Edició de Roques, [1960] 1974, p. 1-2, v. 12-32)

"Els uns explicaven històries mentre els altres parlaven d'Amor, tot evocant els patiments amargs i els bells plaers que sovint reserva als seus deixebles. Heu de saber que, en aquells temps, els seguidors d'Amor se sometien dolçament als seus manaments i els consideraven molt profitosos; no com avui, que són ben pocs els qui li reten vassallatge, gairebé tothom l'ha abandonat i s'ha envilit en gran mesura. Abans, els qui estimaven eren tinguts per cortesos, nobles, generosos i honorables; ara, Amor ha esdevingut una fal·làcia, perquè els qui no senten res menteixen i diuen que estimen i, presumint-ne sense cap dret, el converteixen en simulació i falsedat.

Però deixem estar els qui viuen ara i parlem dels qui foren, perquè sóc del parer que val més un home cortès mort que un vilà viu." (Traducció de Simó, 2001, p. 5).

258

Et Kex, qui molt fu ranponeus,
fel et poignanz et venimeus,
li dist: «Par Deu, Qualogrenant,

Tot s'ha de dir, l'afer no va a més, ja que Ginebra intervé de seguida, renya Keu i liquida la qüestió, demanant al cavaller que continuï la història que havia començat.

Calogrenant conta que un dia, mentre buscava aventures pel bosc de Brocelianda (Foulon, 1973), va fer cap a casa d'un varvassor i la seva filla, i s'hi allotjà fins l'endemà. Al matí següent, després d'acomiar-se dels seus amfitrions, trobà una gran clariana plena de bèsties –aparentment salvatges– menades per un vilà²⁵⁹. El cavaller –diu– s'hi va acostar per preguntar-li si coneixia alguna aventura o fet prodigiós. L'altre, sorprès, li explicà la història d'una font que certament semblava molt meravellosa. Calogrenant, satisfet:

Del vilain me parti adonques
qu'il i ot la voie mostree.
Espoir si fu tierce passee,
et pot estre pres de midi,
quant l'arbre et la fontainne vi.
Bien sai de l'arbre, c'est la fins,
que ce estoit li plus biaix pins

molt vos voi or preu et saillant,
et certes molt m'est bel quant vos
estes li plus cortois de nos;
et bien sai que vos le cuidiez,
tant estes vos de san vuidez.
S'est droiz que ma dame le cuit
que vos avez plus que nos tiut
de corteisie et de proesce:
ja le leissames por peresce,
espoir, que nos ne nos levames
ou por ce que nos ne deïgnames.
Mes par Deu, sire, nel feïsmes,
mes por ce que nos ne veïsmes
ma dame, ainz fustes vos levez.

(Edició de Roques, [1960] 1974, p. 3, v. 69-85)

“Aleshores, Keu, que era molt malintencionat i traïdorenc, i tenia una llengua mordaç i verinosa, va reaccionar dient:

–Per Déu, Calogrenant, us veig molt educat i decidit! Em complau enormement que ens supereu a tots en cortesia i no dubto que vós hi estareu d'acord, perquè no teniu gota de seny. És natural que la meua senyora pensi que sou el més noble i el més cortès i que potser els altres no ens hem alçat per desídia o per menyspreu. Però a fe meva, senyor, que no l'hem vista abans que vós us aixequéssiu!” (Traducció de Simó, 2001, p. 6-7).

²⁵⁹ “(...) a fantastic conglomeration of animal features; a human menagerie of grotesque horror. What is odd about Calogrenant's description is that the image he presents of the vilain is confined to the head, except for a brief reference to the spine. The creature seems to be all head on top of a twisted backbone; more like a scarecrow than a vilain at all (...). This entire scene is ridiculous (...). The peasant, although undoubtedly ugly and intimidating, is utterly fantastic described: Chrétien has his narrator choose details which add to the sensational nature of his adventure, thus presenting us with the performance, not of a liar, but of a weaver of a tale properly embellished.” (Lonigan, 1976, p. 13).

qui onques sor terre creüst.
Ne cuit c'onques si fort pleüst
que d'ave i passast une gote,
einçois coloït par desor tote.
A l'arbre vi le bacin pandre,
del plus fin or qui fust a vandre
encor onques en nule foire.
De la fontaine, poez croire,
qu'ele boloit com iave chaude.
Li perrons ert d'une esmeraude
perciee ausi com une boz²⁶⁰,
et s'a quatre rubiz desoz,
plus flanboianz et plus vermauz
que n'est au matin li solauz,
quant il apert en oriãnt;
ja, que je sache a esciãnt,
ne vos an mantirai de mot²⁶¹.

(Edició de Roques, [1960] 1974 p. 13-14, v. 408-431)

Diu que ruixà el graó amb l'aigua del vas i que això desencadenà una tempesta de grans proporcions que de sobte es va aturar. Poc després, no gaire lluny va veure venir un cavaller molt enfadat, que quan va arribar al seu costat el desafia. Aleshores, els dos es van abraonar ferotgement en un combat que acabà amb la derrota de Calogrenant. Després d'això, el defensor abandonà la font amb el cavall del vençut i l'altre se'n tornà a peu per on havia vingut.

Així és com Calogrenant –molt avergonyit– explica aquest fracàs tan estrepitos. El seu cosí, que l'escolta atentament, no pot reprimir-se ni un instant més i jura que el venjarà. Aquí és quan, novament, el senescal torna a fer gala de la seva fatxenderia i amb un to molt sorneguer²⁶² no s'està d'insinuar que de paraula tothom és capaç d'emprendre grans proeses.

²⁶⁰ Gregory (1989, p. 541) demostra que hi ha un problema d'interpretació que afecta aquest substantiu i conclou que "boz" és "la coquille, ou un vaisseau en forme de coquille", ja que a més, "présente un creux peu profond typique du bassin d'une fontaine." Una hipòtesi de la que es va fer ressò uns anys després Luttrell (1996).

²⁶¹ "Vaig deixar enrere el vilà que m'havia indicat el camí. Ja devia haver passat l' hora terça i devia ser prop del migdia quan vaig trobar l'arbre i la font. La veritat és que aquell arbre era el pi més bell que mai hagi crescut sobre la terra. Al meu parer, per més que hagués plogut no hauria deixat traspuar ni una gota, perquè l'aigua li hauria lliscat pel damunt sense aconseguir travessar l'espès fullatge. També vaig veure el vas penjat, que era d'or pur. Encara no s'ha venut a cap fira un metall tan fi. Quant a la font, podreu creure'm, bullia com aigua calenta. El graó era una maragda buidada com una bóta [conquilla?] i s'aguantava sobre quatre robins, més resplendents i vermells que el sol del matí quan surt per l'orient. Us ben asseguro que no tinc la més petita intenció de dir-vos cap mentida." (Traducció de Simó, 2001, p. 14).

²⁶² Tasker Grimbert creu que: "The quarrel unfolds, then, in two stages. It is engaged by Calogrenant's show of courtesy and interrupted by his tale, the first version of the fountain adventure. It resumes after the tale, provoked by Yvain's show of chivalry, and concludes as the hero sets out to relive his cousin's adventure." I

Keu, per tant, inicia una nova baralla dialèctica, però aquest cop encara s'estova més aviat que la vegada anterior, ja que el rei –que ja ha acabat de descansar– s'afegeix a la conversa. Artús vol saber què passa i Ginebra li ho explica tot sense dilació. Allò que escolta li agrada al rei, una font tan meravellosa com aquella no la pot deixar d'anar a veure, i per això anuncia que serà allà pel dia de Sant Joan. Però mentre el rei i els seus cavallers expressen una gran alegria, n'hi ha un que està molt contrariat. És Ivany, que recela d'aquella comitiva perquè sap que si s'espera de ben segur que un altre li passarà al davant i desafiarà el defensor de la font abans que ell. És per això que parteix de la cort sense que ningú ho sàpiga²⁶³.

El cosí de Calogrenant segueix totes les indicacions que aquest li havia donat i passa per tots els llocs que havia descrit. Primer la casa del varvassor i la seva filla, després el guaret on hi ha el vilà que guarda les bèsties i, per últim, arriba a la font meravellosa sota el pi²⁶⁴. Prestament, agafa el vas ple d'aigua i l'aboca damunt de la pedra. Com era d'esperar –i després del pertinent terrabastall–, apareix un cavaller armat fins a les celles que l'amenaça i l'envesteix. Ivany no recula i s'hi torna tan com pot fins que, finalment, esberla l'elm de

més endavant diu: “Keu’s point is the lesson which Yvain, like Calogrenant, will have to learn: all too often, there is great discrepancy between one’s pretensions and one’s achievements, between the person one represents oneself to be and the person one truly is or is capable of becoming. Keu is certainly right in affirming that the gesture which his peers have *seen* and the words which they have *heard* require interpretation. The need to process sensory data is a pervasive theme of this romance (...) then, that Keu’s remarks, though couched in exceedingly discourteous terms, contain more than a grain of truth.” (Tasker Grimbert, 1985, p. 393-394).

²⁶³ “Is this fear justified?” es pregunta Diverres (1973, p. 94), i continua: “Since family honour is involved, it would have been difficult for Arthur to refuse a request by Yvain to challenge the defender of the fountain. The reasons for Yvain’s disappointment are more complex. His desire to avenge family honour and his anger against Kay play a part, but to these must be added his desire for self-glory.”

²⁶⁴ Sobre la font meravellosa existeix nombrosa bibliografia que distingeixo en dos tipus. El primer tipus és el que parla de l'origen d'aquesta font, és a dir, en quina font s'hauria pogut inspirar Chrétien: Morgan (1909), per exemple, es decantava per l'arrel celta, Nitze, en canvi apunta un possible origen gal·loromà, i para especial atenció a la figura de Diana: “(...) we have the Imona-cult persisting in *Parzival* and an identification of Diana with the Lady of the Lake in the *Prose Lancelot*, which, together with the relationship of Lunete and Niniane in the *Livre d'Artus* and of Diana and Niniane in the *Merlin*, shows that even as late thirteenth century it was possible in France to identify a fountain-story with the Diana theme.” (Nitze, 1909, p. 156). Altres han tractat amb més o menys fortuna la procedència d'aquest element central de l'argument, per exemple, Hamilton (1911 i 1914), Nitze (1955) o Luria (1967). El segon tipus de bibliografia fa referència a la seva funció o significat. Per exemple, Glasser (1987, p. 486) creu que la tempesta que allà es desencadena: “(...) magnifies the might of a man; his actions become a threat to an entire community. Thus the spilling of the water demonstrates how a single man, whatever his motives, can disrupt the welfare of a group of people by shaking the foundations of their stability.” En canvi, Hostetler (1997, p. 121) és del parer: “Laudine’s association with both fountain and castle creates a division between her natural, violent passions and her social role as courtly lady. These two locations further underscore Laudine’s paradoxical position in the courtly love and marriage economies. The potential violence of the fountain must be countered and protected by a husband and without one Laudine is defenseless from the threat of her own storm.” I encara cal afegir la hipòtesi, la de Luria (1967, p. 564-565): “I shall propose that this elusive ought to be understood as a baptismal image, and that so understood, it suggests an interpretation of the entire romance somewhat different from those most commonly held.” Sobre la font també es pot consultar Maddox (1988, p. 2-3).

l'adversari, que ferit de mort, fuig com pot cap al seu castell, però per poc temps, ja que l'altre –que no vol perdre l'oportunitat d'aconseguir alguna prova que evidenciï la seva victòria (Combella, 1971, p. 16 i Diverres, 1973, p. 94-95)– el segueix de ben a prop. Així s'acosten ràpidament a la fortalesa del moribund, un al davant i l'altre al darrere a punt d'encalçar-lo. Quan Ivany s'aixeca de la sella i s'estira per agafar-lo, la porta de l'entrada –que tot just travessen– baixa i esquartera el seu cavall en dos²⁶⁵. Ivany està desconcertat, una de les meitats del seu cavall queda fora, l'altra queda tancada –com ell– dins d'una sala.

A partir d'aquí s'inicia un estrany episodi que finalitza amb el matrimoni entre el protagonista del *roman* i la vídua del defensor de la font, Esclados²⁶⁶. Un capítol que, certament, sobta el lector modern, sobretot per la celeritat amb què Laudine decideix tornar-se a casar. Tanmateix, com bé ens indica Glasser (1987, p. 489):

If in some ways Chrétien's fictions strains credulity, in other ways its internal workings are logically consistent. He posits a world in which a domain's stability can be destroyed at any moment by a wayward individual. To counteract that peril, a woman must reject personal preferences in order to find a protector for her intense vulnerability (...). Laudine deeply grieves over Esclados' corpse, but almost immediately pragmatic needs replace emotional ones. Her next marriage, she sees, is vital to her own safety and that of her domain. In her behavior, the reader can glimpse the fact that medieval marriages of the aristocracy were more likely to be concerned with preserving and extending power than with romantic preferences²⁶⁷.

L'arranjament del matrimoni, per tant, respon a una necessitat evident, una circumstància que la donzella Luneta sabrà gestionar amb habilitat. En veure que Ivany queda tancat, la serventa de Laudine s'esmuny per una petita porta i fa cap a la sala on hi ha el cavaller.

²⁶⁵ "One need not to be Freudian to find castration imagery in Yvain's spectacular entry into Laudine's castle, where the porticulus falls, severing his horse in half and trapping him in the entryway." (Hawkins, 1992, p. 385).

²⁶⁶ Matrimoni propiciat per Luneta. Sobre aquest personatge en particular es pot veure Vance (1986, 51-56), Krueger (1985, p. 306-308) i, sobretot, Sullivan (2001).

²⁶⁷ "Si en cert sentit les ficcions de Chrétien ens porten al límit de la credulitat, d'altres vegades el funcionalment intern d'aquestes ficcions és lògicament consistent. Chrétien postula un món on l'estabilitat d'un domini pot ésser destruïda en qualsevol moment per un individu capritxós. Per a contrarestar aquest perill, la dona ha de rebutjar les preferències personals i trobar algú que protegeixi la seva intensa vulnerabilitat (...). Laudine plora profundament sobre el cos d'Esclados, però quasi de manera immediata, les necessitats pragmàtiques reemplacen les emocionals. El posterior matrimoni, així ho veu ella, és vital per a la seva pròpia seguretat i la dels seus dominis. En el seu comportament, el lector pot entreveure com els matrimonis aristocràtics medievals estaven més preocupats per la preservació i l'expansió del poder que per les preferències romàntiques." (La traducció és meva.)

Aleshores, tan bon punt es dóna a conèixer, li lliura un anell que el fa invisible, de manera que quan entra la turba que el ve a buscar no són capaços de veure'l. No només això, Luneta també aconsegueix fer canviar d'opinió la seva mestressa gràcies al seu gran poder de persuasió (edició de Roques, [1960] 1974, p. 52-53, v. 1694-1713):

Ne voi rien por coi je m'an teise,
que nus ne nos ot ne escoute.
Vos me tanroiz ja por estoute,
mes bien puis dire, ce me sanble,
quant dui chevalier sont ansamble
venu a armes en bataille,
li quex cuidiez vos qui mialz vaille,
quant li uns a l'autre conquis?
An droit de moi doing je le pris
au veinqueur. Et vos, que feites?
-Il m'est avis que tu m'agueites,
si me viax a parole prandre.
-Par foi, vos poez bien entendre
que je m'an vois par mi le voir,
et si vos pruef par estovoir
que mialz valut cil qui conquist
vostre seignor, que il ne fist:
il le conquist et sel chaça
par hardemant anjusque ça,
et si l'enclost an sa meison²⁶⁸.

Com acabem d'advertir, Luneta és qui condueix a bon port el matrimoni²⁶⁹ entre Ivany i Laudine. El cavaller, certament, està encantat, ja que d'ençà va veure la dama del castell que n'està profundament enamorat, és per això que no dubta a participar en el joc de l'enginyosa serventa. Pel que fa a la mestressa, aquesta unió li convé i també als seus barons, que no posen cap impediment²⁷⁰. Dit i fet, l'endemà es casen. La font ja té un nou defensor quan el

²⁶⁸ “No veig per què hauria de callar ara que ningú no ens escolta. Deixeu-me ser prou atrevida per fer-vos una pregunta: quan dos cavallers s'enfronten amb les armes i un aconsegueix vèncer l'altre, ¿quin dels dos creieu que val més? Pel que fa a mi, dono el premi al guanyador. I vós, ¿què en penseu?”

-Tinc la sensació que em vols agafar pel mot.

-A fe que, vós mateixa ho podeu veure, no dic més que la veritat. Us estic donant proves indiscutibles que qui va derrotar el vostre marit era millor que no pas ell: el va vèncer i va tenir el coratge d'empaitar-lo fins aquí i de tancar-lo a casa seva mateix.” (Traducció de Simó, 2001, p. 42-43).

²⁶⁹ “(...) elle est toutefois dotée de ce même pouvoir d'influer sur le déroulement de la narration ainsi que d'un pouvoir verbal manipulateur étroitement lié à l'art de la narration.” (McGuire, 1991, p. 77). Sobre el paper de Luneta vegeu també Cheyette i Chickering (2005, p. 96-102)

²⁷⁰ “From her side, it is above all a marriage of convenience, and it is only at the moment of separation that we learn of her affection for her husband, and later of her continual anxiety during his absence.” (Diverres, 1973, p. 112).

rei arriba el dia de Sant Joan i Keu²⁷¹ sol·licita a Artús que el deixi combatre contra el cavaller desconegut. Una oportunitat que Ivany aprofitarà per rescabalar-se, sobretot quan, derrotat, el senescal descobreix que Ivany és ara el nou senyor de la font²⁷². Tret de Keu, tothom sembla content per això la mainada allarga l'estada allà durant una setmana. Després Galvany (edició de Roques, [1960] 1974, p. 76, v. 2486-2494):

Comant! seroiz vos or de çax,
ce disoit mes sire Gauvains,
qui pot leur fames valent mains?
Honiz soit de sainte Marie
qui por anpirier se marie!
Amander doit de bele dame
qui l'a a amie ou a fame,
que n'est puis droiz que ele l'aint
que ses los et ses pris remaint²⁷³.

Sens dubte, aquesta és la perdició d'Ivany, perquè tot i que li promet a Laudine que tornarà al cap d'un any, la veritat és que el cavaller perd la noció del temps i oblida el termini marcat per la seva esposa. Només quan Luneta apareix a la cort d'Artús i l'acusa de mentider, fals i deslleial, s'adona del gran tort que ha provocat. Com bé apunta Brody (2001, p. 280):

The damsel's words and actions²⁷⁴ simultaneously isolate Yvain from both Laudine and the Arthurian community. Through her damsel and, as it happens, in a public forum, Laudine deals Yvain's standing as a knight a precise and lethal blow. She makes clear that he is worthy

²⁷¹ Sobre el paper que desenvolupa el senescal Keu es poden consultar Kinoshita (1996, p. 317, nota 9), Loomis (1929) i Vance (1986, p. 49-50).

²⁷² Newstead (1977, p. 435) apunta: "This incident of Kay's humiliation is technically and thematically interesting. It originates in the introductory episode in which Kay mocks Yvain when he promises to avenge his cousin's humiliation. Yvain is motivated to depart secretly because Kay might claim the adventure first; and several times during Yvain's experience in the palace, we are reminded of his need to produce proof of Kay's benefit. Finally, Yvain's defeat of Kay not only provides proof but also results in a humiliation for Kay that parallels that of Calogrenant. The sequence of incidents involving Calogrenant, Kay, and Yvain is thus concluded, but the theme of humiliation remains."

²⁷³ "—Com! ¿Esdevindreu ara un d'aquells que perden la vàlua per una dona? —li deia monsenyor Galvany—. Que santa Maria confongui el qui es casa per empitjorar! Qui té una bella dama per amiga o esposa ha de fer mèrits per guanyar-se el seu amor, perquè és just que ella deixi d'estimar-lo tan bon punt comencen a decaure la seva fama i el seu prestigi." (Traducció de Simó, 2001, p. 61).

²⁷⁴ La donzella, després del seu discurs, s'acosta a Ivany i li arrenca del dit un anell que Laudine li havia donat quan es van separar. Glasser creu que aquest anell es podria interpretar com alguna cosa més que una penyora d'amor: "Perhaps a man more truly concerned about his wife's welfare might realize that the risk to his wife in his tourneying is obvious, and his going should be reconsidered. As if to emphasize this point —Yvain's insufficient concern for Laudine's needs— Chrétien shows Laudine guaranteeing his safety by giving him her protective ring; the lack of safety that he leaves her with is thereby made all the more obvious." (Glasser, 1987, p. 490-491).

neither of the Arthurian court nor of her, and she thus deprives him of the two things that verify chivalric worthiness and manhood: reputation as a knight and a woman's love²⁷⁵.

Ivany completament torbat inicia, així, la fugida al bosc. Allà viurà durant un temps com un salvatge. Per comprendre el significat de l'existència que porta el cavaller com a home orat, Hawkins (1992, p. 383-384) creu que hauríem de tenir en compte el context que reflecteix el món artúric i que representa tot un seguit de virtuts i prioritats que per extensió també es podrien extrapolar a les de la societat del segle XII al nord de França. En aquesta escala de valors, Chrétien exposaria la difícil convivència entre amor i proesa, situació que donaria lloc al col·lapse de la comunitat. Un conflicte que s'escenifica en el text a través de les demandes de Galvany i Laudine, respectivament²⁷⁶. En conseqüència, aquest capítol és alguna cosa més que un episodi menor (Zaddy, 1970, p. 525) és una part de la trama carregada de simbolisme (edició de Roques, [1960] 1974, p. 86, v. 2804-2828):

Et il va tant que il fu loing
des tantes et des paveillons.
Lors se li monte uns torbeillons
el chief, si grant que il forsane;
si se dessire et se depane
et fuit par chans et par arees²⁷⁷,
et lessa ses genz esgarees
qui se mervoillent ou puet estre:
querant le vont destre et senestre
par les ostex as chevaliers
et par haies et par vergiers;
sel quierent la ou il n'est pas.
Et il s'an vet plus que les pas
tant qu'il trova delez un parc
un garçon qui tenoit un arc
et cinq saietes barbeles
qui molt erent tranchanz et lees.
Yvains s'en va jusqu'au garçon

²⁷⁵ “Les paraules i les accions de la donzella, simultàniament, aïllen Ivany tan de Laudine com de la comunitat artúrica. A través de la donzella i de la manera que succeeix –públicament–, Laudine assesta un cop letal a la posició d'Ivany com a cavaller. Deixa clar que ni és digne de la cort artúrica ni d'ella, i d'aquesta manera el priva de dues coses que confirmen la vàlua cavalleresca i la virilitat: la reputació com a cavaller i l'amor d'una dona.” (La traducció és meva.)

²⁷⁶ “(...) in the social world, the choice forced upon him between Laudine and Gawain –*fin'amor* and *proesce*– is not so simple (...) moreover his task is not to choose between them but to fulfill both simultaneously.” (Hawkins, 1992, p. 388).

²⁷⁷ “If it is true that the conflicting values of Yvain's society are responsible for the onset of his madness, then it is appropriate that this madness should take the form of a total rejection of civilization: clothing, speech, sense, and community are all discarded; even sword and lance are left behind for the lowly bow and arrow (...) Yvain returns to the condition of a Wild Man (...) unrestrained by the fetters of the civilization that had failed him, but also deprived of the enabling structures that humanize the 'beast' in man.” (Hawkins, 1992, p. 386).

cui il voloit tolir l'arçon
et les saietes qu'il tenoit;
por qant mes ne li sovenoit
de rien que onques eüst faite.
Les bestes par le bois agueite,
si les ocit; et se manjue
la venison trestote crue²⁷⁸.

Per una banda, el bosc situa l'home salvatge fora, però alhora en les immediacions de la comunitat, exhibint així el costat fosc dels ideals que aquesta vol representar. Per l'altra, tenim l'evolució que experimenta l'alimentació d'Ivany –primer menja la carn crua, després cuita gràcies a l'ermità, que també li proporciona aigua i pa– que és una metàfora del procés de reintegració que experimenta el cavaller (Hawkins, 1992, p. 386). Bé podria ser així, o bé podria ser que l'episodi d'Ivany boig respongui a una suggestió irònica construïda a pler per l'autor com proposa Pelen (2003). D'una manera o altra, el desenllaç d'aquest episodi és que, finalment, el protagonista torna en sí gràcies a les excessives fregues d'un ungüent a les temples²⁷⁹. Després d'això s'inicia el periple d'aventures que el menaran fins a la reconciliació amb Laudine.

Tanmateix, abans d'una anàlisi de conjunt d'aquesta segona part, val la pena de destacar una escena en particular que presencia Ivany. El cavaller, ja curat, mentre camina pel bosc, troba un lleó i una serp barallant-se en una clariana²⁸⁰. S'ha especulat molt sobre el combat entre el

²⁷⁸ “Quan ja és lluny de les tendes i dels pavellons li puja al cap un vertigen tan gran que li fa perdre el seny. S'estripa les robes i fuig despulat pels camps i pels conreus deixant desemparada la seva gent, que es pregunten per on pot ser. El busquen per tot arreu, pels albergs dels cavallers, per vergers i per boscos; però no el troben enlloc. Res no pot aturar la seva cursa fins que, a prop d'un clos, veu un vailet que té un arc amb cinc sagetes de puntes amples i esmolades. Llavors s'hi acosta i li pren l'arc i les sagetes que duu a la mà. Ja no recorda cap dels seus actes passats: s'està al bosc, a l'aguait de les bèsties, les mata i després se'n menja la carn tota crua.” (Traducció de Simó, 2001, p. 68).

²⁷⁹ “L'usage excessif ou «démésuré» de l'onguent par la demoiselle de Noroison est sans doute comique, pourtant la position de cette scène dans la narration est déterminante et révélatrice et ne peut pas être considérée uniquement pour son humour.” (McGuire, 1991, p. 67) I més endavant: “La singularité de cet épisode réside dans le fait qu'Yvain semble être guéri par une femme qui commet un acte de démesure d'Yvain envers Laudine, démesure ayant causé sa crise. C'est paradoxalement par cette semblable démesure que sa crise prend fin. La seule différence, cruciale, est que l'agent de la démesure est une femme et que cela produit un effet opposé à l'excès d'Yvain; c'est-à-dire que la démesure de la demoiselle est salutaire pour Yvain et, curieusement, ne suscite point de crise de folie chez elle.” (McGuire, 1991, p. 72). En aquest sentit, Woods (1953, p. 11) creu, que els primers casos per a la rehabilitació d'Ivany s'esdevenen de manera inconscient, com passava també en el cas d'Erec.

²⁸⁰

Si s'adreça lors vers le cri
cele part ou il l'ot oï,
et, quant il parvint cele part,
vit un lyon, en un essart,

felí i la serp que troba el protagonista al bosc²⁸¹, i encara més sobre el significat d'aquest lleó, de qui Ivany prendrà el nom²⁸². Així, per citar alguns exemples: Brown pensa que és un guia de l'Altre Món²⁸³ (1911, p. 688). Harris (1949) i Luria (1967) creuen que representa Crist²⁸⁴. Per a Diverres (1973) i Glasser (1987) és símbol de fidelitat i simpàtica sol·licitud²⁸⁵. I Hawkins (1992) pensa que manifesta la nova identitat d'Ivany²⁸⁶, més o menys el mateix pensa

et un serpant qui le tenoit
par la coe, et si li ardoit
trestoz les rains de flame ardent.
N'ala mie molt regardant
mes sire Yvains cele mervoille;
a lui meïsmes se consoille
auquel d'aus deus il aidera;
lors dit qu'au lyon se tanra,
qu'a venimeus ne a felon
ne doit an feire se mal non,
et li serpanz est venimeus,
si li saut par la boche feus,
tant est de felenie plains.

(Edició de Roques, [1960] 1974, p. 102, v. 3341-3357)

“Alertat pel crit, va dirigir-se al lloc d'on procedia i en una clariana va veure un lleó i una serp que el tenia agafat per la cua mentre li cremava el llom, escopint-hi una flama ardent. No va entretenir-se a contemplar aquest estrany espectacle, sinó que de seguida va pensar que havia d'ajudar un dels dos. Havent esguard que un ésser verinós i traïdor només mereix que li facin mal, i que la serp era una bèstia verinosa i tan plena de fellonia que treia foc per la boca, no va dubtar a prendre partit pel lleó.” (Traducció de Simó, 2001, p. 80).

²⁸¹ Per exemple Adler (1947, p. 298) ens diu: “(...) his choice to help the lion against the serpent constitutes (...) ‘Good against Evil’. But the choice of the lion is a choice of the Good, not only because of Christian symbolism associated with the lion image, but also because the lion’s devotion to his master, and Yvain’s concern for the lion, both displayed at the meeting place with former opponents, are ‘good’ inasmuch as they evidence the practice of self effacement.” I en canvi Hawkins (1992, p. 388) creu que: “(...) what is important here, though, is not the allegorical association of serpent and lion, but the fact, itself, of Yvain’s choice (...) the necessity that Yvain choose between the two animals resonates with that greater thematic choice between prowess and love (...). This, however, is not to argue that serpent and lion are symbolic representations of love and prowess (...) is not so simple: each can be either noble and virtuous or venomous and treacherous; moreover his task is not choose between them but to fulfill both simultaneously.”

²⁸² Sobre el nom Ivany i la seva relació amb el lleó en la literatura artúrica es pot veure Brugger (1941).

²⁸³ Sobre l’origen celta d’Ivany vegeu Nitze (1909), Brown (1905 i 1911) i Cormier (1975), entre d’altres.

²⁸⁴ “His subsequent recovery of spiritual stature, in the course of which he often assumes an archetypal character, comes about with the indispensable aid of God’s particular grace, which is represented by the lion, traditional symbol of Christ and Yvain’s special emblem.” (Luria, 1967, p. 584).

²⁸⁵ “The lion’s intervention in these cases may signify that the strength and skill required to overcome superior physical odds are inspired by Yvain’s fidelity to Laudine.” (Diverres, 1973, p. 115) O bé: “Its unshakably selfless behavior, loyalty, and refusal to be separated from Yvain, contrast with Yvain’s hasty departure from Laudine and his selfish failure to abide by his oath.” (Glasser, 1987, p. 493).

²⁸⁶ “The symbol of his new identity is the lion, who represents the irascible instinct at its best –prowess directed towards right ends and in the service of *cortoisie*. The mad Yvain, living wild in the forest, is a composite figure of man and beast; the new Yvain is distanced from his bestial side. Yvain’s aggressive impulses, raised to a level of nobility in the figure of the lion, return when necessary and appropriate in the later adventures of the romance as a perfection of chivalric *proesve*.” (Hawkins, 1992, p. 388-389).

Brody (2001) –en aquest cas parla d'alter ego²⁸⁷. Potser les aventures que s'esdevenen en companyia d'aquesta bèstia podran aportar una mica més de llum.

Sobre la segona meitat del relat, Glasser (1987, p. 498) destaca un denominador comú: tots els episodis descriuen amenaces a dones indefenses. Dit d'una altra manera, Ivany ha d'ajudar un seguit de dames en posició d'extrema vulnerabilitat. Aquestes situacions, però, Chrétien no les presenta de la mateixa manera. Així, la dama de Norison, que ha intervingut en el restabliment del cavaller gràcies a l'ungüent màgic, es troba assetjada pel comte Aliers. Luneta és acusada de traïció pels de la seva pròpia cort. La germana de Galvany i la seva família són objecte de la còlera del gegant Harpí. Les tres-centes donzelles empresonades dins del castell de la Pèssima Aventura viuen explotades per dos fills del dimoni i, per últim, la filla petita del senyor de la Negra Espina veu perillar l'herència que li pertoca per culpa de la seva germana gran. En resum, totes aquestes circumstàncies ataquen l'esfera femenina, però des de diferents vessants. Existeix un tipus d'atac que podríem caracteritzar com a exterior –la dama de Norison desenvolupa un paper similar al de Laudine, és a dir, necessita un defensor per protegir les seves propietats–, i a la vegada n'existeix un altre que podríem denominar interior –quan Ivany incompleix el termini, Luneta cau en desgràcia i els barons de Laudine instiguen la condemna de la serventa. Ambdues tipologies conviuen amb altres d'una naturalesa una mica diferent, com la situació que planteja el gegant Harpí que no només vol matar la neboda de Galvany, sinó que planeja subjugar-la i, a més, pretén humiliar tota la seva família²⁸⁸.

Especialment significatiu és l'episodi del castell de la Pèssima Aventura, on Ivany troba un díptic particularment estrany. Mentre tres-centes donzelles viuen explotades en una part de

²⁸⁷ “The lion in this romance functions very much as other doubles: it reveals the hero's inner life. It is the hero's complement, and the burden is on the hero to make his double's virtues his own. What Yvain can learn from the lion are nobility, honor, humility, loyalty, service, and protectiveness –the values he abandoned during his time with Gauvain.” (Brody, 2001, p. 283).

²⁸⁸ De manera semblant pensa Combella (1971, p. 24): “In all of the series of six ‘altruistic’ combats, except the one against the serpent, innocent or oppressed girls or women are helped or saved as the result of Yvain's efforts: the Lady of Noroison; Gawain's niece; Lunete; the three hundred workers in silk; and, finally, the disinherited younger sister. The distinctive similarity of these combats cannot be accidental. The kind of person he helps is a more remarkable feature than whatever altruism is involved. As I pointed out (...) Yvain repeatedly fights for women because of some kind of obligation. Only for the younger sister can be said to fight in pure disinterestedness, under no compelling obligation; and the reason for that combat is basically that Chrétien wanted to make use of the favorite old motif of a duel between friends who fight incognito. Yet in five combats Yvain wins five victories, all of them bringing benefit to innocent girls or women.”

la fortaleza²⁸⁹, a l'altra hi troba una estampa certament peculiar: en un verger, un cavaller i la seva esposa es relaxen mentre escolten com la seva jove filla els llegeix un *roman*. Quan veuen Ivany l'atenen amablement i li proporcionen un lloc on poder sojornar. L'endemà, quan veuen que es prepara per marxar (edició de Roques, [1960] 1974, p. 166-167, v. 5456-5472):

Quant il dit: Sire, je m'an vois,
s'il vos plest, a vostre congié.
–Amis, ancor nel vos doing gié,
fet li sires de la meison.
Je nel puis feire par reison:
en cest chastel a estableie
une molt fiere deablie
qu'il me covient a maintenir.
Je vos ferai ja ci venir
deus miens sergenz molt granz et forz;
encontre aus deus, soit droiz ou torz,
vos convenra voz armes prendre.
S'ancontre aus vos poez desfandre
et aus endeus vaincre et ocirre,
ma fille a seinors vos desirre,
et de cest chastel vos atant
l'enors, et quan qu'il i apant²⁹⁰.

²⁸⁹ “In the Moslem and Sicilian courts, therefore, we find a type of establishment devoted to the manufacture of silk which is considerably closer to the silk-factory in *Yvain* than anything that could have existed in the France of Chrétien's times: a central workshop, operated as an adjunct to a palace, in which the seamstresses were treated as slaves, and in which certain of the women were actually captives from Christian lands, and tyrannized over by an official of the palace.

Although direct evidence for Chrétien's having utilized this source is of course not at hand, there are at least three channels through which he might easily have heard of the Sicilian and Moslem silk-factories and introduced a similar establishment into his imaginary castle: from Crusaders returning home from Eastern lands; from stories of Sicily and its conquest by the Normans, a relatively recent happening; or from traders coming to the fairs of Champagne or other parts of France, and bringing tales of the origin of the silk goods along with their wares.” (Hall, 1941, p. 421-422). En canvi Krueger (1985, p. 312) el descriu de la següent manera: “From the perspective of the maiden and her family, *Pesme Aventure's* oppressive custom will reward the girl as a prize to the knight who will conquer the two *fils de netun*. But the same custom which elevates the *pucele* into a valued prize has condemned three hundred silkworkers (also called *puceles*) to enforced labor in the castle's workroom. If Chrétien's embellished presentation of the maiden reading in the garden on a silk rug idealizes the female as privileged subject, then his portrayal of the three hundred silkworkers, superimposed upon the single *pucele*, invites our demystification of that idealization. The fiction of female, privilege in romance is undercut by the hyper-realism of the silkworkers' oppression.” També podeu veure Vance (1986, p. 59) i, sobretot, Ciggaar (1989).

²⁹⁰ “En el moment que va dir: «Senyor, permeteu que me'n vagi amb la vostra llicència», l'amo de la casa li va contestar:

– Amic, no us la concedeixo encara. El motiu és el següent: en aquest castell ha estat establert un costum diabòlic i temible que he de mantenir. Ara faré cridar dos servents meus molt grans i forts i, sigui just o injust, haureu de prendre les armes contra ells. Si aconseguíu defensar-vos, els venceu i els mateu, la meua filla us acceptarà per marit i aquest castell amb tot el feu que en depèn serà vostre.” (Traducció de Simó, 2001, p. 129-130).

Aquí, el senyor de la casa suggereix una compensació –la seva filla– que Ivany rebutja moments després de la seva victòria. Glasser (1987, p. 492) creu que aquest també és un tema recurrent en el procés de redempció del protagonista, ja que la possibilitat no només apareix en aquesta ocasió. Més o menys el mateix pensa Combella (1971, p. 24) quan diu: “*I think, that Chrétien wanted to show Yvain, during the interval of estrangement from Laudine, in situations where attractive women found him attractive, to show him spending some time in the company of various charming and grateful girls and women, sometimes actually even receiving offers of love and proposals of marriage, and yet remaining true to his wife*”²⁹¹. I és que, efectivament, les proposicions se succeeixen una darrere de l'altra: la dama de Norison²⁹², la neboda del Galvany²⁹³ en l'episodi del gegant Harpí, la seva esposa Laudine –que no el reconeix– després de salvar Luneta²⁹⁴ i, clarament,

²⁹¹ “Crec que Chrétien va voler presentar Ivany, durant l'interval d'allunyament de Laudine, en situacions en què dones atractives el trobaven atractiu. Ens el va mostrar passant algun temps en companyia d'algunes noies, certament, encantadores i agràides. Fins i tot, de vegades, va rebre oferiments amorosos i proposicions matrimonials, però amb tot ell va romandre fidel a la seva esposa.” (La traducció és meua.)

²⁹²

Quant ces choses furent asises
ensi com a la dame sist,
mes sire Yvains congié an quist
que ele ne li donast mie,
se il a fame, ou a amie,
la volsist panre et noçoier;
neis siudre ne convoier
ne s'i vost il lessier un pas (...)

(Edició de Roques, [1960] 1974, p. 101, v. 3310-3317)

“Quan va quedar tot arranjat segons els desitjos de la dama, monsenyor Ivany va demanar llicència per anar-se'n. La dama no la hi hauria pas atorgada si ell hagués tingut la intenció de prendre-la per esposa i amiga, però el cavaller estava decidit a marxar i de res no hauria valgut demanar-li que es quedés.” (Traducció de Simó, 2001, p. 79-80).

²⁹³ Aquí l'ofertament és més subtil, el pare de la noia, quan veu que el gegant Harpí no arriba i Ivany vol marxar (edició de Roques, [1960] 1974, p. 123, v. 4048-4051):

Lors li ofre a doner del suen
li sires, s'il an vialt avoir
ou soit de terre ou d'autre avoir,
mes que ancor un po atende.

“Aleshores, el senyor li ofereix els seus béns: li donarà terra, riqueses, tot el que vulgui, a condició que esperi una mica més.” (Traducció de Simó, 2001, p. 96-97).

²⁹⁴ Aquest cas respon més aviat a una insistència per part de la dama que li demana al cavaller que s'allotgi a casa seva un parell de vegades i es crea així un enginyós joc de paraules, ja que Ivany declina la invitació perquè la seva dama no l'ha perdonada, és a dir, Laudine (edició de Roques, [1960] 1974, p. 141, v. 4615-4620):

Lors dit la dame de rechief:
Encor, s'il ne vos estoit grief,
de remenoir vos prieroie.
–Certes, dame, je nel feroie

la donzella del verger del castell de la Pèssima Aventura que ja havíem esmentat. Aquest últim és el cas més evident i potser també el més dramàtic, perquè el pare de la donzella es mostra especialment ansiós (Hostetler, 1997, p. 123). Aquí Glasser és molt clar: l'estrany costum que agita el castell fa que només el més fort dels cavallers aconseguixi sortir vencedor i alhora digne de la mà de l'hereva. Tanmateix, la negativa d'Ivany posa a prova aquesta perspicaç estratègia per continuar amb la plàcida vida que portaven fins aleshores²⁹⁵.

El cavaller, per tant, marxa. I es dirigeix ràpidament a la cort d'Artús on l'espera l'últim dels desafiaments. Brody (2001) creu que el combat que enfronta Ivany i Galvany l'hauríem d'entendre com una última lluita amb ell mateix, és a dir, que el nebot d'Artús es comportaria com un àlter ego del protagonista²⁹⁶. Un àlter ego que, curiosament, limita el moviment de l'altre àlter ego creat per l'autor. En efecte, el lleó, a diferència de les altres vegades, es queda al marge de l'acció²⁹⁷. Però això no és tot. L'episodi del repartiment de l'herència és significatiu per altres raons. De totes les aventures endegades pel cavaller durant aquesta segona part, sembla que la darrera exemplifica les tensions internes que es poden produir dins d'una mateixa família. És molt interessant veure com s'estructuren els esdeveniments que fan aflorar altres aspectes subjacents en el relat.

tant que certainement seüsse
que le boen ma dame eüsse.

“La dama va insistir:

–Si no temés d'incomodar-vos, us demanaria novament que us quedéssiu.

–Senyora, no gosaria acceptar aquest oferiment sense tenir la certesa d'haver recuperat el favor d'aquella a la qual pertanyo.” (Traducció de Simó, 2001, p. 110).

²⁹⁵ “The woman who secures the most powerful defender may continue to live like the maiden in the garden; without a defender penury and economic exploitation are likely to be her fate.” (Glasser, 1987, p. 496).

²⁹⁶ “In other words, although Gauvain is, like the lion, a double for Yvain, he is a double who is capable of putting himself on the side of wickedness. Gauvain is the incarnation of chivalric prowess gone wrong through error, of *fortitudo* separated from *sapientia*.” (Brody, 2001, p. 284). Diverres (1973, p. 114) no és del mateix parer, ja que pensa que en realitat l'hauríem d'entendre en relació a la llarga digressió inserida en el text sobre l'amor i el odi, i que hauríem d'identificar amb la coexistència d'aquests dos sentiments en els dos cavallers enfrontats, ja que: “They hate each other as combatants because they do not recognise each other, but this hatred is only superficial, since they really love each other.”

²⁹⁷ “(...) to prevent the lion from entering the struggle with the older sister's defender, on the morning of the battle, Yvain and the younger sister leave for the fight without alerting the lion, so that the animal does not come upon the scene until the fight has been concluded. For the first time since the lion has joined him, Yvain is able to fight a battle without his companion's assistance.” (Brody, 2001, p. 287-288).

Per començar, veiem que el litigi entre les dues germanes arriba a la cort del rei Artús²⁹⁸. Un fet que no ens ha de sorprendre, perquè precisament és aquest l'espai on es demana habitualment auxili, encara que durant el transcurs de *El cavaller del Lleó* aquesta demanda és denegada en dues ocasions²⁹⁹ –un fet que, per cert, serveix per a explicar l'absència de Galvany i relacionar-la amb els esdeveniments que es desenvolupen de manera paral·lela a *El cavaller de la Carreta*. La primera és quan Luneta hi va per demanar un campió que la defensés davant l'acusació de traïció. Així li ho explica a Ivany posteriorment (edició de Roques, [1960] 1974, p. 113, v. 3692-3709):

–Et mes sire Gauvain, chaeles,
li frans, li dolz, ou ert il donques?
A s'aie ne failli onques
dameisele desconseilliee.
–Cil me feïst joiant et liee,
se je a cort trové l'eüsse;
ja requerre ne li seüsse
riens nule qui me fust vehee;
mes la reine en a menee
uns chevaliers, ce me dit an,
don li rois fist que fors del san,
quant après li l'en envoia;
et Kex, ce cuit, la convoia
jusqu'au chevalier qui l'en mainne;
s'an est or entrez an grant painne
mes sire Gauvains qui la quiert.
ja mes nul jor a sejour n'iert
jusque tant qu'il l'avra trovee³⁰⁰.

²⁹⁸ “The case is not one that is black or white according to twelfth century law. At that time in France daughters had the right of inheritance to a fief in the event of there being no son. The laws of succession differed, however, according to the area; in some a law based on primogeniture was in force, in others one based on partition. In the latter case the younger children held their share of the fief as vassals of the eldest, either with or without homage (*parage avec hommage*, *parage sans hommage*). In the county of Champagne, according to March Bloch, the law changed from one based on partition to one based on primogeniture in the course of the twelfth century. In this episode, therefore, Chrétien strongly supports *parage avec hommage*, by which the younger daughter inherits a part of the estate and recognises her sister as her suzerain. This would suggest once more that he dislikes certain new practices of his day and is hankering after others which he considers to have belonged to an earlier, purer form of feudal society.” (Diverres, 1973, p. 109).

²⁹⁹ “And this is where the poet's evaluation of chivalric ideals becomes most evident: women are not safe in Arthur's court. Even Arthur's queen has been abducted because the Round Table cannot resist the taunts of a foreign knight. As a result, Sir Gawain and the other knights whom Lunete might call on to defend her are trying to rescue Gwenevere, leaving her and the other women of Arthur's court helpless.” (Grinnell, 1996, p. 50).

³⁰⁰ “– Digueu-me: i monsenyor Galvany, el noble, el franc, ¿on era, doncs? Mai no ha denegat l'auxili a una donzella desemparada.

– Trobar-lo a la cort m'hauria tornat la felicitat i l'alegria. Sé que no podria demanar-li res que no em concedís, però em van explicar que un cavaller havia anat a la cort per endur-se la reina i que el rei havia comès la follia de permetre que ella el seguís. Crec que el mateix Keu la va escortar fins al lloc on l'esperava el cavaller que la té segrestada. Monsenyor Galvany ha emprès una difícil missió anant a cercar-la i no descansarà fins que no la trobi.” (Traducció de Simó, 2001, p. 88-89).

La segona vegada que s'omet aquest auxili és quan el cunyat de Galvany vol foragitar el gegant Harpí. Així li ho explica també a Ivany (edició de Roques, [1960] 1974, p. 119, v. 3897-3914):

«Sire, fet il, de vostre enui
molt iriez et molt dolanz sui,
mes d'une chose me mervoil
se vos n'en avez quis consoil
a la cort le boen roi Artu.
Nus hom n'est de si grant vertu
qu'a sa cort ne poïst trover
tex qui voldroient esprover
lor vertu ancontre la soe.»
Et lors li descuevre et desnoe
li riches hom, qui il eüst
boene aïe, se il seüst
ou trouver mon seignor Gauvain.
«Cil ne l'anpreïst pas en vain
que ma fame est sa suer germainne;
mes la fame le roi en mainne
uns chevaliers d'estrangle terre
qui a la cort l'ala requerre³⁰¹.

La tercera i última vegada que algú arriba a la cort per demanar auxili, Galvany ja ha tornat³⁰². És la germana gran que es disputa l'herència qui aconseguix que el nebot del rei lluiti en nom seu, mentre que la germana petita –que arriba més tard– s'haurà de conformar amb un termini de catorze dies per trobar el misteriós cavaller del Lleó. Sense perdre ni un instant marxa de la cort d'Artús, tot i que per culpa de la fatiga haurà d'abandonar el seu objectiu i serà, aleshores una altra donzella la que reprendrà la recerca del cavaller, tot seguint la petja de totes les bones accions que haurà dut a terme desinteressadament el cavaller del Lleó. Aquesta és una estratègia narrativa que ens trasllada subtilment a l'inici del *roman*, quan Ivany repeteix els mateixos escenaris que havia recorregut el seu cosí Calogrenant set anys abans en busca d'aventures. De la mateixa manera que passava amb la font meravellosa, finalment,

³⁰¹ “– Senyor, la vostra desventura m’ha tocat el cor i m’ha causat una pena molt pregona, però hi ha una cosa que em sorprèn: ¿com és que no heu demanat ajut a la cort del bon rei Artús? No hi ha cap home, per fort que sigui, que no pugui trobar en aquella cort cavallers desitjosos de mesurar-se amb ell.

Aleshores el noble senyor li confessa que no li haurien faltat socors si hagués sabut on trobar monsenyor Galvany:

– Aquest afer no l’hauria deixat indiferent, atès que la meva esposa és la seva germana, però un cavaller estranger va anar a buscar la reina a la cort i ara la té retinguda.” (Traducció de Simó, 2001, p. 93).

³⁰² Entenem, per tant, que la reina Ginebra i el nebot del rei Artús tornen a Logres pensant que Lancelot ja es troba allà.

la donzella troba Ivany poc després de rescatar Luneta de la foguera. La resta de la història ja la coneixem.

Just el catorzè dia arriba Ivany a la cort del rei Artús. Galvany l'havia abandonada durant un temps per preparar-se i poder encobrir la seva identitat³⁰³. Així que quan un i altre es troben no es reconeixen. Ja hem parlat abans de la possibilitat d'entendre aquest combat com un darrer enfrontament d'Ivany contra el seu àlter ego, existeixen, però, altres explicacions igualment plausibles com la de Hawkins (1992) que entén l'empat tècnic al final de l'episodi com una tensió de ben difícil solució entre proesa i amor³⁰⁴. En tot cas, la qüestió és que la lluita queda en suspens, i quan els dos cavallers s'identifiquen mútuament, és Artús qui ha de decidir què fer amb l'herència de les germanes³⁰⁵.

Una vegada solucionada la polèmica, cap impediment reté Ivany. Moment que aprofita per retornar a la font i desencadenar de nou la tempesta³⁰⁶, una fet que propiciarà la segona reconciliació amb Laudine. Però, per què ara? Per què no abans? Adler (1947) creu que és només després de superar totes i cadascuna de les aventures descrites –en benefici de dones

³⁰³ Brody (2001, p. 284, nota 8) diu: "My proposition is that Gauvain hides his identity out of shame for what is he doing –and that Gauvain's compunction sheds light on Yvain's parallel motivation for keeping his own identity hidden. However, Yvain is ashamed, not of what he is doing as the Chevalier au Lion, but of what he did (at Gauvain's urging) as Yvain."

³⁰⁴ "If the battle with Gawain tends to undermine the finality of the story's happy ending, it also suggests a way of transcending the antithetical values of prowess and love. In all its dimensions the joust between Yvain and Gawain suggests that the tensions of this society (and perhaps of any society) will never be fully and finally resolved, but that the proven knight –the knight who knows his own 'wildness'– is capable in specific situations of choosing and championing the right cause. When the romance ends, Yvain once again possesses wife and land, but this time not as the Knight of the Fountain, an identity wrested from his predecessor and conferred on him by Laudine, but as the Knight of the Lion, an identity which is very much his own." (Hawkins, 1992, p. 391).

³⁰⁵ "The king's decision accords with custom and usage in dividing the inheritance, and in dividing it in the most usual way for the time. It also, particularly in its feudal subordination of the younger sister and the assignment of the larger share to the elder, is less a vindication of one side than a reconciliation of the claims of both. In this, it echoes the larger thematic movement of the whole romance." (Hawkins, 1992, p. 390). Glasser (1987, p. 497) ho explica en uns altres termes: "The king and his knights have barely been able to reach the morally correct decision in a matter where the right choice was obvious. The king's wishes have been enforced only after considerable wasted energy and the embarrassing spectacle of two of his knights claiming each has been defeated."

The episode shows that even an able defender cannot guarantee a woman's security, yet lack of a defender inevitably leads to deprivation."

³⁰⁶ "There is, then, Yvain's concern for women in the state of need, and his concern for lowly creatures, the servant like Lunete, the servant girls who weep over Lunete's ordeal, the slave workers of the Pesme Aventure, the servant like helper of the younger sister. It may be inferred that at the time when he decides to raise the disastrous storm at the end, he has been well prepared to be aware of the state of necessity even of such an enchantress as Laudine. Not even she is more than a weak woman." (Adler, 1947, p. 284).

indefenses— que Ivany és completament conscient de les necessitats reals de la seva esposa³⁰⁷ i, consegüentment, és aleshores quan hi ha lloc per a la reconciliació. No obstant això, en la nova bona avinença entre un i altra s'ha de reconèixer la bona traça de la serventa Luneta. És ella i de nou la seva astúcia, la que per damunt de tot obliga la dama de la font a acceptar Ivany. Un ardit que aprofita l'amenaça del cavaller —agressor i alhora defensor (Adler, 1947, p. 285)— i que augmenta clarament la desesperació de Laudine que és incapaç d'impedir l'imminent assalt. Luneta aprofita aquesta circumstància per proposar-li destrament una manera de fer front a la penosa situació en què es troba la seva senyora (edició de Roques, [1960] 1974, p. 202, v. 6629-6648):

«Dame, fet ele, hauciez la main!
Je ne voel pas qu'après demain
m'an metoiz sus ne ce ne quoi
que vos n'an faites rien por moi.
Por vos meïsmes le feroiz!
Se il vos plest, si jureroiz
por le Chevalier au lyeon
que vos, en boene antencion,
vos peneroiz tant qu'il savra
que le boen cuer sa dame avra
tot autresi com il ot onques.»
La main destre leva adonques
la dame, et dit trestot einsi:
«Com tu l'as dit, et je le di
que, si m'aïst Dex et li sainz,
que ja mes cuers ne sera fainz
que je tot mon pooir n'en face.
L'amor li randrai et la grace
que il sialt a sa dame avoir,
puis que j'en ai force et pooir³⁰⁸.»

³⁰⁷ “In the finale, then, Yvain’s awareness of Laudine’s weakness is focused clearly upon herself. From the point of view of one who started by being spellbound by her, this awareness must carry with it a sense of disenchantment. Therefore if he still loves her in spite of the disenchanting evidence of her weakness, the source of his love must be deep; it cannot be in the attractiveness of a fay nor in the mirage of his self-imposed aloofness.” (Adler, 1947, p. 284). D’un altre parer són Cheyette i Chickering (2005, p. 89): “Surely one of the main reasons Chrétien constructed this strange entrance into the final episode was to create a satisfying narrative symmetry. Their story line began with Yvain’s battle at the fountain and his slaying of Esclados, and Laudine’s immediate need to find a new defender. Which leads her to marry Yvain. Following the motivations thus established, the identical need will result in her taking him back at the story’s end (...). This balanced literary effect is not the only explanation, however. Through the attacks on the fountain (...) Chrétien is also representing a common pattern of social conflict in the twelfth century: the feud. At this point in the story there is an unresolved feud between husband and wife.”

³⁰⁸ “—Dama —va dir—, alceu la mà! No vull pas que d’aquí a un parell de dies comenceu a acusar-me de vés a saber què, perquè si feu això és pel vostre bé i no pas pel meu. Si hi esteu decidida, jureu que us consagrareu de tot cor a ajudar el Cavaller del Lleó i que no estalviareu esforços fins que no hagi recuperat l’amor de la seva dama i torni a gaudir-ne com abans.

Llavors la dama va alçar la mà drete i va dir:

La proposició de Luneta no està exempta d'ironia, ja que és precisament Laudine qui haurà de perdonar el cavaller del Lleó. I així ho farà, com era d'esperar. Tanmateix, Chrétien clou el relat amb un final certament desconcertant³⁰⁹. La dama de la font perdona Ivany potser perquè té por de cometre perjuri com creu Krueger (1985, p. 315). Potser perquè s'adona que no pot refusar la seguretat que li proporciona Ivany com apunta Glasser (1987, p. 499)? Potser perquè l'estima i l'ha perdonat de cor, tot i que Grinnell (1996, p. 54) fa notar que: “*The fact that Laudine obeys her oath, in direct contrast to Yvain’s violation of his, exacerbates the painful contrast between Laudine’s resignation and Yvain’s joy and invites the reader to regard the ‘happiest of mortals’ as devoid of empathy or ethics*”³¹⁰. I encara més: “*In spite of the dignity of Laudine’s behavior, however, she is nonetheless silenced by the ‘happy’ ending of the poem*”³¹¹. Aquesta és la sensació que experimenta el lector quan observa que Laudine ja no s'esmenta en el colofó³¹², un silenci que incomoda i ens fa pensar que *El cavaller del Lleó* potser sí que és l'altra cara de la moneda d'*Erec i Enide*, però a un nivell molt més complex que una simpàtica restitució de l'equilibri entre les responsabilitats maritals i els deures cavallerescos.

—Com tu ho has dit, jo ho repeteixo: amb l'ajuda de Déu i dels sants, el cor no em flaquejarà o, posant-hi tot el meu esforç, li tornaré l'estimació i els bells favors que va concedir-li la seva dama, si és que hi puc reeixir.” (Traducció de Simó, 2001, p. 157).

³⁰⁹ Sobre el final de *El cavaller del Lleó* vegeu Chettye i Chickering (2005, p. 76): “(...) critics see the behavior of the characters as ambiguous, and the resolution of the action as tenuous or imperfect and not likely to endure. For some, this is due to the genre of romance itself: further *aventure* will ensue and destabilize the happy ending. Most regard the final episode as imperfect or forced because they perceive an artistic tension between the need for a conclusion and the characters’ presumed states of mind. (These states of mind include both ‘what Laudine is really feeling’ and ‘Yvain’s inner moral growth’ or lack of it).”

³¹⁰ “El fet que Laudine obeeixi el seu propi jurament, que contrasta directament amb el que va trencar Ivany, agreuja el dolorós contrast entre la resignació de Laudine i l'alegria d'Ivany, i convida el lector a considerar ‘el més feliç dels mortals’ com algú a qui li manca empatia o ètica.” (La traducció és meva.)

³¹¹ “Tot i la dignitat amb què es comporta Laudine, la dama és silenciada en el final ‘feliç’ del poema.” (La traducció és meva.)

³¹² Krueger (1985, p. 316) ho deixa ben clar quan diu: “Laudine, the lady of the Fountain, is not named in the romance’s concluding lines. Structurally, the romance’s conclusion valorizes the exchange of service and honor between Yvain and Lunete more than it celebrates the mutual love of Yvain and Laudine. Yvain and Lunete’s courtly reciprocity finds its final expression in the gift Lunete makes of Laudine to Yvain, a gift for which Yvain has said he can never repay her. If Lunete’s verbal manipulations exemplify female strength, we should not forget that she derives her momentary parity with Yvain by exploiting another woman’s powerlessness in repayment for the protection the knight has offered her. Laudine, ostensibly the sovereign lady of the Fountain, who has vowed she can make peace between the Knight of the Lion and his lady, finds herself displaced as an object of exchange: *she herself* is the lady whom she had pledged to bring back to Yvain.” Grinnell (1996, p. 54-55) afegeix: “She bars herself and others from speaking further of the deception with which Yvain and Lunete have trapped her. It is Lunete to whom the author awards the victory (...). Superficially, Laudine ends the poem the same way she began it, as wife and queen, but her new husband is a knight of the Round Table, her political power is diminished and her magic subverted. And of the three main characters in the poem, only she is not named in its final lines, her individuality having been subsumed into the generic categories of ‘dame’ and ‘amie’.”

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

3. EL RECORREGUT DEL GRAAL

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

Tradicionalment, s'explica que Chrétien de Troyes morí quan encara no havia acabat l'últim dels seus encàrrecs³¹³, *El Conte del graal*, obra dedicada a Felip d'Alsàcia, comte de Flandes entre 1178 i 1191. Poc podia imaginar el xampanyès que el seu relat inacabat suscitaria una activitat literària tan frenètica durant les següents dècades. De fet, és precisament aquesta circumstància la que va propiciar l'aparició de les anomenades *Continuacions*, la trilogia de Robert de Boron, el cicle *Lancelot-Graal*, finalment, la *Post-Vulgata*, noves i extenses creacions en què hom pot observar clarament com evoluciona la matèria artúrica i, sobretot, com es transforma al llarg del temps un objecte tan enigmàtic com el Graal.

El Conte del graal

El darrer dels *romans* conservats de Chrétien de Troyes resta –com ja hem dit– incomplet³¹⁴. A més, es tracta d'una obra complexa i marcada, sobretot, per l'aparició del graal, un episodi pertorbador que ha generat un debat d'enormes proporcions entre estudiosos i crítics de la matèria de Bretanya³¹⁵. Tanmateix, abans d'endinsar-nos de ple en aquesta part del relat,

³¹³ Així ho indica Gerbert de Montreuil en la seva *Continuació*, quan Perceval torna a Belrepeire i es casa amb Blancaflor:

Ce nous dist CRESTIENS DE TROIE
Qui de Percheval comencha,
–Mais la mors qui l'adevancha
Ne li laissa pas traire a fin–.

(Edició de Le Nan, 2014, p. 462, v. 6984-6987)

“Esto es lo que nos dijo Chrétien de Troyes que empezó la historia de Perceval, pero la muerte se le adelantó y no le permitió acabarlo.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 390).

³¹⁴ L'últim *roman* de Chrétien és el que es conserva més repartit de tots. Segons *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA), trobem el ms. 794 i el ms. 1450 de la Bibliothèque Nationale de França (BNF) i que ja coneixem. Juntament amb aquests tenim a la mateixa biblioteca el ms. 1429, ms. 1453, ms. 12576, ms. 12577, ms. 6614 i ms 2987. *El Conte del graal* també apareix en els fragments d'Annonay i també de Lannoy [vid. nota 50] com també en testimonis conservats a la Bürgerbibliothek de Berna (ms. 113 i ms. 354) –el ms. 2987 de la BNF és un còpia d'aquest últim–, a la National Library of Scotland a Edimburg (Advocates 19. 1. 5), a la British Library (Additional 36614) i al College of Arms (Arundel, 14) de Londres, a la Bibliothèque Publique de Mons (ms. 331), a la Biblioteca Riccardiana de Florència (ms. 2943), a la Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier (ms. H249) i, per acabar, a la Bibliothèque communautaire et interuniversitaire de Clermont-Ferrand (ms. 248). És a dir, un total de 17 testimonis. Entre ells no queda constància del fragment de Praga, que sí que esmenta Busby (1993).

³¹⁵ “Le Graal ne cesse pas de solliciter les imaginations. Qui s'en étonnerait? Ce mot nimbé de merveilleux et de sacré rappelle et résume en deux syllabes éclatantes et fluides, bien dignes de la poésie pure, un mythe

caldrà tenir en compte alguns aspectes igualment intrigants. Un dels més suggeridors és la presència d'un protagonisme compartit en *El Conte del graal*, és a dir, les aventures d'un dels personatges principals –Perceval– s'entrellacen repetidament amb les d'un altre cavaller –Galvany–, una circumstància que ha fet pensar que ens podríem trobar davant de dues històries independents (edició de Riquer, 1989a, p. 23)³¹⁶:

Els seus hereus legals o literaris [de Chrétien] es trobaren davant unes cent vuitanta-cinc tauletes de cera on Chrétien havia escrit 9234 versos repartits en diversos episodis artúrics i la dedicatòria a Felip de Flandes, curiosament redactada abans d'haver-se acabat l'obra a ell adreçada. Aquest original o esborrany, o sia el conjunt de tauletes de cera escrit de puny i lletra per Chrétien, contenia uns episodis que narraven fets de Perceval (episodis I a IX i XIII), i altres que narraven fets de Galvany, el nebot del rei Artús (episodis XI i XII i del XIV al XVI).

La persona que prengué càrrec dels esborranys del difunt Chrétien per tal de donar-los una forma llibresca definitiva cregué que totes aquelles tauletes de cera constituïen una sola novel·la i les ordenà com li semblà millor, intercalant-hi impròpiament l'episodi XIII [el de l'ermità] i intentant de donar pel seu propi compte, a l'episodi X, un molt poc natural nexa entre les aventures de Perceval i de Galvany; i amb això confegí el text del *Conte del graal* que ha arribat fins a nosaltres. Aquest arranador, o «editor», no s'adonà que les aventures de Perceval s'inicien quan només fa de set a deu anys que ha mort el rei Uterpendragó³¹⁷, pare

prestigieux, l'un des plus beaux dans le trésor légendaire de l'humanité, l'un des plus complexes et des plus ambigus aussi. Sa genèse, entourée de mystère, et ses variations dans les textes médiévaux qui nous l'ont transmis laissent aux interprètes d'aujourd'hui plus d'une énigme à expliquer." (Frappier, 1962, p. 179).

³¹⁶ Hipòtesi que Riquer ja havia exposat anteriorment en dos articles de 1957 i 1957-1958, "Perceval y Gauvain en «Li Contes del graal»" publicat a *Filologia Romanza* i "La composición de Li Contes del graal y el Guiromelant" al *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Teoria que després recull de manera molt sintètica en el pròleg de la traducció catalana que apareix aquí citat.

³¹⁷ La mare de Perceval es lamenta de la dissort familiar i li explica al seu fill (edició de Roach, [1956] 1959, p. 13-14, v. 442-458):

Apovri et deshiredé
Et escillié furent a tort
Li gentil home après la mort
Uterpandragon qui rois fu
Et peres le bon roi Artu.
Les terres furent escillies
Et les povres genz avillies,
Si s'en fuï qui fuïr pot.
Vostre peres cest manoir ot
Ichi en ceste forest gaste;
Ne pot fuïr, mes en grant haste
En litiere apoter s'i fist,
Qu'aillors ne sot ou il fuïst.
Et vos, qui petis estiiez,
Deus molt biax freres, aviiez;
Petis estiez et alaitans,
Peu aviiez plus de deus ans.

“Empobrits, desheretats i arruïnats a tort foren els gentils homes després de la mort d'Uterpandragó, que fou rei i pare del bon rei Artús. Les terres foren devastades i les pobres gents envilides, i fugí qui pogué fer-ho. El

d'Artús, i que les de Galvany s'esdevenen quan ja fa més de seixanta anys que Uterpendragó és mort³¹⁸ i que, en col·locar a la mateixa narració les aventures de Perceval i de Galvany, la festivitat del diumenge de Pentecosta apareix dues vegades al mateix any, a setze dies de distància³¹⁹.

Malgrat l'exhaustiva anàlisi que duu a terme Riquer en un article de 1957 i després en un altre del mateix any, la veritat és que aquesta no ha estat mai una teoria àmpliament acceptada³²⁰.

vostre pare, que tenia aquest estatge aquí, en aquesta forest erma, no pogué fugir, però amb gran cuita s'hi féu portar en una llitera, ja que no sabé altre lloc per refugiar-se. I vós, que éreu petit, teníeu dos bells germans; éreu petit i nodrissó i teníeu poc més de dos anys." (Traducció de Riquer, 1989a, p. 34-35).

³¹⁸ Una informació que coneixem gràcies a Guiromelant, que conversa amb Galvany (edició de Roach, [1956] 1959, p. 257, v. 8734-8747):

– “Foi que doi Dieu et sa vertu,
Li rois Artus, si com je pens,
N'ot mere passé a lonc tens,
Qu'il a bien soissante ans passez,
Mien escient, et plus assez.”
– “Si est voir, sire, ele est sa mere.
Quant Uterpandragons, ses pere
Fu mis en terre, issi avint
Que la roïne Ygerne i vint
En cest país, si aporta
Tot son tresor et si frema
Sor cele roche cel chastel
Et le palais si riche et bel
Com deviser oï vos ai.

“– Per la fe que dec a Déu i per les seves virtuts, el rei Artús, segons crec, fa molt de temps que no té mare; al meu entendre fa ja seixanta anys, o molts més.

– Doncs és cert, senyor, és la seva mare. Quan fou soterrat Uterpendragó, el pare del rei Artús, s'esdevingué que la reina Iguerna vingué en aquest país, hi portà tot el seu tresor i bastí sobre aquella roca el castell i el ric i bell palau que us he sentit descriure.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 160).

³¹⁹ Durant l'episodi de Perceval a Belrepeire, Clamadeu i el seu senescal, Anguinguero, arriben a la cort d'Artús i s'entreguen un dia de Pentecosta (edició de Roach, [1956] 1959, p. 81, v. 2785; edició de Lecoy, 1975, vol. I, p. 89, v. 2783; traducció de Riquer, 1989a, p. 71). La segona al·lusió la trobem quan Galvany proposa a Guiromelant de trobar-se per Pentecosta a la cort d'Artús (edició de Roach, [1956] 1959, p. 261, v. 8888; edició de Lecoy, 1975, vol. II, p. 84, v. 8622; traducció de Riquer, 1989a, p. 162).

³²⁰ Frappier ([1957] 1968, p. 172; 1960) o Delbouille (1966, p. 903), per exemple, mostren la seva oposició envers els plantejaments de Riquer, mentre Whitman (2006, p. 133), per la seva banda, tracta la qüestió des d'un altre punt de vista: “Though *entrelacement* takes a variety of forms, it normally involves at least two basic features. One is the interweaving of two or more narrative strands –for example, the distinct quests of two different knights– as the story turns back and forth from one character or topic to another. This modulation of interesting motifs has sometimes been called ‘polyphonic’ narrative. The other feature is the reshaping of conventional chronological sequence in a narrative, as the story turns back and forth in time –for example, recalling what one character was doing while a different character occupied the narrative foreground, or anticipating how one set of circumstances will eventually change before relating other circumstances which precede that change in time.” En canvi, Verjat (1995, p. 53-54) té una actitud més conciliadora: “El estudio de la temática global de la obra de Chrétien pone de manifiesto la reiteración de escenas, personajes, situaciones, decorados, caracteres, que componen un todo cuya unidad conceptual y simbólica está fuera de dudas. De modo que, tanto si estamos ante dos *romans* artificialmente coleccionados por un indocumentado editor como si lo que nos ha llegado es un texto unitario, la cuestión, desde este punto de vista, no tiene mucha importancia. Se puede pensar que Chrétien quiso escribir un solo roman enfrentando de manera dualista Perceval con Gauvain: uno evoluciona, el otro no; y se puede pensar también que pensava escribir dos novelas espejo, una

Existeixen moltes altres incògnites al voltant d'aquest relat –com la que planteja el protagonisme compartit dels dos cavallers– que tampoc compten amb una versió unànime. Clarament, és també el cas del pròleg que –tal com passava en *El cavaller de la Carreta*– conté una dedicatòria, en aquesta ocasió dirigida a Felip de Flandes. En l'endrega, l'autor elogia extensament el comte³²¹ –que alguns han volgut relacionar estretament amb el personatge de Perceval³²²– i esmenta un misteriós llibre en el vers 67³²³. Llibre que, com el mateix Chrétien

consagrada a Perceval y la otra a Gauvain, con lo cual el dualismo se hubiese apreciado por igual?. Més informació sobre l'estructura del relat a Hofer (1956), Hoffman (1961) o Frappier ([1957] 1968, p. 134 i 1958), entre altres.

³²¹ Es poden consultar Haidu (1968, p. 115-177), Holzbacher (1994, p. 124-125), Heyworth (2000) i, sobretot, Hunt (1971, p. 376): “I should therefore claim that Chrestien based his prologue on an encomium of his patron, Philip of Flanders, and that in so doing he chose to flatter that very quality of his patron which was most pertinent to his own continued literary activity, namely liberality. Not only was this a favourite theme of medieval authors in dedications but also undeniably a celebrated attribute of the historical Count Philip himself. After the theme of liberality had been selected three associations [Alexandre, figura liberal; Alexandre, home de lletres; i Alexandre, fill de Felip de Macedònia] probably determined the comparison of Philip with Alexander.” I, més endavant conclou: “Chrestien’s prologue remains solely an encomium of Philip and exemplifies the Ciceronian method of obtaining the *benevolentia* of the audience by the *ab indicum persona* approach. This is the perspective, I submit, which should determine our view of Chrestien’s discussion of charity, which here is considered strictly in its relevance to the evaluation of liberality and not as a theological virtue, the religious allusions being essentially hyperbolic.

To attempt, therefore, to link the content of the prologue of *Li contes del graal* to the themes and concerns of the main narrative of the romance is both mistaken and unnecessary.” (Hunt, 1971, p. 379).

³²² “A la biografia de Felip de Flandes s’endevina un greu problema de consciència. Als trenta anys arribà a Orient i els francs veieren en ell l’esperat restaurador del decaïgut regne cristià de Jerusalem, on havia nascut i mort la seva mare, Sibila d’Anjou, i que caducament governava i feblement defensava el seu cosí germà Baldouin IV, rei llebrós i paralític. Felip de Flandes, aleshores l’únic possible defensor i presumpte hereu del seu cosí, i que, si hagués tingut empena i decisió, hauria pogut enfrontar-se amb Saladí, defraudà aquells qui en ell posaven les esperances i abandonà Terra Santa. Però deu anys més tard, Felip de Flandes, a qui sens dubte turmentaven els remordiments per la seva passada actitud, que es devien acreixir quan s’assabentà, el 1187, que Saladí havia entrat triomfalment a Jerusalem i que s’havia esfondrat el regne cristià creat un segle abans per Godofred de Bouillon, prengué la creu disposat a formar part personalment en la nova Croada [la tercera], decidida i coratjosa actitud deguda als seus desigs de reivindicació personal i cavalleresca, que fou truncada per la seva mort a Sant Joan d’Acre.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 19-20). Furtado (2008), a més, analitza les relacions de parentiu de Felip d’Alsàcia en relació a *El Conte del graal*.

³²³

Dont avra bien salve sa paine
CRESTIENS, qui entent et paine
A rimoier le meilleur conte,
Par les comandement le conte,
Qui soit contez an cort roial:
Ce est li CONTES DEL GRAAL,
Dont li quens li bailla le livre,
Oëz coment il s’en delivre.

(Edició de Roach, [1956] 1959, p. 7, v. 61-68)

“Bé haurà, doncs, esmerçat el seu treball Chrétien, el qual s’esforça i s’afanya, per ordre del Comte, a rimar el millor conte que mai ha estat contat en cort reial: és el *Conte del graal*, el llibre del qual li donà el Comte. Escolteu, ara, com se’n surt.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 28).

indica, suposadament li hauria proporcionat el comte, però que segurament –tal com creu Combes³²⁴– mai va existir.

Deixem, per ara, aquest tipus de qüestions i centrem-nos en el text. Després del pròleg, el xampanyès inicia el relat en un indret anomenat *Gaste Forest*, és a dir, l'Erma Forest³²⁵. Allà hi viuen una mare i el seu fill, un vailet ingenu i desprovist de qualsevol tipus de contacte amb el món exterior³²⁶. És, precisament, el descobriment fortuït d'un grup de cavallers –que en un primer moment creu que són àngels³²⁷– el que impulsa el noi cap a l'acció. La trobada amb aquests cavallers propicia que Perceval abandoni la seva mare i se'n vagi cap a la cort del rei Artús. Podríem dir que Chrétien té un especial interès per la construcció de la personalitat del nostre protagonista, un procés durant el qual Perceval haurà d'aprendre l'art de la cavalleria i empenirà les seves primeres proeses. Afanyem-nos, doncs, a il·luminar breument els successos més destacats abans que aquest personatge pugui contemplar el graal.

Dèiem que Perceval es dirigeix a la cort del monarca bretó inspirat per la trobada inesperada amb un grup de cavallers armats. Provist només amb unes rústegues robes gal·leses, una fona i els consells a cuita-corrents de la seva mare, s'endinsa en un món que no coneix i que tampoc entén. L'episodi de la donzella de la Tenda, per tant, es converteix en la primera

³²⁴ “Aussi, alors même qu'ils ne s'appuient sur aucun écrit, les auteurs évoquent-ils fréquemment un ouvrage, souvent en latin, dont ils auraient repris les (grandes) lignes... Faut-il voir dans cette allégation, outre la marque d'une poétique, une garantie de véracité, comme le laissent entendre de nombreux auteurs, dont Chrétien de Troyes? Précisément, son exemple, laisse penser que non, et que le lien souvent invoqué *livre-vérité* relève avant tout du contrat de fiction. Certes, ces auteurs, soumis à l'autorité des textes préexistants, délibérément humbles face à la première des écritures, celle de la Bible, sont conduits à doter l'écrit d'une sorte de vérité immanente: ce qui est consigné, par analogie avec les textes religieux, est censé être vrai.” (Combes i Bertin, 2001, p. 15).

³²⁵ “Para Topsfield [(1981)] la *Terre Gaste* representa, tanto en la sociedad como en sus individuos, un desinterés por la salvación divina, y una conversión en fines de la vida en el mundo y la ambición humana, en cuya persecución el hombre ha recurrido a la violencia. Creo pertinente el comentario de Topsfield a tenor de que el prólogo de Chrétien a *Li Contes del Graal* es relevante para el tema del país desolado. Los versos 1-12 introducen el tema de la fertilidad y de la esterilidad en sentido evangélico (Lucas 8:8). «This theme of fruitfulness and sterility is basic to the conflict of Good and Evil in this romance, in which mind and spirit must be rescued from their condition of waste land, and made fruitful through *caritas*.” (Resina, 1988, p. 219).

³²⁶ Sobre el paper que juga la mare de Perceval es poden consultar Bruckner (1996) i McCullough (2006).

³²⁷ “His main technique in this portrayal is incongruity, ranging from irony to broad comedy. Perceval's first two reactions belong to the comedy of logical absurdity. Hearing the unknown racket of clashing armour among the trees, he is frightened, and immediately identifies the source of the noise as the most frightening thing he has heard of: devils. This leads to a second incongruity, as he prepares to deal with the devils with his javelin. His second reaction is to the actual sight of the knights. When they come out of the woods, he is struck by the beauty of their armour reflecting its colours to the sun, and swerves to the other extreme: they are angels, and here he will follow his mother's advice to kneel and adore them, especially their chief, more beautiful than the others, who must be God himself.” (Haidu, 1968, p. 120).

aproximació a la realitat fora del seu context habitual. En aquest encontre, Perceval segueix fil per randa allò que la seva mare li havia recomanat de fer³²⁸, però el lector de seguida adverteix que el vailet ha interpretat els consells maternals de manera excessivament literal, amb la qual cosa Chrétien aconsegueix infondre un profund efecte còmic al llarg de tota l'escena. Vegem com es desenvolupa l'acció amb més detall.

Després d'abandonar la seva mare, Perceval cavalca durant tot un dia vers Carduel. Quan es fa fosc descansa i l'endemà quan es desperta troba plantada una tenda ben a prop d'on havia dormit. Veient-la tan bonica, pensa que es tracta d'un monestir, i no dubta ni un instant d'entrar-hi per adorar Déu. Tanmateix, allà hi troba una donzella ajaguda en un llit. La donzella, esparverada per la presència de l'estrany i sospitós visitant, li demana que marxi abans que arribi el seu amic. Aleshores, el noi li diu (edició de Roach, [1956] 1959, p. 21, v. 693-695):

– “Ains vos baiseraï, par mon chief,
Fait li vallés, cui qu'il soit grief,
Que ma mere le m'ensaigna³²⁹.”

La donzella s'hi nega, evidentment, però (edició de Roach, [1956] 1959, p. 21, v. 700-713):

Li vallés avoit les bras fors,

³²⁸ La mare abans que Perceval marxi li recomana el següent (edició de Roach, [1956] 1959, p. 16, v. 541-554):

Dames et puceles servez,
Si serez par tout honerez;
Mais se vos alcune en proiez,
Gardez que ne li anuiez
De nule rien qui li desplaize;
De pucele a molt qui le baise.
S'ele le baisier vos consent,
Le surplus je vos en desfent,
Se laisser le volez por moi.
Mais s'ele a anel en son doi
Ne a sa corroie almosniere,
Se par amor ou par proiere
Le vos done, bon m'ert et bel
Que vos em portez son anel.

“Serviu dames i donzelles i sereu honorat pertot; però si en requeriu alguna, eviteu d'entujar-la en res que li desplagui. Molt aconsegueix d'una donzella aquell qui la besa: i si ella us consent de besar-la, us prohibeix la resta, si per mi ho voleu deixar. Però si ella porta anell o barjoleta al cinyell i us els dóna per amor o per prec, em serà bo i agradable que vos us emporteu el seu anell.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 36).

³²⁹ “– Abans us besaré, pel meu cap –fa el vailet–, pesi a qui pesi, que la meva mare m'ho ensenyà.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 39).

Si l'embracha molt nichement,
Car il nel sot faire autrement.
Mist le soz lui tote estendue³³⁰,
Et cele s'est molt desfendue
Et gandilla quanqu'ele pot;
Mais desfense mestier n'i ot,
Que li vallés en un randon
Le baisa, volsist ele ou non,
Set fois, si com li contes dit³³¹,
Tant c'un anel en son doit vit
A une esmeraude molt clere.
"Encor me dist, fait il, ma mere
Qu'en vostre doit l'anel presisse,
Ne que rien plus ne vos fesisse.
Or cha l'anel! jel weil avoir³³²."

El jove gal·lès, inconscient de la dissort a què està abocant irremeiablement la donzella, repren despreocupadament el seu viatge, però abans de marxar s'acomiaada d'ella en el següents termes (edició de Roach, [1956] 1959, p. 21-22, v. 723-728):

Et dist: "Pucele, bien aiez.
Or m'en irai je bien paiez,
Et molt meilleur baisier vos fait
Que chamberiere que il ait
En toute la maison ma mere,
Car n'avez pas la bouche amere³³³."

³³⁰ "This aspect of the scene suggests Perceval's ignorance of sexual matters, and prepares us to the similarly anticlimatic episode with Blanchflor." (Haidu, 1968, p. 135). Per a Bogdanow (1973, p. 48): "The treatment of Perceval is most of the time light-hearted and humorous, and is closely linked with Chrétien's conception of his characters and the structure of his romances. Chrétien delights in making gentle fun of his heroes, nearly all of whom have a comic flaw which explains their initial failure in whatever they undertake. Perceval's flaw is his *niceté*, and the structure demands that while Perceval should undergo a gradual apprenticeship in chivalry."

³³¹ En la traducció de Riquer són set les vegades que Perceval besa la donzella, ja que és basa en l'edició de Roach —que pren com a base el ms. 794, també anomenada còpia de Guiot. En canvi en l'edició de Lecoy (1975, vol. I, p. 26, v. 709) —que pren com a base el ms. 12576— són vint les vegades que el vailet besa la donzella. A més, és interessant aquesta al·lusió "si com li contes dit", versos que remetent directament al pròleg i el llibre que suposadament hauria proporcionat Felip de Flandes a Chrétien.

³³² "El vailet tenia els braços forts i l'abraça molt candorosament, car no sabé com fer-ho altrament. La posà sota ell tota estesa, i ella es defensà molt i es regirà amb tot el seu poder, però de res no li valgué defensar-se, perquè el vailet, d'una tirada i ho volgués ella o no, la besà set vegades, segons diu el conte, fins que veié al seu dit un anell amb una molt cara esmaragda.

– També em digué la meva mare —fa ell— que prenguéis l'anell del vostre dit i que no us fes res més. Vinga l'anell, que el vull tenir." (Traducció de Riquer, 1989a, p. 40).

³³³ "– Donzella, passeu-ho bé. Ara me n'aniré ben pagat, i és molt millor el vostre besar que no pas el de qualsevol cambrera que hi hagi en tota la casa de la meva mare, car no teniu la boca amarga." (Traducció de Riquer, 1989a, p. 40).

Tot el capítol encobreix –segons el parer de Haidu (1968, p. 135)– un propòsit doble. Per una banda –tal com acabem d’observar– se’ns presenta una situació que podríem titllar de divertida, irònica o risible, per l’altra, es revela una realitat ben diferent, la conseqüència negativa de l’experiència aquí exposada. I és que quan l’amic torna a la tenda, cada detall de l’explicació que la noia li ofereix és motiu suficient per què el cavaller –engelosit– finalment la castigui (edició de Roach, [1956] 1959, p. 24-25, v. 820-832):

Entree estes an male voie,
Entree estes an male paine,
Ne ja ne mengera d’avaine
Vostre chevax, ne n’iert saigniez
Jusque je me’n soie vengiez.
Et la ou il desfeerra,
Jamais referez ne sera;
S’il muert, vos me sivrrez a pié.
Ne jamais ne seront changié
Li drap dont vos estes vestue,
Ainz me sivrrez a pié et nue
Tant que la teste en avrai prise;
Ja n’en ferai autre justise³³⁴.”

La comicitat s’esvaeix de sobte. I el lector s’adona del tort que ha provocat Perceval. Potser es tracta d’una acció totalment involuntària, però això no significa que no existeixi un dany real³³⁵. La falta de Perceval és fruit de la *niceté*³³⁶ –com l’anomena Chrétien en més d’una

³³⁴ “Heu entrat en mala via, heu entrat en mala pena. El vostre cavall no menjarà més civada ni serà sagnat fins que me n’hagi venjat. I quan desferrarà mai no tornarà a ésser ferrat, i si mor, vós em seguireu a peu. Mai no seran canviades les robes amb què aneu vestida, i em seguireu a peu i nua fins que li hagi llevat el cap [es refereix a Perceval], i no en faré altra justícia.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 41).

³³⁵ Després de la visita al castell de rei Pescador, Perceval trobarà de nou la donzella. Tanmateix, aquesta vegada el seu aspecte serà deplorable, fruit del càstig infligit pel seu amic. El cavaller, ara ja conscient del seu comportament, es responsabilitzarà de la situació de la noia i lluitarà contra el seu company per tal de restituir la posició de la donzella de la Tenda.

³³⁶ “La faute est grave, tant du point de vue religieux que du point de vue profane. La *niceté* de l’aprenti-chevalier est la conséquence inéluctable d’une attitude délibérée des parents, d’une attitude coupable parce qu’elle est un refus du devoir social, un refus à la charité.” (Jodogne, 1960, p. 120). “Caritat”, un element que apareix –de manera explícita– en el pròleg del relat, i que posteriorment ens permetrà identificar Perceval amb l’heroi predestinat al servei de Déu. Per la seva banda, Vincensini (2010, p. 184) creu que aquesta ingenuïtat és, en realitat, un desconeixement de la mesura i que comporta una deficiència en el pla verbal, fins i tot: “Dans ce Conte, la mémoire laisse paraître des désordres similaires à ceux que présentaient les relations langagières. Ces congruences symboliques ne sont pas les fruits du hasard. Le jeune héros incarne son incapacité à trouver la «bonne distance» au sein de deux «codes» en question [excès o manca de comunicació].”. I més endavant acaba: “Trop bavard comme trop muet [Perceval], oublieux mais trop proche de certains souvenirs, sauvage et «nice», mais détenteur de connaissances intransmissibles, le fils de la veuve incarne la médiation périlleuse et redoutablement exclusive. À travers son destin familial, le *Conte du Graal* raconte l’effort tenace pour «comprendre» la diversité désespérante des mots, des états de la conscience et des relations de la parenté.” (Vincensini, 2010, p. 187).

ocasió—, una condició característica d'aquest personatge, i denominador comú al llarg de tota la primera part del *roman*, que provocarà desastres i èxits per igual.

Un altre cas relacionat succeeix aquesta vegada de camí cap a Carduel: Perceval troba un cavaller amb una armadura tota vermella que li demana cap a on va. Quan el vailet li contesta que es dirigeix a la cort d'Artús, el cavaller Vermell aprofita per utilitzar-lo de missatger i li reclama que amenaci el rei de la seva part. El noi que l'escolta però no el comprèn, de seguida fa via sense pensar més en les paraules que li ha dit el foraster (Vincensini, 2010, p. 182). Aleshores, quan per fi arriba a la cort, allà, s'hi respira un ambient enrarit saturat de pessimisme³³⁷. Però això no és impediment per a Perceval que, obsessionat amb la cavalleria i sense pensar en les estranyes condicions que l'envolten, demana que el facin cavaller i li donin una armadura com la del cavaller Vermell, a qui fa una estona ha trobat. La reacció del senescal Keu no es fa esperar i, de manera sarcàstica, li proposa que si vol les armes d'aquell qui acaba de veure només cal que les hi prengui. És en aquest moment que apareix de nou la innocència proverbial del protagonista, que interpreta les paraules del senescal al peu de la lletra i, sense perdre ni un instant, surt a buscar el Cavaller Vermell que, evidentment, quan veu que Perceval li reclama les seves armes no comprèn la seva petició i, enfurismat, li etziba una bescollada amb el pal de la llança. El noi que no s'esperava una reacció com aquella, respon de manera poc usual (edició de Roach, [1956] 1959, vol. I, p. 33, v. 1112-1119):

En l'oeil al miex qu'il pot l'avise
Et laisse aler le gavelot;
Si qu'il n'entent ne voit ne ot,
Li fiert parmi l'oeil el cervel,
Que d'autre part del haterel
Le sanc et le cervele espant.
De la dolor li cuers li mant,

³³⁷ És interessant la interpretació que Sansonetti (1985, p. 67) construeix al voltant del cavaller Vermell: “Un caballero que se pretende rey y ostenta un rojo casco sobre mallas de color doradillo, irrumpe en plena comida. Se va derecho a Arturo, exige la posesión del reino y, en un gesto de ira y desafío, toma una copa de vino y arroja su contenido a la cara de la reina Ginebra (...). Otra vez porque un príncipe bermejo trata de apropiarse de la tierra artúrica se impone la imagen de Saturno. Por Saturno hay que entender la entidad telúrica en el ser, el «yo» ferozmente sediento de posesiones materiales. Tan sólo un joven galo, que todavía no es caballero, recoge el desafío y corre a enfrentarse con aquel temible intruso. No ha comprendido qué drama acaba de representarse, pero la visión de aquellas armas resplandecientes lo arrastra a una nueva existencia. Sin saberlo, al matar a su aterrador adversario, va más allá del poder petrificador de Saturno, que mantiene el ser dentro de los estrechos límites de la humanidad”. Per la seva banda, Kennedy (1991, p. 18) justifica la passivitat del rei com l'oportunitat del jove Perceval per començar a experimentar noves aventures: “Through the recurring references to Arthur's inability to fulfil his obligations a contrast between passive king and active knight is also provided, one which has been linked to the aspirations of a class of nobility in contemporary society.”

Si verse et chiet toz estendus³³⁸.

S'ha d'admetre que fulminar amb un dard el contrincant no és la manera més convencional d'enfrontar un combat cavalleresc, però en aquest cas resulta efectiva i la recompensa és clara: Perceval aconsegueix l'armadura que havia demandat a la cort d'Artús. Ara bé, tot sembla indicar que –com també succeïa en l'episodi anterior– es tracta només d'un èxit aparent. Plantejada aquesta qüestió, Chrétien procurarà estructurar el relat de tal manera que el noi pugui arribar a superar aquesta incapacitat per aconseguir un triomf real. Per tant, si tenim en compte això que acabem de dir, les futures etapes formatives d'aquest personatge estaran encaminades cap a l'adequat exercici de les armes i el reeiximent en l'actitud cortesa.

I, efectivament, això succeeix així, ja que en el següent capítol veiem com Perceval arriba al castell de Gornemant de Goort, un varvassor que s'encarregarà d'instruir-lo en el maneig de l'espasa i la llança. L'aprenentatge, però, finalitzarà precipitadament, quan el jove gal·lès, de sobte, anuncia que vol tornar a l'Erma Forest per saber com es troba la seva mare. Gornemant, que no pot fer res per convèncer el vailet, l'adoba cavaller en un senzilla cerimònia³³⁹ i abans de marxar li dóna alguns consells. Val la pena citar part del discurs del varvassor, sobretot per les conseqüències que més endavant tindran les seves paraules en el comportament de Perceval (edició de Roach, [1956] 1959, p. 48-49, v. 1648-1656):

Gardez que merchi en aiez
N'encontre che ne l'ociez.
Ne ne parlez trop parliers
Qui sovent tel chose ne die
Qui torné li est affolie,
Car li sages dit et retrait:
'Qui trop parole, il se mesfait.'
Por che, biax amis, vos chastoi
De trop parler³⁴⁰ (...)

³³⁸ “[Perceval] li apunta com millor pot a l'ull i dispara el dardell, sense que ell ho veïés ni ho sentís, i el fereix pel mig de l'ull fins al cervell. El cor li manca per la dolor, s'inclina i cau tot estès (...)” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 47).

³³⁹ Podeu trobar informació sobre l'adobament d'un cavaller a Flori (2002, p. 219-232). També podeu consultar algunes fonts directes com els tractats *Llibre de l'orde de cavalleria* de Ramon Llull (1988) o el *Book of Chivalry* de Geoffroi de Charny (Kaeuper i Kennedy, 1996), dels segles XIII i XIV, respectivament.

³⁴⁰ “No us plagui parlar massa: ningú no pot ésser massa parlar sense que sovint no digui coses que li siguin considerades follies, car el Savi diu i repeteix: «Qui parla massa, es fa mal ell mateix». Per això, bon amic, us aconsello de no parlar massa.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 56).

Després d'escoltar aquesta exhortació, i sense més dilacions, el jove s'acomiada i cavalca en direcció a l'Erma Forest. I així passa tota la jornada, fins que s'acaba el dia i fa cap al castell de Belrepeire, on demana alberg per passar-hi la nit. A l'interior d'aquest indret, hi troba Blancaflor³⁴¹ —la neboda de Gornemant— que viu fa mesos assetjada pels continus atacs del senescal de Clamadeu de les Illes, Anguingueró. Així li fa saber la donzella al jove aquella mateixa nit, quan se'n va a buscar-lo al seu llit i li explica aquestes tristes circumstàncies entre plors (Levy, 1956, p. 856-859). Podríem dir que l'episodi de Belrepeire posa les recents aptituds adquirides de Perceval a casa de Gornemant a disposició de Blancaflor. Fent això no només es confirmaran aquestes noves facultats, sinó que a la vegada s'ampliaran. I, per tant, la bona predisposició cavalleresca del jove durant aquest episodi —lluny d'atènyer únicament l'esfera estrictament combativa³⁴²— es desenvoluparà en un clima eminentment cortès. Dit d'una altra manera, podríem afirmar que en aquest capítol el jove gal·lès “aconsegueix la terra —tal com ho expressa Chrétien— i la donzella”, qüestió no menys important. Tanmateix, tot i que es reafirma la total dimensió cavalleresca de Perceval, el record de la mare —com en l'anterior ocasió durant l'estada amb Gornemant— és motiu suficient com per abandonar la seva enamorada i reprendre de nou el viatge cap a l'Erma Forest.

És de camí cap a casa, que el recent armat cavaller trobarà —per casualitat— el rei Pescador, qui molt amablement l'acollirà al seu castell³⁴³. I serà, precisament, a l'interior d'aquest castell

³⁴¹ Mahler (1974, p. 537-540) analitza hàbilment la descripció de Blancaflor, tot comparant-la amb el personatge de Condwiramurs del *Parzival* i alguns elements artístics presents en l'arquitectura medieval.

³⁴² “L'épisode Blanchefleur s'inscrit donc dans la continuité du roman, qui mène Perceval de la «gaste forest» jusqu'à l'aventure du Graal: c'est dans ce réseau de liens que nous allons tenter de voir plus clair. Notre passage reprend tout d'abord le motif essentiel de l'épisode précédent, en lui donnant une nouvelle expression. Gornemant de Gorhaut avait donné à Perceval une initiation chevaleresque destinée à ordonner, à codifier les aptitudes extraordinaires qui s'étaient manifestées en lui (...). La rencontre de Blanchefleur va permettre au héros de mettre ces préceptes en pratique. En affrontant Engygeron et Clamadeu, Perceval porte secours à une demoiselle «desconseillie».” (Suard, 1973, p. 805).

³⁴³ Sobre les naturalesa de l'episodi del castell del rei Pescador, a tall d'exemple, exposo aquí dues visions contraposades. Per una banda, Delbouille (1966, p. 908) ens diu: “La visite de Perceval au Roi-Pêcheur n'implique l'usage, d'ailleurs explicitement avoué, du surnaturel que là où il est question de la lance qui saigne et de la «sainteté» du graal. Le romancier, en revanche, parle toujours de la rivière, du roi qui y pêche, de la colline à gravir, du château, de son mobilier, de ses hôtes et des événements dont ils sont les acteurs comme de réalités concrètes soumises aux contingences du temps et de l'espace et non point, si peu que ce soit, comme d'illusioires apparences ou de symboles légendaires.” I més endavant conclou: “Ailleurs encore dans le *Conte*, pareil recours à un laconisme extrême est pour le romancier un moyen d'atteindre à la poésie en même temps qu'à l'ambiguïté, en faisant en sorte que l'auditeur voie simplement les choses avec les yeux de Perceval le «nice», sans aller au-delà d'une sensation naïve, nue de toute réflexion. Il faut trouver là une expression directe de la candeur du personnage et, dans la progression du récit, une forme d'imprécision capable de créer du mystère.” (Delbouille, 1966, p. 913). Per l'altra Frappier (1969, p. 116) que respon: “Une autre objection de Maurice

que tindrà lloc l'episodi més destacat i alhora misteriós de tot el *roman*, això és, l'aparició del graal³⁴⁴. D'aquesta manera la descriu Chrétien (Roach, [1956] 1959, p. 93-95, v. 3190-3242; Lecoy, 1975, vol. I, p. 101-103, v. 3178-3230; aquí transcrivim només la traducció de Riquer, 1989a, p. 78):

I mentre enraonaven d'això i d'allò [Perceval i el rei Pescador], d'una cambra arribà un patge que portava una blanca llança empunyada per la meitat, i passà entre el foc i aquells qui seien al llit. I tots els qui allà eren veien la llança blanca i el ferro blanc, del cim del qual eixia una gota de sang, i fins a la mà del patge rajava aquella gota vermella. I el vailet que aquella nit hi havia arribat veu aquesta meravella; però s'abstingué de demanar com això s'esdevenia per tal com recordava el consell d'aquell qui el féu cavaller [Gornemant de Goort], el qual li ensenyà i recomanà que es guardés de parlar massa; i tem que, si ho preguntava, hom ho consideraria pagesívol; i per això no preguntà res.

Amb tant arribaren uns altres dos patges que portaven a les mans canelobres d'or fi, obrats a niells. Els patges que portaven els canelobres eren molt bells, i en cadascun dels canelobres cremaven almenys deu candeles. Una donzella bella, gentil i ben agençada, que venia amb els patges, sostenia un graal entre les dues mans. Quan hagué entrat allà dintre amb el graal que sostenia, s'hi féu una claredat tan gran que les candeles perderen llur claror³⁴⁵, com fan els estels quan es lleva el sol, o la lluna. Després d'aquesta en vingué una altra que portava un tallador d'argent. El graal, que anava davant, era d'or polí; al graal hi havia pedres precioses, de les més riques i de les més cares que siguin en mar i en terra: aquelles del graal sobrepujaven totes les altres pedres.

Tot així com passà la llança, passaren per davant del llit i entraren en una altra cambra.

Ens interessa aturar-nos aquí perquè és a partir d'aquest breu fragment que en les posteriors reescriptures s'hi afegiran nous elements i s'amplificaran les descripcions o els significats dels

Delbouille au caractère surnaturel du château est que tout s'y passe, ou a l'air de s'y passer, exception faite de la lance qui saigne et du graal, comme dans la réalité. Mais est-ce bien surprenant? Qu'y a-t-il de contradictoire entre l'évocation d'un monde fabuleux et la peinture concrète des gens et des choses qui s'y rapportent? Comment décrire l'imaginaire sans recourir au réel?" I més endavant: "Selon la conception mythique encore vivante dans ces contes de fées que sont à demi les romans bretons, l'Autre Monde n'est pas moins vrai que le monde ordinaire. On sait aussi que Chrétien tire de la fusion du réel et du merveilleux un parti d'ambiguïté qui est l'un des secrets de son art: il est maître à ce jeu, qui tantôt vire à l'ironie, l'humour, un peu d'énigme, et tantôt s'élève à la poésie." (Frappier, 1969, p. 116).

³⁴⁴ "The essence of the art of a skilful writer of Arthurian romance such as Chrétien de Troyes is that marvels should appear just to happen without logical reason, but that at the same time these strange adventures should serve a structural purpose in that they are used to test the hero and to reveal his quality." (Kennedy, 1973, p. 173).

³⁴⁵ "Le graal dans le *Perceval* apparaît d'abord comme un objet merveilleux qui emporte notre admiration par le ravissement des yeux. Le poète du XII^e siècle le présente non pas comme une chose sacrée ou mystique mais comme une chose surprenante. Il utilise l'image de la lumière à des fins d'émerveillement, surpassant par une surenchère le banal et l'ordinaire, mais il n'essaie pas d'atteindre les hauteurs religieuses. Dans les romans en vieux français l'image de la lumière est liée non seulement à la beauté humaine mais encore au luxe resplendissant d'objets ornés de pierres." (Lyons, 1965, p. 110).

ja existents en la versió de Chrétien. Tindrem l'oportunitat de veure algunes d'aquestes reelaboracions més endavant, però centrem-nos –de moment– en la del xampanyès.

Les teories al voltant no només del Graal, sinó també de la llança i la disposició o aspecte d'altres objectes, com els cancelobres o el tallador d'argent, són nombroses i no sempre coincidents. Per exemple, és el cas de l'enfrontament entre la perspectiva judeocristiana i la perspectiva pagana d'arrel celta, dues visions completament contraposades que han generat un acèrrim debat al llarg dels anys. La teoria que defensa l'origen cristià del graal –tal com explica Klenke (1955, p. 225)– creu que “*the bleeding lance, the Grail, and the silver plate are used in the Byzantine Mass; the Fisher King is Christ and the saintly Being in the inner room is the Holy Ghost*”³⁴⁶. I que en conseqüència, hauríem d'interpretar *El Conte del graal* com una profunda al·legoria cristiana fortament impregnada d'elements litúrgics. No obstant això, tot i que Frappier (1962, p. 179) –com molts altres– no nega la influència cristiana, sí que la restringeix quan afirma: “*A mes yeux la légende du Graal, de la lance qui saigne, du Roi Pêcheur et de son château est une donnée primitivement païenne, féerique, très probablement de provenance celtique; elle s'est christianisée, du reste à des degrés divers, dans les romans du XII^e et du XIII^e siècle, de Chrétien de Troyes et de Wolfram d'Eschenbach à Robert de Boron, au Perlesvaus et à la Queste del Saint Graal*”³⁴⁷. Més sever es mostra Loomis (1956, p. 846-849) que, en una clara al·lusió a les hipòtesis de Klenke, assegura que el seguici que apareix a l'interior del castell del rei Pescador en l'obra de Chrétien no ha de representar forçosament una processó, ni el metall amb què està fet el misteriós objecte indica que es tracti d'un calze –ni que contingui una hòstia– i, encara menys, que la llança sigui la representació de la Sinagoga i el Graal de l'Església³⁴⁸.

³⁴⁶ “La llança que sagna, el Graal, i el tallador de plata són utilitzats durant la missa bizantina, que el rei Pescador és Crist i que l'ésser sagrat de l'interior de l'habitació [on es dirigeix el seguici] és l'Esperit Sant.” (La traducció és meva.) No només això, sinó que Klenke, a més, es fa ressó d'algunes idees que ja havia exposat Holmes (1948) en què apuntava la possibilitat que Chrétien hagués estat un jueu convers, probablement conegut com Crestiens li Gois, que el seu relat esdevindria un al·legoria on la recerca del Sant Graal significaria la conversió del Temple Jueu a la cristiandat o que “(...) the ‘Quest of the Holy Grail is the conversion of the Jewish Temple to Christianity’; (...) the Fisher King is Jacob, who was lame as a result of his struggle with the Angel of the Lord; he is also High Priest in the Grail Castle, a symbolic representation of the Temple of Solomon in Jerusalem.” (Klenke, 1955, p. 225). I, en conseqüència: “His poem [el de Chrétien de Troyes] from beginning to end is a deeply Christian allegory, saturated with reference to the Liturgy.” (Klenke, 1955, p. 243).

³⁴⁷ “Per a mi, la llegenda del Graal, la llança que sagna, el rei Pescador i el seu castell és un tema primitivament pagà, feèric, molt probablement d'origen cèltic; s'ha cristianitzat, en graus diversos, en el *romans* del segle XII i XIII, de Chrétien de Troyes i Wolfram von Eschenbach a Robert de Boron, del *Perlesvaus* a la *Queste del Saint Graal*.” (La traducció és meva.)

³⁴⁸ Lacy (1983) és encara més contundent que Loomis quan ressenya una aleshores recent publicació de Klenke (1981) i esquematitza les conclusions a les quals arriba: El castell del Graal equival al Temple de Salomó, el

Les divergències i els arguments esgrimits per uns i altres són clars i es poden resseguir de manera sistemàtica en un gran nombre de publicacions³⁴⁹. En qualsevol cas, és palès que la comprensió d'aquest episodi està lluny d'ésser resolta, tot i que de teories n'hi ha per a tots els gustos: les que exploren els orígens i el significat del graal a través de l'etnografia³⁵⁰, l'esoterisme³⁵¹, l'hermenèutica³⁵², l'antropologia³⁵³, fins i tot, la psicologia de tall junguà³⁵⁴. Ni

Graal equival al calze del sant sopar, l'atac a Belrepeire representa la persecució dels jueus per part dels romans, Perceval és Sant Pau, Blancaflor és Santa Agnès, acabada l'enumeració conclou: "The volumen is seriously marred by deficiencies of method." (Lacy, 1983, p. 475).

³⁴⁹ A tall d'exemple en citem unes quantes: Holmes (1948), Klenke (1955; 1956 i 1981), Lot-Borodine (1956 i 1957), Loomis (1956 i 1959b) Adolf (1960), Frappier (1962), Lacy (1983) o Furtado (2008).

³⁵⁰ "El Grial pertenece a la categoría general de los objetos nutricios, de los que el Folklore cuenta con numerosas especies que no son siempre de forma femenina (...). Se puede pensar, pues, que, aún en el caso de que el Grial, en cuanto vaso sagrado, hubiera aparecido completamente constituido, en el punto de confluencia de dos corrientes ideológicas –una céltica, la otra irania (?) o mediterránea– (...). Fue menester, para que se convirtiera en un mito de singular fuerza sobre las almas, que el Grial fuese integrado en otras tramas, tradicionales y sacralizadas también éstas, pero mucho más complejas, las cuales, prestando un sentido nuevo a los pasos del héroe, conferían al propio Grial resonancias espirituales más profundas. Distinguimos fácilmente tres de estos grandes complejos ideológicos, que son, en el orden probable de su estratificación: a) los ritos naturalistas de fecundidad; b) el Amor mediterráneo (o provenzal); y c) el Cristianismo." (Nelli, 1985, p. 32-33).

³⁵¹ Guénon (1985, p. 45-46) creu que "(...) cuando una forma tradicional está a punto de extinguirse, sus últimos representantes pueden muy bien confiar voluntariamente a esta memoria colectiva de la que acabamos de hablar [memoria colectiva més o menys subconscient] lo que de otro modo se perdería irremisiblemente; éste es, en suma, el único modo de salvar lo que puede serlo en una cierta medida; y, al mismo tiempo, la incomprensión natural de la masa es una garantía suficiente de que lo que poseía un carácter esotérico no por ello será desposeído del mismo, permaneciendo solamente, como una especie de testimonio del pasado, para aquellos que, en otros tiempos, serán capaces de comprenderlo." Per tant, "la pregunta que se debería hacer es la de saber si la tradición céltica había realmente cesado de vivir cuando se constituyó la leyenda [del Graal] (...) los orígenes de la leyenda del Grial deben relacionarse con la transmisión de ciertos elementos tradicionales, de orden más propiamente iniciático, del Druidismo al Cristianismo."

³⁵² Sansonetti (1985, p. 65-77) analitza l'episodi a través dels arquetips astrològics i de les formes presents en l'escena descrita.

³⁵³ Poirion (1973, p. 195) ja parla de la possible relació incestuosa present en el relat: "Il ya a bien une malédiction qui pèse sur cette famille. Les deux frères de Perceval, alors qu'ils partaient de cours différentes pour rejoindre leur père, meurent le même jour. Étrange coïncidence. Pourquoi nous dit-on que l'un d'eux eut les yeux crevés? Se seraient-ils entretenus sans se reconnaître? Ont-ils ainsi expié quelque faute de leur naissance? Chrétien de Troyes a réuni, il est vrai, dans son livre, une série de motifs qu'on retrouve dans les histoires d'inceste. Et l'on comprend que, si le secret de la famille est aussi redoutable à découvrir que celui d'Oedipe, l'identité du roi-Pêcheur est la clé de l'énigme." També és del mateix parer Holzbacher (1994, p. 139-140) que conclou: "Il ne manque pas une explication à cela l'inceste étant à l'époque de Chrétien un sujet de préoccupation et d'actualité. En effet, les mariages entre proches parents étaient très fréquents du fait qu'ils consolidaient les relations féodales, mais l'Eglise s'était exprimée très sévèrement sur ce point. (...) Si notre hypothèse n'es pas erronée, Chrétien aurait introduit dans son roman un jeu d'esprit, basé sur un sujet d'actualité, sorte de «jeu de pistes», qui commencerait par une mise en garde, constituée par un fait qu'un personnage souligne en le qualifiant de «merveilleux», et se poursuivrait par une série d'indices, glissés ici et là. Le tout conduisant à une énigme dont la clef serait le mot INCESTE."

³⁵⁴ Per exemple, en referència al graal Emma Jung i Marie-Louise Franz ([1999] 2000, p. 517) diuen: "Es sencillo comprender sin más por qué se considera con tanta frecuencia que el recipiente da y preserva la vida, si se cae en la cuenta de lo importante que tuvo que ser para la vida de los seres humanos primitivos poseer un recipiente en el que poder transportar o guardar, por ejemplo, agua, el alimento básico *par excellence*. Según la definición de Carl G. Jung, los arquetipos representan sistemas de disposición innatos para el comportamiento humano en determinadas situaciones vitales y para su comprensión espiritual. La imagen del recipiente, por lo tanto, debería corresponderse con uno de esos *pattern*, una posibilidad inherente a la psique, de encontrar o elaborar un recipiente y descubrir su uso."

tan sols si ens cenyim a la interpretació del Graal com a objecte independent –ja sigui mitjançant l'estudi etimològic de la paraula o de l'anàlisi exhaustiva de la descripció literal que ens proporciona el xampanyès³⁵⁵– no podem extreure cap conclusió definitiva. Com assegura Cirlot (1985, p. 5): “Desde Li Contes del Graal hasta La Queste del Saint Graal se especuló novelescamente sobre las posibilidades de un tema que ya había alcanzado una dimensión metafórica en lo imaginario del Occidente europeo.” Conseqüentment, l'episodi dins el castell del rei Pescador esdevé un dels grans enigmes de la literatura medieval de tots els temps.

Independentment del simbolisme associat al graal, aquest episodi representa un punt d'inflexió en la trama argumental. Per dir-ho d'alguna manera, dins del castell del rei Pescador s'esdevé un moment crític quan Perceval experimenta en silenci l'aparició del seguici meravellós³⁵⁶. Hom relaciona de seguida el mutisme del cavaller amb els consells de Gornemant, que li havia recomanat callar³⁵⁷. Tanmateix, tal com se'ns informa posteriorment,

³⁵⁵ Es pot consultar Meuwese (2008, p. 13) que es pregunta: “What exactly is the Grail and what shape does it have? It is a dish, a bowl, a chalice, a ciborium or a stone? Is it made of wood, stone, silver or gold? The answers to these questions vary from text to text. In the numerous medieval literary works in which it appears, the Grail assumes many forms and functions. Most often the Grail is supposed to have been used by Christ during the Last Supper and to have been entrusted to Joseph of Arimathea, who used it to catch the blood flowing from the wounds of Christ at the Entombment. This sacred object usually has power as a provider of food; it heals the wounded and is surrounded by mystery.” I més endavant (2008, p. 27) conclou: “In Chrétien's text it seems clearly a dish, although it is usually shown as a pyx in the miniatures. In the early period of *Estoire* illustrations the Grail is predominantly represented as a bowl, to be replaced by a ciborium and chalice. The illustrated *Queste* manuscripts from the thirteenth and fourteenth centuries have preference for the Grail as a chalice, while fifteenth-century manuscripts generally depict a wide ciborium. In Germany it can be a precious stone, and in Italy the Grail looks like a flowerpot. Moreover, even manuscripts produced by the same illuminator can show inconsistencies by depicting the Grail both as a bowl and a chalice or ciborium in one and the same text. Thus the shape of *the* Grail remains shrouded in mystery.”

³⁵⁶ Tal com passa en els altres *romans* del xampanyès: “The characteristic pattern of a Chrétien romance contains a crisis point at its heart: the hero's achievement, at the moment of apparent triumph, is revealed to be flawed. This flaw usually involves a lapse in judgement, a wrong choice of priorities, a lack of awareness. Lancelot only hesitated before getting into the cart, but this brings a public rejection by the queen when he has just achieved the impossible in crossing the Sword Bridge. Yvain broke a promise to return to his wife Laudine within the allotted term. Perceval did not make the right response to an experience of the marvellous with religious resonances which he should have been able to perceive (...). The usual structure is a journey leading to the accomplishment of perilous adventures, a success which is acclaimed by a court, followed by revelation before others of the imperfect nature of the achievement; this gives rise to a second journey leading to a reinvigoration of the knight's reputation, rediscovery of himself, redemption from his former fault through the new adventures he has undertaken, and the attainment of a greater understanding through his experiences.” (Kennedy, 1991, p. 18-19).

³⁵⁷ “Despite de substantial agreement in their *conseils*, there is one point on which Perceval receives contradictory advice from them, and it is precisely in the area of speech. The mother encourages what appears to be Perceval's natural tendency to ask questions.” I més endavant: “Gornemant is more concerned with controlling Perceval's tongue, as he tries to refashion the rustic youth whose repeated evocations of his mother's teachings are clearly comic and inappropriate for an Arthurian knight.” (Bruckner, 1996, p. 219-220). Lacy (2008, p. 2) en canvi creu que “(...) his ignorance [la de Perceval] is the barrier to his intuition of the proper question. Only when he fully understands, for exemple, that a knight is not simply a man with a sword, shield and hauberck, but is a person

l'actitud que adopta Perceval davant del graal no és fruit de les advertències del seu mentor sinó d'un pecat comès (edició de Roach, [1956] 1959, p. 113, v. 3583-3595):

Ha! Perchevax maleürous,
Come iés or mal aventurous
Quant tu tot che n'as demandé!
Que tant eüsses amendé
Le buen roi qui est mehaigniez
Que toz eüst regaaigniez
Ses membres et terre tenist,
Et si grans biens t'en avenist!
Ma[i]s or saches que maint anui
En avenront toi et autrui.
Por le pechié, ce saches tu,
De ta mere t'est avenu,
Qu'ele [est] morte de doel de toi³⁵⁸.

Qui parla d'aquesta manera és una donzella amb qui el cavaller s'ha topat després d'abandonar el castell del Graal³⁵⁹, i que es lamenta mentre sosté el cos sense vida del seu amic. En veure'l arribar, la noia intueix que aquella nit ha descansat a casa del rei Pescador – bé sap que en aquell camí no hi ha alberg durant quaranta llegües– i per això l'interroga llargament. De manera inquisitiva, li demana si ha vist la llança, si sap per què sagna, si ha contemplat el graal, si sap qui el portava, d'on venia i on anava. El jove Perceval, aclaparat, respon que davant d'aquell sorprenent espectacle va romandre en silenci. Finalment, la donzella li pregunta com es diu i ell, sense saber molt bé com, li contesta que el seu nom és

whose status has a purpose and imposes certain obligations –only when he knows, as he did not in his first encounter with knights, that a sign is a sign *of something* (or, in terms that now seem rather antiquated but are still accurate in this context, that a *signifiant* must have a *signifié*), will he understand what the question must be.”

³⁵⁸ “Ah, Perceval dissortat, com ets ara malaventurós per no haver preguntat res de tot això! Perquè hauries reparat tant, que el rei, que està tolit, tost hauria reguanyat els seus membres i posseiria la terra, i a tu t'hauria vingut gran bé. Però sàpigues que ara vindran mants enuigs, a tu i a altri. Això t'ha esdevingut, sàpigues-ho, pel pecat que has comès respecte a la teva mare, que és morta de dol per tu.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 83).

³⁵⁹ Aquesta donzella és la seva cosina, un detall important si tenim en compte que les estructures de parentiu són un tema recurrent i destacat durant tot el relat i en la matèria artúrica en general. Com bé expliquen Aurell i Girbea (2010, p. 7): “La notion de «parenté» englobe tous les rapports de famille verticaux et horizontaux, agnatiques [parentiu de consanguinitat per línia exclusivament masculina] et cognatiques [parentiu de consanguinitat per línia no exclusivament masculina]. Ce terme est envisagé dans son acceptation la plus large, et concerne aussi bien la filiation que l'alliance, c'est-à-dire les liens du sang ou du consentement, de même que la parenté charnelle et la parenté spirituelle. Aborder la matière arthurienne, et à travers elle un coin de l'univers de l'imaginaire médiéval, par le biais de la parenté est une entreprise qui peut s'avérer porteuse de multiples points de vue.” O bé Fritz (2010, p. 140): “La poétique de la généalogie dans le roman arthurien se révèle particulièrement riche et variée et obéit à plusieurs tensions et évolutions. Tension d'abord entre la prise en charge par le narrateur qui clarifie pour le lecteur les relations entre les personnages et la révélation progressive du lignage par le truchement des personnages de la fiction. La découverte du lignage devient alors une composante à part entière de l'aventure.” Per a les relacions de parentiu en *El Conte del graal* també podeu consultar Poirion (1973), Holzbacher (1994) i Serp (2010).

Perceval (Serp, 2010, p. 147). El lector, per fi descobreix la identitat del protagonista, però irremeiablement també està a punt de conèixer la seva desgràcia³⁶⁰. I és que com McCullough (2006, p. 56) explica: “(...) *that what we believed to be a crime, the crime of silence, was in effect already a punishment from a previous, and as it were original, sin: the crime of matricide. But why should the killing of the mother be punished by muteness? By the inability to ask a question? It is important to note that the literal killing of the mother is also linked to a metaphorical killing. Perceval kills his mother metaphorically by forgetting her and by erasing/ muting her voice*³⁶¹.” Però com s’esdevé aquest procés? La supressió definitiva de la figura materna es produeix en el transcurs de l’estada a casa de Gornemant de Goort. És durant aquest període que literalment es desprèn d’ella per abraçar l’insigne orde de la cavalleria. Un dels indicis d’aquesta transformació és l’abandonament de les robes gal·leses que fins aquell moment havia vestit, un altre és la substitució del codi de comportament de la mare pel del varvassor (McCullough, 2006, p. 54):

Perceval commits a sin, the sin of silence, because he is afraid of committing a sin. He unknowingly breaks the religious law of the castle precisely because he is upholding another law: the law of chivalry. Religious law requires that one question –that is, that one should want to know; chivalric law requires that one remain mute and not exhibit the desire to know.

The dilemma can be reformulated in terms of vision. Critics such as Jean Frappier and Charles Méla have noticed that Perceval both sees and does not see. As a young knight fascinated by the glory of weapons, he is intrigued by the bleeding lance and the brilliance of the grail. The reverse side of this fascination is blindness. Although the holy objects point to a pain and suffering which must be acknowledged, Perceval is blind to the suffering that they signify as he is blind to the pain of the king. This introduces a new aspect of Perceval’s crime: he does not ask the question because he does not want to know about pain (and impotence). And if he does not want to know about pain, it is because he is fascinated by a certain vision of the chivalric body as unwoundable, as omnipotent. His fascination with the glory of

³⁶⁰ La donzella sap tot això perquè és la seva cosina, així li ho confessa al cavaller quan li diu que la seva mare és morta i enterrada (edició de Roach, [1956] 1959, p. 105, v. 3596-3601):

Je te connois mix que tu moi,
Que tu ne sez qui je me sui;
Ensamble od toi norrie fui
Chiez ta mere molt lonc termine:
Je sui ta germaine cousine
Et tu iez mes cousins germains.

“Jo et conec millor que no pas tu a mi, perquè tu no saps qui sóc: amb tu em vaig criar molt de temps a casa de la teva mare; sóc la teva cosina germana i tu ets el meu cosí germà.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 83).

³⁶¹ “Allò que creïem que era un crim –el crim del silenci– en realitat ja era un càstig per un altre pecat original anterior: el crim del matricidi. Però per què l’assassinat de la mare hauria de ser castigat a través del mutisme? A través de la impossibilitat de dur a terme una pregunta? És important assenyalar que la mort literal de la mare també està vinculada a una mort metafòrica. Perceval mata la seva mare metafòricament quan l’oblida i la silencia.” (La traducció és meua.)

knighthood seems to be based on criminal ignorance and denial of pain, wounding, and impotence³⁶².

El dolor faria referència als motius que tenen el rei del castell del Graal impedit, i la ceguesa l'hauríem de remuntar ben bé a l'inici del *roman*. I és que com Chrétien ens indica (edició de Roach, [1956] 1959, p. 18-19, v. 620-625):

Quant li vallés fu eslongiez
Le get d'une pierre menue,
Si se regarde et voit cheüe
Sa mere al pié del pont arriere,
Et jut pasmee en tel maniere
Com s'ele fut cheüe morte³⁶³.

En efecte, la donzella li explica una cosa que ja sabia però que –senzillament– no s'atrevia a acceptar. Perceval va veure morir la seva mare però no ho volia admetre, potser per això volia tornar a casa. Així, el redescobriment conscient d'aquest terrible succés a través de la conversa amb la cosina el fa desistir finalment en el seu propòsit de tornar a l'Erma Forest i comprovar allò que ja sap³⁶⁴.

³⁶² Perceval comet un pecat –el pecat del silenci– perquè té por de cometre un pecat. Sense saber-ho, trenca la llei religiosa del castell, precisament, perquè [Perceval] es regeix per una altra llei: la llei de la cavalleria. La llei religiosa requereix que hom preguntí –això és, que hom ha de voler saber–, mentre que la llei de la cavalleria requereix que hom romanguí en silenci i que no exhibeixi el desig de saber.

El dilema pot ser reformulat en termes de visió. Crítics com Jean Frappier i Charles Méla s'han adonat que Perceval veu i no veu a la vegada. Per una banda, com qualsevol jove fascinat per la glòria de les armes, està intrigat per la llança que sagna i per la lluminositat del graal. Per l'altra, tenim el revers d'aquesta fascinació, que és la ceguesa. Encara que els objectes sagrats apunten a un dolor i un sofriment que ha de ser reconegut, Perceval no veu el sofriment que representen, de la mateixa manera que no veu el dolor del rei. Això introdueix un nou aspecte en el crim de Perceval: no pregunta perquè no vol saber res del dolor (i la impotència). I si no vol saber res del dolor és perquè està fascinat per una certa visió que presenta el cos del cavaller com un cos incapaç de ser ferit, és a dir, un cos omnipotent. La seva fascinació per la glòria de la cavalleria sembla estar basada en la criminal ignorància de la negació del dolor, les ferides i la impotència.” (La traducció és meva.)

³⁶³ “Quan el vailet s'hagué allunyat el git d'una pedra menuda, girà l'esguard i veié la seva mare caiguda darrera, al peu del pont, i hi jeia esvanida en tal manera com si fos caiguda morta” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 37).

³⁶⁴ No pensa el mateix Hoggan (1972, p. 252): “En tout cas, on ne peut manquer de trouver exagérée ou abusive la prétention qu'il «sait dans son inconscient qu'il a tué sa mère», lorsqu'on se rappelle que, juste avant d'arriver au Château du Graal, il prie Dieu de lui accorder de la retrouver «Plaine de vie et de santé» (v. 2983). (...) On cherche obscurément à nous faire croire que Perceval a su tout au long, et dès l'instant de son départ, qu'il a tué sa mère, tandis que manifestement il ne le sait pas de science certaine avant d'en apprendre la nouvelle de la bouche de sa cousine. Mais rien ne peut suppléer à l'absence de l'autre condition: il est certain que Perceval n'a pas voulu tuer sa mère. Il ne s'agit donc d'un homicide involontaire, ce qui remet tout en cause.” De manera semblant opina Serp (2010, p. 147) quan diu: “(...) l'expression «péché de ta mère» est double: certes, il s'agit du péché de Perceval, mais son comportement est une conséquence logique du péché de sa propre mère, qui l'a totalement isolé de son histoire, le maintenant dans l'ignorance et donc dans l'indifférence de son propre lignage.”

Mentrestant, a la cort del rei Artús, el monarca decideix anar a buscar Perceval, impel·lit pel reguitzell de cavallers derrotats que no paren d'arribar de part seva. El troben un matí prop del bosc on han acampat. Allà s'està, abstret amb tres gotes de sang a la neu que li recorden la seva enamorada Blancaflor³⁶⁵. Molt cortesament, Galvany és capaç de trencar l'encís que aquesta visió li produeix i aconseguix portar-lo davant el rei, que molt content demana de tornar a Carlion per celebrar el feliç retrobament. Mentre són a la cort fent gran festa, fa cap a la reunió una donzella molt lletja que munta una mula³⁶⁶ i que sermoneja Perceval (edició de Roach, [1956] 1959, p. 137-138, v. 4669-4683):

A mal eür tu [te] teüsses,
Que se tu demandé l'eüsses
Li riches rois, qui or s'esmaie,
Fust ja toz garis de sa plaie
Et si tenist sa terre en pais,
Dont il ne tendra point jamais.
Et ses tu qu'il en avendra
Del roi qui terre ne tendra,
Ne n'iert de ses plaies garis?
Dames en perdront lor maris,
Terres en seront escillies
Et puceles desconseillies,

³⁶⁵ “Ahora advertimos que el ensimismamiento ante las gotas de sangre en la nieve es una clara prueba de que Perceval, el predestinado, ha alcanzado ya el mayor grado de la cortesía. El viejo motivo folklórico se ha llenado de un sentido *courtois*.” (Riquer, 1968, p. 157). Per aquest motiu és Galvany qui pot treure'l d'aquesta abstracció: “Ni Sagremor le Desreé –o sea, «el atolondrado»-, ni el malhumorado y tosco Keus, eran capaces de comprender el ensimismamiento de Perceval. Gauvain, sí, el prototipo de las más refinada cortesía, experto en armas y en amores, aunque en éstos con donjuanescas volubilidad (...). Gauvain sabe que quien está absorto y sumido en sus reflexiones demuestra cierto refinamiento espiritual, y su intuición le hace adivinar que el ensimismamiento de Perceval es amoroso (...).” (Riquer, 1968, p. 154-155) Més enllà va Armstrong (1972, p. 136) que pensa que: “Further proof of this is given at the end of this scene in his highly *courtois* exchange of compliments with Guenevere and the Laughing Maiden. His use of ‘enluminoient’ suggests that his present reflectiveness, which surpasses mere contemplation of physical phenomena, has catapulted him into a poetic, even mystic consciousness.”

³⁶⁶ “Chrétien’s freedom of invention has seldom been surpassed; the whole thing is so extraordinary, her physical appearance so shocking, her outlook similar, yet she inspires belief as one with whom anything might be possible. So the greater are the stakes for the one who is to play out the game to the end. Her opening phrase has depended on allegory and the visual image for its sense of actuality, as Chrétien makes a new kind of poetry out of the conventional jargon about Fortune.” (Laurie, 1971, p. 778) Laurie es refereix al fragment (edició de Roach, [1956] 1959, p. 135-136, v. 4646-4651):

“Ha! Perchevax, Fortune [est] cauve
Detriers et devant chavelue.
Et dehais ait qui te salue
Ne qui nul bien t’ore ne prie,
Que tu ne la recheüs mie
Fortune quant tu l’encontras.

“Ah! Perceval! Fortuna és calva per darrera i per davant cabelluda, i maleït sigui qui et saludi i qui t’implori o et demani algun bé, car tu no acollires Fortuna quan la trobares.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 101).

Qui orfenines remandront,
Et maint chevalier en morront;
Tot cist mal esteront par toi³⁶⁷.

Així s'esdevé la segona reprimenda que el protagonista rep a causa del seu silenci al castell del Graal. En aquesta ocasió, però, descobrim nous detalls sobre les terribles conseqüències que ha provocat el seu mutisme, alhora que s'amplifica la sentència condemnatòria que ja s'havia iniciat uns centenars de versos abans a través de l'interrogatori i posterior lament de la cosina del cavaller. A més, a banda de l'efecte pertorbador en Perceval, el discurs de la donzella de la mula servirà igualment d'esperó a alguns dels cavallers de la cort d'Artús per emprendre noves aventures³⁶⁸. En el cas del jove gal·lès, jura que no descansarà fins que trobi de nou el castell del rei Pescador i pugui rescabalar-se del maldestre paper que allí hi va jugar.

En aquest punt queden interrompudes les aventures de Perceval i comencen les del nebot d'Artús que expliquen el seu viatge a Tintagel i Escavaló³⁶⁹. I no és fins la represa del capítol tretzè que retrobem Perceval. En aquesta ocasió, però, Chrétien ens el presenta completament perdut (edició de Roach, [1956] 1959, p. 183, v. 6217-6223)³⁷⁰:

PERCHEVAX, ce nos dist l'estoire,

³⁶⁷ "En mala hora et callares, car si ho haguessis preguntat, el ric rei, que ara llangueix, ja fóra guarit de la seva plaga i posseiria la seva terra en pau, cosa que no assolirà mai. ¿I saps tu què s'esdevindrà perquè el rei no posseirà la terra i no serà guarit de les seves plagues? Les dames perdran llurs marits, les terres seran barrejades i les donzelles, deseparades, restaran orfes, i moriran molts cavallers. Tots aquests mals s'esdevindran per culpa teva." (Traducció de Riquer, 1989a, p. 102).

³⁶⁸ Es refereix a les aventures del Castell Orgullós –que intentarà Girflet, fill de Do– i Montescleire –que empenirà monsenyor Galvany. La donzella de la Mula s'hi refereix en els següents termes: "No sé si heu sentit a parlar del Castell Orgullós, però em cal anar-hi anit. Hi ha al Castell cinc-cents seixanta-sis cavallers de mèrit, i sapigüeu que no n'hi ha cap que no tingui la seva amiga amb ell, gentil dona, cortesa i bella. Per això us ennovo que ningú no va allà que no hi trobi justa o batalla. Qui vol fer cavalleria, si allà la cerca, no li'n mancarà. Però el qui voldrà guanyar el més gran premi de tot el món, jo crec saber el lloc i la terra on el podrà millor conquerir, si gosés fer-ho. Al puig que hi ha sota Montescleire una donzella és assetjada: molt gran honor hauria conquerida qui pogués llevar el setge i alliberar la donzella, car es faria amb totes les lloances i, si Déu li donava bona ventura, podria cenyir amb seguretat l'Espasa de les Estranyes Regnes." (Traducció de Riquer, 1989a, p. 102).

³⁶⁹ Les intencions de Galvany per anar vers Montsceleire és veuen frustrades quan un cavaller anomenat Guingambresil arriba a la cort d'Artús i el titlla de traïdor. Això fa que el nebot d'Artús s'hagi de presentar a Escavaló en quaranta dies per tal d'enfrontar-se amb el cavaller que l'acusa. De camí cap a Escavaló farà escala a Tintagel.

³⁷⁰ "When Perceval later declares his intention to seek the meaning of the grail by delving into chivalric adventures, we should already suspect that he is doomed to fail because he is attempting, by means of chivalry, to redeem himself from a crime which seems to have been caused by his blindness to pain, a blindness that the chivalric fascination for glory seems to induce. Not only does his chivalric wandering not redeem him from his crime, it aggravates it. After a five-year wandering period (which the text does not describe), Perceval reappears but has lost his memory and all sense of time." (McCullough, 2006, p. 54).

Ot si perdue la miemoire
Que de Dieu ne li sovient mais.
Cinc fois passa avriels et mais,
Ce sont cinc an trestot entier,
Ains que il entrast en mostier
Ne Dieu ne sa crois n'aora³⁷¹.

És divendres sant i Perceval cavalca sol per un bosc quan, de sobte, topa amb un grup de cavallers i dames que porten el cap cobert i van descalços. Jodogne (1960, p. 118) afirma que “*l'épisode des chevaliers pénitents n'est pas symétrique à l'épisode initial des chevaliers dans la Gaste Forêt. Nous n'assistons pas ici à l'initiation religieuse de Perceval, mais à son réveil à la vie chrétienne, à son retour à Dieu*³⁷².” I aquest retorn a Déu es vehicula a través de l'ermità³⁷³ que el confessa i l'encoratja a parts iguals.

A través de la conversa amb l'ancià –que en realitat és el seu oncle– el pecat comès queda de nou exposat –per tercera vegada– potser perquè com creu Hoggan (1972) Perceval encara ignora la naturalesa de la falta, quins efectes ha desencadenat i quin remei necessita (edició de Roach, [1956] 1959, p. 188, v. 6387-6398)³⁷⁴:

–“He! biax amis, dist li preudom,
Or me di coment tu as non.”
Et il li dist: “Perchevax, sire.”

³⁷¹ “Ens diu la història que Perceval havia perduda la memòria i no es recordà més de Déu. Cinc vegades passaren abril i maig, que foren cinc anys sencers que no entrà en monestir ni adorà Déu ni la seva creu.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 125).

³⁷² “L'episodi dels cavallers penitents no és simètric a l'episodi inicial de cavallers dins de l'Erma Forest. No estem veient aquí la iniciació religiosa de Perceval, sinó el despertar a la vida cristiana, el retorn a Déu.” (La traducció és meva.)

³⁷³ “Although there is little in the hermit's counsels as such that is not also to be found in the instruction previously given to Perceval first by his mother and then by Gornemans, what is quite new in the Good Friday scene and differentiates it quite clearly from the two previous attempts to initiate the hero in the fundamentals of Christian duty is the fact that Perceval himself has changed: he has learned that his failure at the Grail Castle was the direct result of his heartless desertion of his mother (who has since died of grief), he has behind him now, therefore, a bitter personal awareness of his fall from grace that makes him all the more attentive and responsive to the hermit's guidance. Though the romance is unfinished, it is clear that this key-scene marks a turning-point in the hero's fortunes, since for the first time in his life he is made to think seriously about God, and more particularly about his duties as a Christian knight.” (Kennedy, 1974, p. 59).

³⁷⁴ “Il connaissait la *chose*, de façon intérieure, puisqu'il s'agit précisément d'un manquement envers un devoir *naturel*, vis-à-vis duquel aucun être humain ayant atteint l'âge de raison ne saurait plaider l'ignorance; mais il n'y a pas encore attaché le *nom* de *péché*: il n'en a rien dit dans sa confession. Malgré l'illumination provoquée par les paroles de la dame pénitente [la cosina de Perceval], il ignore encore ce que c'est au juste que le péché, quels en sont les effets, quel en est le remède. Et voilà l'ignorance qui lui a le plus nui tout au long de ses aventures.” (Hoggan, 1972, p. 258).

A cest mot li preudom sozpire,
Qui le non a reconneü,
Et dist: “Frere, molt t’a neü
Uns pechiez dont tu ne sez mot:
Ce fu li doels que ta mere ot
De toi quant departis de li,
Que pasmee a terre chai
Al chief del pont devant la porte,
Et de cel doel fu ele morte³⁷⁵.

Tal vegada, la seva confessió és totalment fortuïta (Hoggan, 1972, p. 263), un fet que ens fa dubtar si, efectivament, es tracta d’un personatge que evoluciona entre la llei cristiana i la llei cavalleresca tal com havíem exposat anteriorment. En tot cas, l’episodi de l’ermità permet exposar la radiografia familiar al complet, un panorama que la mare de Perceval ja havia intentat explicar al seu fill a l’inici del *roman* amb la clara intenció de dissuadir-lo de les seves aspiracions cavalleresques³⁷⁶. Aquesta vegada, el fragment en qüestió mostra clarament les relacions de parentiu entre els diferents personatges de *El Conte* (edició de Roach, [1956] 1959, p. 188-189, v. 6415-6428):

Cil qui l’en en sert est mes frere,
Ma suer et soe fu ta mere;
Et del riche Pescheor croi,
Qu’il est fix a icelui roi,
Qu’en cel gr[a]al servir se fait.
Mais ne quidiez pas que il ait
Lus ne lamproie ne salmon;
D’une sole oïste le sert on,
Que l’en en cel graal li porte;
Sa vie sostient et conforte,
Tant sainte chose est li graals.
Et il, quie est esperitax
Qu’a se vie plus ne covient
Fors l’oïste qui el graal vient³⁷⁷.

³⁷⁵“Ah, gentil amic! –digué el prohóm–, digues-me com te dius. I ell digue: Perceval, senyor. En sentir-ho el prohóm sospira, car ha reconegut el nom, i li diu: Germà, molt t’ha nogut el pecat del qual tu no saps ni un mot: és la dolor que la teva mare sentí quan tu et separares d’ella, que caigué desmaiada a terra al cap del pont, davant la porta, i d’aquesta dolor morí.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 127).

³⁷⁶Bàsicament li explica que havia amagat l’existència de la cavalleria al seu fill perquè forma part de la desgràcia familiar esdevinguda després de la mort del pare del rei Artús, Uterpendragó. Aleshores, és quan el pare del jove cavaller va morir, de la mateixa manera que els seus dos germans grans que van caure en combat.

³⁷⁷“Aquell qui n’és servit [amb el graal] és el meu germà, i germana meva i seva fou la teva mare, i crec que el ric Pescador és fill d’aquell rei que es fa servir amb aquell graal. Però no cregueu que hi hagi lluç, llamprea ni salmó: amb una sola hòstia que hom li porta en aquell graal sosté i enforteix la seva vida. Tan santa cosa és el graal, i ell és tan espiritual que per viure no li cal res més que l’hòstia que ve en el graal.” (Traducció de Riquer, 1989a, p. 127).

Malgrat les intenses revelacions que s'esdevenen en aquest capítol, i el retorn al camí cap al graal per part del personatge principal, la veritat és que els episodis del *roman* dedicats al jove gal·lès queden, a partir d'aquí, inconclusos. Sense més explicacions, Chrétien abandona Perceval –ara ocupat a l'expiació dels seus pecats– i reprèn de nou les aventures del nebot d'Artús, que bàsicament es redueixen al capítol de la donzella Orgullosa, l'estada al castell de les Reines³⁷⁸ i el desafiament de Guiromelant, aquest darrer capítol també inacabat. Com dèiem més amunt, la mort sembla que va sorprendre l'autor, deixant oberts molts interrogants, com encertadament exposa Kennedy (1991, p. 19): “*Yet perhaps the most interesting and tantalizing failure of all is to be found in Chrétien’s last, unfinished romance, the Conte del Graal. Here the link between the hero’s failure and the religious significance of the Grail vision, a theme central to the romance, brings up the relationship between failure and the unattainable (...). This [el graal] is no object which can be brought back as a trophy; nor is it a form of enchantment which can be laid bare; so that to see it apertement is to bring it to an end. The fact that the first Grail romance was unfinished, and as a result the failure of the hero left unresolved, has been important for the development of the Grail tradition, and, in a way, this lack of an ending seems peculiarly appropriate to the theme*³⁷⁹.” I és així, les noves especulacions i reescriptures van sorgir no només perquè a *El Conte del graal* li mancava un final, sinó perquè potser Chrétien va intentar explicar quelcom, senzillament, inefable.

Les Continuacions

El relat inacabat de Chrétien de Troyes incità la creació de les Continuacions –en concret quatre– els autors de les quals, ben conscients de les incògnites generades pel xampanyès,

³⁷⁸ Per a una anàlisi exhaustiva d'aquest capítol podeu consultar Spensley (1973) i Mahler (1975, p. 540-544).

³⁷⁹ “No obstant això, potser el fracàs més interessant i temptador de tots es troba en l'últim *roman* –inacabat– de Chrétien, *El Conte del graal*. Aquí l'enllaç entre el fracàs de l'heroi i el significat religiós de la visió del Graal –un tema central en el *roman*– posa al descobert la relació entre el fracàs i l'inabastable (...). [El Graal] no és un objecte que es pugui portar de tornada a casa com si fos un trofeu, ni és una espècie d'encanteri que pugui destapar-se, sinó que allò que condueix a la seva conclusió és veure'l manifestament. De fet, que el primer *roman* a l'entorn del Graal quedés inacabat –i com a conseqüència el fracàs de l'heroi quedés també sense resoldre– ha estat important per al desenvolupament de la tradició del Graal, i, en certa manera, aquesta manca de final sembla peculiarment apropiada.” (La traducció és meua).

van intentar bastir un final a l'altura de les expectatives del lector medieval³⁸⁰. Però aquestes no van ser les úniques temptatives simultànies i posteriors a *El Conte del graal* que trobem a finals del segle XII i principis del XIII. Com a mínim haurem d'esmentar-ne dues de ben destacades³⁸¹, la de Wolfram von Eschenbach autor del *Parzival* i la de Robert de Boron, que confegí el que podríem anomenar una trilogia mística a l'entorn del fenomen artúric. Del primer cal destacar la capacitat per a concretar alguns dels vagues personatges que ja havia traçat Chrétien en el seu relat³⁸² i l'experimentació poètica de la figura del narrador (Millet, 2007, p. 14), tot i que no aprofundí en el significat del graal (Goering, 2005, p. 23) i s'allunyà de la representació proposada pel xampanyès³⁸³. En canvi, pel que fa al segon, és *La grant estoire dou graal* de Robert de Boron (Goering, 2005, p. 40-41):

(...) the first to associate the Grail with the passion and crucifixion of Christ, and with Joseph of Arimathea, the nobleman who helped to lay Christ in the tomb. He is the first to suggest that the Grail should call to mind the cup of the Last Supper and the chalice of the Catholic mass. His 'history' would henceforth become so inseparable from the story of the Grail that

³⁸⁰ "By the early thirteenth century, only a few generations after the emergence of the genre, romance authors are constructing vast cycles of works in which the interlacing of narrative and temporal strains involves a range of characters operating in retrospect and anticipation in a context of hundreds of years.

The basic features of narrative and temporal interplay to which I have briefly referred do not, of course, appear for the first time in the Middle Ages, and they are so familiar today, after the novelistic maneuvers of recent centuries, that it is easy to forget the critical contribution of early romance to their subsequent development." (Whitman, 2006, p. 133). Vinaver (1956, p. 180) explica aquest desenvolupament de la següent manera: "One of the characteristic features of this technique is the tendency to elaborate the material drawn from earlier romances by building up and lengthening *sequences* of episodes. Invention becomes a matter of grouping together the elements bequeathed by earlier writers and supplying the missing links in a way that would ensure the emergence of a structure at once more spacious and more coherent. It was primarily this method of composition that determined the growth of 'cyclic' romances."

³⁸¹ N' existeixen d'altres –posteriors– de molt curioses com l'*Élucidation* (Pickens; Busby i Williams, [2006] 2009, p. 216-219) i el pròleg de *Bliocadran* (Wilder, 1959, p. 207-212), ambdós pròlegs apòcrifs que van intentar arrodonir el sentit de *El Conte* i algunes de les Continuacions (Aragón, 2003, p. 131-132). Sobre aquests pròlegs es pot trobar més informació a *The Camelot Project* (les introduccions són de Norris J. Lacy i Lenora D. Wolfgang, respectivament):

<<http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/elucidation-introduction>>

<<http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/bliocadran-introduction>>

³⁸² "For example, Wolfram includes two books at the beginning of his sixteen-book (nearly 25,000 line) poem that trace Parzival's ancestry back to the marriage of Gahmuret of Anjou with Herzloyde, the granddaughter of Titurel and sister of four other characters (Anfortas, Trevrizent, Schoysiane, and Repanse de Schoye). Parzival's father, Gahmuret, had another son, Feirefiz, by his first wife, Belecane, the pagan queen of an oriental realm called Zazamanc –all of this by way of prologue. These two books illustrate the fecundity of imagination and of learning that Wolfram brought to his retelling of Chrétien's story and show how he left no stone unturned in his efforts to provide new material to fill out Chrétien's spare and cryptic story. Characters who were enigmatic and often nameless in Chrétien's poem are here provided not only with names, but also with histories that at once explain and elaborate the original tale." (Goering, 2005, p. 17).

³⁸³ "The Grail assumes yet another shape in Germany. Although the chief source for Wolfram von Eschenbach's *Parzival*, written c. 1200-10, was Chrétien's *Conte du Graal*, Wolfram's concept of the Grail is quite different. What was a serving dish in the French text has become 'a thing called Grail', a stone called 'lapis exillis' that produces an abundance of food and drink. Each year a heavenly dove puts a host on this stone to renew its power." (Meuwese, 2008, p. 22).

it is easy to forget that, before Robert, no one had told such a story or imagined such an explanation for the importance of the Grail. His is one of the great poetic inventions of history³⁸⁴.

Però per ara no anem més enllà, centrem-nos –de moment– en les Continuacions que ens han deixat més de 50.000 versos octosíl·labs annexionats –en la majoria dels casos– al relat del Chrétien³⁸⁵. Són quatre, com dèiem, els textos que confegeixen aquesta prolongació, i en tots els casos se'ns presenta l'escena del Graal d'una manera o altra. Tanmateix, aquestes noves visions –com és evident– s'emplacen dins d'un context determinat –en gran mesura– per l'obra inconclusa del xampanyès. Riquer³⁸⁶ i, posteriorment, Combes³⁸⁷ assenyalen algunes de les aventures que resten pendents al final de *El Conte del graal*, unes aventures que els autors de les Continuacions sembla que van tenir ben present.

³⁸⁴ “(...) el primer a associar el Graal amb la passió i crucifixió de Crist, i amb Josep d'Arimatea, el noble que va ajudar a posar Crist al sepulcre. És el primer a suggerir que el Graal ens hauria de recordar el calze del sant sopar i de la missa catòlica. La seva 'història', que a partir d'aleshores esdevé tan inseparable de la del Graal, ens fa oblidar fàcilment que, abans de Robert, ningú havia explicat tal història o imaginat tal explicació per al Graal. És una de les més grans invencions poètiques de la història.” (La traducció és meva).

³⁸⁵ “En doce de los manuscritos que transmiten el texto de *El cuento del Grial*, la obra de Chrétien está asociada a alguna o a todas las *Continuaciones* (mientras que sólo cuatro de los manuscritos lo contienen aislado). Los copistas que han realizado estos manuscritos tienen conciencia de la primacía del relato de Chrétien y la marcan gráficamente, designándolo con el nombre de *Perceval el antiguo*, como el manuscrito 794 de la Biblioteca Nacional, o de la *Novela de Perceval*, pero diferenciándolo siempre de las *Continuaciones*. Estos manuscritos compartidos dan fe de la inquietud que los lectores y autores sienten ante una novela inconclusa que parece pedir una continuación y un final.” (Aragón, 2003, p. 127-128).

³⁸⁶ “1. Perceval debía volver al castillo del graal, formular las preguntas sobre la lanza y el graal, curar al Rico Rey Pescador y devolverle sus fuerzas y poderío.

2. Perceval debía encontrar a su amiga Blancheflor.

3. Perceval debía ir a Cothoatre para que el herrero Triboët le soldara la espada que se le había roto.

4. Gauvain debía solucionar su conflicto con Guiromelant.

5. Gauvain debía encontrar la lanza maléfica y acudir a su reto con Guingambresil.

6. Gauvain debía socorrer a la doncella sitiada en Montescleire.

7. Debía narrarse la aventura de Girflet, hijo de Do, en el Chastel Orgueilleus.

8. Keendins debía emprender la aventura del Mont Dolereus.” (edició de Riquer, 1985, p. 53).

³⁸⁷ “Any continuation project necessarily requires that further developments be harmonized with the original text. The *Conte du Graal* imposed the following constraints in particular:

– preserving a precise temporal and spatial context: the kingdom of Logres in Arthur's time, sharing frontiers with the lands of Galloway and those of the Fisher King, at the very gates of the Other World;

– organizing the narrative around the characters of Perceval and Gauvain, just as Chrétien had presented them;

– achieving the goals the Ugly Damsel had set for Arthur's knights using the Chastel Orguellos, where one can test one's valour, and Montesclaire, where a besieged maiden awaits her deliverance;

– fulfilling the prophecies announced by several characters: Perceval will some day become the best knight in the world, but his failure on the Fisher King's land will cause the death of many men and leave the land desolate; furthermore, the kingdom of Logres will be destroyed by the Bleeding Lance. More generally, we expect to rediscover the strange atmosphere of the *Conte* with its obsessive set of themes involving past, present and future disasters.” (Combes, 2005, p. 191). L'anàlisi del procés complet es pot trobar a Combes i Bertin (2001, p. 31-36).

La *Primera Continuació*³⁸⁸ –relat anònim de finals del XII d’entre 9500 i 19600 versos (Wilder, 1959, p. 213)– anomenada habitualment *Continuació de Galvany*³⁸⁹, –precisament perquè és sobre aquest personatge en concret que es condensa l’acció–, pren com a punt de partida l’última part de *El Conte del graal*, és a dir, la història s’inicia amb el combat entre el nebot d’Artús i Guiromelant, un fet que havia quedat acordat en els últims versos del *roman* del xampanyès, però que finalment no havia succeït.

Durant l’acarnissat enfrontament, Clarissant –la germana de Galvany i enamorada de Guiromelant– convenç Artús perquè els aturi, la qual cosa fa enfurismar el seu germà, que marxa del lloc molt enutjat. És aleshores, mentre cavalca, que Galvany troba el castell del rei Pescador per primera vegada. L’escena en què apareix el graal s’assembla força a la versió oferida per Chrétien de Troyes, encara que en aquest cas predomina una ambient força tètric, ja que l’autor de la *Primera Continuació* insereix un taüt i la donzella que porta el graal, en aquesta ocasió, plora desconsoladament³⁹⁰. A diferència del Perceval de *El Conte del graal*, el

³⁸⁸ *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA) parlen de 8 manuscrits que contenen la *Primera Continuació*: el ms. 331 de la Bibliothèque publique de Mons a França (manuscrit precedit pels pròlegs apòcrifs que ja hem esmentat), el ms. H249 de la Bibliothèque interuniversitaire de Montpellier, i els ms. 794, 1429, 1453, 12576, 12577 i 6614 de la Bibliothèque Nationale de França (BNF) a Paris. El testimoni 794 conté totes les obres de Chrétien de Troyes i després la *Primera Continuació*. Els altres testimonis de la BNF inclouen l’últim *roman* del xampanyès i les Continuacions –com a mínim l’anònima o de Galvany i la de Manessier–, en ocasions incompletes. Riquer (1985, p. 54) informa que es conserven tres tipus de *Primera Continuació*: una versió breu –probablement més antiga–, una de llarga i una darrera mixta. Sobre això Toury (2004, p. 10) diu: “Il existe de la *Première Continuation* trois versions anonymes, appelées respectivement versions «courte», «longue» et «mixte»; la version «courte», de 9.500 vers, date d’avant 1200 et se trouve donc très proche dans les temps du *Conte du Graal*; la version «longue», de 19.600 vers, est peut-être postérieure à la *Troisième Continuation*, celle de Manessier, et pourrait dater d’après 1220; la version «mixte», la plus récente, de 15.300 vers, est, comme son nom l’indique, un mélange des deux autres; toutes trois se présentent comme une collation de textes différents concernant Gauvain et la version «longue» est amplifiée d’un véritable roman dans le roman, l’histoire de Caradoc. Mais la grande innovation de la *Première Continuation* est d’avoir réuni Gauvain et le Graal.”

³⁸⁹ En un primer moment els estudiosos no van fer distinció entre les dues primeres Continuacions i creien que es tractava d’un sol relat. Les referències a Wauchier de Denain, però, només es podien adscriure a la segona de les dues parts que posteriorment van poder diferenciar, i per aquesta raó també podem trobar que a la *Primera Continuació* se l’anomena *Pseudo-Wauchier* (Wilder, 1959, p. 206).

³⁹⁰ “Estaban sentados para comer y al cabo de poco rato vieron salir de una cámara a un paje, nunca visteis otro más bello, mirándolo bien creo que era el más hermoso del mundo. El paje llevaba en su mano una lanza blanca redonda y atravesando la sala pasó por delante de mi señor Gauvain y el hierro de la lanza sangraba sin parar. Después Gauvain vio salir por la puerta de una cámara a una gentil doncella y se dedicó a contemplarla, pues mucho le agradó. Llevaba entre sus manos un pequeño plato de plata y pasó detrás de la lanza y delante de todos. Mi señor Gauvain vio a continuación a dos pajes que llevaban unos candelabros con velas encendidas y se llenó de impaciencia por preguntar quiénes eran y de qué país. Mientras estaba con estos pensamientos vio venir detrás de este paje a otra doncella delgada, erguida, bien proporcionada y bella y que iba llorando desconsoladamente. En sus manos y alzándolo llevaba el Santo Grial completamente descubierto. Muy claramente vio Gauvain todo esto y mucho se maravilló de verla llorar tanto. No sabe de dónde viene ni qué es lo que lleva, pero mucho le asombra que no se consuele y que no se canse de llorar. La doncella pasó muy deprisa por delante de ellos y entró en otra cámara. Cuando estuvo dentro cuatro sirvientes aparecieron llevando detrás de aquel Grial un ataúd cubierto con una seda real, y dentro había un muerto. Encima de la tela de seda

Galvany d'aquesta nova elaboració contempla el seguici delerós de poder preguntar per tots aquells estranys objectes i no dubta ni un instant en fer-ho. No obstant això, el rei només accedeix de contestar totes aquelles qüestions si és capaç d'unir les dues parts de l'espasa trencada que hi ha dins del taüt. El cavaller ho intenta, però no ho aconsegueix i l'endemà, quan es desperta, s'adona que el castell ha desaparegut.

Així, sense haver aconseguit el preuat propòsit, Galvany duu a terme un seguit d'aventures abans de trobar de nou el castell del Graal (Vial, 1987). Primer, es dirigeix a Montescleire i allibera la donzella que allí es troba assetjada. Després fa camí cap a Escavaló per lluitar contra Guingambresil. I més tard, s'explica la història de Branlant, un vassall que renega d'Artús i a qui els cavallers de la cort pressionaran fins que de nou el reconegui com a sobirà. Un cop finalitzat el setge a Branlant, l'autor de la *Primera Continuació* insereix la història de Caradós —que no guarda una aparent relació amb els successos que atenyen el protagonista— per després continuar amb el relat del rescat de Guirflet, fill de Do, al castell Orgullós.

La segona visita al castell del Graal té lloc quan, després d'aquest bon nombre d'episodis, un cavaller arriba a la cort i mor de manera força misteriosa. A causa d'aquest estrany succés, Galvany no dubta a prendre el cavall del mort i cavalcar allà on sigui que el porti. És així com fa cap de nou al castell on presencia el seguici per segona vegada. En aquesta ocasió, Galvany tindrà l'oportunitat de veure el graal com es passeja tot sol servint els menjars dels qui són a taula, mentre la llança està ben clavada en una espècie de vas que recull la sang que brolla de la punta, una representació que s'allunya força de l'anteriorment esmentada. Com era d'esperar, durant l'estada al castell, el nebot d'Artús repeteix l'intent d'unir l'espasa trencada que ja li havia mostrat el rei Pescador durant la primera visita, però novament fracasa. Tanmateix, en el decurs de la visita se'ns ofereixen algunes respostes sobre l'espasa i la

había una espada rota por la mitad.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 200-201). El fragment correspon als versos 1327-1383 de l'edició de Roach (1949, p. 36-37).

llança³⁹¹ i també de com el graal va arribar a Anglaterra³⁹², quelcom que Vinaver (1956, p. 176) valora positivament, ja que implica un cert desenvolupament del tema del Graal:

Yet in neither of these texts are the *motifs* in question linked together in a coherent sequence. In Chrétien one of them appears singly and two others are grouped together: the king is maimed, but not by the sacred lance, and the destruction of the land of Logres *par cele lance* is prophesied. In the 'First Continuation' a further development takes place: the three elements form a single story. The mysterious weapon is a sword which causes the death of a knight, and we are told that *par le cop que fist ceste espee* the land was laid waste³⁹³.

En resum, podem concloure que l'autor de la *Primera Continuació* resol de manera eficient els afers pendents de Galvany. Amb tot, en el conjunt del relat s'insereixen alguns capítols que no tenen res a veure amb l'horitzó d'expectatives del lector –com els episodis de Caradoc o Guerrehés³⁹⁴. La naturalesa d'algunes d'aquestes noves incorporacions –com l'aparició de la mà negra que surt a través d'una finestra de la capella³⁹⁵, per citar només un exemple– així com les reescriptures del seguici del Graal –que presenten alguns afegitons o canvis de

³⁹¹ "Primero os hablaré de la lanza y de los grandes sufrimientos y penalidades que tuvimos a causa de ella y también el gran honor pues, como Dios dispuso, por ella hemos sido salvados. Es precisamente la lanza con la cual el Hijo de Dios fue herido en el costado hasta el corazón el día que fue colgado en la cruz. El que le hirió se llamaba Longinos, pero luego se arrepintió tanto que su alma se salvó. Desde entonces siempre ha sangrado y seguirá sangrando en el lugar que habéis visto hasta el día del juicio final, porque así lo ha establecido Dios, cuando Él vendrá a juzgar a los vivos y a los muertos. (...) Aquella herida de lanza nos proporcionó un gran gozo, señor, pero por la espada que no puede ser soldada se nos ha arrebatado el gozo. Ningún golpe de espada ha sido tan malo ni tan terrible, pues ha causado la destrucción de muchos duques, príncipes, barones, damas y gentiles doncellas. Ya debéis haber oído hablar mucho de la gran devastación a causa de la cual vinimos a este lugar. El reino de Logres fue destruido y toda la región a causa del golpe de esta espada." (Traducció de Riquer, 1989b, p. 272). El fragment correspon als versos 13461-13508 de l'edició de Roach (1949, p. 366-367).

³⁹² "El señor del castillo [del graal] explica cómo José de Arimatea recogió la sangre de Cristo en el Grial, y descolgó el cuerpo de la cruz y lo enterró, cómo fue hecho prisionero y después exiliado y cómo llevó el Grial hasta Inglaterra, en donde ha estado siempre bajo la custodia de un descendiente de José. No pueden revelar más secretos a Gauvain porque no ha conseguido unir la espada rota. Después el señor del castillo pasa a explicar la historia de cómo se rompió la espada cuando mataron al caballero del ataúd." (Traducció de Riquer, 1989b, p. 273). Aquest petit extracte correspon als versos 17556-17778 de l'edició de Roach i Ivy (1950, p. 524-530) i als versos 7445-7708 de l'edició de Roach (1952, p. 479-490).

³⁹³ "No obstant això, en cap d'aquests textos, els *motius* en qüestió [el graal, la llança, el rei tolit, els canelobres, el tallador...] estan units en una seqüència coherent. En Chrétien, un d'aquests motius apareix aïllat i els altres dos agrupats: el rei està tolit –però no a causa de la llança sagrada– i la destrucció de les terres de Logres és profetitzada per aquesta mateixa llança. En la *Primera Continuació*, s'esdevé un major desenvolupament d'aquests motius: els tres elements formen part d'una sola història. Una espasa és la misteriosa arma que causa la mort d'un cavaller, i se'ns explica que 'pel cop que va fer aquesta espasa' la terra quedà erma." (La traducció és meva).

³⁹⁴ L'endemà de la segona visita al castell del Graal, tal com ja havia passat l'anterior vegada, Galvany es desperta i no veu cap rastre del rei Pescador. Decideix emprendre noves aventures i mentre cavalca observa com les terres retornen a l'antiga verdor i opulència, aquest és el premi que Déu li atorga per haver gosat preguntar sobre la llança que sagna. En aquest punt, ja només queda un darrer capítol dedicat a Guerrehés, el germà de Galvany.

³⁹⁵ Quan Galvany agafa el cavall de l'home que mor en pic arriba a la cort, abans de fer cap al castell del Graal, el cavall es dirigeix a una capella on té lloc una experiència esgarrifosa, l'aparició d'una mà negra a través de la finestra, un episodi que es repetirà en altres Continuacions.

tessitura³⁹⁶–, fan créixer la dimensió màgica i meravellosa del text, que en Chrétien apareix de manera molt més tamisada, però en qualsevol cas no clouen la història definitivament.

La *Segona Continuació* o *Continuació de Perceval* és obra de Wauchier de Denain, probablement un clergue que va viure a finals del segle XII (Aragón, 2003, p. 136-137). Com en l'anterior ocasió, *El Conte del graal* de Chrétien de Troyes li va proporcionar els ingredients fonamentals per a escriure un relat impregnat d'una forta memòria textual (Combes i Bertin, 2001), però que també sembla va tenir en compte la *Primera Continuació*³⁹⁷. Aquesta vegada, l'autor decideix centrar-se en les aventures de Perceval –tot i que dedica algun capítol a Galvany– i, només després d'un llarg periple, quasi al final dels 13000 versos que conformen aquest text, fa tornar el cavaller al castell del rei Pescador³⁹⁸. Tot i que en algun altre moment es fa al·lusió al Graal de manera indirecta –quan, per exemple, Galvany rememora la seva estada al castell– la veritat és que l'escena protagonitzada per Perceval és la que ens interessa destacar aquí.

Aquesta nova versió del seguici del Graal s'acosta força a la manera amb què Chrétien l'havia descrit, com a mínim, en termes de desplaçament: ni el Graal vola mentre serveix les taules, ni la llança està clavada al bell mig de la sala –com passava en la *Primera Continuació*–, sinó que

³⁹⁶ “(...) its elements reveal a constant discrepancy with those found in Chrétien, and some are in complete contradiction with them. The king is no longer infirm, there is no procession (the candlesticks and platter have disappeared) and the Grail resembles more a cauldron of plenty than a ‘tant sainte chose’ (...). Furthermore, if the Lance is synonymous with disaster in the *Conte*, here, as the King explains in detail, it has become the symbol of mankind’s redemption. The Lance and the Grail of Chrétien’s romance thus undergo a true metamorphosis. Moreover, new motifs are added: the haunted chapel, the corpse in the coffin and the broken sword. This last object assumes all by itself the sinister past referred to in the *Conte*: according to the King, it was used to deal a fatal blow, thus provoking the ruin of many lords and their families during the awful disaster that destroyed the kingdom of Logres (...). The sword is a product of the era linked to the twilight of Utherpendragon’s rule and the subsequent migration that led to the founding of the communities of the Roche de Champguin [o castell de les reines] and the Grail.” Combes (2005, p. 194-195).

³⁹⁷ “El comienzo es sorprendente, ya que empalma directamente, no con la novela inacabada, sino con la *Primera Continuación*, cuya conclusión dice: ... ‘ahora dejaré de hablar de ellos para contaros...’, y de inmediato se centra en el Perceval de Chrétien, cuando abandona la ermita del tío tras el episodio del Viernes Santo.” (Aragón, 2003, p. 137). Aragón refereix aquí els versos inicials de la *Segona Continuació*, i que demostren que Wauchier de Denain coneixia *El Conte del graal*, però també la *Primera Continuació*, exclusivament dedicada a les aventures de Galvany, l'últim dels capítols consagrats a Guerrehés, el seu germà.

³⁹⁸ L'edició de Roach (1971) divideix la *Segona Continuació* en 35 episodis. El primer capítol explica que durant els darrers cinc anys Perceval ha vagarejat fins que finalment troba el seu oncle, l'ermità, i es confessa –un fet que ja apareix, en efecte, en el text de Chrétien. Posteriorment, el cavaller duu a terme un gran nombre d'aventures, n'esmentem algunes en ordre cronològic: la del castell del Corn de Marfil, la del castell dels Escacs Màgics, la de la Caça del Cèrvol Blanc, la del castell de Brioris, l'enfrontament amb un gegant, el gual Amorós, la trobada amb el fill de Galvany, el retorn a Belrepeire, el viatge a casa de la seva mare, la nova visita al seu oncle ermità, l'aventura del castell de les Donzelles, la del pont de Cristall, el torneig al castell Orgullós, l'aventura de la tomba, el viatge al mont Dolorós i, finalment, l'arribada al castell del Graal.

ambdós formen part d'una processó on, al seu torn, l'espasa s'integra definitivament dins del conjunt³⁹⁹. Com és natural, l'actitud de Perceval ja no és la del vailet que no s'atreveix a preguntar, i a diferència d'allò que succeeix en *El Conte del graal*, el cavaller –prestament– li demana al rei Pescador que li expliqui el significat de tot el que acaba de veure. Malgrat que el procedir del protagonista ha canviat respecte a l'anterior vegada, el rei del castell li proposa el mateix tracte que li havia plantejat a Galvany en la *Primera Continuació*, és a dir, si solda l'espasa podrà conèixer els secrets que demana⁴⁰⁰. Perceval s'esforça i ho intenta, de manera que, efectivament, aconsegueix unir les dues peces de l'espasa quasi perfectament. Malauradament, resta una fissura en el lloc exacte de la soldadura, i per aquest motiu el cavaller encara no és digne de les respostes a tan gran misteri. Per tant, després d'aquest fracàs estrepitos, continuem sense entendre el veritable significat del Graal, i encara pitjor, la *Segona Continuació* acaba sobtadament en aquest precís instant.

Consegüentment, Wauchier de Denain aconsegueix un efecte de suspens temporal, ja que les aventures de Perceval –de la mateixa manera que succeïa amb les aventures de Galvany en la *Primera Continuació*– serveixen per perpetuar la ignorància del lector. El desenvolupament de la trama es compon per un seguit de peripècies en moltes ocasions de tall feèric que, en última instància, tenen com a finalitat proporcionar una nova oportunitat al protagonista per rescabalar-se i acomplir així el repte personal d'abastar el significat del Graal, i que per segona vegada se li escapa, aquest cop, però, perquè les regles del joc sembla que han estat modificades. Descobrim que ja no es tracta només de preguntar, sinó que es tracta de superar una prova que el capaciti per a traspasar el llindar. Tal com exposen Combes i Bertin (2001,

³⁹⁹ “No hacía mucho tiempo que estaban allí sentados [el rei Pescador i Perceval] cuando una doncella más blanca que la nieve salió de una cámara y se dirigió hacia ellos. Llevaba en su mano el Santo Grial y pasó por delante de la mesa. Poco tiempo después llegó otra doncella, nunca visteis otra más bella vestida de seda blanca.

Llevaba la lanza que sangra por el hierro y gotea hacia abajo, detrás de ella venía un paje que llevaba una espada desnuda que estaba partida por la mitad. En una esquina de la mesa ante el rey la depositó. Perceval sintió un escalofrío, le cuesta mucho empezar pues no sabe qué ha de preguntar primero, si por el Grial o por la lanza o por la blanca espada que estaba rota por la mitad.

El rey le ruega que coma y mucho le insiste. Y la doncella que tenía el Grial entre sus manos, y que es tan glorioso y santo, volvió a pasar y después la de la lanza.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 329-330). El fragment correspon als versos 32396-32425 de l'edició de Roach (1952, p. 505-506).

⁴⁰⁰ El rei Pescador li diu a Perceval: “Si algún prohombre que hubiera hecho muchas hazañas caballerescas y fuera leal, fiel y sin maldad y que temiera y amara a Dios, que honrara a la Santa Iglesia a la que Dios llama su esposa, tomara entre sus manos esta espada no tardaría mucho en que los dos aceros se ensamblaran y quedara soldada. He aquí la espada, os ruego que la toméis y juntéis los dos trozos. Luego os hablaré del caballero de la capilla [la mateixa capella on apareix la mà negra que ja havíem esmentat] y luego del Grial y de la lanza y de todo lo que querais.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 331). El fragment correspon als versos 32520-32537 de l'edició de Roach (1952, p. 509-510).

p. 50-51): “(...) *les deux Premières Continuations, tout en reproduisant chacune l'inachèvement narratif de leur modèle, construisent l'une à près l'autre une senefiance, qui amenuise la force merveilleuse du Conte, ou plutôt la déporte sur des motifs finalement moins étranges que la lance et le Graal (le mort, la main dans la chapelle). D'un texte au suivant, même si le temps paraît comme suspendu dans cet univers indéfiniment livré aux aventures, l'avancée vers l'imposition d'un sens unique se confirme*⁴⁰¹.” Un sentit eminentment cristià per al seguici del Graal, en què únicament el significat de l'espasa és desxifrat.

Els últims versos de la *Segona Continuació*—quan Perceval acaba de fracassar en la tasca d'unir les dues parts de l'espasa trencada—, però, ressonen amb força en la *Tercera Continuació*, la de Manessier⁴⁰²—escrita durant el primer terç del segle XIII i dedicada a Joana de Flandes⁴⁰³—, que emprèn el relat exactament on Wauchier de Denain l'abandonà:

Li rois lo voit, grant joie an a,
Ses deus bras au col li gita
Comme cortois et bien apris;
Puis li a dit: «Biaux doz amis,
Sire soiez de ma meson.
Je vos met totu an abandon

⁴⁰¹ “(...) les dues primeres Continuacions –tot i que cadascuna d'elles reproduceix l'inacabament narratiu del seu propi model– construeixen l'una a prop de l'altra un significat que disminueix la força meravellosa del *Conte*, o més aviat la desvien cap a motius menys estranys que la llança o el Graal (el mort, la mà de dins de la capella). D'un text al següent, encara que el temps sembli com suspès dins d'aquest univers lliurat a les aventures de manera indefinida, el progrés cap a la imposició d'un sentit únic es confirma.” (La traducció és meua).

Aquest sentit únic té molt a veure amb els arguments que exposa Kennedy (1974, p. 58-59): “Some texts, such as the specifically courtly romances of Chrétien de Troyes, extol an idea of worldly chivalry and aim at civilising the feudal warrior on a purely worldly level. Other romances, however, notably the Grail texts composed over the period c. 1180-1239, mirror the persistent efforts of clergy and laity alike to christianise the warrior-class, to introduce the Christian faith as the essential element of the chivalric ethos. It is with regard to this latter point, the dissemination of Christian propaganda that coincides with the development of the Grail theme in France”.

⁴⁰² *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA) només recullen 5 manuscrits dels 7 testimonis que trobem a la introducció de Toury (2004, p. 12-13). Enumerem aquells que apareixen a l'edició en paper: el ms. 1429, ms. 1453, ms. 12576, ms. 12577 i ms. 6614 de la Bibliothèque Nationale de França (tots ells estan precedits per la *Segona Continuació*, a excepció del ms. 12576 que inclou la *Continuació* de Gerbert de Montreuil abans de la de Manessier), el ms. 331 conservat a la Bibliothèque Publique de Mons, el ms. 249 que es troba a la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier i un darrer manuscrit a la National Library d'Escòcia.

⁴⁰³ “(...) on sait que l'auteur se nomme dans la dédicace de son œuvre à la comtesse Jeanne de Flandre, fille de Baudouin IX et petite-nièce de ce Philippe d'Alsace, comte de Flandre, à qui est dédié le *Conte du Graal* de Chrétien. En 1206, après la mort probable en 1205 de son père disparu à la bataille d'Andrinople et prisonnier des Bulgares, Jeanne est conduite à Paris, plus ou moins prisonnière de Philippe Auguste, avec sa jeune sœur Marguerite. Elle prête alors serment au roi de France et le roi la marie en 1212, croyant trouver en lui un vassal fidèle, avec Ferrand de Portugal. Blessé par certains procédés du souverain français et par ses prétentions (appuyées d'ailleurs par des traités) sur l'Artois, Ferrand prend part à la grande coalition contre Philippe-Auguste. Lors de la victoire française de Bouvines, il est fait prisonnier (1214) et gardé en prison jusqu'en 1227. La façon dont Manessier parle de Jeanne comme «dame et maîtresse» de Flandre semble se rapporter à l'époque où, de concert avec Philippe-Auguste, elle exerce la totalité des fonctions comtales en l'absence de son mari (22 de juillet 1214-6 janvier 1227).” Marx (1965, p. 240).

Quaque je ai, sanz nul dongier;
Et des or vos avrai plus chier
Que nul autre qui jamés soit.»
Atant revint cil a exploit
Qui l'espee avoit aportee,
Si l'a prise et anvelopee
An un cendal, si l'am reporte;
Et Percevaux se reconforte⁴⁰⁴ (...)

Fi de la *Segona Continuació* de Wauchier de Denain
(edició de Roach, 2004, p. 60, v. 32581-32594).

Qui de l'avanture a tel joie
Que je ne cuit mie que j'oise
Jamés de tel joie parler.
Li rois lou prist a apeler,
Si li a dit: «Mangiez, biau sire,
Que cil Diex qui pardona s'ire
Eet sa mort grant honor vos doint
Et de ce pechié vos pardoint⁴⁰⁵» (...)

Començament de la *Tercera Continuació* de Manessier
(edició de Roach, 2004, p. 60, v. 3255-32602).

L'aparició del seguici del Graal és immediata, es presenta després d'aquests primers versos i ens recorda molt la versió de Chrétien de Troyes (edició de Roach, 2004, p. 62, v. 32.616-32.626):

Quant il dou mangier lever durent,
Par devant les tables roiaux
Passa la lance et li Graaux,
Et un biau tailleor d'argent
Qui molt fu avenant et gent,
C'une damoiselle portoit
Qui gentement se deportoit.
Quant passes orent les tables,
Qui molt estoient delistables,
Aprés tout droit lor voie tindrent

⁴⁰⁴ “El rey tuvo gran gozo y le echó los brazos al cuello y luego le dijo:

–Dulce amigo, sed el señor de mi casa, os entrego lo que tengo y desde ahora os querré más que a nadie.

Entonces volvió aquel que había traído la espada, la tomó y la envolvió en un cendal y se la volvió a llevar. Y Perceval se reconfortó...” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 332).

⁴⁰⁵ “(...) pues sintió tan gran gozo por esta aventura que creo que jamás podrá oír hablar de otra semejante.

El rey se dirigió a Perceval diciéndole:

–Comed, buen señor, y que Dios que nos perdonó su muerte os otorgue gran honor y os perdone los pecados.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 409).

Anz an la chambre don il vindrent⁴⁰⁶.

A diferència d'allò que podríem haver entès en els últims versos de la *Segona Continuació* –és a dir, que el protagonista havia fracassat i que, per tant, no podia accedir al coneixement que demanava– de seguida comprenem, però, que Manessier opta pel reeiximent de Perceval en la prova de l'espasa. Això és així perquè, precisament, després de l'aparició del seguici que acabem de citar s'esdevé una conversa amb el rei Pescador en què es revelarà la vertadera naturalesa de la llança i el Graal⁴⁰⁷, com arriben aquests objectes a Occident⁴⁰⁸ i la identitat de les dues donzelles portadores⁴⁰⁹. Aquestes explicacions –com succeeix en la *Continuació* de Gerbert de Montreuil que veurem seguidament– accentuen el caràcter religiós de l'obra (Aragón, 2003, p. 144), que, finalment, –aquesta vegada sí– podrà concloure de manera adient. Així, el misteri que envolta les anteriors Continuacions deixa pas un altra estratègia narrativa vehiculada, essencialment, a través de la venjança (Wilder, 1959, p. 215). Això és així en la mesura que el descobriment dels fatídics esdeveniments que tenen relació amb l'espasa que Perceval acaba de soldar, motiva les accions que posteriorment emprendre el protagonista. En aquest sentit, cal remarcar un fragment d'aquesta mateixa conversa, quan el rei Pescador explica com va acabar tolit. Conta que el seu germà, Goon del Desert, va ser assassinat a traïció amb aquesta espasa per un nebot del malvat Espinogre. Instigat per

⁴⁰⁶ “Cuando llegó el momento de levantarse pasó la lanza y el Grial y un bello plato de plata muy noble que era llevado con mucha gentileza por una doncella. Cuando pasaron por las mesas tan bien servidas siguieron su camino hacia la cámara de donde habían salido (...)” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 409).

⁴⁰⁷ El rei Pescador explica a Perceval que: “Como se dice en las Escrituras es la Santa Lanza con la que Longinos hirió a Jesucristo cuando fue crucificado por los judíos. (...) cuando Jesucristo estuvo en la cruz santa y gloriosa que es la más preciosa de todas y le fue atravesado el costado, al sacarle el hierro de la lanza la sangré bajó hasta sus pies. Pero José de Arimatea con el rostro demudado por el dolor de ver el martirio de Dios la recogió lleno de angustia y tristeza. Alargó este santo vaso, no se equivocó al hacerlo, y recogió la sangre. Y este plato de plata que llevaba la doncella que pasó por aquí sirvió para tapar el vaso en donde estaba la sangre por la que a José le llegaron toda clase de bienes. Es, sin duda alguna, el santo Grial y pasó por aquí junto con la lanza.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 410-411).

⁴⁰⁸ “Cuando Dios fue puesto en la cruz, tal como os dicho, José lo bajó de la cruz y lo retiró de allí con Nicodemus, el mejor herrero que había entonces, y que fue conducido a la prisión. Por haberle desprendido de la cruz José fue llevado a una cárcel horrible y mala. Quisieron hacerle morir de hambre y que se pudriera allí dentro. Estuvo cuarenta días sin comer ni beber, pero Dios le envió el santo Grial dos o tres veces cada día. Vivió en la cárcel con la dulzura del santo Grial y no padeció pena ni mal alguno. Pero aunque no eran cristianos, Tito y Vespasiano lo sacaron de la cárcel y lo llevaron a Roma. José se llevó la lanza y también el Grial: Dios quiso que así lo hiciera. José que tanto confiaba en Dios edificó en este país esta residencia y yo pertenezco a su linaje. Cuando José murió el Grial permaneció en esta casa; cuando abandonó este mundo de aquí no se movió, ni jamás, si Dios Padre quiere, tendrá en otro lugar su morada.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 411).

⁴⁰⁹ “Me habéis preguntado acerca de las doncellas que visteis: la que lleva el Grial es de linaje real y virgen pues de otro modo no hubiera podido tener a Dios entre sus manos por nada del mundo. La que lleva el plato con tan gentil porte es también de alto linaje, noble, prudente y bien educada: es la hija del rey Goon del Desert y la doncella del Grial es mi hija y esto mucho me complace.” Més endavant afegeix: “(...) la espada que habéis soldado y que os proporcionará mucha alegría es con la que se dio un golpe mortal (...)” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 412).

aquests terribles successos, va ser aleshores quan (edició de Roach, 2004, p. 78-80, 32.910-32922):

Et je, qui de duel me desvoie,
Pris les pieces que me randi
Ne onques plus n'i atendi,
Parmi les cuises an travers
M'an ferí, si que toz les ners
An tranchai, et sanz nul cuidier
Ne me poi onques puis aidier.
Ne jamés ne m'an aiderai
Tant que de cel vangiez serai,
Qui an traïsons, comme faux,
Ocist lou meillor des vasaux
Qui fust nez, biaux tres doz amis,
Puis Diex fu an la croix mis⁴¹⁰.

Com a membre d'aquest mateix llinatge, Perceval venjarà la seva família encarregant-se de donar mort a Partinal. Les peripècies d'aquest cavaller, però, no són les úniques que ocorren en la *Tercera Continuació*, ja que Manessier conjumina hàbilment les aventures de Perceval amb les de Galvany en un total de trenta episodis, segons la tradicional distribució de Roach (2004). A més, si bé la història se centra en Perceval i en menor mesura en el nebot d'Artús, l'autor també és capaç d'inserir de manera eficaç aventures d'altres cavallers com Sagremor, Lionel o Boors⁴¹¹.

En tot cas, el que aquí ens ocupa, que és el Graal, fa acte de presència un parell de vegades més abans de desaparèixer definitivament del món. En la primera de les ocasions adopta una funció curativa quan després del combat entre Perceval i Hèctor guareix les nombroses

⁴¹⁰ “Y yo, loco de dolor, tomé las dos mitades que ella me entregaba [una neboda del rei Pescador és l'encarregada de portar-li els dos trossos de l'espasa trencada] y sin esperar más me las clavé entre los muslos cortándome todos los nervios y por ello os digo sin mentir que no me puedo valer por mí mismo y nunca más podré hacerlo hasta que sea vengado de aquel que a traición mató al mejor de los caballeros que hubo nunca desde que Dios fue crucificado, bueno y dulce amigo.”(Traducció de Riquer, 1989b, p. 413-414).

⁴¹¹ Enumero aquí alguns dels episodis que formen part del relat: Perceval troba Sagremor i l'ajuda a recuperar el seu cavall, Sagremor combat Talladés, Galvany i la germana de Silimac, Galvany salva Dodiner i venç el rei Margon, el duel que enfornta el nebot del rei Artús i Keu, l'episodi de Galvany i el seu germà Agrevaïn, Perceval fa cap a la capella de la mà negra i lluita contra el dimoni, Perceval venç el cavaller Lindesores, Perceval demana al ferrer Tribolet que arregli l'espasa trencada, Perceval torna a Belrepeire, la cort d'Artús surt a buscar Perceval, Boors abandona el seu germà Lionel per salvar una donzella, Boors i Lionel es reconcilien, Perceval lluita contra Hèctor, Perceval mata Partinal, Perceval visita per última vegada el castell de Graal i la cort d'Artús, Perceval és coronat, mort de Perceval. Es pot trobar una anàlisi exhaustiva a Toury (2004, p. 14-43). Més sintètica és l'explicació que dedica Aragón (2003, p. 143-144) en el seu manual sobre literatura del Graal, encara que resulta igualment útil.

ferides d'ambdós contrincants⁴¹². L'altra aparició té lloc durant la darrera visita de Perceval al castell del rei Pescador, i es presenta amb unes facultats que, certament, ens recorden les de la marmita de l'abundància de la mitologia celta⁴¹³.

Posteriorment, s'esdevé el traspàs de poder del rei Pescador a Perceval i, finalment, Manessier ens explica que el seu regnat va durar set anys i que després es retirà per convertir-se en sacerdot. Durant una dècada s'alimentà d'allò que li enviava Déu a través del Graal fins que aquest el reclamà al seu costat. Aleshores Perceval abandonà aquest món i amb ell es va emportar el Graal i la llança.

Tot i que Manessier ofereix quelcom que fins ara no havien proporcionat les altres dues Continuacions, és a dir, un tancament definitiu per a la història del Graal, existeix una darrera Continuació, la de Gerbert de Montreuil⁴¹⁴, també anomenada *Quarta Continuació*⁴¹⁵. Bruckner (2000, p. 36) contextualitza perfectament l'inici d'aquesta Continuació de la següent manera:

Both Manessier and Gerbert read that last line as an incomplete sentence, but they do so in opposite ways. Confirming the positive change in Perceval's emotion –'qui de l'aventure a tel joie' (V. 32595)– Manessier offers a reading of the scene that reinforces the hero's success, answers his questions, then extends his adventures, so that Perceval can avenge and cure the Fisher King and eventually take his place. At that point, some 10,000 verses later, Manessier's epilogue furnishes the closing frame that corresponds to Chrétien's prologue. By contrast,

⁴¹² "Así permanecieron exhaustos y sufriendo hasta medianoche, cuando se les apareció una gran luz, en medio de la cual había un ángel que sostenía el Grial en las manos y que dio tres vueltas a su alrededor. Inmediatamente se curaron de sus heridas." (Traducció de Riquer, 1989b, p. 457).

⁴¹³ "Sin esperar más, el rey ordenó preparar las mesas y quienes se encargaban de ello e apresuraron. (...) Entonces llegaron la lanza y el Grial llevados por las dos doncellas que se comportaban con tanta delicadeza y cuando pasaron por delante de las mesas todas se llenaron de deliciosos manjares." (Traducció de Riquer, 1989b, p. 462). Veritablement, aquesta no és l'última vegada que apareix el Graal, encara el trobem una vegada més, quan es festeja la coronació de Perceval com a nou rei, aleshores Manessier relata: "En torno a la mesa principal se sentaron todos los reyes por orden y los compañeros de tanto mérito se sentaron todos juntos detrás. No había transcurrido mucho rato cuando vieron que por una puerta abierta llegaba el santo Grial completamente descubierto llevado por una doncella muy gentil. Detrás de ella venía un paje que llevaba en la mano una lanza con el hierro blanco del que salía una gota de sangre; después apareció el plato de plata llevado por otra doncella de gran nobleza. Tres veces pasaron por delante de las mesas y éstas se llenaron de los platos más deliciosos que nadie supiera nombrar y vinos de todas clases. Y el paje y las doncellas volvieron a la cámara." (Traducció de Riquer, 1989b, p. 467-468). La funció que desenvolupa en ambdues ocasions és nutricional.

⁴¹⁴ De Gerbert de Montreuil sabem que va viure durant el primer terç de segle XIII i que va escriure, a més de la *Quarta Continuació*, el *Roman de la Violette*. Trobareu més informació sobre l'autor a Le Nan (2014, p. 50-73).

⁴¹⁵ De la *Quarta Continuació* només es conserven dos manuscrits, tots dos a la Bibliothèque Nationale de França a París. Són el ms. 12576 i el ms. 6614. Es pot trobar més informació a la introducció de l'edició crítica de Le Nan (2014, p. 13-39). Sobre les il·lustracions de les diferents escenes del graal o Graal en *El Conte del graal* i les *Continuacions* –ara que ja hem arribat a la darrera d'aquestes– vegeu Baumgartner (1993).

Gerbert's reading of line 32594 reverses once again the movement of Perceval's emotions '[q]ui...molt se tient a pecheor' (ed. Williams, I, 1-2 [1922]), since he cannot yet hear the truth about the Grail. Gerbert focuses on the negative cue of the notch and requires Perceval to undergo a further series of purifying adventures –keyed to the theme of sin, repentance and penitence, inscribed in Chrétien's Hermit episode⁴¹⁶.

És per això que hom la considera, habitualment, una interpolació inserida entre la *Segona Continuació* de Wauchier de Denain i la *Tercera Continuació* de Manessier, ja que dilata l'acció del protagonista. Observem com s'esdevé aquest contrast en Gerbert, és a dir, com completa l'última de les frases de la *Segona Continuació*:

...qui parole au Roi Pescheor,
mais molt se tient a pecheor
quant du Graal ne puet savoir
la verité, mais par savoir
demande al roi molt dolcement.
Si li prie hastieusement
del Graal que il porter voit
ou va ne qui on en servoit
et de la Lance por coi saine
li die, et si ne li soit paine.
Li rois li respont sanz dangier:
«Amis, fait il, après mengier
porrez vous tel novele oïr
qui molt vous fera resjoïr.
Mais du Graal ne di je point
ne de la Lance qu'en cest point
en doiez savoir le secré.
N'avez pas bien servi a gré
Celui par cui vous le sarois,
dusqu'a che que tant fait arois
que li osque de ceste espee,
qui samble estre a cysel colpee,

⁴¹⁶ “Ambdós, Manessier i Gerbert, llegeixen aquesta última línia com una oració incompleta [això és, l'últim vers de la *Segona Continuació*], però l'entenen de manera oposada. Com que es confirma un canvi positiu en les emocions de Perceval –‘qui de l'aventure a tel joie’ (V. 32595)–, Manessier ofereix una lectura d'aquesta escena que reforça l'èxit de l'heroi, respon les seves preguntes, després amplia les seves aventures, perquè així vengí i guareixi el rei Pescador i, finalment, pugui ocupar el seu lloc. En aquest punt, uns 10000 versos després, l'epíleg de Manessier proporciona el tancament apropiat que s'explica en el pròleg de Chrétien. En canvi, la lectura que fa Gerbert del vers 32594 inverteix una altra vegada les emocions de Perceval '[q]ui...molt se tient a pecheor' (ed. Williams, I, 1-2 [1922]), perquè no pot escoltar encara la veritat sobre el Graal. Gerbert se centra en la part negativa que representa la petita fissura [que encara s'aprecia en l'espasa] i que necessita que Perceval se sotmeti novament a tot un seguit d'aventures purificadores –relacionades amb el tema del pecat, el penediment i la penitència, aspectes que ja trobem en l'episodi de l'Ermità en Chrétien.” (La traducció és meua.)

soit par vos mains soldee et jointe⁴¹⁷.

Començament de la *Quarta Continuació* de Gerbert de Montreuil
(edició de Le Nan, 2014, p. 242, v. 1-24)

Efectivament, es tracta d'una prolongació motivada, en bona part, per un sentiment de culpa renovat. La veritable expiació d'aquests pecats consistirà, per tant, en una nova successió d'aventures que, en última instància, hauran de fer desaparèixer la fissura de l'espasa trencada. Com s'articula aquest discurs? Els episodis que Gerbert bastirà durant els més de 17000 versos segueixen una estratègia narrativa molt intel·ligent que consisteix a recuperar antics personatges —o bé els seus successors— que puguin fer avançar el nostre protagonista pel camí de la penitència anunciada⁴¹⁸. Així, per exemple, tal com creu Combes (2005, p. 198): “*Facing the sons of the Vermilion Knight, Perceval gives his own interpretation of the episode, recalling his naiveté and the responsibility that the king and Keu bore regarding his action. He ends up making his peace with this mourning family, achieving thus his own redemption*”⁴¹⁹.” En cert sentit, la maniobra resulta molt eficaç perquè permet vincular fortament la *Continuació* amb el relat primigeni, és a dir, amb *El Conte del graal*. No obstant això, la part consagrada a desvetllar els misteris del Graal se'n ressent profundament.

Quan Perceval, finalment, aconsegueix arribar al castell del rei Pescador, durant l'àpat, presència de nou el seguici del Graal (edició de Le Nan, 2014, p. 779, v. 17019-17037):

N'orent mie longuement sis
la ou sieent, cha .V., ça .VI.,
quant une damoisele gente,
plus blanche que la flors en l'ente,
fors d'une chambre laiens vint;
le saint Greal en ses mains tint.

⁴¹⁷ “...por las palabras del Rey Pescador pero se consideraba pecador al no conocer la verdad del Grial. Para saberla preguntó serenamente al rey y le rogó con ansiedad que le dijera adónde iba el Grial que allí había visto y a quién servía y por qué sangraba la lanza. El rey le contestó:

— Amigo, después de comer oiréis una noticia que os alegrará pero no os voy a decir nada acerca del Grial ni de la lanza pues aún no debéis saber el secreto; no habéis servido aún lo suficiente a aquel por quien lo sabréis ni habéis hecho tantas hazañas que la muesca de esta espada que parece estar hecha con un cuchillo sea unida y soldada con vuestras manos.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 335).

⁴¹⁸ Podeu trobar un extens resum de les aventures de Perceval en aquesta *Quarta Continuació* a Le Nan (2014, p. 169-215). També podeu consultar Aragón (2003, p. 140-141).

⁴¹⁹ “Enfrontant-se als fills del Cavaller Vermell [que, recordem, havia matat amb un dard en *El Conte del graal*], Perceval dóna la seva pròpia interpretació dels fets sobre aquest episodi, i recorda la seva ingenuïtat en aquell moment i també la responsabilitat que haurien d'assumir el rei Artús i Keu en relació a aquest afer. Perceval acaba fent les paus amb la dolguda família i aconsegueix, així, la seva pròpia redempció.” (La traducció és meva.)

Par devant la table passa;
gaires après ne demora
c'une autre pucele est venue;
ainc si bele ne fu veües,
vestue d'un dyaspre blanc.
La Lance porte, qui le sanc
parmi la pointe degoutoit;
et uns vallés après venoit
qui en ses mains porte une espee
qui n'estoit mie rasaudee
tout belement et par loisir.
Sor la table le mist jesir
a un coron, devers le roi⁴²⁰.

Perceval demana l'espasa i li passa la mà per damunt, la branda quatre cops ben fort i aleshores l'esquerda desapareix. Ha arribat l'hora de conèixer tots els secrets del Graal, però, de sobte, Gerbert fulmina qualsevol possible descobriment, ja que es limita a descriure la gran emoció que experimenta el protagonista i després reproduceix els catorze últims versos de la *Segona Continuació*, és a dir, la *Quarta Continuació* acaba on va començar. Gerbert ha creat un relat amb un traçat circular que es perpetua fins a l'infinit i els cobejats secrets del Graal s'esfumen una vegada més.

La *Quarta Continuació* –també la *Primera* i la de Wauchier de Denain– comparteixen allò que Combes (2005, p. 201) anomena “doble iniciativa”, i que consisteix a liquidar certs fils narratius a condició que altres de nous siguin introduïts, una circumstància que moltes vegades no garanteix una coherència estructural però sí una correlació amb l'obra de Chrétien de Troyes. En definitiva, es tracta d'un procés de renovació constant inherent en la literatura medieval⁴²¹ que comporta la cristianització definitiva del Graal –ja ben palesa a partir de la *Segona Continuació*– i una varietat de perspectives impossible d'encabir en aquest treball.

⁴²⁰ “No había más de seis personas por un lado y cinco por el otro en donde estaban sentados cuando he aquí que una doncella muy gentil y más blanca que una flor salió de una cámara: llevaba entre sus manos el santo Grial y pasó por delante de la mesa. No tardó mucho rato en aparecer otra doncella muy bella vestida de seda blanca llevando la lanza que goteaba sangre por la punta de hierro y detrás de ella venía un paje llevando en las manos una espada que no estaba completamente soldada, con mucho cuidado la depositó en un rincón de la mesa cerca del rey.” (Traducció de Riquer, 1989b, p. 404).

⁴²¹ “Cette esthétique de la réécriture, capable de développer des données annexes pour équilibrer autrement les représentations, en vient même à remanier les généalogies pour doter le rituel du Graal d'une pérennité sacrée. En prose ou en vers, toutes les œuvres (...) manifestent l'une des grandes tendances de la littérature médiévale: reprendre les textes pour les renouveler.” (Combes i Bertin, 2001, p. 9).

Robert de Boron

De la mateixa manera que passa amb Chrétien de Troyes i tants altres autors medievals, sobre Robert de Boron coneixem molt poc. No obstant això, sabem que Gautier de Montbéliard era el seu protector, un noble que va viure a finals del segle XII⁴²². Precisament als voltants de 1200, Nitze ([1927]1983) situa el quasi desconegut autor a Anglaterra, concretament a la cort d'Enric Plantagenet, un supòsit que Zambon (1984, p. 12-14) prefereix no assegurar del cert. En tot cas, encara que no tinguem un esbós prou definit de la figura de Robert de Boron, el desenvolupament de la temàtica del Graal que va dur a terme és important en la mesura que constitueix una reelaboració concebuda de manera diferent a la de les Continuacions⁴²³.

Per començar, la seva visió respon a un plantejament cíclic, és a dir, s'estructura en un seguit d'obres autònomes cohesionades a través d'una unitat diegètica i una successió cronològica (Combes i Bertin, 2001, p. 59). O aquesta era la idea de l'autor (O'Gorman, 1995, p. 332-334, v. 3463-3483) :

Sanz doute savoir couvenra
Conter la ou Aleins ala,
Le fiuz Hebron, et qu'il devint,
En queu terre aler le couvint,
Et ques oirs de lui peut issir,
Et queu femme le peut nourrir;
Et que vie Petrus mena,
(...)
Que Moÿses est devenuz
(...)
De parole, ainsi le dist on;
Lau li Riches Peschierres va,
En quel liu il s'arrestera,

⁴²² "Gautier de Montbéliard, signore di Montfaucon, è un personaggio storico sul quale possediamo discrete informazioni. Di lui si sa che nel 1201 o nel 1202 partì per la Quarta Crociata; lo ritroviamo poi a Cipro dove, prima del 1205, era diventato «connestabile di Gerusalemme» e genero di Amaury II di Lusignano, re di Gerusalemme e di Cipro. Dopo la morte di Amaury (primavera del 1205) egli ottenne la tutela dell'unico erede, Ugo, che allora aveva dieci anni, e fu per un quinquennio reggente del regno di Cipro; quivi condusse una vita fastosa e dilapidò il tesoro lasciato da Amaury sicché, quando Ugo divenne maggiore, non poté rendere conto della somma che gli era stata affidata. Allora egli dovette fuggire precipitosamente da Cipro e giunse in Terra Santa dove morì, probabilmente nel 1212, combattendo contro gli Infedeli. Montbéliard si trova all'incirca fra Besançon e Belfort, nell'attuale dipartimento del Doubs; e proprio a diciotto chilometri da Montbéliard è sito il villaggio di Boron; che di qui sia originario Robert de Boron è confermato anche dall'esame della sua lingua, che è un franciano-piccardo con spiccati caratteri borgognoni." (Zambon, 1984, p. 12).

⁴²³ Sobre això, hem de tenir en compte que les Continuacions no són anteriors al text de Boron, sinó que l'eclosió del Graal s'esdevé de manera força simultània. (Aragón, 2003, p. 151).

(...)
Ces quatre choses rassembler
Couvient chaucune et ratourner
Chascune partie par soi⁴²⁴.

Així sembla que es desprèn dels darrers versos del *Josep d'Arimatea* més amunt esmentats, i que han fet pensar en nombroses ocasions si realment aquestes obres van acabar per existir⁴²⁵. Sigui com sigui, Boron aparca el projecte inicial i comença el *Merlí*, traçant així el camí que prendrà finalment el Cicle i del qual només ens han pervingut tres obres: *Le Roman de l'Estoire du Graal* (o *Josep d'Arimatea*), *Merlí* i *Perceval*.

La tradició manuscrita d'aquesta trilogia ens ha arribat de manera molt desigual, per una banda, només es conserva un únic testimoni en vers, que conté la primera part –això és, el *Josep d'Arimatea*– i uns 500 versos del *Merlí*⁴²⁶. Per l'altra, tenim un bon nombre de prosificacions⁴²⁷, és a dir, els copistes –o bé el mateix autor com alguns creuen– van fer circular una adaptació en prosa de l'original en vers de Robert de Boron, quelcom que encara que no sigui exactament el mateix, ens indica de manera aproximada com hauria pogut ésser

⁴²⁴ “Será preciso contar a dónde ha ido Alain, el hijo de Hebrón, qué ha sido de él, en qué región ha tenido que establecerse, qué heredero descendió de él, qué mujer le ha asegurado la subsistencia; qué existencia llevó Petrus [...], qué fue de Moïse [...], y, por fin, dónde va el Rey Pescador, dónde se establecerá [...] Conviene reunir estas cuatro partes y tratar cada una de ellas por separado...” (Traducció d'Aragón, 2003, p. 152.)

⁴²⁵ Sobre això, Aragón (2003, p. 152) diu: “Las opiniones al respecto de los estudiosos de su obra son a veces opuestas: para Wechssler, esos cuatro libros habrían sido escritos y se situarían tras el de *Merlín*, pero se habrían perdido. Brugger sostiene que la publicación anticipada de *Merlín* dañaría la continuidad cronológica, pero que se puede interpretar como el intento de conocer cuál sería la reacción del público ante la introducción de una leyenda cristiana en la materia bretona: si era bien recibida, Boron escribiría las otras cuatro partes. Bruce, piensa que el gran mago y profeta sería más seductor para el público que cuatro personajes de ficción de la antigüedad cristiana, y que, por otra parte, los elementos que le podría aportar la tradición oral y escrita sobre el mundo celta harían su tarea más fácil y no le obligarían a inventar las historias.”

⁴²⁶ Així el caracteritza Nitze ([1927] 1983, p. V): “Le roman en vers (...) est conservé dans un seul manuscrit, fr. 20047 de la Bibliothèque Nationale [de França], de la fin du XIII^e siècle. Il y est précédé par une *Image du Monde* (84 feuillets) et il comprend lui-même 55 feuillets, de 32 vers à la page. A la fin du *Joseph* (f^o 55 verso), le texte continue, sans interruption, avec un fragment du *Merlin* en vers, jusqu'au verso du feuillet 62, où il s'arrête au milieu d'un paragraphe.” Es pot trobar més informació a O'Gorman (1995, p. 4-5).

⁴²⁷ *Les Archives de littérature du Moyen Âge* (ARLIMA) només recull 13 dels 17 manuscrits del *Josep d'Arimatea* que caracteritza O'Gorman. 7 manuscrits a la Bibliothèque Nationale de França, el ms. 2996, 770, 748, 4166, 1469, 20039, 2455 i 423. La resta els trobem a Mòdena, Londres, Chantilly, Le Mans, Burgsteinfurt, Sant Petesburg, Tours, Roma, New Heaven i, finalment, dos a Florència. Es pot trobar tota aquesta informació de manera detallada a O'Gorman (1995, p. 12-17), a més de l'*stemma codicum* elaborat per aquest estudiós. Pel que fa al *Merlí*, es conserven més de 50 manuscrits –complets o fragmentaris– sobre la prosificació d'aquesta part, repartits per bona part de la geografia europea. A més, tal com explica Bogdanow (1959, p. 325): “The prose redaction of Robert de Bor(r)on's *Merlin* (...) was followed in the manuscripts of the Vulgate cycle by a continuation or sequel of a pseudo-historical nature, and in the so-called Huth manuscript (...) by a romantic continuation. Though the latter has often referred to as the *Huth Merlin*, it is now common practice among scholars to call it the *Suite du Merlin*.”

concebut el que resta del *Merli* i la part dedicada a Perceval. L'adopció de la prosa en detriment del vers aixeca algunes sospites al voltant de la possible atribució de la tercera part de la trilogia a Robert de Boron. Una prosificació de la qual només es conserven 2 manuscrits –el ms. D de París i el ms. E de Mòdena– i que entre els estudiosos es coneix com el *Didot-Perceval*, bàsicament perquè formava part de la biblioteca personal d'Ambroise Firmin Didot –impressor, editor, hel·lenista i col·leccionista d'art francès del segle XIX– o *Perceval de Mòdena*.

Tot i els dubtes que planen sobre la darrera part de la trilogia, el Cicle presenta un recorregut històric prou interessant. En el *Josep d'Arimatea*, Robert de Boron fabrica els orígens del graal, els relaciona –per primera vegada– amb la passió de Crist i, ens mostra com al cap del temps aquesta relíquia es trasllada a Occident. En la segona i la tercera part del Cicle, les prosificacions vinculen el Graal amb la matèria artúrica. Boron construeix un procés que dura segles, quelcom que tal com apunta Aragón (2003, p. 162) cap novel·lista havia ideat fins aleshores. Aquí rau part de la genialitat d'aquesta trilogia tan irregularment conservada.

Pel que fa al *Josep d'Arimatea*, Robert de Boron “(...) opta por una dimensión ‘histórica’ ya que se aleja del texto de Chrétien de Troyes, que muy probablemente conoció, y en vez de continuar o tratar de resolver los enigmas allí planteados, se remite al momento primordial cristiano para establecer de forma concreta el origen y la significación del objeto.” (Botero, 2010, p. 14) En efecte, Robert de Boron situa els orígens d'aquest enigmàtic objecte en temps de Jesucrist i els connecta amb Josep d'Arimatea. Però qui és Josep d'Arimatea?

Arribat el capvespre, vingué un home ric d'Arimatea, que es deia Josep i era també deixeble de Jesús. Aquest anà a trobar Pilat per demanar-li el cos de Jesús, i Pilat va manar que li donessin. Josep prengué el cos l'embolcallà amb un llençol per estrenar i el va dipositar en un sepulcre nou, que ell s'havia fet tallar a la roca. Després va fer rodolar una gran pedra a l'entrada del sepulcre i se n'anà. També eren allà Maria Magdalena i l'altra Maria, assegudes en front del sepulcre.

(Mateu 27, 57-61)

Després d'això [a Jesús li han clavat la llança al costat i ja és mort], Josep d'Arimatea, que era deixeble de Jesús però d'amagat per por dels jueus, va demanar a Pilat l'autorització per a treure el seu cos de la creu. Pilat hi va accedir. Josep, doncs, hi anà i va treure de la creu el cos de Jesús. També hi va anar Nicodem, el qui temps enrere havia visitat Jesús de nit, i portà una barreja de mirra i àloe, que pesava unes cent lliures. Llavors van prendre el cos de Jesús i l'amortallaren amb un llençol, juntament amb les espècies aromàtiques, tal com és costum d'enterrar entre el jueus. Hi havia un hort a l'indret on havien crucificat Jesús, i dintre de l'hort un sepulcre nou, on encara no havia estat posat ningú. Com que per als jueus era el dia de la preparació, i el sepulcre es trobava a prop, van dipositar-hi Jesús.

(Joan 19, 38-42)⁴²⁸

Nitze ([1927]1983) creu que Boron s'inspirà no només en la Bíblia, sinó també en alguna versió de l'Evangeli de Nicodem, un evangeli apòcrif de gran difusió durant l'edat mitjana⁴²⁹. La primera obra del Cicle respectaria la cronologia allí establerta, afegint-hi, però, algunes novetats de collita pròpia, que tindrien com a darrer objectiu incorporar el Graal dins de la història del cristianisme. Robert de Boron ens explica, per tant, la vida i la mort de Jesús, la intervenció de Josep d'Arimatea en l'enterrament, el seu empresonament, la revelació de Jesús i l'aparició de Graal a la cel·la on està reclòs, el seu posterior alliberament, la reunió d'una petita comunitat a l'entorn de Josep, la representació del sant sopar a mode de prova i, finalment, la partida de Bron –el cunyat de Josep– i els seus fills cap a Occident (Le Gentil, 1959, p. 251), quelcom que no hem de menystenir, ja que –literalment– és aleshores quan

⁴²⁸ A banda dels evangelis de Mateu i Joan, la figura de Josep d'Arimatea també apareix en Marc (15, 42-47): “Arribat ja el capvespre, com que era el dia de preparació, el dia abans del repòs del dissabte, Josep d'Arimatea, membre distingit del Sanedrí, que esperava també l'arribada del Regne de Déu, va gosar entrar a veure Pilat per demanar-li el cos de Jesús. Pilat es va estranyar que ja fos mort i féu cridar el centurió per preguntar-li si això era cert. Informat pel centurió, va permetre a Josep que s'endugués el cadàver. Josep va comprar un llençol, va baixar Jesús de la creu, l'embolcallà amb el llençol i el va dipositar en un sepulcre que havia estat tallat a la roca. Després va fer rodolar una pedra davant l'entrada del sepulcre. Maria Magdalena i Maria, mare de Josep, miraven on el posaven.” I també en Lluc (23, 50-56): “Hi havia un home bo i just que es deia Josep. Era membre del Sanedrí, però no havia donat suport a la seva decisió i actuació. Era natural d'Arimatea, una vila jueva, i esperava l'arribada del Regne de Déu. Aquest home es presentà a Pilat per demanar-li el cos de Jesús. Va baixar-lo de la creu, l'embolcallà amb un llençol i el va dipositar en un sepulcre tallat a la roca, on encara no havien posat mai ningú. Era el capvespre del dia de la preparació, a punt de començar el dissabte.

Les dones que havien acompanyat Jesús des de Galilea seguiren fins allà, van veure el sepulcre i com hi dipositaven el cos de Jesús. Després se'n tornaren i prepararen olis aromàtics i perfums. I durant el dissabte van observar el repòs que la Llei prescrivia.”

⁴²⁹ “Tutta la prima parte del romanzo è ispirata al *Vangelo di Nicodemo* e soprattutto alla prima parte di esso, conosciuta con il titolo di *Gesta* o *Atti di Pilato*; si tratta di un apocrifo, popolarissimo nel medioevo, il cui nucleo originario risalirebbe addirittura al II secolo d. C.: ma la versione più antica che ne possediamo è del VI secolo. L'opera fu poi tradotta in armeno, siriano, copto e latino: la più antica versione latina non dovrebbe essere anteriore all'epoca carolingia.” (Zambon, 1984, p. 19).

s'esdevé el trasllat del Graal, una circumstància que serveix per afermar el nexa d'unió entre els orígens d'aquest objecte i la matèria artúrica⁴³⁰.

La dimensió històrica del relat no està renyida amb la confecció de nous episodis, sobretot en relació al calze sagrat, ja que Robert de Boron conta com durant el sant sopar, quan vénen a buscar Jesús, un jueu entra a casa de Simó, s'endú el Graal i el dóna a Pilat. Després de la crucifixió, quan Josep demanaria permís a Pilat per fer-se càrrec del cos de Jesús, el governador romà li lliuraria el vas a Josep. Aquest doble trasllat permet la vinculació –de manera inequívoca– entre el calze del sant sopar i el recipient que Josep farà servir per recollir la sang del costat de Jesús travessat per la llança (O'Gorman, 1995, p. 76-78, v. 551-572):

Joseph entre ses braz le prist,
Tout souëf a terre le mist,
Le cors atourna belement
Et le lava mout nestement.
Endrementier qu'il le lavoit
Vist le cler sanc qui decouroit
De ses plaies qui li seinnoient
Pour ce que lavees estoient.
De la pierre adonc li membra
Qui fendi quant li sans raia
De sen costé ou fu feruz.
Adonc est il errant couruz
A son veissel et si l'a pris
Et lau li sans couloit l'a mis,
Qu'avis li fu que mieuz seroient
Les goutes ki dedenz cherroient⁴³¹.

⁴³⁰ “El linaje de los guardianes se establece de esta manera y, hecho fundamental, comienza el desplazamiento del Grial de Oriente a Occidente. De esta forma el Occidente cristiano medieval se convierte en la nueva tierra depositaria, no solamente de la herencia clerical y heroica, según los mitos clásicos de la *translatio imperii et studdi*, sino de una herencia cristiana, mucho más importante para el clérigo medieval.” (Botero, 2010, p. 18). Però encara hi ha més, perquè la potència d'aquesta relació la capten alguns dels monarques anglesos –les dinasties Plantagenet, Lancaster i, sobretot, York– que, després de la incorporació en l'imaginari col·lectiu artúric de Josep d'Arimatea, voldran entroncar la nissaga d'aquest personatge amb el seu i el d'Artús. Per a més informació consulteu Daniel (2010).

⁴³¹ “Josep entre el seus braços el prengué, tot curosament a terra el posà, el cos preparà amablement i el netejà molt apropiadament. Mentre el rentava veié sang que li gotejava de les ferides, que li sagnaven per molt netes que estiguessin. En aquell moment, quan la sang rajava del costat on estava ferit, recorda aquell qui el travessà. Immediatament, va córrer al calze, el prengué i el posà sota. Cregué que seria millor que [les gotes] caiguessin dins.” (La traducció és meva.)

Evidentment, un altre dels moments destacats del Graal dins de l'obra és quan Josep d'Arimatea es troba a la presó i Jesucrist se li revela (O'Gorman, 1995, p. 92, v. 717-730):

A lui dedenz la prison vint
Et son veissel porta qu'il tint
Qui grant clarté seur lui gita
Si que la chartre enlumina.
Et quant Joseph la clarté vist,
En son cuer mout s'en esjoist.
Diex son veissel li aporloit
Ou son sanc requaillu avoit.
De la grace dou seint Esprist
Fu touz pleins, quant le veissel vist,
Et dist: –Sires, Diex toupoussanz,
Dont vient ceste clartez si granz?
Je croi si bien vous et vo non
Qu'ele ne vient se de vous non⁴³².

És palès que Robert de Boron, a diferència de Chrétien de Troyes, no deixà espai per al misteri. En el fragment que acabem de llegir se'ns mostra el Graal però no hi ha lloc per al seguici ni la llança, i tampoc té sentit l'acció de preguntar (Aragón, 2003, p. 156). Com ens recorden Combes i Bertin (2001, p. 54) ja només interessa el ple significat d'aquest objecte, i a més: “*Cette herméneutique chrétienne dont l'orthodoxie peut sembler douteuse (l'Église médiévale n'a d'ailleurs jamais apprécié de telles constructions où le merveilleux semble trop l'emporter sur le miraculeux) transpose aussi le principe trinitaire sur une organisation généalogique en trois temps, le père, le fils et le petit-fils –Bron, Alain et un troisième homme encore sans nom⁴³³.*” La descripció d'aquest triple salt generacional s'esdevé un cop Josep és alliberat per Vespasià i es reuneix amb la seva germana Enygeus i el seu cunyat Hebron o Bron. Aleshores, Josep els converteix al cristianisme i reuneix una petita comunitat a l'entorn del Graal, a la qual sotmet a una prova per mandat de l'Esperit Sant (O'Gorman, 1995, p. 248, v. 2466-2474) descrita en els següents termes (Botero, 2010, p. 17-18): “*José debe hacer construir una mesa, su cuñado Bron debe pescar un pez; el vaso, cubierto con un lienzo, se debe colocar en el centro de la mesa y a su lado el pez; José debe sentarse en el*

⁴³² “Dins de la presó a ell vingué [Déu] i el seu vas portà, que amb gran claredat il·lumina la garjola. I quan Josep veié la claredat, el seu cor molt se n'alegrà. Déu li portà el vas on la seva sang havia recollit. Quan Josep, ple de la gràcia de l'Esperit Sant, veié el vas digué: ‘Senyor, Déu Totpoderós, d'on ve aquesta claredat tan gran? Crec tan bé en vós i en el vostre nom que aquesta no pot venir sinó de vós.’” (La traducció és meva.)

⁴³³ “Aquesta hermenèutica cristiana en què l'ortodòxia pot semblar dubtosa (l'Església medieval, per cert, mai ha gaudit d'aquest tipus de construccions on el meravellós sembla superar el miraculós en excés) també incorpora el principi trinitari en una organització genealògica en tres temps, el pare, el fill i el nét –Bron, Alain i un tercer home encara sense nom.” (La traducció és meva.)

lugar que ocupaba Cristo durante la Última Cena, y el lugar a su derecha, que ocupaba Judas, debe permanecer vacío.” Els justos seran sadollats pel Graal mentre que els falsos creients no podran participar de la gràcia divina.

Com ja hem dit abans, és evident que Robert de Boron busca connectar la història de Jesucrist amb la matèria artúrica, la prova que acabem de veure és evident. Així, Bron –el cunyat de Josep– es converteix en el rei Pescador⁴³⁴, el portador del Graal, el primer d’un llinatge que s’encarregarà de protegir aquest objecte sagrat⁴³⁵.

Som al final del *Josep d’Arimatea*, no obstant això, la versió en vers no s’atura aquí i continua amb la història de *Merlí*, un relat que queda interromput –aproximadament– 500 versos d’ençà que s’inicia. Ens veiem obligats a consultar les fonts prosificades de l’obra –que amb prou feines contextualitza el naixement del mag– per saber com continua la història de *Merlí*⁴³⁶. Només d’aquesta manera som capaços d’establir els eixos temàtics que es desenvolupen en la segona part de la trilogia. Aragón (2003, p. 161) els enumera de manera succinta i són els següents: “1.^a) *El nacimiento y las ‘infancias’ de Merlín.* 2.^a) *La misión de Merlín junto a Vertigier, y el episodio de la torre y los dragones.* 3.^a) *Campaña que le permite entrar en contacto con los dos príncipes [Pendragó i Úter].* 4.^a) *Consejero de Pandragón y campaña contra los sajones.* 5.^a) *Consejero de Uter: fundación de la Tabla Redonda.* 6.^a) *Merlín ayuda Uter a gozar del amor, engendrando a Arturo.* 7.^a) *Acceso de Arturo al trono.*” Aquests són a grans trets els episodis destacats del *Merlí* i, efectivament, com hom deu haver intuït ja, s’esdevé un canvi de registre important respecte

⁴³⁴ “Nel *Joseph*, invece, il Ricco Pescatore è già perfettamente iscritto nella simbologia cristiana: del titolo sarà investito Bron dopo che avrà pescato un pesce, simbolo di Cristo, e lo avrà posto sulla Tavola del Graal accanto al sacro Vaso. (...) Istruttivo è anche il fatto che, nel *Joseph*, essa appaia solo verso la fine del romanzo e sia attribuita, come titolo simbolico, a un personaggio già più volte nominato: Bron o Hebron, che nella Bibbia è uno dei custodi dell’Arca.” (Zambon, 1984, p. 31-32). Més informació sobre aquesta simbologia cristiana a Meuwese (2008, p. 17-18).

⁴³⁵ Fritz (2010, p. 134) creu que: “Le narrateur n’est plus simplement celui qui raconte une histoire et laisse parler ses personnages, il nous transmet lui-même un savoir qui se rattache aux temps évangéliques. Il nous donne ainsi les relations de parenté primaires entre les protagonistes du roman.” I més endavant: “Si une figure interne à la diégèse apporte des compléments, c’est sous la forme prophétique et eschatologique de la voix du Saint Esprit qui révèle à Joseph que le *tiers hom del lignage Bron* (le futur Perceval, fils d’Alain le Gros) remplira le lieu vide de la Table du Graal. Dans le *Joseph*, tout est planifié, réglé: le lecteur connaît les relations de famille qui unissent les principaux protagonistes, il surplombe les personnages, alors que chez Chrétien il était contraint de partager l’ignorance et la *niceté* du fils de la Veuve dame.”

⁴³⁶ “Robert’s *Merlin* survives only as a fragment, but there is general agreement that a prose redaction of the complete poem was made which has come down to us in two slightly different forms, as a part of the Vulgate cycle and as an introduction to the *Suite du Merlin*. There is no reason to doubt that the poem represented the fifth part which Robert announced at the end of the *Joseph*, for the links are clear. It begins with a prologue which matches the prologue to the earlier work.” (Le Gentil, 1959, p. 256).

al *Josep d'Arimatea*. Ja no són les sagrades escriptures o algun evangeli apòcrif allò que inspira Boron, sinó Geoffrey de Monmouth i Wace. De Geoffrey de Monmouth, Boron empra els capítols de la torre que s'enfonsa⁴³⁷ i l'engany d'Úter que permet engendrar Artús⁴³⁸ entre altres. De Wace manleva la Taula Rodona⁴³⁹ i la diabòlica naturalesa del mag⁴⁴⁰. Sobre això últim, però, la reelaboració que experimenta el personatge de Merlí és notable⁴⁴¹. A més, com assenyala Micha (1980, p. 27):

⁴³⁷ “El primer episodio en que aparece Merlín está, sin embargo, tomado de una leyenda que está en *la Historia Britonum*, c. 40-2, de Nennius (s. IX): el rey Vortegirn (Guorthgirnus) trata de construir una torre defensiva, pero la construcción se derrumba una y otra vez; asombrado del prodigio el rey consulta a sus magos, que no dan con el motivo; ellos le aconsejan que sacrifique sobre sus cimientos a un niño sin padre; sus sicarios encuentran a un niño al que un compañero acusa de ser de padre desconocido, lo llevan ante el rey y allí el muchacho declara los motivos del prodigioso fracaso. Confundiendo a los magos de la corte con su saber profético el niño sin padre logra salvar su vida. La causa de que la torre se desmorone está en la existencia bajo sus cimientos de un estanque subterráneo en el que se mueven dos enormes gusanos. En la excavación surgen a la luz dos fieros dragones, uno blanco y otro rojo, que se enzarzan en descomunal pelea. El niño explica el prodigio, con referencia al futuro belicoso de Britania, y al desastroso final de Vortegirn” (García Gual, 1984, p. XIX). Geoffrey de Monmouth ([1984] 2004, p. 156) reelabora aquest episodi en la *Historia regum Britanniae*.

⁴³⁸ “Según Robert de Boron, si este rey [Artús], flor de la caballería, había podido aparecer, era por el poder del profeta Merlín, quien había predicho su gloria y se había mostrado garante suyo. Así, la forma en que Arturo fue concebido, sobre la que hay un cierto acuerdo entre los diferentes autores, fue debida a una ilusión provocada por Merlín, que hizo que el Rey Uter-Pendragón tomara el aspecto del marido de la duquesa de Tintayel [Igera, esposa del duc de Cornualla], de la que se había enamorado; ella, al pasar una noche con él, mientras su esposo real estaba en una batalla contra el ejército de Uter-Pendragón, se dio cuenta de algo que no era exactamente igual que en su marido y su sospecha se vio confirmada cuando al irse Uter-Pendragón con su séquito, en el que se encontraba Merlín, llegó un mensajero anunciándole la muerte de su marido en una batalla la noche anterior. De sus amores con Uter-Pendragón, con el que más adelante se casaría, nació Arturo.” (Boulard, 1984, p. VI).

⁴³⁹ Sobre la Taula Rodona, Wace diu: “Por los nobles que él tenía [Artús] –pues cada uno se creía superior a otro, cada uno pensaba que era el mejor y en efecto, nadie sabía cual era el peor–, Arturo estableció la Tabla Redonda de la cual los bretones cuentan muchas historias. Allí se sentaban los nobles señores en perfecta armonía, todos iguales. Se sentaban en la Tabla en completa igualdad y eran servidos también en completa igualdad. Ninguno de ellos podía presumir de estar mejor ubicado que su compañero: todos ocupaban los puestos de honor, ninguno era ubicado aparte.” (Botero, 2007, p. 61-62).

⁴⁴⁰ D'altra banda també present en Monmouth (Traducció de Cuenca, [1984] 2004, p. 155), ja que en la *Historia regum Britanniae* se'ns conta que un mag que aconsella el rei Vortegirn, després d'escoltar com la mare de Merlí explica les misterioses visites d'un jove de qui finalment es queda embarassada, conclou: “He leído en los libros de nuestros sabios y en numerosas historias que muchos hombres han sido concebidos de semejante forma. Como afirma Apuleyo en su tratado *De deo Socratis*, habitan entre luna y tierra ciertos espíritus a los que llamamos demonios incubos. Participan de la naturaleza de los hombres y de los ángeles y, cuando quieren, adoptan figuras humana y cohabitan con mujeres. Quizá uno de ellos se apareció a esa mujer y engendró en ella al muchacho.” La *Vita Merlini*, en canvi, “es un texto abigarrado y de factura irregular. Por un lado en sus versos se nota la mano de un clérigo que extrae de sus lecturas escolares una erudición un tanto enciclopédica, un tanto curiosa. Por otro lado, el autor dibuja una silueta del protagonista, Merlín, que es bien diferente de la que surge en la *HRB*. Ha renunciado a los tres trazos más destacados del mismo: su nacimiento diabólico, su intervención en el traslado de Stonehenge y en la concepción de Arturo, por fidelidad a Úter. El sabio Merlín es ante todo un extraño solitario, enloquecido ante el espectáculo de la sangrienta y fraticida batalla, que quiere retirarse a la inhumana y tenebrosa soledad de los bosques, para habitar allá en compañía de los animales salvajes. Es el tema del *homo sylvaticus* –que más tarde encontraremos en varias novelas caballerescas, tanto en el caso de ermitaños santificadores, como referido a héroes, que tras una violenta conmovición amíca enloquecen y en su desvarío renuncian a la vida civilizada.” (García Gual, 1984, p. XXIV).

⁴⁴¹ “Inspired perhaps by the *Vita Merlini*, Robert has endowed the mage not only with extraordinary powers which affect the destiny of Arthur, but also with a puckish spirit. Merlin, from infancy to age, delights in pranks and mystifications, even sometimes at the expense of his friends. He has inherited from the *Vita [Merlini]* de

Le *Merlin* se tourne vers les prédécesseurs d'Arthur, mais sans perdre de vue le sort futur du Graal, et il n'y a pas un «manque presque complet de point de contact» entre le *Joseph*, histoire préliminaire du Graal, et le *Merlin*, histoire préliminaire d'Arthur. Le *Merlin* n'est pas qu'un intermédiaire entre le *Joseph* et le *Perceval*, une passerelle de commodité; il est lié organiquement à l'un et à l'autre, il est pris dans une continuité qui nous mène de la première table à la Table Ronde, et de la Table Ronde illustrée par les chevaliers arthuriens jusqu'à la conquête du Graal, qui nous mène de la chevalerie de Joseph d'Arimatea à celle de Perceval en passant par celle de Pandragon et d'Uter. Bref, il y a là un réseau de thèmes qui tissent une trame cohérente⁴⁴².

A l'altra banda del *Josep d'Arimatea* –passant pel *Merlí*– trobem l'últim dels relats que componen aquest cicle, el *Perceval*. Com ja hem dit abans, l'atribució d'aquesta darrera obra a Boron no és segura⁴⁴³, però s'ha d'admetre que existeix una certa coherència temàtica que lliga les diferents parts de la trilogia⁴⁴⁴. Una idea que desenvolupa Zambon (1984, p. 101) de la següent manera:

I tre romanzi che ci sono pervenuti (*Joseph, Merlin e Perceval*) non sono che parti di un progetto che abbraccia l'intera Storia della Salvezza dalla creazione del mondo fino alla consumazione dei tempi e ruota intorno al simbolo redentore e salvifico del Graal. Anche se la forma della Trilogia appare soltanto nel manoscritto Didot e in quello estense, essa

Geoffrey of Monmouth] the prophecy of the triple death and the ironic episode of the churl who a few hours before his death buys leather to mend his shoes, but some of Merlin's other exhibitions or preternatural knowledge and his playful adoption of various disguises may be of Robert's invention." (Micha, 1959a, p. 321).

⁴⁴² "El *Merlí* es dirigeix als predecessors d'Arthur, però sense perdre de vista el futur destí del Graal, i quasi no hi ha una 'manca de contacte completa' entre el *Josep d'Arimatea* –història preliminar del Graal– i el *Merlí* –història prèvia d'Artús. El *Merlí* no és més que un intermediari entre el *Josep* i el *Perceval*, una còmoda passarel·la; està vinculat orgànicament a un i altre, està subjecte a una continuïtat que ens porta de la primera taula a la Taula Rodona, i de la Taula Rodona –representada pels cavallers del rei Artús– a la conquesta del Sant Graal, –la qual cosa ens mena de la cavalleria de Josep d'Arimatea a la de Perceval, passant per la de Pandragon i Úter. En resum, hi ha aquí una xarxa de temes que teixeixen una trama coherent." (La traducció és meua.)

⁴⁴³ "En els manuscrits de Mòdena i París el *Perceval* ve després de les prosificacions del *Joseph* i del *Merlin* de Robert de Boron. Com sigui que les prediccions fetes en el *Joseph* fan versemblant l'existència d'un *Perceval* que els doni compliment, el Sr. Roach opina que en el *Didot-Perceval* hi ha un nucli que representa la prosificació d'un *Perceval* perdut de Robert de Boron, a la qual s'han afegit diversos elements inspirats en el *Conte del Graal* de Chrétien de Troyes i en la continuació d'aquesta obra per Wauchier de Dénain. En aquest treball de refosa el compilador ha demostrat manca d'originalitat i ha incorregut en contradiccions. Aquells passatges del *Perceval* que tenen antecedents en el *Joseph* i hi lliguen bé, no hi ha dubte, segons el Sr. Roach, que pertanyen a Robert de Boron; aquells altres que contradiuen el *Joseph* han d'ésser obra del refonedor. Tot això, naturalment, és molt lògic. Ara, que la lògica per ella sola no és prova que les coses hagin passat així. La cronologia de moltes d'aquestes obres és incerta, i, per consegüent, l'ordre de dependència d'unes i altres és discutible. D'altra banda, com que les proves a favor de l'existència d'un *Perceval* de Robert de Boron no passen d'indicis versemblants, no poden excloure's altres opinions en pugna que també són versemblants." (Bohigas, 1949, p. 273). També podeu consultar Le Gentil (1959, p. 259).

⁴⁴⁴ "El tercer libro relata los acontecimientos que eran futuro en el *José de Arimatea* y el *Merlin*: el tema del Grial y de su búsqueda constituyen la esencia del nuevo relato. Los dos libros anteriores marcaban una etapa en un caminar a lo largo de la Historia. *José de Arimatea* narra el nacimiento de la religión y la historia del Grial e insinúa el futuro; *Merlin* cuenta la creación de la Tabla Redonda y del universo terrenal y celestial de la caballería, *Perceval* significa el cumplimiento de las expectativas y la convergencia de ambos sistemas de valores." (Aragón, 2003, p. 164). Vegeu un resum complet del relat a Le Gentil (1959, p. 257-258).

corrisponde realmente alla visione trinitaria di Robert de Boron: tre, secondo il *Joseph*, saranno i Custodi del Graal (Giuseppe, Bron e il *tierz bon*, Perceval) e nel nome della *benoite Trinité* giungerà a termine la trasmissione del sacro Vaso e, dunque, la Storia del Graal. Tre, infine, saranno secondo il *Merlin* le Tavole che ne scandiranno i tempi mistici: la Tavola dell'Ultima Cena, fondata da Gesù Cristo, la Tavola del Graal, fondata da Giuseppe, e la Tavola Rotonda, fondata da Uter su istruzione di Merlino; e anche le tre Tavole simboleggiano apertamente la Trinità⁴⁴⁵.

Sigui com sigui el *Perceval* reescriu una part de la història que ja coneixíem a través de *El Conte del graal* o la *Segona Continuació*⁴⁴⁶. Per tant, no ens ha d'estranyar que el relat contingui les dues rigoroses visites de Perceval al castell del Graal. Evidentment, la primera resulta ser un fracàs estrepitos pel cavaller protagonista (edició de Roach, 1941, p. 207-208, manuscrit E):

Ensi com il seioient et on lor aporloit le premier mes, si virent d'une cambre issir une demisele molt ricement atiree, et avoit une touaile entor son col, et portoit en ses mains deus petis tailleors d'argent. Après vint uns vallés qui aporta une lance, et sannoit par le fer trois gouttes de sanc; et entroient en une cambre par devant Perceval. Et après si vint uns vallés et portoit entre ses mains le vaissel que nostre Sire donna a Joseph en le prison, et le porta molt hautement entre ses mains. Et quant li sire le vit si l'enclina et rendi se cope, et tot cil de l'ostel autresi. Et quant Percevaus le vit si le tint molt grant merveille et l'eüst molt volentiers demandé, se il ne cremist son oste anoier. Et molt i pensa toute le nuit, mais il li sovint de se mere qui li dist que il ne fust mie trop parlans ne trop demandans des choses. Et por tant si s'en tint que il ne demanda, et li sire le metoit en maintes manieres de paroles por çou que il

⁴⁴⁵ "Els tres *romans* que ens han pervingut (el *Josep*, el *Merlí* i el *Perceval*) no són sinó parts d'un projecte que abraça la història de la salvació, des de la creació del món fins al final dels temps, i gira a l'entorn del símbol redemptor del Graal. Encara que la forma de trilogia apareix només en el manuscrit Didot i en el de Mòdena, aquesta correspon a la visió trinitària de Robert de Boron: tres, segons el *Josep*, seran el custodis del Graal (*Josep*, *Bron*, i el tercer home, *Perceval*) que en el nom de la beneïda Trinitat duran a terme la transmissió del vas sagrat, això és, de la història del Graal. Tres, finalment, seran segons el *Merlí* les taules que serviran per marcar els temps místics: la Taula del sant sopar, fundada per Jesucrist, la Taula del Graal, fundada per *Josep*, i la Taula Rodona, fundada per *Úter* sota les instruccions de *Merlí*; i a més les tres taules simbolitzaran obertament la Trinitat." (La traducció és meua.)

⁴⁴⁶ Això sí, precedides per una explicació una mica diferents: "While the autor of the *Didot-Perceval* derived much of his material from Chrétien and the Second Continuation, he modified Chrétien's conception of Perceval's role and that of his family so as to adapt it to scheme of the trilogy as a whole. Perceval's function now is not only to heal the Maimed King by asking the unspelling question; his destiny is to become the third and last Grail Guardian. In order to link the *Didot-Perceval* with the *Joseph* and *Merlin*, Perceval's father, not named in Chrétien, is here identified as Alain, one of Bron's sons, who, it is predicted in the *Joseph*, is to beget the third Grail Guardian. As for the Maimed King, he is no longer Perceval's uncle on the maternal side, but his grandfather Bron." (Bogdanow, 1973, p. 50-51). I més endavant: "In Chrétien, Perceval's sin was to have left home and not to have turned back when he saw his mother collapse. In the *Didot-Perceval*, where Perceval is from the beginning predestined for his great role, Perceval's father, shortly before expiring, urged his son, in compliance with instructions from the Holy Ghost, to go to Arthur's court, as Bron could not be healed until the coming of his grandson. When his mother discovers that Perceval has secretly set off for court she dies out of fear at the thought that her son may have been devoured by wild beasts. But while the *Didot-Perceval* is not interested in the comic treatment of the theme of Perceval's gradual progress from a *nice* to a perfect knight, yet the theme of Perceval's initial imperfection is central for the plan of the work." (Bogdanow, 1973, p. 51).

l'en demandast, mais il n'en fist rien car il estoit si anoiés des deus nuis devant que il avoit vellié que por un poi que il ne chaioit sor la table⁴⁴⁷.

Com ja sabem, el silenci de Perceval impedeix la imminent curació del rei Pescador i l'obliga a esforçar-se per ser el millor cavaller del món abans de retornar al castell de Bron. Quan finalment ho aconsegueix (edició de Roach, 1941, p. 239-240, ms. E):

(...) issi la lance d'une cambre, qui sannoit par le fer, et après vint li Graaus, et li demisele qui portoit les petis tailleors d'argent. Et Percevaus qui molt fu desireus del demander, si dist au signor: "Sire, par le foi que vous me devés et que vous devés a tous homes, dites moi que on sert de ces choses que je voi illuec porter." Et tant tost com il ot çou dir, si se regarda et vit que li Rois Peschiere estoit müés de sa nature, et estoit garis de se maladie, et estoit sains comme pissons. Et quant Percevaus le vit si s'en mervella molt, et li sire sali sus et prist Perceval par le pié et li vol baisier, mais Percevaus ne li volt souffrir. Atant salirent li vallet par le maison, et fisent de Perceval molt grant joie. Et lors vint Percevaus a lui et li dist: "Sire, saciés que Alains li Gros qui fu vostre fiús, sire, saciés que cil fu mes pere." Et quant li Rois Pesciere l'a oï, si recommença la joie grans, et li dist: "Biaus niés, je suis molt liés de le vostre venue." Atant s'agenella et rendi sa grasse a nostre Signor, et atant prist Perceval par le main et l'enmena devant son vaissel et li dist: "Biaus niés, saciés que ce est ci li lance dont Longis feri Jhesucrist en le crois, et cil vaissiaus que on apele Graal, saciés que çou est li sans que Joseph recuelli de ses plaies qui decouroient a le terre, et por çou l'apelons nous Graal que il agree a tous preudomes et a tous çaus qui en sa compagnie pueent durer⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ "Quan van seure i van portar el primer plat, van veure sortir d'una cambra una donzella molt ricament vestida, que tenia una estola al voltant del coll i portava a les seves mans dos petits plats de plata. Després venia un vailet que portava una llança, i sagnava per la punta tres gotes de sang; i van entrar en una cambra, davant de Perceval. I després va venir un vailet, i portava a les seves mans el calze que Nostre Senyor va donar a Josep a la presó, i el porta molt enaltit entre les seves mans. I quan el senyor [el rei Pescador] el va veure s'inclinà i oferí la seva copa, i tots els altres presents van fer el mateix. I quan Perceval va veure això molt es meravellà i hauria pogut preguntar, si no hagués temut que enutjava el seu amfitrió. I hi pensà molt tota la nit, però se'n recordà de la seva mare que li havia dit que no era bo parlar massa ni preguntar massa coses. I, per tant, se n'està de demanar-ho, tot i que el senyor li va proporcionar de tantes maneres les paraules per tal que ell preguntés, però ell no va fer res, ja que estava tan preocupat per les dues nits anteriors que havia vetllat, que per poc cau damunt de la taula." (La traducció és meva.)

⁴⁴⁸ "(...) sortí la llança d'una cambra —que sagnava per la punta— i després vingué el Graal, i la donzella que portava els dos petits plats d'argent. I Perceval que estava molt desitjós de preguntar, digué al senyor: 'Senyor, per la fe que em deveu i que deveu a tots els homes, digueu-me per a què serveixen aquestes coses que veig portades cap allà.' I tan aviat com ell hagué dit això, mirà i veié que la natura del rei Pescador fou transformada, i fou guarit de la seva malaltia, i fou sa com un peix. I quan Perceval veié això molt es meravellà, i el senyor s'aixecà d'un salt i prengué Perceval pel peu i volgué besar-lo, però Perceval no li va permetre. Aleshores els joves de la casa s'acostaren i li feren gran joia a Perceval. I després Perceval s'acostà al rei i li digué: 'Senyor, sapiguen que Alain li Gros, que era el vostre fill, senyor, sapiguen que era el meu pare.' I quan el rei Pescador l'hagué sentit va tornar a alegrar-se molt, i digué: 'Bell nét, estic molt content per la vostra vinguda.' S'agenollà i donà gràcies a Nostre Senyor, i després prengué Perceval de la mà i l'emmenà davant el seu calze i li digué: 'Bell nét, sapiguen que aquesta és la llança amb què Longinus va ferir Jesucrist a la creu, i aquest és el calze que hom anomena Graal, sapiguen que aquesta és la sang que Josep recollí de les seves ferides que gotejaven a terra, i per això l'anomenem nosaltres Graal perquè és agradable a tots els prohoms i a tots aquells qui en la seva companyia poden romandre.' (La traducció és meva.)

La segona visita, per tant, resulta tot un èxit, ja que provoca la recuperació immediata del rei Pescador i la revelació de tots els secrets al voltant del Graal. Fins i tot, al final del *Didot-Perceval* trobem un epíleg que conté la mort del rei Artús i la destrucció del seu regne, un motiu que es desenvoluparà plenament en el cicle *Lancelot-Graal*, concretament en la part anomenada *Mort Artu*⁴⁴⁹. Amb tot, el cicle de Robert de Boron és un triomf i alhora un fracàs, ja que per una banda ens proporciona un tancament, però per l'altra propiciarà noves incògnites⁴⁵⁰. Fins i tot Whitman (2008) ens demana que ens atrevim a mirar per damunt de l'estricta sentit literari d'aquests textos i ens convida a reflexionar sobre les transformacions religioses que experimentà la cristiandat a finals del segle XII –moment en què s'esdevé la caiguda de Jerusalem–, qui sap si això ens permetria entendre les motivacions profundes d'aquestes simbòliques creacions⁴⁵¹.

⁴⁴⁹ “This section, which is based ultimately on Geoffrey of Monmouth’s *Historia regum Britanniae*, shows no trace of the influence of Chrétien and Wauchier. Whether it represents the work of Robert de Boron cannot be determined from internal evidence, especially since it is not possible to establish with certainty what may have been its immediate source. Many critics believe that the author of it drew from a translation of Geoffrey by a certain Martin of Rochester, who may have written at a later date than Wace [referència que apareix en un *Merli* en prosa conservat a la Bibliothèque Nationale de France, ms. 749]. However, Martin’s translation has not survived, and it has been admitted that his work was probably not much different from that of Wace. It seems fairly certain, at least, that the author of the *Mort Artu* section of the *Didot-Perceval* did not use Geoffrey’s Latin text.” (edició de Roach, 1941, p. 103).

⁴⁵⁰ Com diu Botero (2010, p. 17): “(...) el Grial se convierte en una especie de puente entre el hombre y la divinidad, al mismo tiempo que José de Arimatea es erigido en el eslabón que une al Grial con la humanidad. Del mismo modo, Jesús sugiere la creación de una especie de hermandad de guardianes de la reliquia, hecho que será fundamental para el desarrollo de la literatura del Grial en el siglo XIII puesto que muchos textos narrativos hacia 1230 basan el nacimiento mismo de la ficción en el surgimiento del Grial y sus guardianes (...). Por esta razón el texto de Robert de Boron es primordial para la constitución de los ciclos artúricos en prosa del siglo XIII, pues sirve de eslabón entre la obra de Chrétien de Troyes y el llamado ciclo de *Lancelot-Graal* o *Vulgata artúrica*.”

⁴⁵¹ “But like many historicizing acts, Robert’s work has its figurative dimensions. The *translatio* in his story appears to involve more than a geographical transfer from East to West, or a chronological transfer from past to future, or even a providential transfer from a primal event to its subsequent unfolding. It seems to involve an effort to transfigure imaginatively and spiritually the political and religious trauma of his own generation. It is significant in this respect that Robert identifies the Grail vessel with the chalice of the Mass, which earlier Christian writing had correlated with the sepulchre of Jesus. By the time of *Joseph of Arimathea*, the West no longer possesses materially the Holy Sepulchre itself. But Robert’s poem suggests that out of that debacle the Christian world can salvage spiritually, through the activity of the man who provided that Sepulchre, the Holy Grail. In a number of ways, the transformation of the Grail story in *Joseph of Arimathea* exposes not only a social or psychological orientation, but also an ecclesiastical and practical agenda. The encounter with the Holy Sepulchre by the conquering warriors of the First Crusade had been so intense, according to one account, that it seemed to each Crusader that he ‘saw yet’ (‘véist encore’) the body of Jesus lying death. In the altered political conditions of Robert’s time [és a dir, després de la pèrdua de Jerusalem el 1187], the sacramental vessel turns into the displaced sign or proof (‘enseigne’) of that death, and [a]ll those who see (‘verrunt’) the vessel, as Jesus tells Joseph, will be in ‘my company’. In this developing process, the lament of the Hebrew Psalmist about a lost ‘inheritance’ comes to suggest conversely a communal opportunity for the Christian Church. [Y]ou will abandon your inheritance’ (‘leirez vos heritages’), Joseph assertively informs the Grail fellowship, for the ‘love of God’. The Grail fellowship is the vanguard of a Christian drive to stress the critical importance of sacramental communion for anyone who seeks to inherit the kingdom of heaven. That drive is particularly prominent in Robert’s own period, during which the Eucharist is given increasing ecclesiastical attention and focus as the Church asserts its own institutional authority.” (Whitman, 2008, p. 903-904).

4. QUATRE CASOS D'ESTUDI

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

Fins ara hem exposat algunes nocions bàsiques sobre el desenvolupament de la matèria de Bretanya a nivell europeu, un pas certament necessari abans de centrar-nos en l'àmbit medieval català. I més quan el material artúric que ens ha pervingut no és especialment prolífic en la nostra tradició literària (Soriano, 2013b) –si el comparem, per exemple, amb la gran quantitat de manuscrits que es conserven en llengua d'oïl. No obstant aquestes circumstàncies tan poc afalagadores, els estudiosos han exprimit múltiples fonts que van més enllà de les estrictament textuais, per tal de compensar aquesta mancança tan desafortunada.

L'any 1925, Entwistle publica un extens treball sobre la matèria de Bretanya a la península Ibèrica i dedica un capítol sencer a l'àmbit català. Entre altres coses, aquest estudiós apunta que la proximitat lingüística entre el català i l'occità, fins i tot amb el francès d'aleshores, hauria evitat la proliferació de traduccions artúriques, com a mínim en un primer estadi⁴⁵². No obstant això, existrien –ens diu– altres evidències que provarien la difusió d'aquesta temàtica a casa nostra, des de l'*Ensenhamen Cabra juglar* de Guerau IV de Cabrera (Cingolani, 1993) a alguna de les composicions de Cerverí de Girona⁴⁵³. A aquestes referències, Entwistle, n'afegeix unes altres de diferent tipus com la comparació que –en la seva crònica– fa Muntaner entre Pere el Gran i el rei Artús o la dedicatòria del *Jaufré* a un rei catalanoaragonès⁴⁵⁴. En el seu article, Entwistle també esmenta *La Faula* de Guillem de Torroella⁴⁵⁵, la traducció parcial de *De Arte Honestae Amandi* d'Andreas Capellanus a les *Retgles*

⁴⁵² “From these conditions it follows that the Catalans of the thirteenth and fourteenth centuries could enjoy the Arthurian fictions on exactly the same terms as their co-linguists of Southern France (...). Northern French is appreciated without impediment, read with avidity, and employed at the writer's option (...). Thus, *a priori*, the Breton romances would early enter Catalonia through the linguistic affinity, and for the same reason be translated late: in Ibero-Romance penetration would be retarded by language and translation be an early necessity: but each group of dialects had independent recourse to the French originals, without the officious mediation of a second strange tongue. The *matière de Bretagne* of the Spanish Peninsula, therefore, is divided into two independent bodies of translations –those of the centre and west and those of the east.” (Entwistle, [1925] 1975, p. 78-79). Sembla que Lida de Malkiel (1959, p. 407) va més enllà quan diu: “Catalonia preceded the rest of the Peninsula in familiarity with the Arthurian matter, because of its closer linguistic and literary ties with France and Provence. The troubadours Cabrera and Berguedan were noblemen, and the earliest signs of an Arthurian vogue point to a restricted aristocratic group, able to understand the new works without translation.”

⁴⁵³ Sobre les referències artúriques en la lírica trobadoresca podeu consultar Lejeune (1959). De la lírica medieval catalana en parla Espadaler (2014) i sobre l'*Ensenhamen* de Guerau de Cabrera es poden veure Cluzel (1956) i Riquer (1997, p. 50).

⁴⁵⁴ Sobre el *Jaufré*, tot i que no en parlarem, es pot consultar Remy (1959), Fleischman (1981), Jewers (1997), Riquer (1997, p. 51), Espadaler (2000 i 2002), Berthelot (2006), Gouiran (2006), Gaunt i Harvey ([2006] 2009) entre molts altres, evidentment. Sobre l'existència d'unes pintures del *Jaufré* en una cambra de l'Alfajeria de Saragossa vegeu Rubió i Lluch ([1908-1921] 2000, p. 159-160).

⁴⁵⁵ “The *Faula* is imitated in certain details by the *Libre de Fortuna e Prudencia* of Bernat Metge (1381), and at about the same time (1398) the author of the *Cobles de la Divisio del Regno de Mallorca* mentions ‘lo rei Artus.’ Two *testaments*, that of En Bernat Sarradell de Vich (1419) and the *Testament d'Amor*, allude to Tristan, Lancelot, Gouernal, and ‘lo castell de la Perillosa Guarda.’ The poetic dynasty of March was familiar with the British

d'Amor de Domingo Mascó a l'època de Joan I o Martí I, alguns dels consells de Fra Antoni Canals al *Modus bene vivendi*⁴⁵⁶, *Curial e Güelfa* o *Tirant lo Blanch*. A més, són rellevants les referències que extreu de la col·lecció de *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-aval* d'A. Rubió i Lluch ([1908-1921] 2000). Es tracta d'esments d'índole molt diversa que connecten d'una manera o altra amb l'ambient artúric. Anys més tard, Pere Bohigas n'incorporà alguns altres⁴⁵⁷, i més endavant Cingolani (1990-1991, p. 74-96) farà el mateix⁴⁵⁸. En definitiva, l'estudi d'Entwistle és la primera aportació rellevant sobre la matèria de Bretanya en la literatura catalana.

fiction; as may be indicated by Jacme March's composition dated 31st August, 1370, from 'La Joyosa Garda,' by Arnau's mention of Tristan, Lancelot, Gallehault, Palomides, Brunehort and Agravain in his *Canço d'Amor Tençonada*, by Auzias' citation of Lancelot, and by his disciple, Juan de Rocafort (...)' (Entwistle, [1925] 1975, p. 84-85).

⁴⁵⁶ "(...) who advises one of that monarch's chamberlains to read only approved books, not frivolous books like the fables of Lancelot and Tristan, nor the *Roman de Reynard*, nor books provocative of concupiscence, such as books of love o books on the art of love, the *De Vetula* of (Pseudo-)Ovid, or useless books like books of tales and snatches, but rather devout books, books of Christian faith; such a book is the one he now dedicates to the ladies, and more especially to the maidens, of the court, for therein they will find matter full of all pure honesty." (Entwistle, [1925] 1975, p. 85-86).

⁴⁵⁷ Ofereixo un petit resum per tal de fer-se una idea de la tipologia d'aquestes referències: Per ordre més o menys cronològic tenim que el 27 de març de 1339, Pere el Cerimoniós compra un *Meliadús* – una part del *Tristany en prosa*– en francès (Rubio i Lluch, [1908-1921] 2000, p. 117). Poc després, el 8 de setembre de 1339, ordena que es pagui un llibre de *Lañçalot* que ell mateix havia demanat ([1908-1921] 2000, p. 119), i el 17 d'abril de 1346 mana un nou pagament d'una altra còpia també d'un *Lañçalot* (Rubio i Lluch, [1908-1921] 2000, p. 135-136; Bohigas, [1961] 1982, p. 284). El 1347 el monarca adquireix uns tapissos a França que representarien temes relacionats amb la temàtica bretona (Rubio i Lluch, [1908-1921] 2000, p. 157) i la seva esposa, Elionor de Sicília el 9 de març de 1356 paga un altre tapís que il·lustraria la *Historia Militum Mense Rotunde* (Rubio i Lluch, [1908-1921] 2000, p. 170-171; Entwistle, [1925] 1975, p. 89-90; I. de Riquer, 1989, p. 121-124). El 28 de juliol de 1349, de nou Pere el Cerimoniós, vol que se li pagui el salari a Ramon d'Oliver, que ha copiat un llibre de la *Taula Rodona* ([1908-1921] 2000, p. 146), i el 1356 ordena un altre pagament a Jaume Capcir per una altra còpia d'aquesta mateixa obra ([1908-1921] 2000, p. 172). El 17 de febrer de 1362, demana a Pere Palau que li torni el *Lañçalot* en català i el 16 de març de 1362 insisteix (Rubio i Lluch, [1908-1921] 2000, p. 201-202; Entwistle, [1925] 1975, p. 96-97). El seu fill, l'infant Joan el 31 de juliol de 1385 pren prestades les *Cròniques d'Anglaterra* de mossèn Ramon Alemany de Cervelló ([1908-1921] 2000, p. 330), i el 1392 es nega enviar-li un llibre que li demana el seu germà l'infant Martí, si no rep a canvi les *Cròniques de Bretanya* ([1908-1921] 2000, p. 373-374). Uns anys abans, el 17 d'octubre de 1383 Joan –quan encara no era rei– li hauria escrit a la seva segona esposa, Violant de Bar (Riquer, 1994)–, que estarien a la seva disposició els llibres en francès del *Rei Meliaux* i el *Tristany* ([1908-1921] 2000, p. 314). A tall d'anècdota sabem a més, que ell mateix anomenava Merlí un dels seus gossos de caça, que el 1391 tenia, precisament, la còpia d'un *Merlí* a la seva biblioteca i que en la biblioteca del rei Martí figurava unes *Profecies de Merlí* en francès, potser de Boron ([1908-1921] 2000, p. 327). Per Rubio i Balaguer (1984, p. 171) sabem que una criada de Sibila de Fortià, l'última esposa de Pere el Cerimoniós, es deia Isolda i per Cingolani (2010, p. 56) descobrim que un fill bastard de Pere el Gran era anomenat Meliadó, és a dir, portava el nom de Meliadús, el pare de Tristany. Sobre els motius cavallerescos –que inclouen com no podia ser d'una altra manera la matèria artúrica– Massip (2011) detalla alguns dels espectacles que alguns monarques ibèrics van promocionar durant l'edat mitjana, entre ells el Cerimoniós.

⁴⁵⁸ Cingolani (1990-1991) revisa més de 1500 inventaris i 3000 cartes dels segles XIV i XV –és a dir, uns 12000 ítems– i obté una mitjana de set o vuit llibres d'entreteniment per inventari, és a dir, aproximadament un 2% del total. Pel que fa a la porció que representen els registres artúrics sobre aquest 2%, Soriano (2013b) s'encarrega de especificar que són un total de 67 ítems –dels 265–, és a dir, un 0,5%.

El 1959, Lida de Malkiel s'encarrega de fer una altra batuda de la matèria de Bretanya en l'àmbit peninsular. Pel cas que ens ocupa, ens interessa la seva menció a la *Stòria del Sant Grasal* –d'aproximadament el 1380–, un foli del *Lancelot* –concretament de la *Vulgata*– del segle XIV, uns altres quatre folis d'un *Tristany de Leonís* i, més endavant, cita *La Faula*, *Curial e Güelfa* i el *Tirant lo Blanch*, però poca cosa més. Un parell d'anys més tard, Bohigas ([1961] 1982), en un article antològic, ens informa que s'han trobat nous fragments del *Tristany*, i que existeix un cert paral·lelisme en la concepció de Jaume I i la de Galaad⁴⁵⁹, relat inclòs en la *Crònica* de Desclot⁴⁶⁰. També esmenta la influència que la *Questa del Sant Graal* hauria pogut exercir en el *Blanquerna* de Ramon Llull, parla del *Blandín de Cornualla*, de *La Faula*, de *Curial*

⁴⁵⁹ I no Artús com creia Manuel de Montoliu (1925, p. 706-707) que explica que: “L'aplicació de la llegenda de l'engendrament d'Artús al de Jaume I fou afavorida per les circumstàncies que concorregueren en el naixement i en la infantesa d'aquest. Jaume I vingué al món, com el rei Artús de la llegenda, quan els pobles regits pels llurs pares respectivament havien perdut l'esperança de veure assegurada la successió de la corona. Tant Artús com Jaume I són infants al morir llur respectiu pare. El rei Jaume I és confiat des de sa més tendra infantesa en mans d'un magnat, En Simó de Montfort, igual que el rei Artús que, acabat de néixer, és criat i nodrit per un noble baró anomenat Auctor. Jaume I vingué a hora oportuna per apaivagar les dissensions i les revoltes dels nobles dels regnes, i el seu naixement i el seu adveniment al tron, com s'esdevingué al rei Artús, fou acollit no sols amb desplaer, sinó amb despit pels ambiciosos que cobejaven escalar el poder. Totes aquestes circumstàncies se troben en la història real de Jaume I i en la història llegendària d'Artús i degueren temptar als cronistes catalans d'aquella època a assajar l'*arturització* del naixement de l'heroi fundador de Catalunya gran, qui com el gran monarca dels bretons alliberà la seva pàtria del jou dels sarraïns usurpadors, així com Artús combaté contra el saxons invasors.

D'altra banda, la llegenda de la «dona substituïda» estava (...) en plena voga dintre de la literatura universal de l'època en que foren escrites les primeres cròniques catalanes.” Sobre els engendraments meravellosos en la literatura artúrica podeu consultar Aurell i Girbea (2010, p. 10-17).

En tot cas, tal com explica Elliott (1984, p. 35-38), la llegenda al voltant de l'engendrament de Jaume I, que Desclot manipula, serveix per a la legitimació de la descendència de Pere I i, a més, associa el relat del naixement del futur Conqueridor a l'arquetip propi de l'heroi mític. No és l'únic episodi que podria estar relacionat amb el món artúric, sobre el conte de “lo bon comte” i l'emperadriu d'Alemanya –inclòs en l'última part de la secció introductòria de la *Crònica* de Desclot– Elliott (1984, p. 46) comenta: “El paral·lel literari més proper sembla que és l'aventura en què Lancelot, disfressat, ha de rescatar Guinèvre, en *La Mort le Roi Artú*.” Tot i que admet que el tema de l'heroi disfressat no és, ni de bon tros, exclusiu de la matèria de Bretanya.

⁴⁶⁰ “El pare de Jaume I, Alfons II d'Aragó [no, és Pere II d'Aragó, és a dir, Pere I, el Catòlic] s'havia casat amb Maria de Montpeller, néta de l'emperador de Constantinoble Manuel Comnè [no, és néta d'Isaac Comnè, Manel Comnè era el germà petit d'Isaac Comnè]. Aquest casament no fou feliç. El rei no vivia amb la reina i li era infidel. No diu res més la relació recollida pel mateix rei Jaume en la *Crònica* que ell inspirà, en la qual parla en primera persona, com si en fos l'autor. Però Bernat Desclot ha brodat ja molt aquests fets en el capítol IV de la seva crònica, dedicat al rei Pere d'Aragó, el conquistador de Sicília. Segons Desclot, la reina Maria, hereva de Montpeller, era òrfena, i els barons de la seva senyoria la proposaren com a muller al rei d'Aragó. Fou un casament polític, gràcies al qual el rei Alfons [Pere el Catòlic] afegia un nou territori a la seva corona. El rei no estimava la seva muller: estava enamorat d'una bellíssima dama del país, que un cavaller, confident del rei, portava cada dia a un castell prop de Montpeller. La reina coneixia aquests amors i proposà al confident que la portés prop del rei, per comptes de l'amiga, «per la sola raó –digué ella– que no hi ha cap infant, nascut d'ell i de mi, que pugui ésser hereu de Montpeller». I la reina encara afegí: «Tinc fe en Déu: aquesta nit naixerà un infant, pel qual esdevindrà gran bé i gran honor a tot el reialme». La reina manà al cavaller que la cambra on havia de fer-se la substitució restés fosca fins al matí, per tal que el rei pensés que es trobava amb la seva amant. Les coses anaren d'acord amb aquest pla. Quan la reina pensà que era arribat el moment de fer-se conèixer, ella ho féu tot excusant-se d'haver obrat així, «no per malícia ni per mala intenció, sinó perquè nasqués d'ella un fruit agradable a Déu i un hereu del regne». El rei dissimulà la seva còlera amb elegància i l'endemà se n'anà cap a Catalunya.” (Bohigas, [1961] 1982, p. 279-280).

e *Güelfa* i del *Tirant lo Blanch*, per acabar, finalment, evocant la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras.

Més endavant, en un manual de material bibliogràfic que publica el 1977⁴⁶¹, Sharrer se centra exclusivament en els testimonis que formarien part de la Vulgata, el *Tristany* en prosa i la Post-Vulgata⁴⁶². En referència a l'àmbit medieval català destaquen un fragment del *Lancelot* en prosa –especifica que es tracta de la tercera branca del cicle Lancelot-Graal– de mitjans del segle XIV a la biblioteca privada de Francesc Cruzate a Mataró⁴⁶³, un altre fragment del *Lancelot* de finals també del XIV a l'Arxiu Parroquial a Campos (Mallorca)⁴⁶⁴, una còpia de

⁴⁶¹ Uns anys més tard ofereix una nova versió dedicada als testimonis peninsulars en un llibre editat per Norris J. Lacy (Sharrer, 1995).

⁴⁶² Sharrer anomena Vulgata o cicle Pseudo-Map al també anomenat cicle Lancelot-Graal. Aragón (2003, p. 168) deixa constància dels enormes problemes que hi ha per posar-se d'acord en el número d'obres que componen aquest cicle. En aquest cas, Sharrer inclou les cinc branques que expliquen des de l'adveniment de Crist fins a la fi del món artúric, és a dir, *La Història del Sant Graal*, *Merli*, *El Lancelot en prosa* o *Lancelot propre*, *La Qüesta del Sant Graal* i *La Mort d'Artús*, compilades entre 1215 i 1230, o 1240. Sobre el *Tristany en prosa*, Aragón (2003, p. 214) explica que: “Hasta ochenta manuscritos, alguno de ellos muy imperfecto e incompleto, han transmitido la novela. A través de una enmarañada tradición manuscrita, los estudiosos están más o menos de acuerdo en la existencia de dos versiones, una larga, y otra más corta atribuida a Luce del Gat y más antigua. La larga, posterior y ofrecida por un mayor número de manuscritos, tiene un carácter más cíclico, incorporando una gran parte de *La Búsqueda*, fundiendo la versión de la *Vulgata* con la del pseudo-Boron: se atribuye a Hélie de Borron.” Pel que fa a la Post-Vulgata o cicle Pseudo-Boron, s'aprofita l'èxit de la novel·la cíclica i s'utilitza el nom de Robert de Boron per oferir una versió abreujada del Lancelot-Graal. En aquest sentit, Bogdanow (1969, p. 127) la caracteritza de la següent manera: “The Post-Vulgate *Roman du Graal*, which is a *remaniement* of the Vulgate Cycle enriched by material derived from the prose *Tristan*, consists of the *Estoire del Saint Graal*, the prose rendering of Robert de Boron's *Merlin* followed by the *Suite* [Continuació] *de Merlin* of the Huth and Cambridge MSS., and the Post-Vulgate versions of the *Queste* and *Mort Artu*. Most of the *Lancelot* proper has been cut out, and Lancelot and Guenevere play a restricted part. It is Arthur and the history of his kingdom, the *royaume aventureux*, which forms the central theme of the work.” Una versió actualitzada d'aquest tipus de recopilació bibliogràfica també ens l'ofereix Mérida (2010).

⁴⁶³ Aquesta és la informació que Pere Bohigas (1962, p. 179-180) ens proporciona abans de transcriure el fragment: “El senyor Francesc Cruzate, resident a Mataró, l'actual possessor, el descobrí: aquell fragment servia de coberta a un llibre de comptes del segle XVI, procedent de Barbastre. El dit fragment, en el seu estat actual, consta de dos fulls foliats amb els números LXXXV i LXXXVI. Són escrits a dues columnes i fan 302 x 205 mil·límetres. Les columnes de l'interior de la plana són senceres i fan 240 x 90 mm. Les columnes exteriors han estat retallades pel marge, per tal d'adaptar els fulls a les mides del quadern de comptes, i tenen una amplada d'uns 70 mm com a promig. Els capítols, com en els manuscrits francesos, no va precedits d'epígrafs, però són assenyalats per quatre inicials (*E* en tres casos i *S* en un altre), alternativament blaves i vermelles, amb senzilla decoració cal·ligràfica. La lletra és catalana, de mitjan segle XIV. L'estat de les pàgines interiors dels fulls és satisfactori, llevat de les mutilacions del marge exterior i d'algunes taques d'humitat que no dificulten la lectura. Les cares exteriors són més tacades, quelcom esborrades pel fregadís, i embrutades per escriptures posteriors. Aquests defectes dificulten la lectura d'alguns mots, bé que siguin en molt escàs nombre de paraules del facsímil que no he pogut transcriure.

El fragment que ara dono a conèixer pertany a l'episodi de la *Forêt perdue*, de la quarta part del Lançalot.”

⁴⁶⁴ Rubió i Lluch (1903, p. 5-6) escriu: “Se tracta d'una versió, en prosa catalana, fins ara ignorada, de la coneguda historia de Lançalot del Llach, de la qual, per desgràcia, no n romanen més que uns pocs fulls, de que n tragué l'Obrador [es refereix a un company seu, Mateu Obrador] el trasllat que m comunicà per sa publicació.

Se deu tant interessant descobriment a la diligència i bona cura de l'erudit Mossèn Matheu Rotger, canonge i arxiver diocesà de la seu de Palma de Mallorca. Trobà aquell curt fragment regirant llibres i papers

La Stòria del Sant Grasal de 1380, que es troba a la biblioteca Ambrosiana de Milà, i un fragment en català de la *Queste* localitzat en una biblioteca privada de Mallorca⁴⁶⁵—aquests dos últims estarien adscrits a la quarta branca del cicle *Lancelot-Graal*—, l'incunable català anomenat *Tragedia ordenade per mossen gras la qual es part de la gran obra dels actes del famos canaller Lançalot del lac* (1496) editat per Riquer el 1984 com *La Tragèdia de Lançalot*—que correspondria a la cinquena branca del cicle de la *Vulgata*, és a dir, *Mort Artu*—, i, finalment, dos fragments del *Tristany* en prosa, un conservat a Andorra i l'altre a Cervera, ambdós del segle XIV.

A partir de la publicació de Sharrer sembla que el corpus artúric en l'àmbit català medieval hagi quedat més o menys fixat, ja que fa temps que no s'ha incorporat cap novetat significativa, tret d'algun descobriment anecdòtic com un nou fragment del *Tristany* referit per Santanach (2010, p. 28)⁴⁶⁶. Actualment, l'estratègia dels estudiosos consisteix a tractar la matèria de Bretanya a través d'un canvi d'enfocament. És el cas de Lucía Megías (2005, p. 235), més enllà d'oferir nous materials, s'encarrega de posar unes noves bases per al seu estudi:

En esta reivindicación de la necesidad de estudiar las obras medievales —y las de cualquier época, me atrevería a escribir—, en su compleja realidad entre texto y testimonio, entre esa «materialidad del texto» y «textualidad del códice», tiene sentido lo que se puede denominar «crítica ecdótica», que no persigue el análisis y difusión de un «texto crítico», sino el comprender, en toda su complejidad y unidad, el apasionante itinerario que se establece desde la génesis de un *texto* a su transmisión por medio de diferentes *testimonios* (manuscritos o impresos), ya que un «texto» sólo llegará al lector mediante un canal que lo convertirá en un determinado modelo de «testimonio», y estos «testimonios» conservan las huellas de su lectura coetánea y de su difusión diacrónica; sólo gracias a estas marcas y transformaciones que se consuman en los textos transmitidos (y leídos), podremos comenzar a hablar de «obra», es decir de un verdadero «textus receptus». Este análisis puede realizarse en el arco diacrónico de la transmisión de un texto o de un conjunto de textos alrededor de una materia (...).

de l'arxiu parroquial de la vila de Campos, en l'illa mallorquina, i servia de forro o cobertes a un llibre més modern. Té 0,40 m. de llarg per 0,29 d'amplaria; està escrit a doble columna a 42 ratlles en lletra igual i clara de les darreries del XIV^e sigle, (...) i mostra a l'angul superior dret la foliació Clxxxvij, indicatiu clar de que formava part d'un copios volum, qual perdua es sumament sensible." Més endavant afegeix que en un inventari de 1441 d'una biblioteca particular es troba citat un altre *Lançalot* (Cingolani, 1990-1991, p. 78), i es pregunta si pot ser el mateix. Soriano (2013b) no té clar on es trobaria actualment el fragment que descriu Rubió i Lluch.

⁴⁶⁵ En aquest cas Sharrer (1977, p. 20-21) indica: "Dr. Bohigas informs me of the existence of a fragment of the Catalan *Queste* in a private library in Majorca, which he intends to edit. No other information is available."

⁴⁶⁶ Altres aportacions sobre l'estudi de la matèria artúrica a casa nostra es poden trobar a I. de Riquer (1989 i 1997), Ramos (1995) o Soriano (2013a). També es poden consultar les investigacions a l'entorn de l'àmbit peninsular a Hall (1982) o Castro (1983).

Tenint en compte això, organitza els testimonis fragmentaris conservats en instrumentals – els folis del còdex original s’han conservat pel valor material de suport que representen i han estat reciclats com a tapes d’altres còdexs posteriors– i textuals –els folis del còdex original s’han conservat pel valor del contingut i poden haver estat inclosos en còdexs de caràcter miscel·làni, per exemple. Per fer-nos una idea més concreta, els dos fragments del *Lancelot*, tant el de Mataró com el de Mallorca, formen part de la primera categoria, mentre que els dos del *Tristany* correspondrien a l’altre tipus.

Més endavant, seguint aquest mateix criteri ecdòtic, Soriano (2013b) –en el seu excel·lent treball codicològic sobre la matèria de Bretanya– té en consideració la classificació de Lucía Megías i distingeix entre manuscrits unitaris, fragments i *membra disiecta*⁴⁶⁷, *manuscrits facticis*⁴⁶⁸ i compilacions codicològiques i, finalment, manuscrits miscel·lànis. Quan aplica aquests criteris a l’àmbit peninsular, Soriano associa la *Stòria del Sant Grasal* a la secció de manuscrits unitaris, els fragments del *Tristany* en prosa de Cervera a la categoria *membra disiecta*, de la mateixa manera que el parell que també es conserven del *Lancelot*, mentre que els fragments del *Tristany* d’Andorra serien del tipus de manuscrits *facticis*. Al marge d’algunes consideracions tècniques més que no reproduïxo aquí, Soriano fa aparèixer a la llista un parell o tres de testimonis que tenen relació amb l’àmbit català i que valdria la pena esmentar. Per una banda tenim les *Profecies de Merlú*⁴⁶⁹ –que hauríem de catalogar dins de la tipologia de manuscrits miscel·lànic– mentre que per l’altra tenim dos altres fragments conservats, no obstant això, en francès. Es tracta d’un fragment del *Lancelot* custodiat a l’Arxiu Comarcal de la Cerdanya de Puigcerdà –que formava part d’unes cobertes notarial– i d’un altre fragment

⁴⁶⁷ Quan Soriano parla de *membra disiecta* (o *disiecta*) es refereix a fragments dispersos, això significa que han estat trobats separadament del còdex original al qual haurien pertangut. En algunes ocasions els podem trobar entre els plecs d’un altre manuscrit, és a dir, sense relligar, senzillament estan dipositats allà. En canvi, altres vegades poden haver estat reutilitzats en les cobertes o com a reforç per a l’enquadernació d’algun altre còdex posterior.

⁴⁶⁸ Els manuscrits *facticis* són aquells manuscrits compilats intencionadament a partir de fragments d’altres manuscrits de manera que confegeixen un nou significat a les parts que el componen.

⁴⁶⁹ Efectivament, trobem les *Profecies de Merlú* en el ms. 271 de la Biblioteca de Catalunya. El còdex –escrit a diverses mans, de principis del segle XV i compilades segurament per a l’ús particular d’un jurista– està format per una primera part de decretals i epístoles de papes, i una segona que conté opuscles. Les profecies estan inserides entre ambdues parts. Bohigas (1934) explica que fins ara coneixíem aquestes profecies a través d’una refundició publicada al final del *Baladro del Sabio Merlin* (1535), que s’expliquen en un llenguatge veritablement obscur i comencen quan Merlú es troba prop de Londres i, de sobte, vol saber què passarà al món. En realitat, però: “Totes aquestes obres són d’imitació. Les *Profecies de Merlú* (...) són del mateix gènere que les profecies de Merlú llatines, compostes per Godofred de Monmouth.” (Bohigas, 1934, p. 263).

el contingut del qual no s'ha pogut identificar perquè el 1964⁴⁷⁰ va desaparèixer de la Biblioteca del Monestir de Montserrat. A més, també hauríem de considerar el ms. 485 de la Biblioteca Nacional d'Espanya, un *Lancelot* en francès complet de procedència catalana com indiquen algunes notes als marges del primer i últim foli.

No obstant aquests últims afegitons relacionats en major o menor mesura amb l'àmbit català, l'escassetat continua resultant òbvia. Mérida (2011, p. 340-341) ens recorda que la pèrdua de moltes obres és conseqüència d'una combinació de factors que en la majoria dels casos destrueixen qualsevol vestigi, i Soriano (2013b) precisa:

Los modos de conservación de la materia artúrica peninsular, no son, ni de lejos, exclusivos de la Península Ibérica. De hecho, no distan mucho de la forma en que se han preservado testimonios franceses en Italia (...) o en el Midi francés, donde la expurgación de ejemplares de bibliotecas y archivos contrasta con la gran labor de conservación del patrimonio bibliográfico en la Francia septentrional. Un número de manuscritos artúricos peninsulares, sin ser códices de lujo, tuvieron posibilidades de sobrevivir cuando entraron a formar parte de bibliotecas conventuales o de grandes bibliófilos; otro número pereció a manos de aquellos que hicieron de la venta de manuscritos desmembrados un negocio lucrativo cuando valoraron más el material con el que estaban confeccionados que el texto que transmitían, una "literatura de entretenimiento" que, ante la facilidad de lectura que entrañaba un texto en caracteres impresos, cedía el paso a otros gustos literarios. Y unos pocos se integraron dentro de otros manuscritos, pero dejando atrás su naturaleza textual primigenia⁴⁷¹.

El migrat nombre testimonis, per tant, no és un fet exclusiu que afecta només l'àmbit peninsular. Occitània pateix la mateixa mancança –no és nou–, un fet que genera també

⁴⁷⁰ "Petit fragment sobre Robert de Boron, del cercle èpic de la Taula Rodona. En francès. Primera meitat del segle XIV. Extret de les cobertes d'un llibre de la Biblioteca de Montserrat. Ja l'any 1964 consta aquest fragment com a desaparegut." (Olivar, 1977, p. 192).

⁴⁷¹ També és interessant la reflexió de Pujol (2013, p. 180): "La conservació de manuscrits i impresos ha estat condicionada per les especials circumstàncies històriques que ha viscut la cultura catalana en el període postmedieval. A la fragilitat del paper i la caiguda en desús de molts llibres manuscrits, substituïts per edicions impreses (al seu torn víctimes de l'oblit i la destrucció), s'hi afegeixen la dissolució, pèrdua i en part destrucció de les biblioteques nobiliàries medievals a causa de l'estroncament de les línies successòries i de l'emigració i de la castellanització de part de la noblesa a partir del segle XVI, la vigilància de la Inquisició –que provoca la desaparició física d'obres, com l'anomenada Bíblia valenciana, editada i destruïda a finals del segle xv– i els estralls dels conflictes bèl·lics –de la Guerra del Francès a la guerra civil de 1936-39. El resultat és la desaparició física d'una quantitat enorme de testimonis manuscrits i impresos antics. Això explica per què tantes obres catalanes medievals s'han conservat en un manuscrit únic o de manera fragmentària (de vegades, fins i tot, en un sol exemplar d'una edició antiga), i per què no hem conservat testimonis directes d'obres de les quals només tenim tradicions indirectes –sovint també fragmentàries– o simples notícies documentals, i al mateix temps ens permet d'imaginar l'extraordinària difusió que devien haver obtingut obres com per exemple el *Llibre del àngels* de Francesc Eiximenis, del qual es conserven actualment una vintena de manuscrits catalans complets."

nombroses incògnites. Calwé (1981, p. 354) n'esmenta algunes: “*Le rôle de Bréri ou Bleber*⁴⁷², *la personnalité de Kyot* der Provençal⁴⁷³, *le ‘Tristan’ de Cercamon*, *la date du roman du Jaufré*⁴⁷⁴, *le caractère arthurien du roman de Blandin de Cornouaille*⁴⁷⁵, *le Perceval*⁴⁷⁶ de Rigaut de Barbezil (...)”⁴⁷⁷.”

⁴⁷² “He was King Henry I’s translator [Enric I d’Anglaterra, també anomenat Enric Beauclerc] at Carmarthen and, according to Giraud of Cambria [s. XII], he was also a magnificent *fabulator*. Thomas of England cited him as the main source for his Tristan’s novel.

His name appeared in several Arthurian novels, under varied forms and the Pseudo-Wauchier of Denain indicated in his *Continuation Perceval*, written around 1200, that Bleheris (that is Breri) would have stayed at the court of Poitiers and could have told him the story. Given the dates of Breri’s life (circa 1070/1080-1130/1149), the count of Poitiers in question can only be Guillaume IX the Troubadour (1086-1127) or his son Guillaume X (1127-1137).” (Marquand, 2009, p. 12-13).

⁴⁷³ Wolfram von Eschenbach era nadiu de Baviera i va escriure *Parzival*—una obra clarament inspirada en el *El Conte del graal* de Chrétien de Troyes— entre el 1200 i el 1212. Sorprenentment, a diferència del xampanyès, en el seu relat introdueix una referència a un tal ‘Kyot’, que fa servir per legitimar la veracitat del seu relat. Goering (2005, p. 28) explica: “‘Kyot’ is said to have found the source materials for his (and thus for Wolfram’s) story in an Arabic manuscript in Toledo, a center of Arabic, Hebrew, and Latin scientific learning. The Arabic text was written by one Flegetanis, and told how he had learned about the Grail from studying the stars and planets. In this Arabic text, Kyot is said to have found not only the story of the Grail, come down from the heavens, but also brief mention of a hereditary line of virtuous humans charged with protecting the Grail. Kyot then went off in search of a Latin book that would tell the story of these Grail-keepers. He searched in vain the chronicles and histories of Britain (i. e., Brittany), France, and even Ireland, but finally found the story in Anjou. Under the inspiration of Lady Adventure, Kyot then wove his romance out of the information he had found both in the Latin book of Anjou and in Flegetanis’s original scientific account, written in Arabic.

Despite the concerted efforts of scholars and researchers from the thirteenth century to present, no trace has been found on any of these purported sources, whether Kyot’s Provençal romance, or Flegetanis’s Arabic treatise, or a Latin chronicle from Anjou telling of the noble line of Grail-keepers. The search will no doubt continue, but until other evidence is found it would seem best to consider that all three are the creations of Wolfram’s storytelling art.”

⁴⁷⁴ “The only surviving romance of the Round Table in Occitan language is *Jaufre*. Its connections with the Northern tradition, especially Chrétien’s *Chevalier au Lion* and the *Conte du Graal*, have long been recognised, and after some discussion as to which text was borrowed from the other, it is now generally acknowledged that *Jaufre* was influenced by Chrétien de Troyes. The relationship is so close that one can actually use the romances of the latter to amend the Occitan text and establish the original version. Over the last few years, *Jaufre*’s dependence on Chrétien has increasingly been viewed not as a simple question of source, but as an intertextual relationship in which certain episodes of Chrétien’s text overtly function as elements to be used in a new way, with often mocking intentions.” (Trachsler, 2008, p. 64).

⁴⁷⁵ “*Blandin de Cornouaille* pose d’autres problèmes. Si les critiques s’accordent pour lui dénier toute valeur littéraire, certains vont jusqu’à lui refuser le droit d’appartenir au domaine arthurien. Mais comment peut-on savoir, en fait, à partir de quel moment l’on peut considérer comme ‘bretonne’ ou ‘arthurienne’ une fiction romanesque dans laquelle n’apparaissent ni le roi Arthur ni aucun chevalier de la Table ronde connu par d’autres œuvres? Et, d’ailleurs, le roman breton peut-il se définir par ces seuls traits extrinsèques? L’ouvrage consacré au *Roman* dans la ‘Typologie des sources du moyen âge occidental’ ne permet malheureusement pas de répondre à cette question (...). Il faut néanmoins noter que *Blandin* présente des personnages qui sont dits ‘de Cornouaille’ et qui connaissent, avec d’autres personnages n’appartenant, il est vrai, à aucun roman arthurien connu, des aventures courantes dans les fictions bretonnes.” (Calwé, 1981, p. 356-357).

⁴⁷⁶ L’única escena del Graal en occità apareix en una composició de Rigaut de Berbezilh anomenada *Atrassi con Persavans*. Sobre aquesta *canço* trobadoresca Trachsler (2008, p. 65): “The stanza has been much commented on, for, once again, it was thought to be potentially older than Chrétien’s *Conte du Graal*. On the basis of historical documents mentioning a Rigaut de Barbezieux, as early as the first third of the twelfth century, and on the grounds of the question *de que servia la lansa ni-l graaus*, that the poet relates to both the lance and the Grail, where Chrétien de Troyes’s Perceval is concerned only with the Holy Vessel itself, the Grail allusion was believed to predate the Northern tradition. Most likely, this is not the case, and Rigaut was using Chrétien’s Perceval as a *chiffre*, a *similitudo* for astonishment, just as he would elsewhere compare his own arrogance to the *superbia* of Simon Magus or, according to some manuscripts, Dedalus, seeking to rise above their mortal condition.” Més sobre Rigaut de Berbezilh i aquesta enigmàtica composició a Marquand (2007).

I la literatura catalana medieval s'hauria d'interessar per totes elles, ja que l'estreta relació lingüística d'una i altra banda dels Pirineus ha estat al·ludida en moltes ocasions com una possible via de penetració primerenca d'aquesta matèria a la península Ibèrica. Precisament sobre Occitània, Marquand (2009, p. 7) exposa un fet significatiu: “*One of the four pilgrim routes to Compostella*⁴⁷⁸, *the Via Turonensis links Tours to the Pyrenees through Poitou, Saintonge and Gascony. It was taken by Breton pilgrims as early as the beginning of the 11th century*⁴⁷⁹.” És veritat que Marquand explora les relacions entre la península Armoricana i Aquitània, però no deixa de sorprendre la coincidència amb algunes hipòtesis que també proposen el Camí de Sant Jaume com un dels accessos més plausibles en l'entrada de les llegendes del rei d'Artús a la península Ibèrica⁴⁸⁰. Per a Mérida (2011, p. 348) esdevé una de les tres vies d'entrada fonamentals, on també inclou els contactes polítics i la presència de trobadors i joglars en les corts hispàniques, ambdós, fenòmens estretament relacionats amb l'àmbit cortesà. Sobre els contactes polítics, els vincles matrimonials són un mòbil habitualment al·ludit pels estudiosos de la matèria artúrica. És conegut el cas d'Elionor d'Aquitània, sobre la qual moltes vegades s'ha explicat que va exercir una clara influència en la producció cultural de la cort anglesa del seu marit, Enric II Plantagenet. En aquest sentit, quelcom semblant en la propagació de la matèria artúrica es podria aplicar a la cort castellana amb el matrimoni entre Alfons VIII i Elionor d'Anglaterra⁴⁸¹, filla dels monarques més amunt esmentats (Sharrer, 1994, p. 176).

⁴⁷⁷ “El rol de Bréri o Bleheri, la personalitat de Kyot el provençal, el ‘Tristany’ de Cercamon, la data del *roman* de Jaufré, el caràcter artúric del Blandín de Cornualla, el ‘Perceval’ de Rigaut de Barbezil...” (La traducció és meva.)

⁴⁷⁸ La *Via Turonensis* o *Camí de Tours* és una de les quatre rutes més importants del *Camí de Sant Jaume* a França, les altre tres són la *Via Lemovicensis* o *Camí de Llemotges*, la *Via Podiensis* o *Camí de Pny* i la *Via Tolosana* o *Via Arletanensis*, també anomenat *Camí de Tolosa* o *Camí d'Arles*.

⁴⁷⁹ “Una de les quatre rutes de pelegrinatge a Compostel·la, la *Via Turonensis* connecta Tours amb els Pirineus a través de Poitou, Saintogne i Gascunya. La van prendre el pelegrins bretons ja a principis del segle XI.” (La traducció és meva.)

⁴⁸⁰ “David Hook [(1996)] has uncovered the early, primarily patronymic use of three Arthurian names –Artus (Arthur), Galvan (Gauvain or Gawain), and Merlin, with Artus and Galvan cropping up in Latin documents across northern Spain by the 1130s. And in separate research, Serafín Moralejo has produced iconographic evidence suggesting that the Tristan legend was present in the peninsula by the early twelfth century. He finds the sculpted image of a wounded knight and his horse on an open boat decorating a column that once formed part of the *Porta Francigena* at the cathedral of Santiago de Compostela. The telling feature of the image is that the knight carries in one of his hands a nicked sword, the missing piece, according to the well-known story, having been left in Morholt’s skull.” (Sharrer, 1994, p. 175). Més endavant afegeix: “Atlantic ports, in the north of Spain and in Portugal, as Hook reminds us, could also have served as entry points for Arthurian material. Lisbon, for example, was conquered from the Arabs in 1147 with the participation of English crusaders.” (Sharrer, 1994, p. 176).

⁴⁸¹ “Guiraut de Calançon composed a *planh* (lament) in honour of the young Ferdinand (died 1211), heir of Castile and a Plantagenet through his mother, whom he did not fail to compare with King Arthur, his ancestral and mythical ancestor, but also with his uncles: ‘the Young King, the accomplished Richard and the count Geoffrey, the three valiant brothers, whom he resembled in body, conduct and generous heart’ (Aurell, 2007, p. 88):

És clar, però, que aquests són només dos exemples dels nombrosos lligams que es van produir de manera habitual entre una i altra banda dels Pirineus.

La presència de trobadors i joglars en les corts hispàniques és un punt particularment complex quan ens referim a l'entorn català en concret, ja que no només es tracta d'una qüestió de circulació primerenca, sinó d'una qüestió d'afinitat lingüística, tal com defensen Entwistle o Lida de Malkiel, i que exemplifica perfectament Marquand (2009, p. 11) quan parla del *Jaufré*: “(...) *it is no wonder that Catalan literature produced [en occità] the first Arthurian novel from the South of the Loire: Jaufré was probably written down around 1180 for the king of Aragon Alphonse II (1162-1196) [Alfons el Cast o Alfons el Trobador], patron of the troubadours and poet himself*⁴⁸².” Una circumstància que condiona de manera inevitable l'estudi de la difusió de la matèria artúrica a casa nostra més enllà de l'àmbit textual. Sobre això, Marquand (2009, p. 16) posa molt d'èmfasi en els vestigis resultants dels moviments demogràfics per explicar els vincles entre la Bretanya francesa i Aquitània: “(...) *they [els normands] can take the credit for the greater part of the literary dynamism of the 11th and 12th centuries. Their privileged relationships with their Breton neighbours had allowed the latter to disseminate their own Celtic culture throughout the continent, from Normandy to Sicily and, in return, to become integrated into the culture of the continent, by taking part alongside the Normans in the conquest of England, the South of Italy, Sicily, and, to a lesser degree, in the*

Belh senher Dieus, quo pot esser sufritz
Tan estranhs dols cum es del jov'enfan,
Del filh del rei de Castella prezan,
Don anc nulhs oms jorn no's parti marritz
Ni ses cosselh ni dezacosselhats;
Qu'en lui era tot lo pretz restauratz
Del rei Artus, qu'om sol dir e retraire,
On trobavan cosselh tug bezonhos.
Ar es mortz selh que degr'esser guizaire,
Lo mielhs del mon de tots los joves bos!

(Edició d'Ernst, 1930, p. 331, cobla 1, v. 1-10)

⁴⁸² “(...) no sorprèn que la literatura catalana produís [en occità] la primera novel·la artúrica ubicada al sud del Loira: el *Jaufré* va ser probablement escrit al voltant de 1180 i dedicat al rei catalanoaragonès Alfons I (1162-1196) [Alfons el Cast o el Trobador], mecenes de trobadors i poeta” (La traducció és meva.) Tot i que segurament hauriem de considerar una datació més tardana per al *Jaufré* (Espadaler 2000 i 2002), l'exemple ens permet, per una banda, representar d'una manera potser excessivament simplista però eficient l'estreta relació catalanooccitana, i per l'altra, l'existència d'una obra com el *Jaufré* planteja quelcom difícil d'eludir: “La coneixença tan exacta de tota l'obra de Chrétien, amb passatges que són simples traduccions, ha estat recordada amb freqüència, però no s'ha reflexionat mai sobre què pot significar això en una cort de finals del segle XIII i en el si d'una cultura literàriament occitana.” (Espadaler, 2002, p. 340).

*Spanish Reconquista*⁴⁸³.” Amb aquesta idea en ment, ens hauríem de plantejar en profunditat quin paper podien haver jugat les relacions catalanooccitanes i, per què no, les relacions entre els normands i els comtats catalans⁴⁸⁴.

Una última i qüestionable teoria connecta la matèria artúrica amb la Ribagorça que cal esmentar, ni que sigui a mode d’anècdota. No es tracta de cap vestigi literari, però sí d’una representació artística relacionada –o no– amb el Graal. La teoria no és nova, la recupera Goering (2005) en un llibre dedicat als frescos romànics de St. Climent de Taüll. Ens parla de tot el conjunt arquitectònic, de Ramon Guillem –el bisbe de Roda-Barbastre que va consagrar l’església el 1123– i, sobretot dels frescos. Concretament, a Goering li interessa la renglera on apareixen els apòstols situats sota el Pantocràtor de l’absis central. Allà hi trobem, en una banda, St. Joan, a l’altra, la Verge Maria, que ens ensenya el palmell de la mà dreta mentre aguanta un objecte amb l’esquerra. Goering (2005, p. 97) assegura que allò que sosté és un “graal”. No es tracta del graal que apareix en Chrétien de Troyes, sinó que:

That the grail held by the Virgin of Taüll is a holy vessel, or at least contains something holy, is demonstrated by the way she holds it in her covered hand –a traditional gesture signifying the sacredness of the thing she is bearing –and by the reddish-orange rays emanating from the bowl. It would be accurate, then, to describe this painting in the church of St. Clement of Taüll as an image of the Virgin Mary with a holy grail. What might have moved the artist

⁴⁸³ “[Als normands] se’ls pot atribuir bona part del mèrit en el dinamisme literari dels segles XI i XII. Les relacions privilegiades amb els seus veïns bretons van permetre als darrers de difondre la cultura celta a través del continent, des de Normandia fins a Sicília i, a canvi, aquesta es va integrar en la cultura del continent a través de la participació dels bretons al costat dels normands en la conquesta d’Anglaterra, el sud d’Itàlia, Sicília, i en menor intensitat, en la Reconquesta ibèrica.” (La traducció és meva.) Sobre aquesta qüestió també podeu consultar Conde de Lindquist (2006).

⁴⁸⁴ És el cas de Robert de Tosny, que durant la primera meitat del segle XI va lluitar al servei d’Ermessenda de Carcassona, esposa de Ramon Borrell II de Barcelona. Sobre la figura de Tosny, Aurell (1998, p. 45-46) ens diu: “És en part dins un context de guerra contra els musulmans que el matrimoni entre Estefania, òrfena de Ramon Borrell de Barcelona, i Roger de Tosny, fill del primer cap normand enrolat a la conquesta de la Itàlia del sud, té lloc cap al 1020. Ademar de Chabannes (ca. 988-1034), que era sacerdot de la catedral d’Angoulême i s’havia format a Saint-Martial de Limoges, ens refereix aquesta unió dins la seva crònica que relata la història del poble franc i els altres fets de la noblesa aquitana. Els annals més tardans de Saint-Pierre-le-Vif de Sens, redactats entorn de 1125, permeten completar el seu relat.

D’una banda, Ademar ens notifica que la comtessa Ermessenda de Carcassona, assumint la tutela del seu fill Berenguer Ramon de Barcelona, apel·là Roger, un aventurer normand que tenia com a base la Mediterrània; atès que les seves naus l’havien ajudada a combatre Mugehid ibn Yusuf, emir de Dènia, Ermessenda li havia cedit la mà de la seva fill en recompensa. D’altra banda, el monjo Clarius de Sens afirma que Roger, que partí cap a la península Ibèrica amb els seus guerrers, havia pres les ciutats de Tarragona i Girona i havia esposat Estefania, germana de Ramon Berenguer, que degué esdevenir més endavant dona de García, «rei d’Espanya»; després de quinze anys de lluita en aquesta regió, atès que la seva armada va ésser esquilmada i que ell mateix havia fugit d’una ràtzia a l’església de Sant Feliu (de Girona), decideix, per demanda del duc Richard II (996-1026), retornar a Normandia.”

to introduce a piece of common tableware into his painting, and to treat it as something holy, is hard to discern. Perhaps there was a local tradition in the Pyrenees that told a story of the Virgin appearing with a fiery dish or bowl; if so, no trace of such has yet been found. But whatever the cause, it is fitting that we give tentative credit to the Master of St. Clement, that ‘most astonishing inventors of forms of the entire Romanesque period,’ for inventing this image, or at the very least for presenting it in a wonderfully striking and beautiful way⁴⁸⁵.

Malgrat l’entusiasta explicació de Goering, Meuwese (2008) no creu que sigui el cas i ens recorda que després d’un auge d’aquesta teoria durant els anys cinquanta del propassat segle es va abandonar la idea definitivament uns vint anys més tard. Maria en realitat representaria el triomf de l’església, “*as Christ’s mother she is considered the foundation of the Church*”⁴⁸⁶ (2008, p. 25), per la qual cosa és força normal veure representat el naixement d’aquesta institució de la sang que prové de la ferida de Jesucrist. Reconeix que els rajos resplendents que emanen del calze s’allunyen de la iconografia habitual i que potser per això s’ha cregut que es tractava del Graal. Després argumenta algunes de les contradiccions presents en la hipòtesi de Goering i, finalment, conclou (Meuwese, 2008, p. 26) que: “(…) *the Catalan cup motif is older than the invention of the Grail, Chrétien had a food dish in mind, and the Tabull shape is exceptional and merely a variation on an already, existing motif of Mary with a chalice as a symbol of the Church*”⁴⁸⁷. És molt probable que Meuwese tingui raó, però hi ha alguna cosa en aquesta història que ens indica una tendència molt afí en l’estudi del fenomen artúric sempre en constant revisió. Això ens fa pensar que un aspecte tan sensible com el procés de transmissió encara està lluny d’èsser escatit definitivament, ni els vestigis textuais de primera mà ara per ara ens ho permeten, ni les connexions d’una altra naturalesa han estat completament explorades (Pujol, 2015). Vegem, però, com han evolucionat i en quin estat trobem quatre casos concrets de la literatura catalana medieval.

⁴⁸⁵ “Que el graal que sosté la Verge de Taüll és un vas sagrat, o que com a mínim conté quelcom sagrat, es demostra per la forma en què el sosté amb la mà coberta [efectivament és així] –un gest tradicional que significa la santedat de l’objecte que aguanta– i pels raigs vermellors/taronja que emanen del bol. Caldria, aleshores, caracteritzar aquesta pintura de l’església de St. Climent de Taüll com una imatge de la Verge Maria amb el Sant Graal. Allò que hauria pogut moure l’artista a introduir una peça comuna de la vaixela en aquesta pintura, i tractar-la com un objecte sagrat, és difícil de discernir. Potser hi havia una tradició local al Pirineu que explicava una història en què apareixia la Verge amb un plat o un bol enrojolat; si és així, encara no se n’ha trobat cap rastre. Però sigui quina sigui la causa, és adequat concedir-li el mèrit al mestre de Sant Climent, ‘el creador de formes més extraordinàries de tot el període romànic’, per inventar aquesta imatge o, com a mínim, per presentar-la d’una manera meravellosament sorprenent i bonica.” (La traducció és meva.)

⁴⁸⁶ “Com a mare de Jesucrist, és considerada la fundadora de l’Església.” (La traducció és meva.)

⁴⁸⁷ “El motiu de calze català és més antic que la invenció del Graal, Chrétien tenia en ment un plat de menjar, i la forma de Taüll és excepcional, i només una variant d’un motiu ja existent sobre Maria amb un calze com a símbol de l’Església.” (La traducció és meva.)

La Stòria del Sant Grasal

La *Stòria del Sant Grasal* és la versió catalana d'una de les parts que formen el cicle *Lancelot-Graal*, un conjunt també anomenat *Vulgata*, confegit per un total de cinc obres⁴⁸⁸: l'*Estoire del Saint Graal* (Whitman, 2008, p. 915-918), *Merlin, Lancelot* (Kennedy, 1957) –també anomenat *Lancelot propre*, és a dir, *Lancelot apropiat, formal, propi*–, *La Queste del Saint Graal* i *Mort Artu*. Tanmateix, no tots els crítics estan d'acord amb aquesta agrupació i alguns la redueixen a les tres darreres composicions, trilogia que habitualment s'identifica sota l'etiqueta de *Lancelot en prosa*⁴⁸⁹. El manuscrit català correspon a la segona part d'aquesta trilogia, o bé a la quarta si considerem el Cicle de manera més extensa. És clar que en aquest apartat no podrem

⁴⁸⁸ “The corpus can be sectioned, on one level, into independent tales that begin chronologically with the *Prose Lancelot* (1215-1220), a protracted story of the chivalric exploits undertaken by the quintessential knight-lover whose adulterous liaison with Guenevere will subsequently cost his success on the Grail quest. This account prepares us for the *Queste del Saint Graal* (‘Quest of Holy Grail’, 1220-1225) in which Perceval and Bors undertake the Grail adventure alongside the chosen hero Galahad, who is Lancelot’s spiritually pure son. But Lancelot’s continued adultery with the queen unleashes an inexorable chain of tragic events –narrated in *La Mort le Roi Artu* (‘The Death of King Arthur’, 1225-30)– that culminate in a final holocaust on Salisbury Plain, where King Arthur and his bastard son Mordred kill each other. These three tales are preceded in terms of narrative chronology by two others that were actually composed after the initial Lancelot-Grail trilogy. The *Estoire del Saint Graal* (‘The Story/History of the Holy Grail’, after 1230) tells of the transfer of the Grail vessel from the Holy Land to Great Britain and subsequent miracles it performs there, and the *Estoire de Merlin* (‘The Story/History of Merlin’, after 1230) chronicles the marvelous feats of the prophet-enchanter responsible for Arthur’s conception, his rise to power, and his exceptional military victories.

There are over one hundred fifty manuscripts that preserve parts of all of the Lancelot-Grail. Although the cycle is regularly considered to comprise the five romances translated here, fewer than ten of the manuscripts transmit all five. A number of manuscripts contain only the three romances composed first: *Lancelot*, *The Quest for the Holy Grail*, and *The Death of Arthur*. Still others offer only one or two of the five romances. Thus the manuscript tradition further complicates the notion and, of course, the medieval reception of the cycle.” (Burns, 2010, p. xiii-xiv).

⁴⁸⁹ És a dir, exclouen l'*Estoire del Saint Graal*, un plantejament que Kennedy ([2006] 2009, p. 278) no comparteix, ja que assegura que: “The anonymous prose text, the *Estoire del Saint Graal*, has always belonged to the *Lancelot-Grail* Cycle; conceived as part of a whole, it was never an independent romance. Occupying the first position in the internal chronology of the Cycle, it recounts the *translatio* of the Grail from the foot of the Holy Cross to the shores of Great Britain, which is subsequently christianized. Evidently inspired by Robert de Boron’s verse *Estoire dou Graal*, otherwise known as *Joseph*, it considerably expands the story in order to account not only for the existence of the Grail, but also for many characters and places found in the Lancelot-Grail Cycle.” I també deixen fora el *Merli* que Kennedy ([2006] 2009, p. 284) caracteritza de la següent manera: “The *Vulgate Merlin* (Sommer, edn, II [1908-1916]) consists of two major sections. The *Merlin* proper (II, 1-88, about one fifth of the total), the text of which resembles more or less that of the early thirteenth-century *mise en prose* of Robert de Boron’s *verse Merlin*, is followed by a *Suite Merlin*, or *Merlin Continuation* (II, 88-466, four times longer), which is designed to link Robert’s text to the prose *Lancelot*, the Grail material that accrues to it, much of which also derives from Robert de Boron, and the concluding *Mort Artu*. Thus, although the *Merlin* proper, in its independent form, was undoubtedly the earliest of the components of the Vulgate Cycle to be composed, the *Vulgate Merlin* as a whole was perhaps the latest. (...) the *Merlin* proper is not fully reworked stylistically to mesh flawlessly with the other branches, nor does it reflect the degree to which the Continuation is tailored to conform with them.”

emprendre un estudi exhaustiu de les característiques immanents del cicle *Lancelot-Graal*. No obstant això, caldrà apuntar algunes generalitzacions, com per exemple, que podem considerar la *Vulgata* com l'últim estadi evolutiu d'un seguit de transformacions que experimentà la matèria de Bretanya des de Chrétien de Troyes. Alguns d'aquests canvis substancials ja els hem pogut observar en el capítol 3 d'aquesta tesi, com és l'ús generalitzat de la prosa en detriment del vers o l'adopció d'una estructura cíclica per tal d'explicar la història del Graal i les vicissituds que suportaran els cavallers de la Taula Rodona en la seva cerca i la inevitable destrucció del regne d'Artús. Tot i que ambdós trets que acabem d'esmentar ja són presents en Boron o en les respectives prosificacions, el Cicle modifica la magnitud d'aquesta mutació, ja que ara esdevé més potent i definitiva.

El nou conjunt, molt més ambiciós que la creació de Boron, es presenta com un autèntic repte literari per a l'investigador modern. Com passarà també en el cas del *Tristany en prosa*, la gran quantitat de testimonis conservats –que demostra l'elevada difusió del text– dificulta l'edició textual i l'estudi dels relats. La qüestió de l'autoria de la *Vulgata* és un dels altres temes freqüents de debat entre els crítics, sobretot si només ens centrem en la trilogia. Actualment queda força descartada la possibilitat d'un únic autor. Tot i que Lot (1918)⁴⁹⁰ defensa hàbilment aquesta teoria, hem d'admetre que ens trobem davant d'un procés constructiu molt més complex i que va més enllà de la genialitat d'un únic individu. Tanmateix, això no significa que puguem afirmar que es tracta d'un procés constructiu d'ampli espectre tal com

⁴⁹⁰ Lot (1918, p. 106-107) diu: “Il faut bien se rendre à l'évidence. Le *Lancelot* est traversé d'un double courant, chevalerie «terrienne», chevalerie «célestinne». Tantôt ils se séparent, tantôt ils se confondent, mais ils coulent d'une même source. L'antinomie que le critique souligne est inhérente au moyen âge. On pourrait la retrouver à dire vrai dans quantité d'autres œuvres. La complaisance, allant jusqu'à la complicité, avec laquelle sont décrits les hauts faits et la «desmesure» d'un Renaud de Montauban ou d'un Girart de Roussillon [per a aquest últim consulteu Martines (1995a i 1998)], n'empêchent qu'au dénouement l'auteur ne se croie tenu de sauver l'âme du héros en lui attribuant une fin en contradiction absolue avec sa vie passée.

A leur exemple *Lancelot* fait une bonne fin. Il se retire dans un ermitage, même il reçoit les ordres sacrés et il meurt en odeur de sainteté.” I més endavant conclou: “Je crois avoir établi que les tomes I, IV, V, VI sont de la même main [segons l'edició de Sommer (1908-1916)]. Il en va de même du tome III. Seulement, tandis que dans ceux-là, la quête du Graal n'est jamais perdue de vue, dans le tome III (Ier du *Lancelot propre*) elle n'apparaît pas; ou du moins elle est si discrète ou si enveloppée qu'on peut passer à côté sans la remarquer.” (Lot, 1918, p. 106). Anys més tard, Frappier (1959b, p. 316) creu que: “The case for unity was ably argued by Lot, but he went so far as to maintain that a single author composed the whole vast work in the space of four or five years. He tried to account for the marked differences in art and spirit, especially the contrast between the worldliness of the *Lancelot* and the mystic asceticism of the *Queste*, by the argument that this antinomy was inherent in medieval thought. But even if one admitted the truth of this proposition, it would not explain the variety of styles and the changing literary interests which one meets in reading the Prose *Lancelot*.”

proposa, per exemple, Pauphilet (1921)⁴⁹¹. Potser per això, la visió alternativa de Frappier (1959b) sigui a hores d'ara la més àmpliament acceptada, ja que combina les dues anteriors quan proposa l'existència d'un 'arquitecte' per a la trilogia, és a dir, admet que les múltiples referències que apareixerien en les tres últimes parts del Cicle són el resultat d'un pla elaborat per un únic artífex i dut a terme en col·laboració amb altres individus que es cenyirien al guió per ell establert⁴⁹². Per últim, cal destacar la proposta de Kennedy ([2006] 2009) que pensa que la tradició manuscrita del *Lancelot en prose* ens indicaria que el Cicle hauria travessat diferents estadis de redacció. Només d'aquesta manera s'explicarien algunes variants argumentals que recullen al·lusions als treballs de Chrétien de Troyes i Robert de Boron, i que entren en contradicció amb certs elements que posteriorment apareixeran en la *Queste*. Conseqüentment, Kennedy entén el vastíssim monument literari de la *Vulgata* com una creació que cal comprendre en conjunt tot i la multiplicitat de formes que ens ha pervingut⁴⁹³.

⁴⁹¹ Aragón (2003, p. 172) ens informa: "La [teoria] que cuenta con menos argumentos a favor es la de varios autores independientes: es difícil explicar la estructura general, las relaciones entre las obras, las identidades de los personajes, las similitudes de los procedimientos. Es, pese a todo, la teoría favorita de folcloristas y antropólogos, que quieren ver en el enorme conjunto una amalgama de leyendas y tradiciones populares." Frappier (1959b, p. 316) puntualitza: "It [la teoria dels múltiples autors] fails to take account of the essential fact that Lancelot is the father of Galaad. This invention is the keystone of the arch; it could not have been conceived except by one who had in mind, or who, at least, saw the *Lancelot* proper and the *Queste* as inseparable."

⁴⁹² En conclusió: "The man who conceived it [la trilogia] was the true creator of the *Lancelot-Graal* and its unity. And the *Queste* itself looks forward to a sequel. In the middle, the destruction of the order of the Round Table is predicted in veiled terms, and before the end Lancelot and Bohort have returned to Camaalot to share in its downfall." I més endavant: "In my opinion, a single man, whom I have called the 'architect', conceived the trilogy and outlined the plan of the whole. He was probably the author of the *Lancelot* proper, or at least the greater part of it. Two other authors then wrote the *Queste* and the *Mort Artu*, but in spite of their distinct personalities they conformed to the original plan." (Frappier, 1959b, p. 316).

⁴⁹³ "Because of the immense length of the Cycle in its 'final form' (a term to be wary of in relation to much medieval vernacular literature) scholars have tended to concentrate upon a particular part of the text without always placing it within a wider context; no one branch should ever be read in isolation from the whole. The references to what the tale has told and what the tale will tell or not tell are significant, as can be recurrence of similar episodes that may serve to make links, to emphasize certain themes. It must be admitted that some parts of the Cycle are more successful at creating meaningful patterns than others, but this is a complex work in which different kinds of truth are explored. Lancelot remains the central figure for much of the Cycle, but there are subtle or more obvious shifts in the way he himself and his relationship with Arthur and Guinevere are presented as the narrative progresses. There is no single voice to be believed without question; earlier events are continually being reinterpreted. 'Li contes' can introduce new information that leads to a reinterpretation of the past, but it is not the sole voice of authority. Nor should the interpretation of earlier episodes given by men of religion and true for the time of the Grail adventures necessarily still be valid after the end of the *Queste*. As in that other great romance that developed in more than one stage and was widely read for centuries the *Roman de la Rose*, there is a tension between various possibilities, no single answer is given, and we oversimplify at our peril." (Kennedy, [2006] 2009, p. 278). També podeu consultar Kennedy (1996, p. 179-180).

L'intens debat a l'entorn de l'autor/s o del nombre d'obres que constitueixen el Cicle conviu amb un altre gran nombre d'aspectes que encara cal resoldre i que també són motiu de discussió. Sense anar més lluny, els procediments de construcció dels relats que la conformen és un altre punt clau en l'estudi interpretatiu de la *Vulgata* i que encara avui pot oferir un camí ple de possibilitats (Chase, 1983). Allò que en un principi els crítics de fa més d'un segle van acceptar com un conjunt caòtic d'aventures sense una relació coherent s'ha convertit –amb el pas dels anys– en una tècnica, difícilment comprensible per al lector modern, tot i que es tracta d'un procediment habitual en la literatura dels segles XII i XIII.

El primer de fer notar aquesta estructura subjacent en el cicle *Lancelot-Graal* és Lot (1918)⁴⁹⁴, que per primera vegada parla de la tècnica de l'*entrelacement*⁴⁹⁵. Una teoria que, més endavant, desenvoluparan estudiosos com Frappier (1959b i [1936] 1972)⁴⁹⁶, Tuve (1966)⁴⁹⁷, Vinaver

⁴⁹⁴ “C'est qu'il était difficile et même impossible d'opérer de véritables subdivisions. Aucune aventure ne forme un tout suffisant à lui-même. D'une part des épisodes antérieurs, laissés provisoirement de côté, y prolongent des ramifications, d'autre part des épisodes subséquents, proches ou lointains, y sont amorcés. C'est un enchevêtrement systématique. De ce procédé de l'*entrelacement* les exemples se présentent sous la plume.” (Lot, 1918, p. 17).

⁴⁹⁵ Chase (1983, p. 239-240) resumeix perfectament la trajectòria dels estudis sobre aquesta tècnica: “Depuis le travail de Lot, l'étude du procédé de l'*entrelacement* a fait grands pas. Avant son *Étude* la critique percevait le *Lancelot en prose* comme une masse d'aventures sans structure. En comparant l'ouvrage à une tapisserie, Lot a reconnu le rôle de l'*entrelacement* dans l'ordonnance des aventures. Frappier a examiné les débuts de la technique chez Chrétien de Troyes et a noté qu'il y a des différences dans l'usage de l'*entrelacement* à l'intérieur du *Lancelot en prose*. Tuve a remarqué dans la multiplicité des aventures et des personnages, un dessin se forme: les interruptions sont raisonnables; l'organisation ne suit pas les principes de subordination qui nous sont familiers. Et, en utilisant des comparaisons avec l'art et la rhétorique, Vinaver a décrit l'esthétique artistique du procédé et a aidé la critique à comprendre la complexité de la structure du *Lancelot en prose* (...). Ryding a contribué à donner une vue générale du développement de la narration, aussi bien que quelques nouveaux exemples de l'emploi de la technique de l'*entrelacement*. Plus récemment, Rutledge a essayé d'étudier le mécanisme même du procédé en s'inspirant des principes de l'école formaliste. C'est la première fois que l'on tente d'examiner les fonctionnements de l'*entrelacement* de manière rigoureuse. Ce dernier pas représente une direction importante dans l'étude de la technique: la distinction des règles qui gouvernent l'*entrelacement* est essentielle pour une compréhension du rôle de la technique dans le récit”.

⁴⁹⁶ “Le procédé de «l'*entrelacement*», qui entraîne, surtout dans le *Lancelot propre*, les brusques départs et les allées et venues compliquées des personnages, est mis (...), non sans désinvolture, au service de la psychologie” (Frappier, [1936] 1972, p. 349).

⁴⁹⁷ “One must distinguish *entrelacement* from the mere practice, ubiquitous in narrative, of taking one character through a series of actions, then deserting him temporarily –often with the object of introducing suspense– while another character is given primary attention, then returning to the first, and so on. This is a simple device to get around the fact that the medium of words cannot recount events happening simultaneously to different persons living through the same time; though we cannot play on several strings simultaneously, we accept the convention that we can show the polyphonic nature of what we have to tell by juxtaposing separable persons' stories. But events connected by *entrelacement* are not juxtaposed; they are interlaced, and when we get back to our first character he is not where we left him as we finished his episode, but in the place of psychological state or condition of meaningfulness to which he has been pulled by the events occurring in following episodes written about someone else. Moreover, though the intervening episode will look like a digression from the line previously followed, it will transpire that that line could not go on without something furnished in the seemingly unrelated second line of narrative, the 'digression'. Or, if the digression has rather the character of a flashback

(1971)⁴⁹⁸, Ryding (1971)⁴⁹⁹, Rutledge (1974)⁵⁰⁰ i més recentment Brandsma (2010). El procediment, com el seu nom indica, consisteix a enllaçar els diferents episodis mitjançant una disposició determinada i, sobretot molt pensada, que alterna situacions i personatges – que s’abandonen momentàniament per recuperar-los més endavant– al llarg de tot el relat, i que el dota en múltiples ocasions d’un lent moviment expansiu més en horitzontal que en vertical, però que alhora el proveeix d’un caràcter ric i complex.

Si ens centrem en la part dedicada a la *Queste*⁵⁰¹, el relat s’inicia un dia de Pentecosta, quan una donzella arriba a la cort del rei Artús que busca Lancelot. Explica que el necessita perquè

or an elaboration or a supplying of background, it will turn out to carry onward some second ‘new’ theme as well as the first one which needed the background; and from that in turn we digress, or seem to, and then come back, not to precisely what we left but to something we understand differently because of what we have since seen.” (Tuve, 1966, p. 362-363).

⁴⁹⁸ “The next and possibly the decisive step towards a proper understanding of cyclic romance is the realization that since it is always possible, and often even necessary, for several themes to be pursued simultaneously, they have to alternate like threads in a woven fabric, one theme interrupting another and again another, and yet all remaining constantly present in the author’s and the reader’s mind. The adventures which constitute the great cycles of romances thus become part of a carefully thought-out design of fantastic dimensions –of a narrative composition in which a coherence of the subtlest kind exists, though it is conveyed, not, as most modern readers would expect, through explanatory observations and discourses, but through the amplification and expansion of the matter itself– a device which it will take the modern world nearly half a millennium to rediscover, through the work of a few solitary writers of our own time.

What a challenge all this is, not only to our habitual mode of perception, but to our idea of possible modes of perception and, consequently, of composition!” (Vinaver, 1971, p. 76-77).

⁴⁹⁹ “The writer has in effect moved from one part of the story to another, but he has remained within the same subject. This sort of transition, in which the writer announces that he is going to stop talking about one thing and turn to something else, is, however, most characteristic of the thirteenth-century technique of interlaced narrative, as we find it particularly in the vulgate version of the Arthurian romances, where it is common for the writer to carry forward several story lines simultaneously, moving from one sequence to another, and then back to the matter left in suspense. Each shift is marked by the use of the formula: ‘Ores laisse li contes a parler de . . . et retourne a parler de . . .’, the next division beginning: ‘Ores dist li contes que . . .’. A decorated capital usually appears at this point to indicate further the break in the narrative thread. Thus, once all the several stories have been set in motion, each shift marks a digression *extra materiam* relative to the previous episode, and a return *in materia* to an earlier sequence.” (Ryding, 1971, p. 70).

⁵⁰⁰ Es tracta de la tesi doctoral presentada a la Universitat de Yale d’Amelia Ann Rutledge (1974), titulada *Narrative structures in the old prose Lancelot*. Tot i que no hem pogut consultar aquesta referència, Chase (1983) fa una síntesi dels plantejaments de Rutledge sobre seqüències majors, seqüències menors i segments, i conclou: “C’est une tentative d’établir les principes qui gouvernent les relations entre les épisodes.” (1983, p. 238). I més endavant continua: “Même si la méthodologie n’est pas toujours rigoureuse, cette thèse est très intéressante. Rutledge y esquisse le rôle de la juxtaposition, qui met en évidence les thèmes. Elle note que les divisions pratiquées par l’auteur ne créent pas de «suspense»: chaque segment complète une portion de l’action. Et elle signale qu’il y a des enchevêtrements des séquences mineurs (...). En plus, elle relève le fait qu’à l’intérieur de chaque séquence mineure les aventures se déroulent en ordre chronologique et que la simultanéité se crée par les perceptions du lecteur. Son étude est importante pour le début, qui est de distinguer des modèles dans l’alternance et la juxtaposition des épisodes. Il reste néanmoins beaucoup à faire dans ce domaine. L’examen de l’agencement des aventures et des rapports structuraux est essentiel afin de comprendre l’art de cet ouvrage complexe.” (Chase, 1983, p. 239).

⁵⁰¹ “A particularly celebrated part of the cycle is the *Quest of the Holy Grail*, composed perhaps in the 1220s, a decade in which the Fifth Crusade ends and another Christian crusade begins. Although the romance opens in

adobi cavaller un noi desconegut. Lancelot acompanya la donzella i fa el que li demana i torna a Camelot. Després, el vailet apareix a la cort acompanyat d'un vell⁵⁰² que explica a tothom que aquell és el “benuhirat cavaler”, és a dir, el descendent de Josep d'Arimatea⁵⁰³. Efectivament, al jove cavaller està predestinat el “Siti Perilós”, que porta el seu nom, i també l'aventura de l'espasa clavada a la roca, que aconseguen sostreure amb èxit on Galvany i Perceval anteriorment havien fracassat. Aquella mateixa nit, el Graal apareix durant el sopar i escampa arreu una gran quantitat d'abundància i després s'esvaeix. El meravellós succés porta Galvany a anunciar el seu compromís ferm de sortir a buscar el Graal, i molts altres cavallers de la cort s'afanyen a imitar-lo, tot i la profunda tristesa que aquesta determinació provoca en el rei Artús, que veu marxar un gran nombre de cavallers de la Taula Rodona. Després d'aquesta introducció, el relat segueix amb les aventures de Galeàs –Galaad en la versió francesa–, el “benuhirat cavaler”, fill del millor cavaller del món –Lancelot– fins la seva pròpia arribada. Se'ns relata com Galeàs aconseguen l'escut blanc amb la creu vermella –pintada amb la sang del nas de Josefas, fill de Josep d'Arimatea–, com foragita l'Enemic d'una tomba que habitava en un cementiri, i com nomena cavaller Maleans –Melian en la versió francesa⁵⁰⁴–, que l'acompanya en la seva aventura del castell de les Donzelles. Després

the West, in Camelot, the Holy Grail floats wondrously, almost hypnotically, into the court, dazzling the knight of the Round Table and setting them on a quest that ends for the three supreme knights in the East, in Sarras.” (Whitman, 2008, p. 911).

⁵⁰² “Ce n'est plus ici le narrateur, mais le *preudomes* et les ermites qui auront pour fonction d'évoquer le détail de la généalogie de Galaad. Dès le préambule, un vieux *preudom* a blanche robe, avatar du vieillard Siméon des Évangiles, présente le jeune Galaad au roi Arthur et à sa cour en révélant son origine, tout en taisant son nom: *Rois Artus, ge t'amain le Chevalier Desirré, celui qui est estreç del lignaje lo Roi David et del parenté Joseph d'Arimacie*. Seconde étape dans la révélation du lignage, un moine raconte à Perceval l'histoire du roi Mordrain et de son beau-frère Nascien, ancêtre de Lancelot et de Galaad; le *preudom* pose un écart temporel précis –400 ans se sont écoulés entre Mordrain et la venue du Bon Chevalier– et indique le nombre de génération, neuf, qui les séparent. L'information est donc partielle, puisque les figures intermédiaires ne sont pas révélées à Perceval, qui n'appartient pas à ce lignage. C'est alors tout naturellement à Lancelot que sera réservée la primeur de la révélation complète de l'arbre généalogique (...). Le quatrième et dernier passage qui se rapporte à la généalogie de Galaad figure dans le *brief* que les élus trouvent dans la nef de Salomon: le montage est complexe et combine étroitement l'écrit et la voix, puisque le texte que découvrent Galaad et ses compagnons rapporte une parole proférée aux temps bibliques et adressée au roi Salomon lui-même; cette voix sans visage l'avertit que son lignage verra naître la Vierge et trouvera sa fin dans la naissance d'un chevalier parfaitement vierge, le futur Galaad, qui n'est pas nommé.” (Fritz, 2010, p. 138-139).

⁵⁰³ “(...) *Quest of the Holy Grail*, not only does it treat the Grail as a historic object originating in the time of Jesus; it also treats the preeminent Grail knight as a descendant of the historic line of an Israelite king with which Christian Scripture affiliates Jesus himself. When that knight, Galahad, enters the Arthurian court, he is introduced as ‘descended from the noble lineage of King David and the family of Joseph of Arimathea.’ Nor is it only the story of the *Quest* that evokes the aura of authentic history; it is also its style. The *Quest of the Holy Grail* and a number of other early Grail romances belong to a stylistic revolution in thirteenth-century Europe in which imaginative works in the Continental vernaculars come to be composed not in verse but in prose. For the *Quest* and its antecedents, that ‘authenticating’ idiom seems designed to document authoritatively the wondrous history to which the romances refer.” (Whitman, 2008, p. 896).

⁵⁰⁴ “Symbolically the knights all wish to be with Galaad, yet few seek to imitate him or heed his advice (...). Thus Melyant, newly knighted by Galaad and eager for his company, nevertheless refused his advice when they

d'això, la història explica com Galvany, Gariet –Geheriet en la versió francesa– i Hivayas –Ivany– acaben amb els set cavallers germans que assetgen el castell de les Donzelles. I més tard, quan s'abandona aquest fil conductor, el relat torna de nou a Galeàs, que lluita sense saber-ho amb Lancelot i Perceval. A partir d'aquí, la *Queste* es bifurca, primer dedica una bona part de la història a explicar com Lancelot arriba a una ermita i es penedeix dels seus pecats, això és, de la seva relació adúltera amb la reina Ginebra. Seguidament passem a Perceval, que és llargament temptat per l'Enemic, que li vol arrabassar la virginitat amb terribles ardits que el cavaller suportarà *in extremis*⁵⁰⁵.

Més endavant, la *Queste* torna a Lancelot, que intenta recuperar el camí que porta a Déu gràcies a la trobada amb alguns ermitans que es compadeixen de la seva desgràcia i l'aconsellen de bon grat. De manera paral·lela, s'exposa que Galvany i Hèctor, moguts per la luxúria i l'orgull, no podran atènyer mai el Graal⁵⁰⁶. Les visions que ambdós experimenten – i que un religiós interpreta per a ells (Kennedy, 1996)– són bona prova de les limitacions de la cavalleria terrenal⁵⁰⁷. Malgrat tot, existeixen encara cavallers lliures de màcula capaços d'emprendre el camí de la cavalleria celestial⁵⁰⁸, és el cas de Baorts –Boores o Bohort en la

came to a cross-road. Consequently, instead of entering 'la voie Jhesucrist', he went along 'la voie as percheors, ou li grant peril avient a cels qui s'i metent.' 'La voie des pécheurs est le monde, ou leur volonté propre, qui n'est autre que l'orgueil, est la source de tous les maux...' 'La voie des démons ne sont autre que la *présomption et l'obstination*.' In obstinately relying on himself rather than on Galaad's advice, he fell from one sin into another, from pride into *covaitise*." (Bogdanow, 1986, p. 35-36).

⁵⁰⁵ "Perceval's *niceté* as conceived by the *Queste* is his inability to recognise the devil even when warned in advance, and it is on one such occasion that a *preudome* says to Perceval, 'Ha! Perceval, toz jors seras tu nice.' Unlike his counterpart in Chrétien and the *Didot-Perceval*, however, Perceval does not go through a period during which he forgets God, and the conception of a Perceval who has gradually to perfect himself is replaced by that of a Perceval who has to guard against losing the virtues he has, above all his virginity." (Bogdanow, 1973, p. 54).

⁵⁰⁶ Sobre el procés de degradació que experimenta aquest personatge en el llarg periple artúric es pot consultar Yllera (1993).

⁵⁰⁷ "Gauvain was the first to propose the quest of the Grail: he had already reached what St Bernard calls the seventh step of pride, *praesumptio*: 'When a man thinks he is better than others does he not put himself before others? He must have the first place in gatherings, *be the first to speak in council*...' But he, too, like the rest, fails to learn from Galaad's example. He refuses repeatedly all counselling from religious men, excusing himself on the grounds that 'de penitance fere ne porroit il la peine souffrir' and that, moreover, he had no time to stay and talk [efectivament, l'últim ermità vol parlar amb ell, però amb l'excusa que el seu company ja marxa d'allà li diu que no es pot quedar, que ja tornarà més endavant]. And so, finally, he reaches the twelfth step of pride, 'the habit of sinning': The unfortunate man sinks into the evil depths, is tangled in his vices... is ready to serve sin heart, hand and foot with thoughts, acts, and plans unchecked... Security is found in truth or in blindness. So we can call the twelfth step the habit of sinning by which the fear if God has been lost, replaced by contempt." (Bogdanow, 1986, p. 36).

⁵⁰⁸ "Mais c'est incontestable avec la *Queste del saint Graal*, (...) que l'harmonie sexuelle est définitivement rompue. Parallèlement, on assiste à la détérioration de l'image féminine, promue et exaltée par l'épisode courtois, épisode atypique de l'histoire de la femme dans l'occident chrétien. En effet, à partir du moment où le courant du Graal tend à dévier des normes de la littérature profane et se nourrit de notions chrétiennes, voire de théologie,

versió francesa—, que gràcies a la seva persistència i fe en Déu supera la difícil prova que li imposa l'Enemic quan el fa triar entre el seu germà Laonel —Lionel en la versió francesa— i una donzella a punt de ser forçada. Baorts, pagarà molt car la decisió de socórrer la donzella i abandonar el seu germà, ja que Laonel renegarà d'ell i matarà Calogronau —Calogrenant—, que apareix per casualitat i vol posar pau durant l'enfrontament fraternal.

La mort de Calogronau desencadena la partida de Baorts cap a la costa, on una nau l'espera per embarcar. Allà es reuneix amb Perceval, i més endavant fa cap allà Galeàs acompanyat de la germana de Perceval. El vaixell, construït per Salomó i la seva esposa, té tot d'elements que són descrits amb tota mena de detalls. D'aquesta manera l'exegesi al voltant de l'espasa i les fustes de color blanc, verd i vermell que hi ha a l'interior de la nau permet entroncar el llinatge de Galeàs amb el de l'antic rei David. Mentre són a bord, Galeàs es ceneix l'Espasa de les Estranyes Regnes, i després desembarquen a prop d'un castell. Allà, la germana de Perceval se sacrifica per un mal costum instaurat per culpa d'una dama pecadora. Molt tristos a causa de la mort de la donzella, els tres amics decideixen separar-se. Galeàs troba el seu pare, Lancelot —que està atrapat en una roca— i el recull amb el vaixell de Salomó. Els dos naveguen junts durant sis mesos i, finalment, s'acomiaten. Lancelot vaga amb el seu cavall fins arribar al castell de Corbenic on obtindrà una visió parcial del Graal que el deixarà prostrat durant vint-i-quatre dies⁵⁰⁹. Mentrestant, el seu fill porta a terme diverses meravelles:

comme c'est le cas pour la *Queste*, il se produit une mutation dans l'expression de la sexualité, qui va se voir systématiquement dégradée jusqu'à se confondre avec un acte diabolique. Tout se passera dans cette optique comme si le diable, omniprésent, cherchait à investir sa victime, à la posséder en somme physiquement pour lui faire commettre des actes abominables, l'acte de chair en particulier. Pour comprendre le sens d'une telle mutation, il est indispensable d'insérer cette forme assez spéciale de littérature que constitue la *Queste del saint Graal* dans le contexte historique, médiéval et chrétien qui la sous-tend, l'explique et la justifie." (Horowitz, 1995, p. 240).

⁵⁰⁹ "As for Lancelot, who, in contrast to his own brother Hector and the Gauvains of the Round Table, acquires a measure of truth, who accepts the advice of holy men and comes to repent of his sin of *luxure* —his love for Guenevere— he follows Galaad part of the way, but not the whole way. He will receive as encouragement and as reward on his journey to Corbenic a foretaste of the joy those will have who realise that 'knowledge of truth is the perfection humility.' But himself too attached to 'honors terrianes', he will neither give up chivalry nor learn complete humility. Therefore, despite having shown a degree of humility at the 'rive de Marcoise' [quan assegura que no es mourà de la roca on es troba atrapat fins que Déu li indiqui una sortida], he will yet again, on the very threshold of Corbenic, relapse into pride. On seeing the lions guarding the gates, he will place more trust in his sword than in God, no realising that: 'mettre la confiance en soi, ce n'est pas la confiance, c'est de la trahison, avoir foi en soi, c'est se défier, non se confier.'" És a dir que la seva fe s'esvaeix de seguida, per la més mínima temptació. A més "He is that 'impudent sinner' who aspires to a more 'open' vision of the Grail than the partial vision that his modest degree of achievement merits." (Bogdanow, 1986, p. 38). L'escena en qüestió té lloc al castell del rei Pelés després de pregar Déu perquè li ensenyi els misteris del Graal. Allà, Lancelot es dirigeix cap a la porta d'una habitació i veu una claredat molt gran, dins es troba amb una escena magnífica, i allà també hi és el Graal. Però Déu l'adverteix que no entri, si ho fa se'n penedirà. Lancelot observa que: "Ante

cura les ferides del rei Mordrans –Mordrain– abans de morir, repara la font d'aigua calenta i allibera el cos de Simeó de la tomba que crema. Se'ns diu que durant cinc anys emprèn nombroses aventures en companyia de Baorts i Perceval.

D'aquesta manera arriben a casa del rei Tòlit, on hi ha l'espasa trencada que només Galeàs és capaç d'unir i aleshores s'esdevé l'esperada revelació del Graal. Apareix Josefas i els mostra el misteri de la transsubstanciació. També explica que ja és hora que el vas sagrat sigui transportat a la ciutat de Seràs –Sarras–, i que són ells qui l'han de dipositar allà⁵¹⁰. Després de fer-ho, mor Galès i una mà baixa per endur-se el Graal i la llança. Perceval es retira a una ermita i pereix un any després⁵¹¹. Baorts és qui s'encarrega de tornar a Gamelot –Camelot– i explicar tots el fets sobre el Sant Graal a la cort del rei Artús. Aquests són posats per escrit i

el Vaso Santo estaba sentado un anciano, vestido como sacerdote y parecía que estuviera en el sacramento de la misa. Cuando debía elevar el Corpus Domini, le pareció a Lanzarote que sobre las manos del viejo, arriba, había tres hombres: dos de ellos colocaban al más joven entre las manos del sacerdote y éste lo elevaba, haciendo semblante de mostrarlo al pueblo.

Lanzarote, que ve esto, no se admira poco, pues ve al sacerdote tan cargado con la figura que sostiene que piensa que se caerá al suelo; al verlo, quiere ir a ayudarlo porque le parece que ninguno de los que están con él quiere socorrerle. Tiene tantas ganas de ir que no se acuerda de la prohibición que le había sido hecha de que no pusiera el pie dentro (...). Cuando se acerca, nota un soplo de viento cálido, así le parece, como si estuviera mezclado con fuego y que le golpea en el rostro con tal fuerza que creyó que se le había quemado la cara.” (Traducció d'Alvar, [1986] 2006, p. 301).

⁵¹⁰ “It would be possible to point to the city beyond the see called ‘Sarras’ in the *Quest of the Holy Grail*, a city with a pagan-oriented ruler near Jerusalem that eventually acquires a Christian ruler with the Grail knight, Galahad, and that seems to suggest (as ‘Sarras’) a Saracen kingdom transformed into the Crusader realm beyond the sea, *Outre-mer*.” (Whitman, 2008, p. 899). I més endavant: “This is not to say that they [Sarras] could ever possess the Holy Grail. But by the end of the *Quest*, no one does –either in West or in East. The Grail is finally withdrawn by divine agency into heaven, and since that time ‘no man has been bold enough to claim that he has seen the Holy Grail.’ Whatever the destiny of the realm of the Holy Sepulchre, the realm of the Holy Grail is more than internationalized; it is etherealized. It might be thought by some that such a story is an edifying political allegory for the modern period. But perhaps it should be noted in passing that in the sequel to the *Quest* in the *Lancelot-Grail Cycle*, the *Death of Arthur (Mort Artu)*, the earthly, Grail-less realm of Camelot in turn slip inexorably into dissolution.” (Whitman, 2008, p. 913).

⁵¹¹ “In the Vulgate *Lancelot-Grail Cycle*, Perceval, despite his chastity and his ascent to a higher spiritual level, is no longer the best knight in the world, the one destined to sit in the Perilous Seat and heal the Maimed King. He is now one of three elect who achieve the Quest, the prose *Lancelot* having, in order to link Lancelot and the Grail themes more closely, replaced Perceval as the principal Grail hero by Lancelot's son, Galaad, the pure knight who succeeds where Lancelot on account of his *luxure* fails. The object of the Quest is now to see the Grail openly, ‘li encerchemenz des repostailles Nostre Seigneur’, and not to ask an unspelling question, and while Perceval, unlike Galaad, does not merit the highest degree of mystical revelation, he has a vision of the Grail mysteries at the final reunion at Corbenic, and subsequently, together with Galaad and the third elect, Boors, accompanies the Grail to Sarras. He renounces earthly chivalry, and spends the rest of his days in a hermitage.” (Bogdanow, 1973, p. 52).

guardats en els armaris de Salesbierers d'on Gautier Map els va treure i els va dedicar al rei Enric II Plantagenet⁵¹².

Aquest és a grans trets el resum de la *Queste del Saint Graal*. La combinació de diversos episodis protagonitzats per diferents cavallers forma part d'aquest procediment d'*entrelacement* anteriorment descrit, hàbilment traçat per transmetre un missatge de transcendència habitualment identificat amb la teologia cistercenca (Pratt, 2004). Tanmateix, tal com fa notar Bogdanow (1986), el significat del Graal i la *Queste* són material sensible⁵¹³. Si bé per a Frappier (1954)⁵¹⁴ i (1981)⁵¹⁵ la *Queste* és un relat de glorificació cavalleresca, on allò que s'hi

⁵¹² "Credited with composing the *Lancelot*, *Queste*, and *Mort*, the historical Walter Map was a jurist and a man of letters at the court of King Henry II of England. An influential court figure, Map was also an author in his own right. Drawing on his experience as a canon and preceptor, chancellor of Lincoln from 1186, and his experience as a canon and preceptor, chancellor of Lincoln from 1186, and archdeacon of Oxford from 1197, Walter Map composed a satiric work about life at King Henry's court called posthumously the *Courtier's Trifles (De Nugis Curialium)*. The epilogue to the Vulgate's *Queste* casts Walter Map as an author in another capacity, making him responsible for transcribing official court records of Arthurian adventure from Latin into French (...). But Walter Map's purported role in composing the Vulgate Cycle can be readily dismissed. He died in 1209, approximately five to ten years before the composition of the first tale that bears his name. Scholars have speculated that the anonymous authors of the Vulgate Cycle chose to append Map's name to their Active tales of knights and ladies in order to lend an air of historical veracity to the world of Arthurian wonder. Map's association with Henry II's court was well established. And Henry enjoyed a legendary association with King Arthur. What better way to assert the historicity of Arthurian adventure than to make it flow from the pen of a master storyteller who had rubbed shoulders with the very king reputed to have launched the discovery of Arthur and Guenevere's graves at Glastonbury?" (Burns, 2010, p. xxi-xxii).

⁵¹³ "But while scholarship has long since recognised that the author of the Vulgate *Queste*, steeped in the tradition of the mystical theology of the Cistercians and in particular that of St. Bernard, rejected the values of earthly chivalry, there is no consensus of opinion as to the interpretation either of the Grail or the overall meaning of the *Queste*. For the majority of scholars, including the first three to undertake a systematic study of the *Queste*, the Arthurian setting is of no significance and they all see in this work a generalised allegory the precise meaning of which depends on the particular interpretation each of them gives to the Grail. Thus for Pauphilet [(1921, p. 24)], who argues that 'le Graal, c'est la manifestation romanesque de Dieu', the *Queste* is an allegory of man's search for union with God: 'La quête, par suite, n'est, sous le voile de l'allégorie, que la recherche de Dieu, que l'effort des hommes de bonne volonté vers la connaissance de Dieu'. For E. Gilson [1925, p. 324, 336]), on the other hand, in whose view the only acceptable meaning of the Grail is 'la grâce du Saint Esprit', the quest of the Grail is essentially 'la recherche de l'extase', while for W. E. M. C. Hamilton [(1942, p. 94-110)], according to whom the Grail is above all a symbol of the Eucharist, the aim of the questers is: 'non pas se contenter d'une vue superficielle de l'Eucharistie, en déchirer les voiles...'" (Bogdanow, 1986, p. 23-24).

⁵¹⁴ "L'opposition dramatique de la chevalerie «terrienne» et de la chevalerie «celestielle» est fondamentale dans le *Lancelot en prose*, dont la *Queste del Saint Graal* fait indissolublement partie, mais elle ne doit pas nous égarer. Les erreurs de la chevalerie «terrienne» sont condamnées et non la chevalerie elle-même. Plus encore: la «celestielle» sort de la «terrienne» tout en la dépassant; le meilleur chevalier de la chevalerie «celestielle», Galaad, est le fils du meilleur chevalier de la chevalerie «terrienne», Lancelot. Remplacer idéalement la «terrienne» par la «celestielle», c'était une manière d'exalter plus encore la chevalerie." (Frappier, 1954, p. 197).

⁵¹⁵ "La *Queste* n'est pas une œuvre isolée mais un texte conçu en fonction du *Lancelot* et de l'idéal chevaleresque qui l'anime. Un livre écrit, tout comme le *Lancelot* sans doute, à la gloire et à l'exaltation de la classe chevaleresque, un nouvel évangile pour cette nouvelle race de chevaliers dont Saint Bernard avait jadis proclamé l'avènement et que l'auteur de la *Quête*, en ce premier tiers du XIIIème siècle, semble de nouveau proposer comme modèle idéal.

crítica –al capdavant– no és la cavalleria en si mateixa. Per a Bogdanow (1986, p. 25) aquest plantejament resulta del tot incompatible amb l'eventual destrucció del món artúric que succeirà en la darrera part del cicle *Lancelot-Graal, Mort Artu*. Conseqüentment, la *Queste* és la preparació espiritual necessària abans del col·lapse del regne d'Artús. Dit d'una altra manera, l'autor de la *Queste* elabora un discurs basat en l'abandó dels vicis, sobretot el de l'orgull i la vanaglòria, un plantejament que entroncaria amb el discurs moral i el pensament místic de Sant Bernat de Claravall. Encara més, el món –no només l'artúric– esdevé un lloc més obscur amb la mort de Galeàs i la desaparició final del Graal, a partir d'aleshores ja no es compta amb el suport de la gràcia divina (Bogdanow, 1986, p. 45-46).

Precisament la gràcia divina és un element a tenir en compte en el procés de recerca del Graal. Galeàs, Baorts i Perceval culminen la missió amb èxit no només pel seu comportament irreprotxable, sinó també perquè són els elegits. Tanmateix, si alguna cosa destaca és que cadascun d'ells sigui capaç de reeixir de manera diferent. Per una banda tenim Galeàs, que encarna la màxima expressió de la perfecció. No existeix en ell cap rastre de vici, per petit que sigui. És tan pur que no fa falta ni tan sols que l'Enemic el tempti, altrament, seria una pèrdua de temps perquè es tracta de l'instrument de Déu. Per l'altra tenim Baorts i Perceval. La imatge d'aquest últim sembla entroncar directament amb l'esbossada per Chrétien en *El Conte del graal*, és a dir, la seva ingenuïtat ens recorda a la “niceté” del personatge del xampanyès. Una innocència, però, que no evita que l'Enemic l'inciti a perdre la virginitat en un llarg episodi en què el mal es disfressa de donzella provocadora. Ja a punt de la fatal perdició –a causa d'aquesta sincera innocència– Déu el rescata a temps. Per últim tenim Baorts, ell és un cas diferent, ja que pecà quan engendrà el seu fill, però s'ha mantingut cast des d'aleshores. L'enemic, de la mateixa manera que amb Perceval, l'empeny al vici, però malgrat tot el cavaller –que està alerta dels seus ardits– roman impertorbable i manté la seva fe en Déu.

Il est indiscutable que la *Quête* donne, à travers la parole des ermites, l'exégèse des aventures, tous les éléments d'une catéchèse et apparaît en nombre de pages comme une entreprise concertée d'édification morale et religieuse conduisant, de l'épreuve à l'initiation, jusqu'à la connaissance des mystères divins. À usage, toutefois, strictement limité. En effet, il est sans doute inutile de rappeler que tous les personnages du texte appartiennent exclusivement à la classe chevaleresque, jusques et y compris les ermites et les moines, qui sont bien souvent d'anciens chevaliers, et n'ont de toute manière d'autres interlocuteurs que les chevaliers. D'autre part, l'ensemble des aventures auxquelles sont confrontés les personnages sont toutes des aventures chevaleresques.” (Baumgartner, 1981, p. 144-145).

Arribats en aquest punt ens podem preguntar si l'empresa del Graal en la versió catalana – escrita el 1380 tal com especifica l'*explicit*⁵¹⁶ que trobem en el manuscrit– també s'adiu amb aquest missatge teològic. *A priori*, res fa pensar que la *Questa* conservada íntegrament en un còdex custodiat a la Biblioteca Ambrosiana de Milà⁵¹⁷ pugui contenir una imatge divergent de l'original francès. Els autors de la primera edició de la *Stòria del Sant Grasal*, Crescini i Todesco, no es plantegen com es va produir aquest procés, quelcom que posteriorment esdevindrà un punt clau en el desenvolupament dels estudis a l'entorn d'aquest testimoni, ja que tal com proposa Martines (1994, p. 381):

(...) hemos de tener en cuenta que en la Edad Media, el concepto de «traducción» no era el mismo que en nuestros días, tampoco lo era el de «autor» o «creación» o el de «plagio»... En el caso de la *Questa* catalana, no tenemos los dictámenes de un original en verso que se tiene en respetar y al que se ha de ser tan *fiel* como se pueda (...). Traducir no consiste solamente en el establecimiento de equivalencias *verbum verbo* en la lengua receptora de aquello que el autor ha creado en su lengua (lengua emisora). Cuando se traduce se trata de conseguir que el complejo de relaciones, sentimientos, acciones, estados y seres que el autor ha creado en el original pueda darse en la obra nueva que es la traducción. Aunque se podría creer que, medievales o contemporáneas, las traducciones han de ser sólo traducciones, hemos de tener en cuenta que las traducciones son ejercicios o –mejor– actos de re-elaboración cuando no de re-creación artístico-literaria o, más propiamente, de transformación de una obra literaria en otra.

El primer a fer notar la necessitat de valorar novament aquest text –després de la incursió dels italians–, és Brummer (1989). Això vol dir que passen més de setanta anys sense que la *Stòria* suscití la més mínima curiositat. En el seu breu article, Brummer confronta el text francès i català d'algunes escenes de la *Questa*⁵¹⁸, per finalment admetre que l'autor no s'allunya del text original.⁵¹⁹ Uns anys més tard és Martines (1994, p. 389) qui fa el mateix – és a dir, contrasta alguns fragments del relat francès i català– per concloure que:

⁵¹⁶ «Aqast lebre es den G. Rexach lo qual la escrit hi acabat dimecras a XVI yorns de mayg de lany .MCCCLXXX.», f. 130v^{a-b}» (Contreras, 2005, p. 587).

⁵¹⁷ «(...) el còdex de la *Questa* es el único manuscrito de una versión de la *Queste* de toda la Romania que se ha conservado completo y a la vez virgen de intervenciones ajenas posteriores (impresores, editores, cajistas, versionadores...). En las letras hispánicas solamente encontramos restos, folios, fragmentos escasos o ediciones/impresiones del siglo XVI, pero no un manuscrito completo.» (Martines, 1994, p. 380). Una descripció completa del còdex la trobareu a Crescini i Todesco (1917, p. LVII).

⁵¹⁸ Bàsicament analitza el capítol dedicat a explicar com l'Enemic tempta Perceval –el Diable en forma de dona li ofereix un cavall a Perceval que el mena cap a una illa deserta on arriba una nau amb una jove que el vol seduir–, aquell que ens parla de la penitència de Lancelot –quan comparteix menges amb un ermità que li recomana que torni al recte camí– i, finalment, aquell altre que descriu l'aparició del Sant Graal als tres cavallers escollits, Galeàs, Perceval i Baorts.

⁵¹⁹ «El traductor, generalment, no es desvia del text francès malgrat les modificacions que creu que ha de fer per afavorir la comprensió dels seus lectors. En això, no es distingeix per tenir una gran habilitat. Naturalment,

El resultado del cotejo entre la *Questa* y la *Queste* nos presenta una obra en la que, sin que el mensaje original se desvirtúe ni varíe sustancialmente, el contenido es expresado, en general, de forma más directa y enfática. La *Questa* insiste más claramente que la *Queste* en la calidad superior de los tres caballeros del Santo Grial frente a los caballeros terrenales. La *Questa* insiste en el amargo destino de los que incumplen las pruebas de la Búsqueda. Refuerza los elementos simbólicos de trascendencia religiosa. La *Questa* incluso llega a desvanecer personajes secundarios de la *Queste*, quiere fijar la atención del receptor-lector en aquello que es lo importante, la Búsqueda.

En el estilo, observo que la *Questa*, en no pocas ocasiones, varía la morfosintaxis y el punto de vista de varios pasajes. En ocasiones hay fragmentos que la *Questa* narra en estilo directo mientras que la *Queste* lo hace en indirecto y viceversa. La *Questa* suele narrar como afirmación lo que en la *Queste* es interrogación directa. Muchas veces, la versión catalana omite pequeñas porciones de P [edició de Pauphilet (1921)⁵²⁰] con el fin de hacer más discursivo el texto. La *Questa* suele cambiar la *dispositio* de un mismo pasaje y también suele cambiar el orden de las enumeraciones. Finalmente, más allá de los cambios, omisiones, añadidos, fidelidades, etc. que observamos, hay rasgos que indican que la *Questa* domina la materia de la Búsqueda y *opera* con una cierta autonomía frente al original⁵²¹.

Però definitivament és Miquel Adroher (2006) qui proporciona les proves decisives que ens demostren que no som davant d'una simple traducció. Per començar, aquest estudiós fa notar que l'edició de Pauphilet (1921)—emprada per Crescini i Todesco i, posteriorment, també per Brummer i Martines— no és la més adequada per contrastar el text francès de la *Queste* i la *Questa*, ja que no pertanyen a la mateixa família de manuscrits⁵²². I per això proposa el ms. 343 de la Bibliothèque Nationale de França com a text base, ja que reflecteix més fidelment

no es tracta d'una traducció en el sentit modern. Però és essencial el fet que el text català guarda l'esperit religiós-ascètic de l'original del segle XIII." (Brummer, 1989, p. 35).

⁵²⁰ L'edició de Pauphilet no es basa només en un manuscrit, sinó en la barreja d'una quantitat: "Les mss. K, R, Z qui sont certainement les meilleurs de toute la famille α , sont tout différents. Ces trois manuscrits frères, pratiquement inséparables l'un de l'autre tant ils sont identiques, sont remarquables par leur fidélité et leur conscience, surtout K et R. Fort peu de lacunes ou omissions, à part la perte de quelques feuillets à la fin de R, d'un feuillet à la fin de K. Point d'arrangements, peu ou point d'équivalents substitués au texte original; même dans les erreurs de leur modèle, ils le respectent assez pour laisser subsister les traces de la bonne leçon perdue. On trouve donc dans ces trois manuscrits une version qui, tout au moins aussi acceptable dans l'ensemble que la meilleure forme de β , a de plus des garanties de fidélité que n'offrent ni A ni D. Ajoutons que les quelques fautes particulières à chacun de ces trois mss. sont corrigées par les deux autres; qu'en prenant pour point de départ n'importe lequel des trois et en le conférant avec les deux autres on obtient, sans aucun artifice, une version homogène et généralement satisfaisante." (Pauphilet, 1921, p. xxviii).

⁵²¹ En un altre article posterior encara afegeix: "Un *veinatge* literari tan divers en el qual sembla lògic creure que la recepció o la concepció d'una recerca com la del Sant Grasal segurament no era com la que hi degué haver de la versió original, en la primera meitat del segle XIII a terres de França. En les lletres catalanes de les darreries del XIV, hom devia voler mirar-se en l'espill dels models que proposava la *Queste del Saint Graal*, però també és ben segur que aqueix món i aqueixos models ja no devien ser iguals. Per això considere que pot ser aclaridor atendre a la manera com la *Questa* tradueix el text francès." (Martines, 1995b, p. 244).

⁵²² És a dir, Brummer (1989) i Martines (1994) havien contrastat la versió catalana amb l'edició francesa de Pauphilet (1921), però l'edició de Pauphilet es basa en un conjunt de manuscrits que pertanyen a la família α , mentre que Adroher (2006) descobreix que existeix un altre manuscrit, que pertany a la família β , més proper a la *Stòria*. Aquest descobriment és significatiu en la mesura que, finalment, adscriu un precedent al manuscrit de la Biblioteca Ambrosiana, alhora que permet de realitzar una confrontació dels textos més acurada.

el text català. A partir d'aquí, Adroher estableix altres revelacions interessants. Assegura que, definitivament, G. Rexach és l'autor del manuscrit de la *Stòria*⁵²³, una afirmació que havia estat sempre pendent de confirmar⁵²⁴ i que, fins i tot, Crescini i Todesco trobaven poc probable⁵²⁵. Més endavant, afirma que la *Stòria* fa esvaïr bona part de la petjada cistercenca que impregna la *Queste* francesa. Això s'esdevé a través de diversos mecanismes. En nombrosos epítets dins del manuscrit on es fa referència al color blanc dels hàbits d'aquest orde, l'autor de la *Stòria* hàbilment ha modificat el text⁵²⁶. Els canvis més significatius, sense cap mena de dubte, són els que tenen a veure amb l'empremta franciscana que traspua en tot el relat. En aquest sentit, Adroher pensa que Rexach hauria intentat fer present en la *Stòria* aquella màxima de Sant Francesc que diu que Déu és tot bondat i misericòrdia. Per tant, en nombroses ocasions trobem que la *Stòria* rebaixa el to podríem dir una mica venjatiu que deixa entreveure la versió francesa. Així, per exemple, en l'original, el rei Mordrain és castigat per acostar-se massa al Sant Graal, mentre que la *Stòria* omet la frase en qüestió en què això s'explicita i només s'explica que és privat del sentit de la vista i de qualsevol tipus de força

⁵²³ “La *Stòria* est un manuscrit autographe. G. Rexach, le scribe qui a laissé son nom dans le colophon de l'œuvre, en est aussi le concepteur. La reprise accidentelle de deux passages identiques permet d'affirmer cette paternité. En effet, dans l'aventure de la tombe, les premières lignes du folio 21 v^oa répètent un passage déjà traduit. Rexach, qui avait commencé sa traduction dans la colonne a, au verso du folio 20 a momentanément laissé son ouvrage. Quand il l'a repris, il a, par inadvertance, sauté deux pages, et a continué la traduction au verso du folio 21, qui était vierge. S'apercevant de sa bourde, il a biffé le passage. Cette erreur, apparemment négligeable, présente pourtant le grand intérêt de donner du texte français deux traductions différentes. Ainsi, par exemple, le syntagme «En asta *significansa a moltes cosas*» (f^o20, v^oa), devient, au verso du folio suivant: «En asta *manera* avia cosas» (f^o21, v^oa). Le même phénomène se répète d'ailleurs pour un autre passage. Dès lors, il ne fait aucun doute que Rexach, le scribe de la *Stòria*, en est également l'auteur. C'est à lui que revient le mérite d'avoir traduit et adapté la *Queste del Saint Graal*.”

Autre observation importante: ce manuscrit a été écrit par une seule main. C'est là un fait essentiel, car s'agissant d'un manuscrit autographe, à l'unité de graphie, correspond une unité d'esprit.” (Adroher, 2006, p. 86).

⁵²⁴ “L'*explicit* de la versió catalana de la *Queste del Saint Graal* diu que ‘Aqast lebre és d'en –G·Rexach lo qual l'à escrit hi acabat dimecras a –XVI– yorns de mayg de l'any –MCCCLXXX–’. [vid. nota 518] Rexach no diu que ell fos el traductor... –tampoc no estava obligat a dir-ho–. Crescini i Todesco ja s'havien referit a la possibilitat que fos una còpia. De fet, a més dels que ja assenyalaven ells, he localitzat nombrosos elements de mena codicològica que fan pensar en la possibilitat que Rexach devia tenir davant els ulls una altra versió.” (Martines, 1995b, p. 245).

⁵²⁵ “Il traduttore non raramente frantende ed erra: e omette e salta; ma qui, e altrove, la colpa potrebbe essere, anzi che sua, del copista, onde ci venne l'esemplare ambrosiano. Più frequente riesce l'accorciamento che l'aggiunta: e il senso qualche volta si altera e sfugge. Ma conviene pur pensare che il povero traduttore potè avere innanzi una trascrizione poco felice dell'originale francese.” (Crescini i Todesco, 1917, p. XIV).

⁵²⁶ “Or, il apparaît que l'adaptateur a systématiquement retouché le texte français de façon à brouiller cette signature cistercienne. On sait que le blanc, qui est la couleur de l'habit cistercien, désigne par métonymie ceux qui le portent: un «blanc moine» est un moine cistercien; de la même manière, une «blanche abbaye» est une abbaye cistercienne. Afin d'effacer dans l'œuvre la prépondérance de l'ordre fondé par Robert de Molesme, Rexach s'est livré à quelques manipulations. Ici, il a opéré par substitution du substantif: «un preudonds a une *blanche robe*» est ainsi rendu par «j. prom vel ab le *barbe blanche*»; là, il a substitué un adjectif épithète à un autre: «une *blanche abeie*» se transforme en «j. bela abadia»; ailleurs, il a procédé par omission: le syntagme «une religion de *blans moines*» subit l'ablation du complément du nom et devient «j. raligio». De la même façon «une *abaie* [...] de *blans moine*» se métamorphose simplement en «j. *capela*.” (Adroher, 2006, p. 87).

per voluntat divina, sense entrar en més detalls (2006, p. 88-89)⁵²⁷. També passa el mateix amb la substitució d'un vers on un element certament tan negatiu com l'enviament per part de Déu d'una plaga és reemplaçada per la realització d'una penitència, una acció més en comunió amb les idees franciscanes (2006, p. 89). A més, Adroher ha demostrat que alguns mots i expressions regularment emprades pel mateix Sant Francesc són presents en la versió catalana (2006, p. 90-91). Fins i tot, en un nivell més profund, trobem importants ressonàncies d'una convicció espiritual que creu en l'arribada imminent de l'Anticrist (2006, p. 92):

Tout a long du XIV^e siècle des prophètes comme Arnau de Vilanova, Pierre Jean Olivi, Jean de Roquetaillade, Francesc Eiximenis annoncent l'imminence de la fin des temps. L'ombre de l'Antéchrist plane sur le peuple. Parmi les franciscains, beaucoup, particulièrement les héritiers des Spirituels⁵²⁸, pensent qu'il faut préparer les chrétiens aux tribulations qui doivent précéder sa venue et se croient investis de cette mission. L'auteur de la *Stòria* s'inscrit dans ce courant. Le roman constitue pour lui un excellent moyen d'alerter les consciences. C'est pourquoi le lecteur est clairement averti du fait que le récit romanesque a une portée eschatologique: l'épisode de la destruction du château de la lépreuse⁵²⁹, frappé par la colère

⁵²⁷ Aquest succés l'explica el frare d'un monestir a Perceval, després que aquest preguntí per un ancià ple de llagues que ha vist allà durant l'ofici. Entre moltes altres coses, l'home li relata la història des de Josep d'Arimatea, Josefas –el seu fill– i el rei Evalach, que es convertí al cristianisme i prengué el nom de Mordrain fins a Galaad. Mordrain –que és l'ancià nafrat que ha vist a la missa– és encara viu perquè espera conèixer el novè del seu llinatge (Galaad) que el curarà tot just abans de morir. Les ferides les infligí Déu com a venjança per haver-se acostat massa al Sant Graal, detall que com ja hem dit la versió catalana elimina.

⁵²⁸ "L'appellation Spirituel désigne une minorité de Frères qui eurent le souci de pratiquer la règle dans sa littéralité et non pas suivant les interprétations qu'en ont faites les chapitres généraux, les Ministres Généraux ou même les Papes; les paroles, les exemples et les écrits de Saint François pouvant seuls éclairer la compréhension de cette règle. La vision des Spirituels revendique la filiation des compagnons les plus proches de François: les frères Léon, Ange et Rufin." (Le Mehaute, 2005, p. 3).

⁵²⁹ Després de viatjar junts en una nau on hi ha l'Espasa de les Estranyes Regnes, cavalcar per l'Erma Forest on perceben la meravella del cervol i els lleons, Galeàs, Baorts, Perceval i la seva germana arriben a un castell on regeix un vell costum. Cap donzella pot passar per allà sense omplir una escudella amb la sang del seu braç dret. En un primer moment, els companys de la noia s'hi neguen, però finalment ella accedeix quan s'assabenta que, precisament, la seva sang servirà per salvar la reina malalta de lepra. Ella és molt conscient que morirà però se sacrifica pensant que fa un bé. Tanmateix, mentre Perceval embalsama el cos de la seva difunta germana, es desencadena una terrible tempesta que destrueix bona part del castell. L'endemà, Galeàs i Perceval coneixen el motiu d'aquella horrible tempesta: "Cuando llegaron a la sala principal, hallaron los muros derribados y las paredes caídas, encontrando caballeros muertos por todas partes, tal como Nuestro señor los había fulminado con los rayos y la tormenta por la mala vida que habían mantenido. Al ver los compañeros esto, dicen que es una venganza espiritual «sucedida –dicen– para aplacar la ira del Creador del mundo». Mientras hablaban así, oyeron una voz que les decía:

–Esta es la venganza por la sangre de las buenas doncellas que ha sido derramada aquí por la salvación terrena de una desleal pecadora." (Traducció de Carlos Alvar, [1986] 2006, p. 289). Sobre la germana de Perceval, a més, Contreras (2007, p. 223-225) afegeix: "L'autor la presenta com el model paradigmàtic de dona. És la història d'una donzella que representa l'exemple més acabat del model femení, proposat per l'autor, i complementari del model masculí, representat en la figura de Galeàs. La seva trajectòria es regeix per dos principis: renúncia a si mateixa, i entrega total a Déu, a la seva missió i al seu llinatge.

La Germana de Perceval és una princesa, pertanyent al llinatge més estretament lligat a la història del Graal. Una princesa que engrandirà el seu llinatge no materialment, com hauria estat el cas d'haver optat pel matrimoni, on esdevindria una peça fonamental en el joc d'estratègies matrimonials de l'època, sinó simbòlicament i moralment. La seva vida és la vida d'una renúncia, però no d'un retir del món com el de les dones de religió o com el d'algunes visionàries o com el de la seva pròpia tia, una reina vídua. Renuncia totalment

divine pour châtier sa maîtresse, est explicitement présenté comme une «semblance», c'est-à-dire comme une parabole, un récit symbolique, qu'il appartient au lecteur d'interpréter. Illustration de cette volonté d'imprimer au texte de la *Queste* une signification nouvelle, l'auteur a remplacé dans le même épisode l'expression «en un an» par «an .m. ans» («en mille d'ans»), référence claire au millénium, à la période de mille ans durant laquelle, selon l'*Apocalypse*, Satan sera enchaîné⁵³⁰.

L'aparició d'un fragment d'un text essencial en la literatura franciscana –la *Première Règle des Frères mineurs*–, definitivament ens fa pensar que ens trobem davant d'una reelaboració totalment conscient del text⁵³¹.

A banda dels exemples esmentats fins ara, n' existeixen moltes altres que Adroher ressegueix minuciosament, un fet que no fa més confirmar la hipòtesi d'aquest estudiós. El llenguatge emprat per Rexach és examinat de manera meticulosa i Adroher descobreix algunes curiositats com que el pes del pecat original ja no és compartit per Adam i Eva –com en la versió francesa–, sinó que recau de manera exclusiva en Eva (Adroher, 2006, p. 102). O bé, que el projecte evangelitzador de l'autor penalitza per damunt de tot la luxúria (Adroher, 2006, p. 103-104), o que la confessió –s'entén la dels cavallers que volen emprendre la recerca del Graal– es converteix en una eficaç protecció contra l'Enemic (Adroher, 2006, p. 106). Tots ells són petits matisos ben intencionats que estableixen una doctrina afí a la teologia

al seu cos i a la seva bellesa. En primer lloc, es mantindrà verge, és a dir, renunciarà a un dels principis consubstancials a la condició femenina, la maternitat, per tal de progressar espiritualment cap a la seva màxima configuració. La virginitat (*virginitas*) no és només una mostra de la fortalesa de la dona i una imitació de la Mare de Déu, sinó de l'estat necessari de l'ésser humà per a poder accedir a Déu. D'aquesta forma s'allunyarà dels perills més grans que sotgen tant les donzelles com les dames: l'amor carnal, i sobretot la luxúria.”

⁵³⁰ “Durant tot el segle XIV profetes com Arnau de Vilanova, Pierre Jean Olivi, Jean de Roquetaillade, Francesc Eiximenis [i Vincent Ferrer, afegim nosaltres] anuncien l'imminent fi dels temps. L'ombra de l'Anticrist plana sobre el poble. Entre els franciscans, molts –especialment els hereus dels Espirituals– pensen que és necessari preparar els cristians per a les tribulacions que han de precedir la seva vinguda i es creuen investits d'aquesta missió. L'autor de la *Stòria* s'inciu en aquest corrent. El *roman* constitueix per a ell una excel·lent manera d'alertar les consciències. Per això el lector és clarament advertit del fet que el relat novel·lesc conté una significació escatològica: l'episodi de la destrucció del castell de la leprosa, colpejat per la còlera divina per castigar la seva mestressa, és explícitament presentat com una «semblance», és a dir, com una paràbola, un relat simbòlic, que el lector haurà d'interpretar. Una il·lustració d'aquesta voluntat d'imprimir en el text de la *Queste* un nou significat, la trobem quan l'autor reemplaça dins d'aquest mateix episodi l'expressió «en un an» per «an .m. ans» («en mil anys»), clara referència al mil·lenni, al període de mil anys durant els quals, segons l'Apocalipsi, Satanàs romandrà encadenat.” (La traducció és meua.)

⁵³¹ “Venons-en enfin à la pierre angulaire de la démonstration, à la signature irréfutable, au poinçon qui atteste la facture franciscaine de la *Stòria*. Un passage de cette œuvre offre en effet la traduction presque littérale d'un texte essentiel de la littérature franciscaine que les pères Théophile Desbonnets et Damien Vorreux appellent le *Cantique de l'Homme sauvé*, et que ne produisent ni l'édition Pauphilet de la *Queste*, ni le manuscrit BnF, fr. 343. Il s'agit d'une prière sous forme d'action de grâces insérée dans la *Première Règle des Frères mineurs* et qui reprend en partie le texte du Credo, mais remodelé sous la plume de saint François.” (Adroher, 2006, p. 94).

franciscana. En última instància, fins i tot Contreras (2005) creu que l'aparició d'aquest testimoni durant el regnat de Pere el Cerimoniós no ens hauria de sorprendre si analitzem l'entorn d'aquest rei català, un fet que explicaria el possible interès per aquest relat artúric⁵³².

En resum, la *Stòria del Sant Grasal* pateix un procés de recreació important que modifica el significat de la *Queste* francesa i incorpora una nova manera d'entendre el relat artúric. Sens dubte, no es tracta d'una traducció, ans al contrari, és un testimoni que reïx subtilment i que els estudiosos de la matèria de Bretanya europea a partir d'ara haurien de tenir molt en compte a l'hora de caracteritzar les múltiples facetes que d'una manera o altra adopta aquest material al llarg de l'edat mitjana.

Els fragments del *Tristany*

El 17 d'octubre de 1383, l'infant Joan –fill de Pere el Cerimoniós– escriu a la seva esposa, Violant de Bar (Rubió i Lluch, [1908-1921] 2000, p. 314):

Molt cara companyona: vostra letra havem rebuda, e aquella be entesa, vos responem que en lo fet de les corts, despuys que us havem scrit, res no s ha fet ne finat de que scriure vos puxam; con res s i fara tantost vos ho farem seber. nos hir, cercans nostres libres, ne trobam dos entre los altres, scrits abdos en ffrances: la un es del rey Maliadux e del bon caveller sene

⁵³² “A nuestro juicio, la traducción de esta obra durante el reinado de Pedro III no resulta sorprendente, si se considera el ambiente que rodeó al monarca y sus intereses personales. Por otro lado, por los mismos años en que se vierte la obra, se traduce al catalán el *Liber de moribus hominum et de officiis nobilium sive super ludum scacchorum* de Jacobo de Cessolis y circula el *Breuloqui* obras en las que se realiza una sugerente reflexión sobre la sociedad, la monarquía y la religión. Asimismo, la influencia de Francesc Eiximenis es indudable y sus ideas expuestas, por ejemplo, en *Lo libre de les dones*, guardan enormes semejanzas con las de *La Queste del Sant Grasal*.

Por su parte, Pedro III orientó su política cultural, artística, social, jurídica, militar y diplomática, a frotalecer y engrandecer el poder e su familia y el de la corona. Su idea rectora de que todo emana de Dios, que se encuentra tanto en su *Crónica* (...) como en [el] *Tractat de cavalleria* (...), se ajusta a lo expresado en *La Queste del Sant Grasal*. Además, no hay que olvidar que la presencia de hombres que lucían idénticas señales heráldicas que las de Galaz, los caballeros de la Orden de Sant Jordi, defendida, ordenada y difundida por el mismo rey, no resultaba extraña a los habitantes de la Corona de Aragón. Y bien podría haber pretendido Pedro III que se le equiparase al héroe del Grial, descendiente de otro personaje célebre, el rey David, con quien ya se había identificado en su *Crónica* (...).” (Contreras, 2005, p. 592-593).

pahor, e de Gurm lo cortes, e de Donahi los Ros ab d altres cavallers molts; l altre es de Tristany, ystoriat. si ls volets abdosos o la .i. d ells, fets nos ho seber e trametets nos Perico de la vostra cambra, o altre qui ls vos aport, con nos los vos trametrem de continent, o si us volets, nos los vos portarem con irem aquí abdosos o la .i., aquell que volrets e saber nos farets. digats a na Beatriu de Queralt que en Garau, son marit, es axi enflemat ab la flamencha que no l hic havem pogut fer partir, be que ns ha promes que sen ira ab nos con irem aqui. dada en l Almunia, a .xviii. de octubre de l any .mcccclxxxiii. primogenitus.

A la nostra molt cara companyona la duquessa.

Com bé indica el missatge, el futur rei Joan el Caçador feia saber a la seva muller si volia disposar del *Meliadús* i el *Tristany* en francès, un oferiment que Violant de Bar acceptà al dia següent (Riquer, 1994, p. 166)⁵³³. Les dues obres en qüestió formarien part de l'anomenat *Tristany en prosa*, un cicle protagonitzat per aquest cavaller però que s'allunyaria de les versions més primigènies. A banda, en el capítol dedicat a Chrétien de Troyes ja havíem comentat que el xampanyès hauria pogut escriure un relat alternatiu sobre aquests tràgics enamorats, *El roi Marc et Ysolt la blonde*, i que *Cligès* podria representar una clara reacció adversa a les relacions adúlteres que s'esdevenen entre Tristany i Iseu.

El cert és que els orígens d'aquest mite són incerts⁵³⁴, no obstant això, sabem que va ser una matèria àmpliament difosa i apreciada durant l'edat mitjana. En el transcurs del segle XII és

⁵³³ “Meliadús, Guirón el Cortés y Danaín el Rubio son caballeros que aparecen en el *Tristán en prosa* en la versión de Rusticiano de Pisa [consulteu Pickford (1959, p. 350-352), Cigni (1994) i Piccat (2011)] y fue adquirido por Pedro el Ceremonioso en 1339 (Rubió i Lluch, 1908-1921, I, CI). El *Tristán* se conocía en la casa real desde 1315 y pudiera ser Juan I quien impulsara su traducción al catalán entre 1360 y 1370, aunque como en el caso de éste que envía a Violante parece que seguía leyéndose en francés (Cingolani, 1990-1991, p. 89). Aunque no aparezcan en la correspondencia de Violante de Bar otras novelas de este tipo sabemos la afición de los reyes catalanes por estas novelas artúricas, que ya tenían unos ciento cincuenta años de existencia.” (Riquer, 1994, p. 166).

⁵³⁴ “Tomar postura respecto al posible origen de la materia tristaniana resulta un asunto muy espinoso. Es preciso reconocer que los materiales son de procedencias muy variadas y que todas las influencias postuladas se reflejan en la realidad de los textos. El problema reside en la importancia que se dé a unos argumentos u otros. La materia tristaniana parece fruto de la confluencia de diversas tradiciones. Sobre el núcleo inicial del relato se añadieron, sin duda, elementos celtas y orientales, motivos del folclore universal y episodios tomados de los mitos clásicos o de otras fuentes, algunos de ellos elaborados ya por cada cuentista que recreó la leyenda. Se pudo llegar así a un estadio en el que la historia se popularizó y llegó a ser conocida de todos. Quienes decidieron darle una forma escrita tomaron a la vez la decisión de dotarla de un sentido personal, modulado a través del modo de contar la leyenda y la selección de sus elementos. Partirían, así pues, de la versión, oral o escrita, con la que se sintiesen más identificados y la enriquecerían con su propio acervo cultural y con su creación particular. Los textos conservados pudieron basarse o no en un texto anterior, pero, como señala Vârvaro, si existió un primer poema, no pudo tener la función que se atribuye al arquetipo, ya que se trataría de una versión más, al lado de otras muchas ofrecidas por la tradición. Cada autor podía tomar como ejemplo cualquiera de las narraciones existentes, ya escritas, ya en boca de los juglares. Sin duda es a este hecho al que se referían Béroul y Thomas al hablar por una parte de ‘cuentistas’ y por otra de ‘quienes lo han puesto por escrito’. Tenemos testimonios de versiones perdidas: los autores cuya obra conservamos pudieron conocerlas, o conocer las obras de sus contemporáneos y recoger de ellos los elementos que considerasen útiles. Existen

quan trobem les primeres manifestacions literàries: el *Tristany* de Thomas i el de Béroul. Newstead (1959, p. 122) situa la composició de Thomas a l'entorn de la cort d'Enric II Plantagenet –entre 1155 i 1185– i, a més, deixa constància del fragmentari estat de conservació del text⁵³⁵, la qual cosa obliga els estudiosos a reconstruir la possible versió primitiva d'aquest poeta a través de Gottfried von Strassburg i la saga nòrdica (Jackson, 1959, p. 145)⁵³⁶. En canvi, de Béroul només es conserva un únic manuscrit incomplet del segle XII –ms. 2171 de la Bibliothèque Nationale de França– on manca el principi i el final de relat⁵³⁷.

L'existència d'un arquetip anterior a les versions esmentades més amunt és una hipòtesi que ens permetria imaginar un relat primigeni divers però consistent (Newstead, 1959, p. 123). I les diferents etiquetes que hom habitualment emprava per a referir-nos, per exemple, a la versió del *Tristany* de Béroul i la versió del *Tristany* de Thomas, o la versió comuna i la versió cortesa, són convencions normalment acceptades per tal de construir filiacions entre aquests textos i d'altres de posteriors. Així, per exemple, agrupa Cuesta (1991, p. 187-188) els relats tristianians:

episodios relativos a Tristán que no son tratados en ninguna de las versiones conservadas. En definitiva, creemos más útil considerar que el 'arquetipo' es la propia leyenda popular tristianiana, fruto de la confluencia de elementos orientales y célticos sobre los que se añaden otros muchos motivos de procedencia diversa.” (Cuesta, 1994a, p. 46-47). També es poden consultar Newstead (1959) i Cuesta (1991).

⁵³⁵ Es conserva un foli del *Tristany* de Thomas a la University Library de Cambridge, dos fragments a Carlisle, uns altres dos a la Bodleian Library d'Oxford –els ms. Douce d. 6 del segle XIII (<<http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msdouced6>>) i el ms. Fr. D. 16 de finals del segle XII o principis del XII (<<http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msfrd16>>)– i un darrer a Torí. A banda, existia un foli a la Bibliothèque universitaire d'Estrasburg, però va ésser destruït durant un bombardeig el 1870. Per a més informació vegeu, entre altres, Whitehead (1959) o Hunt i Bromiley ([2006] 2009, p. 118-123).

⁵³⁶ “Gottfried himself declares that the immediate source of his poem is Thomas of Britain. Unfortunately the extant portions of the poems overlap for only a few lines, so that a full and exact comparison of the incidents and the treatment is hardly possible. We are compelled to have recourse to the Norse version of Brother Robert, which as closely modelled on Thomas's poem.” (Jackson, 1959, p. 145).

⁵³⁷ “Béroul's fragment of 4,485 lines begins in the middle of the scene in which Mark spies on the lovers from the tree and ends before Tristan's withdrawal to Brittany. Though for the most part the narrative corresponds to that of Eilhart, the account of the forest life is fuller, and the concluding episodes, the ambiguous oath and the murder of the barons Godoïne and Denoalen, have no counterpart in the German poem. The treatment of the ambiguous oath varies widely from that of Thomas. How Béroul ended his poem is a matter of pure speculation.

His name occurs in vss. 1268, 1790 in the nominative case as Berox. The poem displays an unusual knowledge of Cornwall, but it is doubtful how far this is due to Béroul rather than his source. The text is in the Norman dialect, though precise localization is difficult. A *terminus a quo* of 1191 is generally accepted on the assumption that the 'mal dagres' (vs. 3849) is a corrupt reading of 'mal d'Acre' and refers to the epidemic which struck the Crusaders at the siege of Acre.” (Whitehead, 1959, p. 134-135). Per a més informació sobre Béroul es poden consultar, entre molts altres, Jonin (1973), Vinaver (1973) o Hunt i Bromiley ([2006] 2009, p. 113-118).

Tradicionalmente, siguiendo a J. Bédier y a G. Schoepperle, se venía dividiendo los textos en dos grupos: el constituido por la versión común y el formado por los textos que siguen la llamada ‘versión cortés’. A la versión común pertenece la obra de Béroul y los poemas derivados de ella: el *Tristrant* de Eilhart⁵³⁸ y el poema episódico de la *Folie Tristan*, conservado en el manuscrito de Berna (c. 1170)⁵³⁹, además del *Tristan* en prosa francesa. La versión cortés está constituida a su vez por el poema de Thomas y los textos derivados de él: el fragmento de la *Folie* de Oxford⁵⁴⁰, la obra inacabada de Gottfried von Strassburg (1200-1210)⁵⁴¹ y la adaptación noruega de Robert⁵⁴². Otros textos sobre Tristán, que no se adhieren a ninguno de estos grupos, son el lai de *Chèvrefoil* de María de Francia⁵⁴³, el poema anglo-normando

⁵³⁸ “This romance, probably composed in the late twelfth century, is the earliest known narrative treatment of the Tristan theme in German. Eilhart does not describe his source, but it is presumed to be a French romance that has not survived (...). The complete text of *Tristrant* is preserved in two fifteenth-century manuscripts; in addition there are four fragments from the late twelfth and thirteenth century, as well as a fifteenth-century manuscript which includes the final part of the narrative in continuation of Gottfried’s unfinished romance (...). The author’s name is contained only in the fifteenth-century versions; in the manuscripts it is given variously as *von Hobergin ber Eylhart*, *von Oberengen Entharte*, *von Baubenberg Segehart*; the prose adaptation has *Filhart von Oberet*, presumably a corruption of *Eilhart von Oberg*. This last form has established itself in preference to the others because a ministerial *Eilhardus de Oberch* (= Oberg, between Hildesheim and Brunswick) is attested in Welf charters between 1189 and 1209/27.” (Chinca, [2000] 2002, p. 117-118).

⁵³⁹ “The *Folie Tristan de Berne* and the *Folie Tristan d’Oxford*, so named because of the locations of the two complete extant manuscripts, share a common scenario. Tristan has been expelled from Mark’s court and living for some time in Brittany, whilst Yseut remains in Cornwall, closely guarded by King Mark. Anxious to see the queen again, Tristan decides to visit her and to adopt the disguise of a fool. When he arrives in Cornwall, the people mock him, but eventually he is able to reach the royal court. There, Tristan is interrogated by King Mark and answers in the manner of a fool, but inserts into his responses references to the life he has shared with the queen which would help her to recognize his true identity. The king eventually goes off to hunt, while the plainly disturbed Yseut, after retiring to her private room, has Brengain summon the fool to her. In the queen’s presence, Tristan continues to make allusions to their former life together and Yseut, after some initial resistance, is able to acknowledge that the fool is her lover.” (Hunt i Bromiley, ([2006] 2009, p. 123). Només ens han pervingut dos manuscrits de la *Folie Tristan* de Berna, evidentment el manuscrit que es conserva a la Bürgerbibliothek de Berna i un fragment localitzat al Fitzwilliam Museum de Cambridge.

⁵⁴⁰ L’únic testimoni que conserva la *Folie Tristan* d’Oxford es troba a la Bodleian Library d’aquesta ciutat. El ms. Douce d. 6 conté, a més, un fragment del *Tristany* de Thomas. Es pot consultar la versió digitalitzada d’aquest manuscrit del segle XIII a: <<http://image.ox.ac.uk/show?collection=bodleian&manuscript=msdouce6>>.

⁵⁴¹ “El *Tristán* de Gottfried se conserva en once manuscritos completos (dos del siglo XIII, cuatro del XIV y cinco del XV), así como en dieciséis fragmentos más o menos extensos (la mayoría pertenecientes al siglo XIII). Es una de las obras literarias mejor documentadas de la literatura alemana medieval y, en comparación con otros poemas de su época, no se plantean problemas importantes para la fijación textual (...). Excepto en un único caso de los que conocemos, el Tristán de Gottfried se ha transmitido siempre seguido de una de las dos continuaciones que se escribieron en el siglo XIII. Primero Ulrich von Türheim en los años treinta y luego Heinrich von Freiberg a finales de la centuria recibieron el encargo de completar la obra.” (edició de Millet, [1987] 2001, p. 188-189).

⁵⁴² “If the prologue to the manuscripts of *Tristrams saga ok Ísöndar* can be taken at face value, then the French redaction of Thomas was used as the source for a Norse prose translation in 1226 by a Friar Robert, which would make this saga one of the oldest of the translated foreign romances in Scandinavia. The work was apparently undertaken at the behest of King Hákon Hákonarson, about 22 years of age at the time and newly married. It is assumed that Friar Robert is the same person referred to in another context as Abbot Robert, who translated *Elis saga ok Rósamundu* into Norwegian from the French *chanson de geste, Élie de St. Gille*.

Tristrams saga ok Ísöndar exerted an influence on the later literature of Iceland, serving as the eventual source for a much shorter prose version (*Saga af Tristram ok Ísodd*), a ballad extant in four redactions (*Tristrams kviðuð*), and five published folktale versions (*Tristram og Ísól bjarta*).” (Kalinke, 1999, p. 25).

⁵⁴³ Hunt i Bromiley ([2006] 2009, p. 126) resumeixen el lai en els següents termes. Expliquen que: “Tristan has spent a year in exile in South Wales, his homeland according to this text. He decides to take the risk of returning to Cornwall and to attempt to see his beloved Yseut. During the day he hides in the forest, at night he takes refuge with local people, until he learns that the king and his court will be spending Whitsun at Tintagel. Knowing which road the members of the royal party must travel along to reach their destination, Tristan plans a meeting with the queen. He takes a hazel branch, squares it off, writes upon it and then places it at a spot

titulado *Donnei des Amanz* de fines del XII⁵⁴⁴ y la continuación de *Perceval* de Gerbert de Montreuil⁵⁴⁵, compuesta hacia 1230.

De la classificació que ens ofereix Cuesta ens interessa fixar-nos especialment en el *Tristany en prosa*, un conjunt de manuscrits que, segons Vinaver (1959, p. 339), apareix en una ‘primera versió’ –més aviat de poca extensió– entre 1225 i 1235 i una ‘segona versió’ –més extensa– que podem datar cap a la segona meitat del segle XIII. Més enllà d’aquesta distinció cronològica, Ménard (1987, p. 9-18) posa l’accent en la gran quantitat de manuscrits que es conserven d’aquest relat, una circumstància que dificulta l’estudi i l’edició d’aquest text, molt ric i variat pel que fa als diferents eixos temàtics de la història. Sigui com sigui, és segur que el *Tristany en prosa* s’emmiralla en el cicle *Lancelot-Graal*, és a dir, el pren de model per explicar la història del formidable cavaller Tristany, que s’integra –finalment– dins de l’univers

where Yseut will notice it as she passes. We are assured that a similar plot has worked on a previous occasion, and it turns out to be successful again. Yseut separates from her escort and is reunited with Tristan in the forest. But soon, after Yseut has suggested how Tristan might rehabilitate himself and return to court, the lovers must sadly part again. At Yseut’s behest, Tristan composes a new lay to commemorate the occasion.” Només dos manuscrits –un a Londres i l’altre a París– conserven aquest lai de Maria de França. Es pot consultar la traducció catalana de Joan Jubany a *Quaderns Crema* (Maria de França, 1991, p. 109-111).

⁵⁴⁴ “The word *Donnei* is simply the Provençal *domnei*, ‘courtship of ladies’, and at once gives indication of the kind of literature to which it belongs. The poet, a clerk, wandering in a meadow in the springtime, catches sight of a damsel waiting for her lover, and decides to eavesdrop at the interview. The lover, a pedantic being who can only have been another clerk, is disappointed at obtaining no more than a kiss, and enters upon a disputation with a view to convincing the lady that it is her duty to grant him further favours. He makes use of many *exempla*. Even amusing tales, says the poet, may conceal a lesson, and such stories are particularly useful for young people, for whose benefit he repeats them. The lover gets much the worse of the argument, the damsel having no difficulty in proving that most of the *exempla* are inept. Unluckily the end of the poem, which survives in only one manuscript, is missing, and there is no means of knowing whether the clerk was rebuffed, or whether he was able to produce better arguments and overcome the damsel’s reluctance, or whether, as is likely, the poet acting as moderator in the dispute summed up and gave a solution to the problem, and if he did, which side came down on.” (Legge, 1963, p. 128-129). En tot cas, el poema *Donnei des Amanz* proporciona nombroses al·lusions a alguns dels amants més famosos durant l’edat mitjana, i entre aquests, és clar, s’hi troben Tristany i Iseu.

⁵⁴⁵ La inserció del personatge de Tristany dins de la *Quarta Continuació* (edició de Riquer, 1989b, p. 359-361), la de Gerbert, succeeix força a prop de l’inici del relat quan a la cort del rei Artús arriba Tristany disfressat per combatre contra el cavallers de la Taula Rodona. El misteriós cavaller derrota Girflet, fill de Do, també Lancelot i Ivany. Mentre lluita contra Galvany, un joglar explica a Artús que el cavaller desconegut és Tristany i immediatament el rei atura el combat. Gerbert després relata com Tristany i dotze cavallers de la Taula Rodona viatgen fins a la cort del rei Marc disfressats de joglars. Tristany interpreta el lai de *Chevrefoil* i Iseu el reconeix. Mentrestant, Galvany convenç els seu companys per intervenir en un torneig a favor del bàndol del rei Marc, que gràcies a l’ajuda dels falsos joglars guanya. Mentre els humiliats cavallers perdedors fugen, Keu veu arribar Perceval en un estat penós –a causa del seu interminable viatge a la recerca del Graal– i es burla d’ell, al seu torn Perceval fa befa de les robes del senescal, que va vestit encara de joglar. Aleshores els dos s’enfronten i, finalment, Perceval derrota Keu. Lancelot, Ivany, Sagremor i Galvany, també s’enfronten a Perceval que no han reconegut fins que Galvany l’identifica. Després, el rei Marc rep Perceval amb grans honors a la seva cort, i els altres cavallers aprofiten per demanar al rei de Cornualla que perdoni Tristany per estimar Iseu. D’aquesta manera el rei Marc concedeix el perdó al seu nebot.

artúric⁵⁴⁶. Per fer-ho possible, els canvis que experimenta el relat original són nombrosos, encara que potser el més impactant és la transformació del rol del rei Marc, que a diferència de les versions primitives –on l’adulteri era la principal font de conflicte⁵⁴⁷– adopta el rol de desprietat traïdor⁵⁴⁸. Evidentment, existeixen moltes altres modificacions que no podem

⁵⁴⁶ “The romance is, to all intents and purposes, a sequel to, and an elaboration of, the French Vulgate cycle. The similarities of style and manner are such that, but for the subject-matter, considerable sections of either work could have been incorporated in the other. Even the subject-matter is to some extent common to both. Tristan is a knight-errant of that peculiar variety of which Lancelot is the most notable example. The climax of his adventures is reached when he is solemnly received at the court of King Arthur and made a knight of the Round Table.” (Vinaver, 1959, p. 339-340). O bé: “Así, el Tristán en prose nace a la sombra de la vasta Vulgata artúrica, con una construcción mucho más ambiciosa que los antiguos relatos en verso, y aspira a reunir en un todo no sólo la historia del amor apasionado de Tristán e Iseo, sino también el devenir completo de la Tabla Redonda” (Soriano, 2006, p. 14). Per la seva banda Orazi (2006, p. 130-131) creu que: “Uno degli aspetti più complessi di queste attestazioni è costituito dalle contaminazioni che le interesserebbero, cui si aggiunge la convergenza tra la struttura del *Tristan en prose* e il ciclo della *Post-Vulgata*. Tristano finisce così per partecipare alla ricerca del Graal e per contro tutta una serie di elementi della leggenda arturiana passano nelle versioni in prosa del *Tristan*, dando origine a suggestive combinazioni. In questo modo i traduttori-adattatori potevano soddisfare le aspettative di un pubblico desideroso di mettere a confronto gli eroi dei due filoni. Naturalmente, i protagonisti della vicenda principale che ingloba al suo interno tratti dell’altra primeggiano di volta in volta: Tristano nella *Demanda* è un cavaliere perfetto nell’uso delle armi ma malato d’amore; in modo speculare Lancillotto viene inserito nella versioni del *Tristán* per restare un gradino sotto il protagonista. Va ricordata però la differenza fondamentale tra i due cicli: mentre la materia arturiana è volta a dimostrare l’inferiorità della dimensione cavalleresca rispetto a quella spirituale, la leggenda tristaniana non presenta alcun sostegno ideologico di matrice religiosa e aspira a opporre la vita cavalleresca all’ideale irrealizzabile dell’amore.”

⁵⁴⁷ Simó (2012, p. 294-295) ofereix el resum de la trama argumental: “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 Iseut, 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’Iseut i, disfressat aquesta vegada de mercader, parteix de nou per portar-la-hi al seu oncle.

A Irlanda, venç un terrible drac i obté així per a Marc la mà d’Iseut, 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 Iseut 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 tothora per barons traïdors del rei i pel nan Frocí. Finalment, sorpresos i condemnats, els amants aconseguen 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 Ogrí facilitarà la reconciliació amb el rei. La reina torna a la cort, on aconseguen 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 Iseut de les Blanques Mans, la bellesa i nom de la qual li recorden la reina. Tanmateix, no es decideix a consumir el matrimoni i encara tornarà a visitar Iseut en companyia del seu cunyat Kaherdí. Més endavant, ferit greument, Tristany envia Kaherdí a buscar la reina Iseut i tots dos acorden que si aconseguen portar-la ho anunciarà posant al pal una vela blanca. Quan Kaherdí i Iseut estan arribant, Iseut de les Blanques Mans, al corrent de la situació i portada pel despit, anuncia al seu espòs que veu aprofitar-se un vaixell amb veles negres. Tristany es deixa morir i quan Iseut arriba al seu llit mor també pel dolor.”

⁵⁴⁸ “(...) he is a villain and a traitor, an enemy of Arthurian knighthood, and it is Tristan’s duty, not his misfortune, to act as his rival and keep him in check. In this Tristan has the wholehearted support of King Arthur and his knights, who look upon the rivalry between Mark and Tristan as a contest between a hero and a traitor. The tragic tale of unlawful love yields its place to a romance of chivalry with its characteristically simple scale of values, its exaltation of chivalric virtues, and its condemnation of all that lies beyond the narrow boundaries of the ‘adventurous kingdom.’” (Vinaver, 1959, p. 340).

analitzar en detall en aquest apartat. Ens cenyirem, per tant, a exposar les línies generals de l'argument del *Tristany en prose*, que Cuesta (1994b, p. 15-17) resumeix així:

Párrafos 1-251 del anàlisi de Löseth⁵⁴⁹: En Gran Bretaña, poco después de la cristianización del país por Joseph de Arimatea, el Joven Sador, su sobrino, se enamora de Chelinda, la hija del rey de Babilonia, y se casa con ella. Ésta es violada por Naburzadán, hermano de Sador. Sador lo mata y huye con su esposa. Durante el viaje por mar, Sador es arrojado al mar para calmar una tempestad producida por la presencia a bordo de un asesino. Chelinda llega a Cornualles y, a pesar de estar encinta, es obligada a casarse con el rey Canor. Canor, prevenido por un sueño que le advertía de que un hijo de Chelinda le mataría, abandona el niño, que es encontrado por el caballero Nicorants, que le llamará Apolo el Aventurado. Canor y Chelinda tienen otro hijo. El rey Peliás de Leonís se enamora de Chelinda, con ayuda de Sador, que se ha salvado, la rapta y la desposa. Pero Sador y Chelinda se reconocen y huyen juntos. Durante la guerra de Leonís y Cornualles, Canor pide ayuda al rey de Irlanda a cambio de un tributo que subsistirá hasta el combate de Tristán con el Morholt. Leonís vence. En un encuentro entre Canor y Luces, hijo de Peliás y ahora rey de Leonís, Apolo mata a su padre Sador, Canor mata a Luces, y Apolo mata a Canor para vengar a su amigo, y se convierte en el rey de Leonís. El hijo de Canor y Chelinda, Cicoriades, es rey de Cornualles. Apolo se casa con su madre sin saberlo, pero es advertido por San Agustín. Chelinda es quemada por la multitud y Apolo se convierte al cristianismo. Apolo y Cicoriades se casan con las dos hijas del rey de Irlanda. Como consecuencia de diversas aventuras, Apolo y Cicoriades mueren y el hijo de Apolo y Glorianda se convierte en rey de Cornualles y Leonís. Tiene, a su vez, doce hijos: el mayor hereda Cornualles y el menor Leonís. Generaciones después reina en Cornualles Félix, que es asesinado por sus barones a causa de su maldad. Le sucede en el trono su hijo Marco. La hermana de Marco, Heliabel, se casa con Meliadús, rey de Leonís.

Durante una cacería Meliadús es hecho prisionero por una encantadora. Heliabel, encinta, va a buscarle y, ya de parto, muere en el camino. Gracias a la intervención de Merlín se salva el recién nacido y se libera al rey. El mismo día del nacimiento de Tristán, Marco se enemista con su hermano Pernehán porque le aconseja que no pague el tributo a Irlanda y le asesina poco después. Meliadús se vuelve a casar con la hija del rey Hoel de la Pequeña Bretaña. La madrastra intenta varias veces asesinar Tristán. Cuando Meliadús muere asesinado por los hombres del conde de Norhoul, Tristán y su ayo Govenal se refugian en la corte del rey Faramondo de Gaula. La hija del rey, Belisa, requiere de amores a Tristán, que la rehúye, lo que provoca una falsa acusación de la princesa. El rey descubre la verdad y no castiga a Tristán, pero éste y Govenal parten para Cornualles.

⁵⁴⁹ L'edició del *Tristan en prose* ha estat –i encara és– un projecte per dur a terme. Abans de qualsevol temptativa real, Löseth (1890) oferí un sumari exhaustiu del seu contingut –basat en els testimonis custodiats a París– i que encara avui molts estudiosos fan servir quan fan referència als diferents episodis d'aquest extensíssim relat. Posteriorment, Curtis elaborà una edició en tres volums (1963; 1976 i 1985) que emprà el manuscrit 404 de la Biblioteca municipal de Carpentras (un testimoni que només arriba fins al paràgraf 92 dels aproximadament 570 que establí Löseth). Un anys més tard, és Ménard (1987) qui coordina l'edició de 9 volums del manuscrit 2542 de Viena, un text que es conserva complet i que compta amb altres fragments de la mateixa família que permeten un millor establiment de l'edició definitiva del text (a més, resulta curiós que la part editada de Ménard comenci on acaba la de Curtis). Finalment, també és Ménard (1997; 1999; 2000; 2003 i 2007) qui coordinarà l'edició d'un altre manuscrit –incomplet– el ms. 757 de la Bibliothèque Nationale de França, que és el projecte més recent.

Una vez en la corte de Marco, se produce, como en los poemas, la lucha con el Morholt para liberar a Cornualles del tributo, la herida incurable, la llegada a Irlanda en una barca a la deriva y la curación de Tristán a manos de Iseo la Rubia. Durante su estancia en Irlanda se organizan torneos, en los que destaca Palamedes⁵⁵⁰, un caballero enamorado de Iseo. Tristán consigue vencerle. A continuación se produce el reconocimiento de Tristán en el baño por la melladura de su espada, como en los poemas. El rey lo expulsa de Irlanda. De vuelta en Cornualles estalla la rivalidad entre tío y sobrino a causa de la mujer de Segurades, a la que aman los dos. Cuando Blioberis la rapta, Tristán no se atreve a perseguirlo por temor a la reacción de Marco. Para desembarazarse de su sobrino, Marco le envía a Irlanda a pedir para él la mano de Iseo. A causa de una tempestad llega a Camelot a tiempo de defender al rey de Irlanda de una acusación de traición. En agradecimiento, éste le concede la mano de su hija. La madre de Iseo le da a Brengáin y a Governal un filtro de amor para la noche de bodas.

Los episodios son semejantes a los de los poemas, excepto porque 1) durante el viaje de vuelta a Cornualles los amantes son retenidos como prisioneros en la isla del Castillo de los Llantos hasta que Tristán vence al gigante que lo gobierna; 2) cuando Palamedes se lleva a Iseo, el rescate por parte de Tristán se produce por las armas y no mediante una competición musical, como en Thomas; 3) se introduce un nuevo episodio en el que Lamorat, un caballero de Arturo, envía a Marco un cuerno mágico que delata a la mujeres infieles, y éste somete a Iseo a la prueba; 4) cuando son descubiertos, los amantes se refugian en el bosque, pero no en una cueva sino en la casa de la Sabia Doncella; 5) después de cierto tiempo Marco consigue raptar a Iseo durante una ausencia de Tristán: no se produce, pues, la devolución voluntaria de la reina. Sigue, como en los poemas, el matrimonio no consumado con Iseo de las Blancas Manos, princesa de la Pequeña Bretaña. La reina Iseo se entera de este matrimonio y escribe a la reina Ginebra para pedirle consejo. Lanzarote se declara enemigo de Tristán.

Un viaje a Cornualles para ver a la reina Iseo, junto con su esposa y su amigo Kaherdín, lleva a Tristán por azar al País de la Servidumbre. Tristán derrota el cruel Nabón, y entrega el país a Segurades. Se intercalan aquí una serie de aventuras caballerescas protagonizadas por Lamorat, Belinat, Frole, Lanzarote y el caballero novel de la Cota Mal Tallada y la Doncella Maldiciente. Tristán recibe una carta de Iseo y se embarca con Kaherdín para Cornualles. Una tempestad les lleva al reino de Logres, donde tienen lugar varias aventuras, entre ellas el rescate del rey Arturo del poder de una 'doncella encantadora'. Una vez en Cornualles, Kaherdín se enamora de la reina Iseo. Tristán, creyendo que ella le corresponde, se vuelve loco de dolor y vive en el bosque, alimentado por los pastores y por un ermitaño. Mientras tanto Kaherdín tiene diversas aventuras, para morir a su regreso a la Pequeña Bretaña. Iseo intenta suicidarse al creer muerto a su amante. Se concluyen las aventuras del caballero de la Cota Mal Tallada. Durante su locura Tristán defiende a sus protectores y mata a un horrible gigante. Un día Marco lo encuentra y, sin reconocerlo, lo lleva a la corte, donde Iseo consigue curarlo. Una vez cuerdo, Tristán debe partir y se embarca en compañía de Dinadán. Ya en el

⁵⁵⁰ Aquest personatge inspira noves creacions, tal com Pickford (1959, p. 348) ens indica: “*Palamedes* was written after the version of the Prose *Tristan*, in which the Saracen knight Palamedes first appeared, but before the second or cyclic version, which was influenced by *Palamedes*. MS. B. N. fr. 335 calls the romance ‘Le Livre de Meliadus et de Guiron le Courtois et de Palamedes’ (f. 65^v), but the title *Palamedes* was given to the work as early as 1240, witness the reference to the ‘liber Palamidis’ in a letter of 5 February of that year by the Emperor Frederick II [Hohenstaufen, pare de Manfred Sicília, avi de Constança de Sicília, esposa de Pere el Gran]. From the thirteenth century onwards, however, the romance was often presented in two parts: *Meliadus*, named after the father of Tristan, who plays an important role in the first part, and *Guiron le Courtois*, named after the principal figure in the latter part. The author is unknown, though the prologue, after mentioning the romances attributed to Gautier Map, Robert de Borron, Luce de Gast, and Glasse le Blond (doubtless Wace), says that *Palamedes* is the work of Elie de Borron, companion of Robert de Borron. Of course, none of these attributions should be taken seriously.”

reino de Logres se suceden los combates y torneos destinados a conseguir renombre. Morgana, la maga hermana de Arturo, se interpondrá en el camino del héroe con la intención de perjudicar a Lanzarote. Palamedes juega también un papel importante. Tristán combate con Lanzarote, creyendo que es Palamedes. Cuando se reconocen, Lanzarote lleva a Tristán a Camelot, donde es admitido en la Mesa [Tabla] Redonda. Marco decide ir al reino de Logres disfrazado y matar a su sobrino, pero es cogido prisionero y se le obliga a presentarse ante Arturo. Siguen algunas aventuras de Dinadán, Palamedes y Lamorat, al que odian Galván y sus hermanos por ser el amante de su madre. Después de un tiempo, Arturo obliga a Marco y a Tristán a reconciliarse y los dos se embarcan para Cornualles.

Párrafos 252-338 del análisis de Löseth: Perceval llega a la corte de Arturo y es armado caballero. Hay un intercambio de cartas entre Tristán, Arturo y Lanzarote, de una parte, y Marco, Arturo y Ginebra, de otra. Cornualles entra en guerra con los Sesnos: la guerra se decide mediante un combate entre el príncipe enemigo y Tristán, que resulta vencedor. Dinadán envía a Cornualles un juglar para que cante en la corte de Marco un lai en el que se pone de relieve su perfidia. El rey cree que el autor del lai es Tristán y le hace prender. Tristán logra escapar con Iseo durante una batalla.

Párrafos 339-571 del análisis de Löseth: En el reino de Logres los amantes viven en la Alegre Guardia, el castillo de Lanzarote. Se organiza un torneo al que van Tristán e Iseo, y donde Tristán resulta vencedor a pesar de los intentos de Palamedes por llevarse el premio. Los enamorados pasan otra feliz temporada en la Alegre Guardia. Tristán va a la corte de Arturo, donde ha sido armado Galaad, y jura mantener la búsqueda del Santo Grial, como los otros caballeros de Arturo. Se intercalan en la historia algunos episodios de la búsqueda del Grial antes de volver a la aventuras de Tristán. Al cabo de un año escribe a Iseo y vuelve a continuación al Castillo de la Alegre Guardia. Pero se entera de que Palamedes ha caído prisionero y parte para liberarlo. El autor vuelve a la búsqueda del Grial, combinando episodios en los que aparecen Tristán y Palamedes. Entre tanto, Marco invade el reino de Arturo y toma al asalto la Alegre Guardia, recuperando a Iseo. Siguen las aventuras de Galaad. Tristán, que había sido herido, conoce la noticia del rapto de Iseo, lo que le lleva casi a la muerte. Una vez curado, tras algunas aventuras, regresa con Sagremor a Cornualles.

Tristán vuelve a visitar a Iseo en secreto, pero es descubierto y el rey Marco lo hiere con una espada envenenada por Morgana⁵⁵¹. Su agonía es lenta y Marco prohíbe a Iseo que vaya a verlo. Al fin se compadece y va con su esposa a ver a su sobrino moribundo. Tristán se despide solemnemente de la caballería y de sus compañeros, y pide a Sagremor que lleve su espada y su escudo a la Mesa [Tabla] Redonda. Por fin se dirige a Iseo con tiernas palabras, ella le abraza y mueren besándose. Marco, conmovido, ordena enterrarlos juntos. Se narran las últimas aventuras de la búsqueda del Grial y la muerte de Palamedes. Sagremor lleva la noticia de la muerte de los amantes a Camelot. Arturo y sus caballeros deciden llevar luto. Arturo, Lanzarote, Ginebra y otros caballeros hacen lais por la muerte de Tristán.

⁵⁵¹ “La tendencia que se observa a partir del *Tristán* (...) es la de un desdibujamiento gradual de sus rasgos hasta llegar a un esquematismo radical como personaje, en una especie de intento —más o menos deliberado— de restarle protagonismo. Este proceso se desarrolla en dos vertientes: una caracterización negativa —la de los *Tristanes*— y otra, si no del todo positiva, al menos más suave —es lo que ocurre en el *Baladro* y en la *Demanda del Sancto Grial* de 1535—. En cuanto al *Tristán*, los motivos de este velo que cubre al personaje de Morgana tiene su origen probablemente en un simple desplazamiento de las prioridades argumentales. El protagonista del relato es un caballero ajeno a la corte de Arturo que, por diversos avatares, acaba relacionándose con ella (...). El autor o autores de la obra, en el momento de buscar oponentes del héroe, han recurrido sencillamente a un personaje ya conocido por el público cuya maldad era proverbial.” (Zorrilla, 2006, p. 222-223).

Algunos manuscritos añaden un epílogo formado por Hélie de Boron⁵⁵². Otros cuentan también como Dinadán se venga de Marco por la muerte de los amantes. Marco es destronado y, finalmente, repuesto en el trono por Arturo.

Tal com indica Vinaver (1959, p. 340), és habitual que en el procés de perllongament literari dels *romans* s'opti pel desenvolupament de la història ancestral dels personatges. Com es pot observar en el cas concret del *Tristany en prose*, el relat comença explicant la genealogia dels reis de Cornualla i de Leonís –i també s'ocupa del naixement de l'heroi–, per després enllaçar aquest argument amb el material tradicionalment recollit en les versions en vers d'aquest mite. Posteriorment, l'autor o els autors van optar per connectar el món de Tristany amb el d'Artús a través de nombrosos episodis ja descrits en altres cicles, per això no ens ha de sorprendre, per exemple, l'aparició de nombroses referències a la recerca del Graal. Malgrat les profundes transformacions que modifiquen els amors de Tristany i Iseu –i que els condueixen per nous camins fins ara inexplorats– sembla que els trets més destacables d'aquesta història es mantenen fidels respecte al tema original, fins i tot, durant el transcurs de l'última part de l'extens *roman*, quan es produeix la separació dels enamorats –amb demorança inclosa– abans que s'esdevingui l'escena de la mort⁵⁵³. L'aparença resta intacta, mentre que els motius pels quals succeeixen alguns episodis comuns en les versions en vers i en les versions en prosa no són els mateixos. A més aquestes diferències, com és natural, propicien tota mena d'anàlisis comparatives entre uns i altres textos, tot i que el *Tristany en prose* topi amb dos inconvenients tan importants com l'elevadíssim nombre de manuscrits i una generosa extensió⁵⁵⁴.

⁵⁵² Sobre l'autoria del *Tristany en prosa* podeu consultar Curtis (1983) i Baumgartner (1985 i [2006] 2009).

⁵⁵³ “La mort des amants n'illustre plus la fatalité de l'amour dans un texte où Tristan succombe à la trahison de Marc. Thomas relatait comment, désespéré par l'absence de sa maîtresse, il renonçait à lutter pour garder la vie. Le roman en prose donne une autre version: Marc, prévenu par le traître Audret, blesse mortellement son neveu d'un coup de lance empoisonnée dans le dos. N'est-ce pas la meilleure manière de démontrer que Tristan n'est pas mort par amour, et que ce destin de faiblesse, indigne d'un vrai chevalier, est réservé à la femme, à Yseut qui se précipite sur le corps de son amant à l'agonie pour périr étouffée sous sa dernière étreinte?”

Ce dénouement modifié impose une restructuration complète de la légende. Le crime odieux de Marc exige une minutieuse préparation qui l'expliquera par la nature même du personnage, c'est-à-dire par son être et ses antécédents. *Le Tristan en prose* accuse donc la noirceur de son caractère, et met en relief le poids sinistre de l'hérédité qui l'accable. Le début du roman est consacré à la chronique monstrueuse de ses ancêtres. D'une pierre, deux coups: le romancier disqualifie son triste héros, et flatte un public ravi d'entendre des histoires de trahisons, de meurtres et d'incestes, que le gens du XIII^e siècle trouvaient particulièrement délectables.” (Payen, 1973, p. 630).

⁵⁵⁴ “Malgré la beauté de ce texte qui reprend l'antique histoire de Tristan et Yseut et l'intègre à un authentique roman de chevalerie, malgré la conception grandiose de cet ensemble qui rivalise avec les grands romans de la Table Ronde, comme le *Lancelot en prose* et la *Queste du Saint Graal*, malgré l'extrême qualité de certaines pages

Si ara ens fixem en la difusió dels testimonis sobre el *Tristany* dins de la península Ibèrica, de seguida podem advertir que el panorama es presenta igualment complex i divers⁵⁵⁵. Sobre la filiació entre uns i altres textos de matèria tristianiana, Mérida (2013) reconeix que Northup (1912) va ser el primer en elaborar la teoria de la dependència d'aquests textos a la família textual italiana⁵⁵⁶, encara que adverteix que és una hipòtesi no del tot contrastada⁵⁵⁷. Per la seva banda, Conde de Lindquist (2007) creu que l'expansió marítima de la Corona d'Aragó produïda durant els segles XIII al XV podria justificar la via les connexions exposades per Northup⁵⁵⁸. Soriano (1999, p. 413) ofereix una succinta retrospectiva sobre la qüestió:

d'une admirable sensibilité et d'une écriture peut-être supérieure à celle du Lancelot en prose, le texte es resté enseveli dans les bibliothèques. Deux raisons expliquent ce sort injuste. D'une part, le nombre considérable des manuscrits conservés: à l'heure où nous écrivons on connaît 82 manuscrits ou fragments de manuscrits de l'œuvre (...). D'autre part, la longueur considérable de ce monument des lettres françaises a inquiété beaucoup d'érudits. Des manuscrits complets de grand format approchent ou dépassent les 500 folios. Plusieurs rédactions différentes de l'œuvre nous sont parvenues. Pour faire le tour complet de la tradition manuscrite, pour comparer minutieusement toutes les copies, il faudrait plusieurs dizaines d'années. Les éditeurs se sont donc détournés de cette «somme». Ils ont hésité à se lancer dans cette forêt immense, cette *selv'oscura* où l'on risque toujours de se perdre." (Ménard, 1987, p. 8). Si us voleu fer una idea de la complexitat que suposa la filiació d'una quantitat tan gran de manuscrits es pot consultar Curtis (1969).

⁵⁵⁵ Lucía Megías (2005, p. 241-243) ofereix una bona síntesi dels testimonis peninsulars del Tristany quan diu: "Conservamos dos ramas de la transmisión diferentes de la leyenda francesa: una que estaría representada por dos folios en gallego-portugués del último tercio del siglo XIV, y la otra tanto por un manuscrito fragmentario de 131 folios conservado en la Biblioteca del Vaticano (*Cuento de Tristán de Leonís*), que se data a finales del siglo XIV y principios del XV, y dos fragmentos en catalán (...) y de más de cincuenta fragmentos de un perdido códice castellano del siglo XV, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 20262 –fragmento Bonilla– y ms. 22644 –fragmentos Alvar-Lucía–), del que procedería la tradición impresa del siglo XVI [normalment anomenat *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*], que, aunque nacida en Valladolid, triunfará en la Sevilla de los Cromberger [fa referència a l'edició de Juan de Burgos de 1501, la de Cromberger (1511 i 1528) i la de Juan Varela (1520 i 1525)] (...). Este texto dará lugar a dos creaciones originales: una manuscrita: la *Carta de Iseo y respuesta de Tristán* (BN Madrid: ms. 22021) y una continuación que se imprime en Sevilla en 1534: *Tristán de Leonís el Joven*." Es pot trobar més informació sobre la tradició manuscrita a Sharrer (1977), Hall (1983), Cuesta (1994b), Orazi (2006), Mérida (2013, p. 35-43), Soriano (2013b).

⁵⁵⁶ "Les analogies entre familles textuelles italiennes et espagnoles se concrétisent de façon plus évidente au niveau du choix lexical et surtout des noms propres." (Facon, 1996, p. 248).

⁵⁵⁷ "Esta hipótesis, aunque valiosa en su momento, ha sido bastante discutida por el resto de la crítica a lo largo del siglo XX; actualmente parece menos compartida, sobre todo como consecuencia, en primer lugar, de nuevos hallazgos documentales (tanto de originales como de versiones ibéricas) que sugieren o indican caminos alternativos muy diferentes, y, en segundo lugar, por las nuevas investigaciones que dichos descubrimientos han propiciado.

Complementaria a esta discusión, debería indicarse que tampoco existe un consenso crítico sobre la prioridad cronológica de las posibles vías de penetración de los textos tristianianos, no ya de las canciones o de los cuentos de los juglares, por ejemplo, sino de las obras extensas que constituyen la base literaria de las traducciones ibéricas: la lectura de la abundante bibliografía demuestra que han sido brindadas todas las explicaciones geográficas verosímiles –y, casi, imaginables– al respecto, desde las tierras catalanas y aragonesas, a las castellana, gallegas y portuguesas." Mérida (2013, p. 36). Soriano (1999, p. 414) la descarta completament quan parla a favor d'un intermediari català que donaria lloc al *Tristany* castellà, una teoria ja proposada per Bohigas (1929).

⁵⁵⁸ "The tale of Arthur could have come into the Iberian Peninsula many years before the texts were produced through the Vikings, Normans, Anglo-Normans, and Italo-Normans via the Aragonese. I believe that Aragon's strategic location along Mediterranean trade routes and its political hegemony in the Two Sicilies confirms its

Un dels debats més importants arran d'aquest fet se centra en la possible relació amb la família dels testimonis tristanians italians. La prioritat d'aquests sobre els hispànics va tenir en George Tyler Northup (1912, 193-194) un fervent defensor en contra de les opinions d'Adolfo Bonilla y San Martín (1912) i Jole Scudieri Ruggieri (1966). Bonilla y San Martín (1912: xlv-lxi) va donar dues hipòtesis diferents: o bé que 1) el traductor va utilitzar una versió més breu sobre el *Tristan en Prose* francès i afí a la redacció de la versió I de la classificació de Löseth (1890) o bé 2) un testimoni francès, avui dia perdut, on estava ja combinat el text francès amb la *Compilation* de Rustichello de Pisa. Davant d'aquesta opinió i contràriament a la de Northup, Scudieri Ruggieri (1966) teoritzava sobre la procedència hispànica dels textos italians. Una tercera solució, més neutral potser i propera a la de Bonilla y San Martín, era la proposada per William J. Entwistle ([1925] 1975) amb la qual suggeria una font francesa anònima per explicar el parentesc del grup hispanoitalià.

I al seu torn Santanach (2010, p. 26), que se centra en els fragments catalans, explica que:

El trasllat català del *Tristany* no és pròpiament una versió de l'extens *Tristan en prose* francès. En divergeix pel que fa a la redacció, bastant més del que és habitual en traduccions medievals, com també respecte dels episodis que s'hi relaten o de l'ordre en què s'hi narren. Pel que podem inferir a partir dels fragments conservats, el text català transmetia una versió diferent, i més breu, de les dels textos francesos. Presenta una proximitat molt superior, per contra, amb la traducció castellana i, encara que en un grau més baix, amb part de la tradició italiana, representada pel *Tristano Riccardiano*, la *Tavola Ritonda* i altres textos menors. Aquests punts de contacte indiquen que les versions catalana, castellana i italiana comparteixen un mateix antecedent, que no s'ha conservat, escrit presumiblement en francès, per bé que també s'ha suggerit que a la península Ibèrica podria haver-hi arribat en versió italiana. Sobre aquest hipotètic antecedent s'ha proposat que devia ser o bé un text que transmetia un estadi redaccional anterior a les versions franceses conservades, o bé una compilació de materials d'origen divers, potser elaborada a Itàlia.

Les vies de penetració de la matèria tristaniana però són encara una qüestió que caldrà resoldre. De moment, fixem-nos en allò que ens interessa, els testimonis conservats en català. En el seu catàleg bibliogràfic, Sharrer (1977, p. 25) parla només de dos fragments, un de la segona meitat del segle XIV custodiat a Andorra i un altre de les darreries d'aquest mateix segle conservat a l'Arxiu Municipal de Cervera. Sabem que Agustí Duran i Sanpere descobrí el primer el 1917. Es tracta d'un plec separat que trobà mentre remenava uns documents de procedència notarial⁵⁵⁹. El fragment en qüestió correspondria als paràgrafs 20-22 segons la

position as the likely candidate for the transmission of the Catalan Tristan Fragments into the Iberian Peninsula.” (Conde de Lindquist, 2007, p. 44).

⁵⁵⁹ “Consta el nostre curt fragment de quatre fulls de paper de 225 x 155 mil·límetres, escrits en totes les planes (22 ratlles cada una), deixant amples marges a tot el volt i donant la impressió d'ésser unes fulles caigudes d'un llibre, conservant indicis d'haver estat cosides formant plec. La conservació és ben dolenta, havent sofert la part superior dreta l'acció destructora de la humitat. El paper porta la filigrana de la ballesta a punt de desaparar. El caràcter de la lletra sembla acusar les darreries del XIV.^{en} segle. L'escriptura és bona cosa descuidada, oferint diversos esmenats, repeticions i descuits de paraules. Falten les caplletres, i en son lloc queda un espai ample com si s'hagués tingut el propòsit de fer-les colorides.” (Duran i Sanpere, 1917, p. 5).

distribució de Löseth (1890, p. 16-18), i comença explicant com Merlí hauria deslliurat el rei Meliadús de l'encantament d'una donzella que el tindria retingut en una torre. Una vegada alliberat, Meliadús s'assabenta de la mort de la seva esposa mentre donava llum al bosc, i demana al mag que vagi a buscar el nadó. Merlí recull a Tristany, i tot just quan el porta amb el seu pare, confessa al rei que el seu fill serà un dels tres millors cavallers del món –juntament amb Lancelot i Galaad. Tot seguit, se'ns diu que Meliadús regna sense esposa durant dos anys i que després pren per muller una dama d'alt llinatge amb qui no tindrà cap fill (Soriano, 1999, p. 422-423). La dona, atemorida per la possibilitat d'ésser exiliada en pic falti Meliadús, intenta assassinar el seu fillastre Tristany. L'ardit consisteix a deixar uns flascons de vi amb verí damunt del llit de l'infant i esperar que quan tingui set se'n serveixi a pler. Tanmateix, és Meliadús qui, quan visita la cambra del seu fill, vol beure del vi emmetzinat. L'esposa, que no esperava que passés això, es veu en la necessitat d'advertir el seu marit. I ell, de seguida, dóna la copa que s'havia preparat a un dels seus gossos, que cau fulminat.

En el seu article de 1917, Duran i Sanpere, a banda de proporcionar la transcripció del fragment que acabem d'explicar, compara els episodis més amunt esmentats amb els d'un text castellà, el *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís y de sus grandes fechos en armas*, imprès el 1501. De la confrontació d'ambdós passatges sorgeix una idea: “En la prosa francesa la madrastra de Tristany prova per dues vegades d'emmetzinar-lo. El text castellà muda l'ordre d'aquests emmetzinaments, i hem de suposar que així mateix devia passar en la versió catalana, per més que en el nostre curt fragment no es troba complet aquest passatge; el fet de contenir la relació del segon emmetzinament, de la prosa francesa, i l'exacta correspondència en aquesta part amb la versió castellana, no ens deixa lloc a dubte.” Duran i Sanpere (1917, p. 32)

Més tard, l'any 1929, Bohigas deixa constància de l'existència d'un altre testimoni, però no és fins quaranta anys més tard que Aramon i Serra (1969, p. 326-337) transcriu el fragment del ms. d'Andorra. Són quatre folis –del 33 al 36– que correspondrien als paràgrafs 56-57 i

71a de la distribució de Löseth (1890)⁵⁶⁰. Sobre els primers dos paràgrafs –el 56⁵⁶¹ i 57⁵⁶²–, el ms. d'Andorra segueix de manera fidel bona part de les accions exposades en el *Tristany en prosa* francès, és a dir, se'ns explica com Tristany decideix no consumir el matrimoni amb Iseu de les Blanques Mans i com l'endemà el rei Coell –Höel– vol cedir la corona del seu regne a Tristany, tot i que ell la refusa molt cortesament. També se'ns relata com Brius, un cavaller del regne de Longres –Logres– arriba a la cort del rei Coell i reconeix Tristany. Quan Brius torna a Gamellot –Camelot– tramet la bona nova a Artús, i al seu torn, Lembrogesi fa arribar la notícia al rei Marc. És a través d'un nan que ha sentit les paraules de Lembrogesi que la reina Iseu s'assabenta del matrimoni del seu enamorat. Aleshores, profundament desesperada, envia una carta a Tristany a través de la seva donzella Brangina –paràgraf 60 segons Löseth–, que diu així (Aramon i Serra, 1969, p. 329-330):

Al amat meu, car e plasent e amorós.

Lo meu car amich, lo millor e'l pus franch cavaller del món, Tristany, senyor del regne de Leonís, e fill del pus noble rey qui han fos, lo rey Meliadux: de part mia, dolorosa regina Isolda la Bronda, filla del rey Languissi de Irlande e muller del rey Marc de Cornualle, vos enviy saluts, am làgrames, e ab plors, e ab ira, e ab dols, e ab greus pensaments, e ab sospirs, e ab gran desig que yo he de la vostra gentil perçona.

Hon yo, lo meu car amich, age hoÿdes en esta cort coses les cals yo no creu, que vós avets presa per muller madona Isolda de les Blanxes Mans, filla del rey Coel de la Petita Bratanya, hon vos fas asaber, lo meu car amic, que si·u aveu fet, que·u aveu fet en guisa de malvat cavaller e de desleyal, car bé sabets vós que yo stic en presó per vós, e'n sofrir molt treball e molt de desayra, e consir tots jorns en vós, que yo pogués ésser ab vós tots jorns e totes nits. E que vós me ajau mesa en oblit per altra dona, sapiats, car amich, que més de mal é aüt depuys que sabí aquesta novella, que no aguí en dos ayns que stiguí en la presó, e tan gran dol, que a penes me pux abstanir nit ni jorn de plorar. E ab les mies làgremes é feta aquesta tinta, de la cal é scrites aquestes letres. E pens-me en mi que yo só enganade per vós, que yo stich en gran pena e en gran treball e consir tot lo mal en mon cor, e vós stats en gran solàs ab la vostra Isolde de les Blanxes Mans, e vós avestsmesa mesa en oblit.

⁵⁶⁰ Més endavant, Santanach (2010, p. 28) afegeix en el còmput entre uns i l'altre els paràgrafs 60, 58 i 63 i Cuesta (1994b, p. 32) fa referència als paràgrafs 59-60.

⁵⁶¹ “56. Un jour, Kahedin et Tristan se promènent à cheval ensemble. Tristan songe à Iseut la blonde, et sa tristesse l'accable au point de la faire tomber évanoui de son cheval. Revenu à lui, il parle de son amour pour Iseut. Kahedin croit qu'il s'agit de sa sœur et le dit à son père, qui la donne en mariage à Tristan. Celui-ci accepte; le nom d'Iseut y entre pur beaucoup.

Il se marie donc, mais il reste fidèle à la reine Iseut quant au point principal, et la naïve Iseut est contente. Gouvernal se réjouit: il croit que Tristan a oublié Iseut de Cornouaille; mais Tristan se trouve dans un singulier embarras, et *grant est la bataille des deux Yseltes*. Höel investit son gendre du royaume de la Petite-Bretagne. Un an s'écoule.” (Löseth, 1890, p. 45-46).

⁵⁶² “57. Iseut apprend la nouvelle du mariage de Tristan et en est désespérée. Elle charge une demoiselle de porter à la reine Guenièvre une lettre, dans laquelle elle lui demande conseil.” (Löseth, 1890, p. 45-46).

Hon vos fas asaber, lo meu car amich, que si vós, vista aquesta, no veniu a mi traer d'aquesta pena que per vós sofrir, que yo seré aquella qu'm lejaré morir per amor de vós.

La carta, que ha estat contrastada per Cuesta (1994b, p. 137-140), presenta una notable semblança amb aquella que apareix al ms.Vaticà o *Cuento de Tristán de Leonís*. En canvi no succeeix el mateix amb l'edició castellana de 1501 o *Libro del esforçado cavallero don Tristán de Leonís e de sus grandes fechos en armas*. Malgrat això, sembla que l'anàlisi de distintes parts d'aquests textos, carta inclosa, indicaria un precedent comú en els tres casos⁵⁶³.

Sobre el següent conjunt d'accions que presenta el fragment català d'Andorra, llegim com Brangina fa cap a la Petita Bretanya per tal d'entregar en mà la carta que la seva senyora a escrit a Tristany –és el paràgraf 71a segons Löseth⁵⁶⁴ tal com ja havia indicat Aramon i Serra. El troba acompanyat del seu cunyat Gedis –Kaherdin– i en un principi no la reconeix. Brangina li dóna la carta i els tres planifiquen la seva marxa a Logres amb l'excusa de pacificar la zona. Iseu de les Blanques Mans no se'n refia, no vol que Tristany marxi lluny d'ella perquè pensa que no tornarà. Plena de recels, no té una altra opció que acomiadar-se del seu marit, que emprèn el viatge de tornada a Cornualla acompanyat de Gedis, Governall i Brangina. Tots ells naveguen durant quinze dies, i després la fortuna els portà cap a una part de Longres –Logres– anomenada Gaste Forest –és a dir, l'Erma Foresta. Tristany desembarca i mana que els altres es dirigeixin a Tintovil –Tintagel– mentre ell vol emprendre alguna aventura.

⁵⁶³ “El texto del ms. de Andorra y el del *Tristán* de 1501 se muestran perfectamente concordantes, aunque haya, por supuesto, algunas modificaciones, mientras que el ms. Vaticano resume mucho más en unos casos y amplía en otros. El ms. de Andorra y el *Tristán* de 1501 se asemejan de tal manera que evidencian una procedencia común. Hay que tener en cuenta que el *Tristán* de 1501 puede ser reproducción más o menos fiel del ms. 20262-19 y las diferencias, bastante leves por otra parte, que existen entre su texto y el del ms. de Andorra pueden atribuirse al editor del siglo XVI. Con todo, el ms. Vaticano muestra también una gran semejanza con los otros dos, revelando de forma manifiesta e indudable una procedencia común.” (Cuesta, 1994b, p. 143).

⁵⁶⁴ “[71a.] Dans la même semaine où Tristan avait avoué à Kahedin son amour pour Iseut la blonde, ils chevauchent ensemble au bord de la mer. Ils rencontrent une demoiselle que Tristan, à sa grande joie, reconnaît pour Brangain. Elle lui apporte la lettre (en prose) dans laquelle Iseut prie Tristan de revenir auprès d'elle (...) (a). Tristan part aussitôt avec Kahedin, Gouvernal et Brangain, pour le Léonois, à ce qu'il dit à Hoël. Une tempête les porte en Grande-Bretagne, près de la forêt enchantée de *Darnantes*.” (Löseth, 1890, p. 56-57).

Si bé no existeix una coincidència absoluta, Santanach (2010) creu que els episodis descrits en la segona part d'aquest fragment corresponen, en part, als paràgrafs 60⁵⁶⁵, 58⁵⁶⁶ i 63⁵⁶⁷ de l'anàlisi de Löseth, mentre que Cuesta (1994b) opina que només hauríem de tenir en compte els paràgrafs 59 i 60. És evident que en el manuscrit català s'efectua una reorganització o una simplificació del fil argumental que comença a produir-se ja en el paràgraf 57, quan Iseu s'assabenta del matrimoni de Tristany amb Iseu de les Blanques Mans. En efecte, és en aquest moment que la reina Iseu decideix enviar una carta a Ginebra per demanar-li consell. Aquesta acció desencadena un seguit de reaccions que el manuscrit català omet, entre elles l'enemistat que Lancelot –enamorat de Ginebra– declara a Tristany i que s'esdevé en el paràgraf 59⁵⁶⁸. Així mateix, en la versió francesa, la reina Iseu escriu la carta a Tristany només quan ha rebut la resposta de la reina Ginebra en el paràgraf 60, i posterga l'entrega de la missiva per part de Brangina fins al paràgraf 71a que ja hem caracteritzat més amunt. S'entén, per tant, que els paràgrafs inclosos per Santanach i Cuesta ho són a mode de puntualitzacions, però que en general, l'exposició d'Aramon i Serra (1969) ja s'adiu perfectament amb la descripció del manuscrit català.

A banda del contingut, els avenços més destacables a l'entorn d'aquest testimoni els ha dut a terme Santanach, que en la darrera dècada s'ha encarregat de caracteritzar acuradament el

⁵⁶⁵ Parcialment compleix les accions descrites en el paràgraf 60 de Löseth (1890, p. 47): “La messagère d'Iseut lui apporte la réponse de Guenièvre à sa lettre, qui la console beaucoup. Puis elle envoie Brangain porter une lettre à Tristan pour le faire revenir en Cornouaille.” Efectivament, en la versió catalana després que Iseu s'assabenti del matrimoni a través d'un nan que li fa arribar les bones noves de Lambroguesi, demana a la seva donzella que li faci arribar una carta seva a Tristany.

⁵⁶⁶ “58. Un jour Kahedin et Tristan se promènent à cheval, au bord de la mer. Tristan, songeant qu'il y a un an qu'il n'a vu Iseut la blonde, pleure; interrogé par Kahedin, il avoue tout. Kahedin, qui ne se montre pas fâché le moins du monde, approuve la résolution de son beau-frère d'aller en Cornouaille et d'emmener Iseut en Logres ou en Benoïc pour y passer le reste de sa vie avec elle, et il obtient la permission d'accompagner Tristan, car il a grande envie de voir Iseut, et il désire reconforter son beau-frère.” (Löseth, 1890, p. 46). D'aquest fragment allò que destacaria és la complicitat entre Tristany i Gedís, quelcom que també apareix, efectivament, en el testimoni català.

⁵⁶⁷ Més enllà de les aventures que s'expliquen en els paràgrafs que ronden el número 60, Santanach afegeix el paràgraf 63 a la comparació perquè és aleshores quan rep la carta de la reina Iseu (Löseth, 1890, p. 51): “Dans cette même semaine arrive la lettre d'Iseut; Kahedin et Tristan vont en Cornouaille; on découvre qu'Iseut aux blanches mains est encore vierge.”

⁵⁶⁸ A tall d'exemple el final d'aquest paràgraf 59 de Löseth (1890, p. 47): “Un chevalier de la Petite-Bretagne arrive; on parle de Tristan: Lancelot dit du mal de lui et se déclare son ennemi; le chevalier, qui s'appelle *Sup(p)inable*, retourne dans son pays et raconte cela à Tristan.

Tristan comprend que Lancelot le hait parce qu'il a épousé Iseut aux blanches mains et abandonné l'autre Iseut. Cependant, sa femme est toujours vierge et ne se doute de rien: c'est en son honneur, croit-elle, que Tristan compose ce grand nombre de motets et de chansonnettes, où revient à chaque instant le nom d'Iseut.”

manuscrit 1 de l'Arxiu de les Set Claus que actualment es conserva a l'Arxiu Històric Nacional d'Andorra, és a dir, el *Còdex miscel·lani* que conté el *Tristany*⁵⁶⁹. Gràcies a les seves aportacions, Lucía Megías (2005, p. 253), després de fer-se ressò d'algunes propostes de Santanach (2003, p. 422-423) —com, per exemple, aquella que diu que Miquel Ribot d'Aixirivall hauria recopilat el còdex en qüestió durant els últims anys del segle XV o principis del XVI—, es planteja el següent:

¿Se han conservado estos folios del *Tristany* catalán, procedentes de un códice completo de la obra hoy perdido, como «autoridad» sobre un caso legal de matrimonio, sobre una cuestión notarial, antes que como muestra de un texto caballeresco medieval? Si esta hipótesis —un poco arriesgada, por cierto—, vendría, en parte, a modificar la «naturaleza textual» del fragmento andorrano del *Tristany*, este matiz no habría afectado para nada a la forma textual que se ha transmitido, ya que no se ha insertado dentro de otra unidad textual, sino que se ha conservado en un códice de trabajo de un notario, códice en que recogía diversos materiales para sus intereses profesionales, y que puede denominarse como «compilación codicológica»⁵⁷⁰.

Aquesta visió, sense cap mena de dubte, amplia el camp interpretatiu d'aquest testimoni manuscrit i de la matèria tristaniana en català, com també ho fa un darrer testimoni dipositat a la Biblioteca de Catalunya el 2010⁵⁷¹. Es tracta d'un fragment que, sembla, ja coneixia Duran i Sanpere —el descobridor del fragment de Cervera— perquè es trobà entre les seves notes. Sorprenentment, no formaria part del mateix còdex que els fragments de Cervera, sinó d'un altre manuscrit autònom. Molt malmesos per la humitat i conservats sense les marques pròpies del relligat, Santanach (2010) constata que els bifolis podrien tractar-se d'un

⁵⁶⁹ “Es tracta d'un volum factici format per un nombre considerable de textos i documents molt heterogenis i d'origens força diversos, que, com era d'esperar, és compost en bona part per documents jurídics i legals referents a les valls d'Andorra (privilegis —del pariatge de 1278, n'hi ha una còpia completa, una altra de fragmentària i, encara, una traducció catalana—, reclamacions, concòrdies, etc.). Alhora, però, hi trobem també altres textos de tipus científic i mèdic (...) i una miscel·lània de textos sobre medicina astrològica; hi ha, així mateix, alguna obra de contingut espiritual com ara un tractat fragmentari sobre l'administració dels sagraments, i, finalment, s'hi va incloure algun text de contingut literari. Pel que fa a aquest darrer àmbit, és de destacar la presència d'un fragment de la traducció catalana del *Tristany en prosa*, que ha despertat l'interès dels estudiosos de la literatura, sobretot per la seva condició de testimoni del coneixement que es tenia de la matèria de Bretanya en terres de parla catalana i a la península Ibèrica, i que ha estat citat repetidament a l'hora de plantejar les possibles relacions genètiques —i, doncs, vies de penetració i difusió del text— que es poden establir entre la versió catalana de l'obra i altres tradicions textuales. Al costat del fragment del *Tristany*, es conserva al *Còdex* una versió incompleta de la *Doctrina pueril* de Ramon Llull, text de contingut bàsicament catequètic i doctrinal, i força menys 'literari' que altres obres del beat. Tot plegat ha fet que s'interessessin pel volum tant els estudiosos de la història del Principat d'Andorra com els de la literatura i la història de la cultura.” (Santanach, 2003, p. 418-420).

⁵⁷⁰ Recordem que Soriano (2013b) també els anomena així o bé manuscrit factici.

⁵⁷¹ “El nou testimoni, al qual s'ha atribuït la signatura 8.999/1 és compost per quatre folis de paper, de 300/295 x 226/222 mm, els quals constitueixen dos bifolis de característiques idèntiques (...). No sembla que aquests bifolis hagin format mai part d'un volum relligat, perquè no presenten marques al lloc d'haver estat cosides ni els seus marges han estat tallats per cap relligador.” (Santanach, 2010, p. 30).

esborrany o bé d'una còpia destinada per a l'ús propi. El contingut d'aquest fragment es correspon amb dos passatges no consecutius del *Tristany* en prosa que l'estudiós identifica amb dos moments diferents de la història⁵⁷² tot i que ambdós es poden situar més aviat a l'inici del relat. Malgrat les bones perspectives que suposa aquest nova troballa, poca cosa més podem dir, a banda de remetre a l'excel·lent treball que fins ara s'ha realitzat. Haurem d'esperar l'edició del text que d'aquest testimoni –i també dels altres dos que es conserven en català– està preparant actualment Santanach.

La Faula de Guillem de Torroella

De tots els testimonis conservats en l'àmbit català sobre la matèria de Bretanya, *La Faula* de Guillem de Torroella és potser el més excepcional⁵⁷³. El singular valor d'aquest relat de 1269 versos s'explica en gran part gràcies a la originalitat de l'obra, que destaca per damunt de traduccions o adaptacions també conservades sobre aquesta temàtica. El text, que ens ha pervingut a través de diversos manuscrits⁵⁷⁴ explica la insòlita trobada entre l'autor –i alhora protagonista– amb el rei Artús, i ha suscitat l'interès de nombrosos estudiosos, que encara avui discuteixen sobre les raons que van moure Guillem de Torroella a escriure *La Faula*.

El relat s'inicia un matí de Sant Joan quan l'autor / narrador troba una balena i un papagai a la platja de Sóller, a Mallorca. Sense pensar-s'ho gaire, puja damunt del gran animal que, de

⁵⁷² El primer correspondria als paràgrafs 22-27 de la distribució de Löseth (1890, p. 17-19) i l'altre als paràgrafs 34-38 (Löseth, 1890, p. 25-29).

⁵⁷³ Sobre la possible datació de l'obra, Bohigas i Vidal Alcover (1984, p. IX) proposen una data anterior a 1375, Compagna (2007, p. 10) s'inclina pel període que es troba entre 1370 i 1374, mentre que Vicent (2011, p. 64) creu que senzillament l'hauríem de situar abans de 1374.

⁵⁷⁴ Quatre en total: el manuscrit A (*Cançoner Vega-Aguiló* a la Biblioteca de Catalunya) –l'únic que conté el relat complet–, el manuscrit U (*Cançoner dels Comtes d'Urgell* a la Biblioteca Nacional de Madrid), el manuscrit M (*Cançoner Estanislau Aguiló*, de la Societat Arqueològica Lul·liana de Palma) i el manuscrit C (manuscrit 381 de la Biblioteca Municipal de Carpentràs). Es pot trobar una caracterització completa a Bohigas i Vidal Alcover (1984, p. XXII-XXIV). També en fan referència Badia (2003, p. 26), Grifoll (1984, p. 100), Compagna (2007, p. 33-52) i Vicent (2011, p. 258-263).

seguida es posa en marxa. Quan, finalment, Guillem arriba a terra ferma, al capdamunt d'un arbre veu una serp –amb un carboncle enganxat al front que il·lumina el lloc– que li anuncia que es troba a l'Illa Encantada, la residència del rei Artús i la seva germana, la fada Morgana. Després de la fantàstica conversa amb la serp, Guillem s'adorm, i l'endemà prossegueix el seu camí damunt un palafre i acompanyat també de dos branxets que el menen fins a un palau, d'on surt Morgana a rebre'l. La fada s'encarrega de guiar-lo a la cambra on s'està el rei Artús, però Guillem no veu res fins que Morgana passa per davant dels seus ulls un anell que porta a la mà i que converteix la foscor en claredat. Només després d'això podrà veure el rei. Tanmateix, la imatge d'Artús és torbadora, el seu aspecte és el d'un home de trenta anys, però el seu posat denota un defalliment absolut. A més, entre les mans sosté una espasa que mira fixament mentre dues dames als seus peus –Amor i Valor– ploren desconsoladament. Guillem presencia aquesta escena i també l'amarg lament d'Artús, i es pregunta si aquell home pot ser, efectivament, el famós rei bretó. Mentrestant, Artús s'adona de la presència de l'intrús i li pregunta qui és i d'on ve. Al seu torn, Guillem vol saber per què està tan trist. És així com comença una llarga lletania sobre l'espasa que duu a les mans i les imatges que hi ha representades a la fulla. Quan acaba de parlar, abans d'acomiar-se, el rei li encomana a Guillem que quan torni expliqui tot allò que ha presenciat. D'aquesta manera el narrador camina sobre els seus passos, puja de nou a lloms de la balena i enfila cap a Mallorca.

Han passat més de 30 anys d'ençà la publicació de la primera edició completa del text⁵⁷⁵. I des d'aleshores, a la de Bohigas i Vidal Alcover (1984), han seguit altres edicions com la de Compagna (2007) i la de Vicent (2011). I és a causa d'aquestes novetats més recents que hom ha d'aturar-se i ponderar el camí fins ara realitzat. Per aquest motiu és necessari donar un cop d'ull a l'evolució de tres dels aspectes de *La Faula* que han experimentat més avenços: per una banda, allò que sabem sobre Guillem de Torroella, per l'altra, els progressos en l'estudi dels elements artúrics presents en l'obra i, finalment, les diverses aportacions que han intentat –i encara intenten– esbrinar els motius que van empènyer el nostre autor a escriure-la.

⁵⁷⁵ Tal com ens indica Isabel Grifoll (1984, p. 99) a la ressenya de l'edició crítica de Pere Bohigas i Jaume Vidal Alcover, alguns fragments de *La Faula* van ser publicats per Milà i Fontanals a "Les noves rimades. La codolada" la *Revue des Langues Romanes* el 1873, i també Gabriel Llabrés n'oferí una primera edició el 1906 –*El Cançoner del Comtes d'Urgell*– però era incompleta.

Pel que fa als elements artúrics presents en l'obra, en l'edició crítica de 1984 s'explica que només és a partir del vers 468 que l'obra entroncaria amb la llegenda bretona⁵⁷⁶. Resulta evident que Bohigas i Vidal Alcover no es van dedicar a fer un estudi exhaustiu de la qüestió, ells mateixos ho reconeixien, i Grifoll (1984) també es va encarregar de deixar-ho clar –en la ressenya de l'obra a *Els Marges*– aquell mateix any⁵⁷⁷. Tanmateix, ja hi trobem plantejades algunes de les hipòtesis fonamentals i que reprendran posteriorment altres investigadors.

Per començar, la tipologia de la història explicada per Guillem s'adiu perfectament amb el viatge a l'altre món, un motiu que si bé és antiquíssim, adquireix una nova dimensió a partir del segle XII, quan s'incorpora en l'univers cavalleresc prenent el sentit d'aventura⁵⁷⁸. Sobre això, Riquer (1991, p. 26) posa de relleu alguns dels seus trets característics:

En estas novelas que entran dentro de la denominación de Materia de Bretaña, el Otro Mundo está estrechamente vinculado al de los mortales y la aventura que supone llegar a él sirve para poner en relación estos dos mundos: uno real, enmarcado claramente en el de la sociedad cortés de los siglos XII y XIII, y otro vagamente insinuado, el del Más allá, donde el tiempo no existe, donde la primavera es eterna y donde el héroe, el caballero que llega hasta allí se encuentra siempre con una aventura 'maravillosa'.

Existeix, per tant, una connexió entre el món de Guillem de Torroella i el del rei Artús, vehiculada en primera instància per una balena, després per una serp, posteriorment per un

⁵⁷⁶ Això és, quan Guillem de Torroella ja ha arribat a l'illa i ha estat guiat pel palafre i els branxets fins a un palau d'on surt a rebre'l Morgana.

⁵⁷⁷ «El capítol segon, «El poema», s'orienta a l'estudi literari de *La Faula*. La declaració que «No ens proposem d'estudiar a fons el contingut d'aquesta obreta ni cercar exhaustivament els seus precedents literaris. La nostra finalitat principal és ara oferir-ne el text complet, establert críticament», (p. XIV) no hauria d'eximir els autors d'una mínima claredat en l'avaluació de les fonts de *La Faula*, i encara menys si la justificació rau a estar «mancats de la bibliografia indispensable per fer-ho» (p. XVI). Sobta que els *Otia imperialia* de Gervasi de Tilbury i *La Faula* siguin tan difuminadament relacionats, i sobta encara més pel fet que el mèrit d'assenyalar aquesta important connexió el tingué Pere Bohigas: ¿què ja no és Sicília l'objectiu del viatge fantàstic de Torroella? La mateixa evanescència caracteritza també el tractament que fan els autors d'altres materials de *La Faula*. Així el miraculós Graal es despatxa amb dues ratlles i amb un breu comentari a la nota del v. 1083. El peixot que transporta Torroella a l'Illa Encantada, element indispensable en el model del viatge fantàstic, ha de limitar-se a ser «un record bíblic de la balena que transportà Jonàs a Nínive» (p. XIV), quan té al darrera les famoses *navigations* medievals, sobretot l'exitosa *Navigatio Sancti Brendanni Abbatis*, que originà nombroses versions en les llengües romàniques. Una pobra anàlisi de les fonts de Torroella, que es desvia, a més, cap al comentari dels motius més tòpics del *roman courtois* (anells màgics, rics palafrens, carboncles, etc.)» (Grifoll, 1984, p. 102).

⁵⁷⁸ «Algunos escritores franceses allá por la segunda mitad del siglo XII incorporaron en sus novelas algunos motivos que procedían de la mitología greco-latina o de las leyendas célticas que armonizaron con otros del inagotable fondo del folklore universal y con su fabulación personal otorgaron un nuevo estilo al viaje al Otro Mundo ya que de acuerdo con la intencionalidad de la novela cortés, el viaje al Más Allá se convirtió en una aventura caballerisca.» (Riquer, 1991, p. 26).

palafre i, finalment per dos branxets. Tots ells representen el motiu de l'animal guia, però com bé suggereix Ors (1986, p. 572) en aquest cas l'objectiu final no passa per propiciar la felicitat amorosa del cavaller, és a dir, la finalitat genuïna del motiu primitiu. Guillem descriu la topada amb la balena de la manera següent (edició de Vicent, 2011, p. 301, v. 26-33):

Puys, cant eu vullgui cavalcar
Ab acort que me'n retornes,
eu vi en mar, de terra pres,
que's mostret al rebeyg de l'onda,
a semblant de rocha redonda,
un gran peix –crey que fos balena–
que s'aturet sobre l'arena
a ley d'escuyll que no's movia⁵⁷⁹.

En *La Faula*, la balena proporciona el mitjà de transport necessari perquè el narrador arribi a Sicília, l'illa amb què s'ha identificat el destí final del mallorquí⁵⁸⁰. El mar⁵⁸¹, l'illa⁵⁸² i la balena representen una progressió horitzontal necessària abans de poder accedir a un nou pla on s'esdevé una ascensió vertical –representada pel palau on finalment arriba el protagonista en el cas de *La Faula*–, un fet estretament relacionat amb l'experiència humana de l'*homo viator*⁵⁸³, un dels aspectes que caracteritzarien el viatge a l'*altre món* segons Corbella (1994, p. 337).

⁵⁷⁹ “Després, quan volguí cavalcar | amb intenció de retornar | vaig veure molt prop, dins la mar | mostrant-se al trencant de l'ona, | tal com una roca redona, | un gran peix –pens que fos balena– | que s'aturà sobre l'arena | com un escull, i no es movia.” (Traducció rimada de Vicent, 2011, p. 448, v. 26-33).

⁵⁸⁰ “Efectivamente, la Isla Encantada es Sicilia. No sólo lo demuestra la distancia señalada vagamente por el autor, pues en dirección a oriente navega a lomos de la ballena desde por la mañana hasta el anochecer, que es poco más o menos la distancia de 500 millas que separa ambas islas, sino que *La Faula* sigue con una tradición que unía la cálida isla mediterránea a las leyendas artúricas.” (Riquer, 1991, p. 31).

⁵⁸¹ “L'eau constitue l'un des éléments fondamentaux dans les références celtiques à l'Autre Monde: il suffit parfois qu'un héros franchisse une inoffensif petit cours d'eau pour se retrouver dans un monde régi par des lois tout à fait étranges.” (Ueltschi, 2006, p. 145). No només en el món cèltic sinó que: “Todos los pueblos tienen sus leyendas en las que las fuentes se mezclan y reelaboran constantemente para narrar el viaje del héroe al Otro Mundo. Para llegar allá sólo le basta atravesar un largo túnel, o una selva oscura, pasar el río con una barca o cruzar un puente más sutil que un cabello y más afilado que una espada.” (Riquer, 1991, p. 25).

⁵⁸² “La isla se concibe como espacio cerrado, alejada del resto del mundo, como un lugar privilegiado de iniciación y revelación, al mismo tiempo que puede ser evocación del retiro como sinónimo de retorno a los principios. No se puede dar, por la información que nos dan los textos, una localización precisa (...). Aún así, aunque fueran identificados como espacios reales, lo relevante no es sólo la analogía de esa geografía con la realidad, sino la recreación de todo un espacio mítico, de unas utopías geográficas adaptadas al mundo, al conocimiento y a la religiosidad medieval, donde lo importante no es el espacio físico, sino la evocación sistemática del espacio simbólico.” (Corbella, 1994, p. 336).

⁵⁸³ “El homo medieval como *homo viator*, como hombre que sigue un camino. El camino físico del viajero que se desplaza de un lugar a otro [pla horitzontal]. El camino simbólico de quien hace de su vida una búsqueda de perfección o, cuando menos, de desasimiento respecto el mundo, concebido como simple tránsito, como mera *vía*, para la morada definitiva del cielo [pla vertical].” (García de Cortázar, 1994, p. 11) O bé: “Todo movimiento espacial era una forma de peregrinación. El místico y el sabio podían peregrinar hacia la ciudad celeste como el peregrino a Jerusalén. Ambos ejes, vertical y horizontal, caracterizaban al *homo viator* medieval. La cruz era

Un cop baixa de lloms de l'animal, Guillem es troba amb una serp que li diu en francès (edició de Vicent, 2011, p. 302, v. 174-181):

Guillems, tu est venus si
ne mie por ta volente,
mas tu as trop ben esplete
que je te fais aytan savoyr
—sí puez endroyt apersevoyr—
que tu est en l'isl'Enxantea
hon repayre Morgan la fea
e mesire lo roy Artus⁵⁸⁴.

Gudayol creu que l'element que ens introdueix dins del món artúric és la serp⁵⁸⁵, i que ho fa precisament en francès perquè és la llengua amb què Morgana i Artús s'expressen normalment en els *romans*. És a dir, que amb aquesta maniobra: “*Torroella pretendería más bien otorgar cierta verosimilitud a su historia antes que demostrar su dominio del francés.*” (Gudayol, 1990, p. 94) No obstant això, per a Rubiera, l'animal en qüestió és un dels elements més destacats en la relació entre *La Faula* i el *Viatge de Buluqiya*, un conte àrab que compila diferents mites de l'Orient Mitjà i que durant l'època medieval s'hauria assimilat a un relat que podria haver conegut Guillem de Torroella⁵⁸⁶. Rubiera assegura que existeixen certs paral·lelismes entre

símbolo y síntesis de su identidad y de su destino. Con su *arriba / abajo* y *derecha / izquierda*, la cruz representaba a la tierra y su orientación en ella; eje de las cartas geográficas y representación del tiempo con las cuatro estaciones y los puntos cardinales. La cruz era la síntesis espaciotemporal que señalaba el itinerario de la peregrinación; figura humana y árbol que une la tierra y el cielo.” (Carmona, 2001, p. 30-31).

⁵⁸⁴ “Guillem, tu has vingut aquí | no per ta pròpia voluntat, | però tan bé t'has comportat | que jo et faré això saber | —com pots ara veure molt bé—: | que tu ets a l'Illa Encantada, | aquí viu Morgana la fada | i mon senyor el rei Artús.” (Traducció rimada de Vicent, 2011, p. 449-450, v. 174-181).

⁵⁸⁵ “Finalmente podríamos señalar el carácter anticipatorio de la intervención de la serpiente: por un lado nos introduce en el mundo artúrico que habrá de ser el ámbito de la narración. Hasta el momento nos encontrábamos inmersos en un ámbito maravilloso indeterminado; a partir de su intervención se nos sitúa en un mundo concreto y hartamente conocido por los posibles lectores. Además, la serpiente nos habla en francés, un idioma que Guillermo demuestra dominar y que, por otra parte, será aquél en el que se expresarán los personajes que ella misma nos anuncia. A partir de este momento, el diálogo bilingüe entre Guillermo, Morgana y Arturo no aparecerá como un hecho sorprendente.” (Gudayol, 1990, p. 95-96).

⁵⁸⁶ Riquer (2011, p. 208), en canvi creu que: “Guillem de Torroella n'invente pas son serpent bavard avec une escarboucle sur le front: le missionnaire Jordán Català de Séverac, qui a voyagé avec d'autres dominicains, en Perse, en Inde et en Afrique orientale entre 1323 et 1328, a rédigé à Avignon les *Mirabilia descripta* et, entre autres fantaisies, il affirme avoir repéré en Inde le paradis terrestre où se trouvent «beaucoup de dragons qui portent sur la tête des pierres lumineuses appelées charbons».

Il n'y aurait non plus rien d'extraordinaire à ce que Guillem de Torroella ait consulté un bestiaire: depuis le début du XV^e siècle, on rencontre dans divers inventaires catalans des références à un grand nombre de livres en rapport avec des «natures de animaux» ou de «natures de les besties». Les spécialistes des bestiaires catalans concluent que, compte tenu de la quantité d'exemplaires conservés et des indications des inventaires, les bestiaires, en particulier les moralisants, ont été des livres populaires en Catalogne pendant les XIV^e et XV^e siècles.”

l'encontre del mallorquí amb el rei bretó i aquell altre entre Buluqiya i el senyor Salomó (Rubiera, 1997, p. 77):

A més del quadre general de l'illa meravellosa, el rei Artús es troba sota una cúpula de cristall (...) en un llit guarnit de seda i or (...). Fins i tot hi ha l'anell màgic, el que duu Morgana i que converteix amb el seu safir l'obscuritat en llum clara i amb el qual fa visible el llit del rei Artús.

Però la intertextualitat és evident en la presència de la serp que es troba dalt d'un arbre i que s'il·lumina amb un carboncle que portava en el cap i que parla.

Sigui com sigui, la serp parladora no és l'últim animal guia de Guillem. L'endemà, prossegueix el seu camí gràcies a un palafre i dos branxets que el condueixen fins a l'entrada d'un magnífic palau on l'espera Morgana⁵⁸⁷, un fet que demostra que és ella qui ha orquestrat aquell viatge amb la finalitat que el narrador vegi el seu germà⁵⁸⁸. Guillem l'acompanya a l'interior del castell, que destaca per la decoració de les seves parets, plena d'imatges que representen

⁵⁸⁷ Bogdanow (1969, p. 123) parla d'aquest personatge en els següents termes: "Nothing definite is known about her first appearance in literature in Geoffrey of Monmouth's *Vita Merlini*. She is the most beautiful of nine sisters living on the *Insula Pomorum* whither Arthur was to be conveyed for healing after the battle of Camlan. She is kindly, greatly skilled in the art of medicine, capable of flying through the air and of changing her shape. Chrétien de Troyes in his *Yvain* and *Erec* refers to her healing powers and suggests that she is Arthur's sister. Robert de Boron in his *Merlin* explains that she was called Morgue *la fee* because she was well versed in the seven arts, notably in astronomy and *fisike*. In the thirteenth-century prose romances Morgain continues to be represented as Arthur's sister, but she is portrayed as disloyal, treacherous and *luxuriouse*, harming now Lancelot and Guenevere, now Tristan, now Arthur, until finally she becomes a figure of fun whose discomfitures recall the spirit of the *fabliaux*." I més endavant: "For the folklorists there was no transformation, for in their opinion Morgain's roles in the Arthurian romances are all a perverted reflection of her earlier roles in oral tradition and Celtic literature. Not that there is any certainty or consensus of opinion as to the nature of Morgain's prototypes." Precisament una mostra d'aquesta figura en el folklore mallorquí es pot trobar a Vidal Alcover (1980).

⁵⁸⁸ La fada comença a dir (Vicent, 2011, p. 305-306, v. 490-499):

Guillems, ben soyes venus
orendroyt en cestuy pahis.
Un poy scouta, bieus amis,
comant ge te voyll consellier:
tu est venus d'oltra la mar
per avoir si tres gran ventura,
c'unque, si tant com terra dura,
n'avient onne aysi beylla,
estranye, ni si novella,
ne si complida de tots bens.

"Guillem, sigues molt ben vingut | ara i aquí, en aquest país. | Escolta un poc, mon bell amic, | el que jo et vull aconsellar: | tu has vengut d'ultra la mar | per viure molt gran aventura, | que mai, tant com la terra dura, | no ha esdevengut cap de tan bella, | ni tan estranya ni novella, | ni tan complida de tots béns" (Traducció de Vicent, 2011, p. 453, v. 490-499).

alguns dels personatges més representatius de la matèria artúrica difosa en l'edat mitjana⁵⁸⁹. I finalment, tots dos arriben a l'interior de l'estança on troba Artús.

En un primer moment, el narrador és incapaç de veure res. Fins que la fada passa la mà amb l'anell per davant dels ulls de Guillem. Aleshores s'esdevé la colpidora imatge d'Artús⁵⁹⁰. El discurs que el rei efectua en el transcurs de la trobada constitueix el punt més problemàtic de *La Faula*. Vicent (2011) explica que l'estudi de l'estat de la tradició manuscrita és un factor a tenir molt en compte, i ens recorda que si bé són uns quants els testimonis que conserven el relat de Guillem de Torroella, només un –el ms. A, el de la Biblioteca de Catalunya– transmet aquesta part del text. Malauradament, el ms. M acaba molt abans d'aquesta part i els ms. U –el dels comtes d'Urgell– i C –el de Carpentràs– acaben, curiosament, abans que el protagonista pugui explicar res de les imatges que hi ha a l'espasa. Sobre això Vicent (2007, p. 343-344) comenta que: “*Llama la atención que dos de los manuscritos se interrumpan precisamente en este punto, antes de comenzar un fragmento que puede ser leído políticamente, y que uno de ellos (ms. U) sea el testimonio más antiguo y, por tanto, el que fue copiado más cerca de los acontecimientos que, interpretada*

⁵⁸⁹ “Los personajes artúricos, volcados y modelados en los motivos cortesés, constituyen la amalgama intertextual lo suficientemente rica y variada para una secuencia continua de citas o alusiones, que cobra toda su importancia en su referencia a unos «pre-textos» (toda la tradición literaria artúrica) llevando consigo todo un juego de correlaciones y evocaciones significativas. Con la alusión a Lanzarote se está evocando al caballero más destacado y brillante de la corte artúrica, al más cortés amante (lo es de la reina Ginebra); al igual que con Galván, Ivain, los caballeros más notables de la caballería cortés y sus hechos, etc. Aquí la transposición intertextual, pese a no entrar a formar parte del entramado narrativo (...) tiene dos actuaciones muy significativas. Por un lado, se parte de las representaciones plásticas de los episodios más famosos de los *romans* –que mantienen la memoria de un pasado heroico y especialmente de la vida caballeresca– para poder volver a «reinterpretar» literariamente la ficción bretona, con la que anhelan identificarse gran parte de la alta sociedad y la burguesía catalana, que vivía bajo la influencia y la obsesión de esta literatura. Torroella debía estar familiarizado con estas representaciones decorativas y las utiliza de manera espontánea. Pero además, es un artificio literario importante que, concretamente en la *Mort Artu*, había jugado un papel decisivo en el desenlace de la historia. Gracias a las pinturas que Lanzarote mandó hacer en las paredes del castillo de Morgana sobre sus amores con la reina Ginebra, el rey pudo tener conocimiento, en una visita al castillo de su hermana, de estos amores adúlteros. A partir de aquí se inician los odios y las luchas que desencadenan la batalla y el trágico final.” (Martínez, 1994, p. 144).

⁵⁹⁰ Guillem de Torroella explica (edició de Vicent, 2011, p. 307, v. 680-684):

Per que us vull recomptar e dir
Partida de quo que puy vi:
per unes rexes d'argent fi,
sots una colta de cristal,
ach un gran ley ton re no y fall.

“Per això us vull contar i dir | una part del que hi era allí: | per unes reixes d'argent fi, | sota una volta de cristall | hi havia un llit molt ben parat.” (Traducció rimada de Vicent, 2011, p. 455, v. 680-684).

en clave política, la obra criticaria.” Tanmateix, són nombrosos els estudiosos que han interpretat *La Faula* en clau moralitzadora. Per fer-ho, al·ludeixen a la ambigüitat de significat d’un vers inclòs en l’explicació d’Artús quan Guillem observa atentament la fulla de l’espasa però no comprèn allò que hi és representat (edició de Vicent, 2011, p. 312, v. 1140-1155):

En aycest bran, a ma semblança,
vey duas maneyras de gens,
car de marrits e de jausens
ne vey, pero joy no si tany,
car per menys rayso se complany
pres jutge lo sien mortal.
Cascus de lhor, si Deus me sal,
ha dret que suspir e que’s planya,
car fort me sembla causa strana
que’lhs uns vey ab los hulhs bandats
e si son alegres e pagats,
si que no’s deu far segons dreyt;
e’ls altres són liatz streyt,
pes e mans, si con trop dolens,
que sembla que ades breumens
degen trestuyt resebre mort⁵⁹¹.

Aleshores Artús interpreta (edició de Vicent, 2011, p. 312, v. 1162-1181):

Aycests qui sount ab vis bande,
biaus amis, sont les riches roys,
mais tu ne ses mie pour quoi
il sont einsi jolis e beau:
Avaressa, que riens no vaut,
los tient d’avoir plens e’nsaizitz
et paubres de valours et pritz
car de Pritz ne ont il recordança,
amis, car hui Manysconoysança
ensi los tient ensages,
menysconoyscen tan verites,
pour ce sount jolis devoyant.
Or the diray de l’altra gant
que tu voys ayssi fourt liee:
se sount ilh que Valour agree,
e car les voys si fort lies
pourten spuoir e luy es

⁵⁹¹ “En aquest bran, a ma semblança, | veig dues maneres de gent, | perquè de trists i de jausents | en veig, i joia no es convé, | que amb menys raó es va planyent | davant del jutge l’hom mortal. | Cadascú d’ells –i que Déu em salv!– | té dret que sospire i es planya, | que em sembla cosa molt estranya: | uns van amb els ulls embenats | i estan alegres i pagats, | cosa que no es deu fer per dret; | i els altres, lligats fortament | de peus i mans, patint dolor, | i sembla que breument, senyor, | deguen tots ells rebre la mort.” (Traducció rimada de Vicent, 2011, p. 459, v. 1140-1155).

de fayre se qu'ils voudront fer.
ne un despoyr segons le cuer
quant se souspirent la lur moya⁵⁹².

El vers conflictiu és “biaus amics, sont les richs roys”, més concretament la paraula “roys”, que pot interpretar-se com el nom “reis”, o bé com els defensors de la tesi moralista propugnen, podria tractar-se d’una errada i aleshores hauríem de llegir l’adjectiu “vils”, la qual cosa portaria a entendre el missatge d’Artús dins un marc al·legoricodidàctic propi d’aquella l’època.

Amb tot, ja el 1984, Bohigas i Vidal Alcover es fan ressò d’una tradició familiar prou viva entre els Torroella⁵⁹³ que connectaria el rei Artús amb aquell qui hauria d’haver esdevingut Jaume IV de Mallorca (1337-1375)⁵⁹⁴. I uns anys més tard, Espadaler apunta que un mallorquí podria haver recordat perfectament els fets ocorreguts a la batalla de Lluçmajor el 1349, això és, la derrota de Jaume III de Mallorca enfront de Pere el Cerimoniós. Més endavant, arran de la publicació de *El Cançoner dels Comtes d’Urgell* (1999) –un dels manuscrits que conté *La Faula* (ms. U)– torna a insistir sobre aquest punt i afegeix que no només s’haurien de tenir en compte els fets esdevinguts a Lluçmajor, sinó que se sap que l’infant Jaume, s’esforçà a

⁵⁹² “Els que estan amb rostre tapat, | mon bell amic, són els rics reis, | però tu no saps, aïl, per què | estan alegres i jovials: | Avarícia, que res no val, | els té ben sadollats d’havers | però de mèrit són pobrets, | i solen fer-li gran fallença, | amic, que hui Desconeixença | els té així ben encegats; | desconeixen la veritat, | per això riuen molt contents. | Ara et diré de l’altra gent | que tu veus fortament lligats: | ells per Valor són estimats; | malgrat la seva situació | esperen la bona ocasió | per poder fer el seu voler; | al seu cor no hi ha desesper | quan lamenten el seu estat.” (Traducció rimada de Vicent, 2011, p. 459-460, v. 1162-1181).

⁵⁹³ “Només per una tradició conservada dins la família, sense documentació, però, que la sostingui, podem donar com a dates de naixença i mort del poeta l’any 1348 i el 1375, això és, l’any anterior a la batalla de Lluçmajor, on va acabar la Casa Reial de Mallorca, i l’any en què es mor el darrer membre mascle d’aquest casal, el que es va fer dir, i va maldar per ésser-ho, Jaume IV de Mallorca. Les dates semblen abusivament simbòliques i no les sabríem defensar sense reserves. Val a dir que el poema és entès, en la tradició de can Torroella, com a al·lusiu a aquell dissortat príncep, al seu retorn i a la reinstauració de la dinastia reial mallorquina.” (Bohigas i Vidal Alcover, 1984, p. IX).

⁵⁹⁴ Hauf (2000, p. 21) ens diu: “una vegada mort Jaume III, començà la penosa odissea del seu fill Jaume IV, el qual, malgrat la seva joventut havia lluitat com un vertader cavaller al costat del seu progenitor. Fet presoner, el príncep fou enviat al castell de Xàtiva (1349-58), i quan aquesta terrible presó d’estat va semblar massa poc segura al rei Pere III, aquest el va fer portar al Castell Nou de Barcelona (1358-62), on de nit era custodiat dins una gàbia. La seva fugida el 2 de maig de 1362 degué causar sensació arreu, i degué augmentar els recels d’uns i les esperances dels altres. Després d’una estada a Nàpols, on es va casar amb la temperamental i famosa reina Joana, va disfrutar d’un moment apoteòsic en la batalla de Nájera, lluitant al costat del Príncep Negre [Eduard de Woodstock, primogènit d’Eduard III d’Anglaterra] contra Enric de Trastàmara. Presoner d’aquest a causa d’una malaltia, fou rescatat per Bertran Du Guesclín per intercessió de Lluís d’Anjou i encara va tenir ànim per organitzar una dura guerra de guerrilles contra Catalunya (1374-5), que acabà de consumir la seva salut minada pel dilatat captiveri. Mort el 1375, la seva germana Isabel, desitjosa de venjança, cedí a Lluís d’Anjou els drets de la corona mallorquina amb intenció de dificultar-ne la possessió del rei Pere.”

recuperar –sense èxit– el govern de l'illa. I d'entre les dificultats –per anomenar-les d'alguna manera– que va patir aquest pretendent està el captiveri en una garjola durant dotze anys que ens recorda la gàbia d'argent on Guillem de Torroella troba Artús en el seu relat (Espadaler, 1999, p. 17; Hauf, 2000, p. 21-22; Compagna, 2007, p. 17 i 31-32; Vicent, 2011, p. 215). En suma, tots aquests elements fan pensar Espadaler que el parlament del rei bretó podria posseir una evident dimensió política.

Per la seva banda, Toldrà (1992-1993) –amb les hipòtesis d'Espadaler en ment– assegura que no es poden extreure referències explícites del text i que per això caldria renunciar a una lectura sebastianista de l'obra⁵⁹⁵. Però la veritat és que el seu article no faria més que ajudar a confeir nous arguments a favor de la teoria política. És precisament ella qui exposa que a partir del procés d'Arnau Erill alguns mallorquins van ser titllats de “bretons”⁵⁹⁶ en referència a la pretesa simpatia al bàndol derrotat, un argument que alguns moralistes comparteixen amb ella quan expliquen que la referència a l'*esperança bretona* era sovint emprada per alguns poetes en les seves composicions amb una finalitat clarament irònica.

Menys categòrica al principi però igualment taxativa anys després es mostra Badia (1993) que, actualment, rebutja qualsevol tipus d'interpretació política i només reconeix una lectura

⁵⁹⁵ “La inconsistència de fonamentar una lectura *sebastianista* [expressió que s'utilitza per manifestar del retorn messiànic. En la matèria de Bretanya fa referència al rei Artús] en el missatge d'Artús, però, ha estat subratllada per L. Badia, basant-se en l'escassa originalitat de les idees desenvolupades en aquella al·locució, vertaders tòpics de la lírica, la narració en vers i la prosa moralitzant dels segles XIV-XV (pensem en els March, en Bernat de So, en Eiximenis). Sembla clar, doncs, que el discurs d'Artús no permet extreure una referència explícita a uns fets històrics particulars; cal desistir d'una lectura *sebastianista* de l'obra, entre altres motius perquè Artús no esmenta en cap moment la seva tornada: encarrega només a Guillem que porti noves al món sobre la decadència moral a què aquest és sotmès; la ràpida menció de l'espasa, Escalibor, que repararà la «*granda mayança*» (desgràcia, v. 1010) que afecta el món no té més conseqüències en el relat. Això no desvirtua el que em sembla l'aportació més interessant d'Espadaler: la intuïció que un mallorquí havia de relacionar amb tota evidència el poema amb uns fets històrics propers en el temps i en l'espai.” (Toldrà, 1992-1993, p. 472).

⁵⁹⁶ “Pere III havia desembarcat a Mallorca el 1343 i la va annexionar a la Corona d'Aragó. El 1345, Arnau d'Erill, governador general del regne, triat pel mateix rei l'any de la conquesta, era acusat de ser parcial als «indevots» del rei, és a dir, als partidaris de Jaume III. L'acusació provenia d'un grup mallorquí format pels seguidors del jurista Guillem Miquel i la família dels Roig, que havia col·laborat amb Pere III en l'entrada a l'illa i seria degudament compensat amb importants càrrecs. El procés d'Arnau d'Erill, extractat per J. M. Quadrado, ens informa que el partit dels Roig havia causat aldarulls a l'illa provocant algunes persones a enfrontaments; el més interessant per a nosaltres és que les persones atacades eren insultades públicament amb el terme *bretons*.” (Toldrà, 1992-1993, p. 472). També ho recullen Hauf (2000, p. 20-21) i Vicent (2011, p. 213-214). Pel que fa al retorn messiànic del rei Artús es pot consultar Loomis (1958, p. 13-14).

moral del text⁵⁹⁷. I existeix un darrer grup que defensaria una posició intermèdia a cavall entre un i altre posicionament. És el cas d'Hauf (2000) que adopta l'etiqueta politicomoral, de Compagna (2007) que no exclou cap via⁵⁹⁸, o de Vicent (2011) que creu no hauríem d'abandonar cap dels dos plantejaments. És precisament aquesta estudiosa la que recupera vies d'investigació anteriorment abandonades, com la recerca a l'entorn de la identitat de l'autor, que aportaran noves dades en aquests intens diàleg sobre la finalitat de *La Faula*.

I què és el que sabem de Guillem de Torroella? Sabem del cert que provenia d'una família empordanesa que participà en la conquesta de Mallorca de Jaume I i que posteriorment gaudí de certa influència. No obstant això, ja l'any 1984, Bohigas i Vidal Alcover van apuntar la necessitat d'aprofundir en aquesta direcció davant de la incapacitat d'oferir una única proposta d'arbre genealògic per a l'autor de *La Faula*. Les llacunes que ambdós trobaven infranquejables, l'edició de Vicent (2011) sembla haver-les superat gràcies a uns documents inèdits procedents de l'arxiu del Regne de Mallorca⁵⁹⁹. Les antigues versions de l'arbre genealògic de Guillem de Torroella proposades per Llabrés i Cirera –i recollides a l'edició crítica de Bohigas i Vidal Alcover (1984, p. VIII)– apuntaven que entre el primer Torroella

⁵⁹⁷ “Les tradicions mallorquines, reportades per Bohigas i Vidal Alcover, que estableixen contactes entre els Torroella i el record de la dinastia privativa mallorquina no són medievals. La relació de Mallorca amb un rei Artús destronat, doncs, és un pur suggeriment literari, vague i inconcret: un mallorquí, si a més és un escuder cortès i honorat, està particularment ben dotat per comprendre el cas del rei Artús exiliat per sempre més a l'Illa Encantada, portar-li consolació i retornar amb un missatge sobre la corrupció dels costums cavallerescos com a pretext literari. L'èxit de *La faula*, que per força havia de ser un èxit cortesà, descarta per si mateix qualsevol pretesa lectura reivindicativa mallorquinista.” I més endavant. “En qualsevol cas, *La faula* no és un text criptopolític. És un text que utilitza l'aroma d'una circumstància política per justificar la redacció d'un conte d'autor, poderosament innovador en el seu context.” (Badia, 2003, p. 24-26). Pensa el mateix Martínez (1996, p. 1021-1022) quan assegura que: “Desde el primer momento, el autor enlaza estos dos mundos, adoptando los esquemas básicos de generación textual: toma recursos, temas, motivos de la tradición bretona y los reintroduce en un decorado nuevo para que la ficción artúrica sea ahora operativa y esté perfectamente integrada en el contexto socio-cultural de la *Faula*. Torroella adapta todos estos recursos a la intencionada narración alegórico-didáctica que persigue, contemporaneizando cuantos elementos considera precisos, poniendo lo fantástico-maravilloso al servicio de unos ideales éticos y sociales; de manera que se sacrifican los intereses de la propia ficción en pro de la funcionalidad del texto y su credibilidad.”

⁵⁹⁸ “El missatge de *La faula* és, doncs, segons el meu parer, un advertiment per part del seu remitent, perquè incita a la reacció dels seus destinataris, és a dir, els nobles d'esperit, els oprimits, que se senten com blocats i impotents davant els abusos que pateixen dels detentors del poder, els rics reis. El missatge els convida a alliberar-se d'allò que els manté lligats, a rebel·lar-se per preparar les bases d'un nou ordre, només possible amb el retorn d'un sobirà just i honorable, com Artús o Jaume IV de Mallorca. Preval, doncs, una lectura política de *La faula*, que no deixa de ser, tanmateix, una obra de fantasia, de ficció, de literatura, amb molts lligams amb allò que hi ha hagut abans i amb allò que arribarà després, però ben arrelada en el context historicopolític mallorquí –i no només mallorquí– d'aquells anys, disposada a defensar la causa de la noblesa catalana i del seu exponent més digne, Jaume IV.” (Compagna, 2007, p. 33).

⁵⁹⁹ En un primer moment només coneixíem, i gràcies a Gabriel Llabrés, el testament de Guillem de Torroella (1373) i un posterior afegit (1375). Ara l'edició de Vicent també recull tres nous documents, entre ells, el jurament de fidelitat d'un Torroella a Jaume II (2011, p. 250-254).

establert a Mallorca –que participà en la conquesta de Mallorca el 1228– i l'autor de *La Faula* existirien 4 i 5 generacions de diferència. Els nous documents fan pensar a Vicent que en realitat podrien ser-ne 6 (2011, p. 255). I encara més important, Vicent ha descobert l'existència d'un vincle entre els Torroella i la família reial mallorquina a través d'una altra nissaga, la dels Salelles⁶⁰⁰. És aquesta una connexió indirecta però eficaç –com la qualifica l'estudiosa– que s'ha d'entendre com un nou argument a favor de la interpretació política de *La Faula* o es tracta d'un fet circumstancial?

Un matrimoni –el de Pericó de Torroella i Catalina Salelles– no és una prova sòlida per a l'adhesió manifesta dels Torroella a la causa mallorquina, però pot ésser considerat com un altre dels símptomes que ens menen en aquesta direcció. A més, sembla que arrengrer-se al costat dels partidaris d'aquesta monarquia era una tradició familiar que venia de lluny. Així ho demostra un document que conserva el jurament de fidelitat a Jaume II de Mallorca⁶⁰¹ que va fer un avantpassat del nostre autor (Vicent, 2011, p. 217) o el fet que Arnau de Torroella, un altre parent, participés a la batalla de Lluçmajor en el bàndol jaumista.

A més dels nombrosos descobriments documentals que aporta Vicent en l'última edició crítica de *La Faula*, l'estudiosa també endega una anàlisi de l'estil formulari⁶⁰² en l'obra, la qual cosa ens ha permès descobrir algunes de les fonts que emprà Torroella en la confecció del relat⁶⁰³. És força sorprenent que una obra anomenada *Floriant et Florete*, que situa Artús a

⁶⁰⁰ Catalina Salelles, casada amb Pericó de Torroella, avi del nostre autor, era alhora germana de Blanca Salelles, segona esposa de l'infant Pagà de Mallorca –fill il·legítim de Ferran, fill de Jaume II i, per tant, germanastre de Jaume III. Pagà de Mallorca morí a la batalla de Lluçmajor el 1349.

⁶⁰¹ Aquest document se signa a causa de la invasió de l'illa per part de l'infant Alfons el 1285, a petició del seu pare Pere el Gran.

⁶⁰² L'estudi de l'estil formulari consisteix a contrastar els versos d'una obra amb els versos d'una altra anterior. L'existència de versos coincidents pot servir per identificar les possibles fonts que un autor utilitza en l'elaboració del seu text. Sobre l'estil formulari a *La Faula* i a *Floriant et Florete* es pot consultar Vicent (2011, p. 153-206) i també Combes i Trachsler (2003, p. XLVII-LII).

⁶⁰³ “Torroella coneixia molt bé la tradició de *las novas rimadas*, els *romans*, els *lais* i les *chansons de geste*, i va compondre una obra que s'insereix plenament en aquesta tradició, tot imitant l'estil dels seus models, que es basa en la tècnica formulària. LF recull casos de fórmules en abundància, les quals, com hem vist podrien classificar-se (...) en lingüístiques i en temàtiques. Finalment caldria recordar que copiar les fórmules implica que autor que copia i tradició copiada comparteixen un rerefons ideològic, que existeix entre tots dos una comunió de pensament: els elements manlevats ho són perquè es mostren útils a l'objectiu de l'escriptor.” (Vicent, 2011, p. 205-206).

Sicília, es compta entre elles⁶⁰⁴. Aquest *roman* artúric explica la història de Floriant, fill del rei de Sicília, que és criat per Morgana a Mongibel perquè el senescal del regne l'ha privat de la seva legítima herència. Com succeeix habitualment en aquest tipus d'històries, quan Floriant es fa gran parteix a la recerca d'aventures. D'aquesta manera arriba a la cort del rei Artús i, posteriorment, amb la seva ajuda es prepara per recuperar el regne que li correspondria legítimament. Durant la batalla coneix a Florete, la filla de l'Emperador de Constantinoble – que lluita a favor del bàndol del senescal– i s'enamoren. L'idil·li és descobert per un nan i es veuen obligats a refugiar-se a la cort del rei Artús. Posteriorment, l'emperador descobreix la veritat sobre el senescal, Floriant mata l'usurpador i es casa amb Florete. Uns anys més tard, el pare de Florete mor i Floriant esdevé el nou emperador. I deu anys després d'això –durant una jornada de caça– Floriant troba de nou el castell on viu Morgana. Ella li proposa acabar la seva vida a Mongibel. I més endavant Artús se sumará a la seva germana. D'ells no se'n sabrà res més, ni tampoc de Floriant ni de Florete.

Sobre les possibles fonts d'aquest relat Micha (1959b, p. 384-385) ens recorda que “*Arthur's expected arrival at Morgain's palace of Mongibel reflects the tradition recorded by Gervase of Tilbury, Caesarius of Heisterbach, and Jean d'Outremeuse in his Myreur des Histoires, while in the Chevalier du Papegau Morgain is called 'la fée de Montgibel'*”⁶⁰⁵. Precisament Bohigas i Vidal Alcover (1984) fan referència als *Otia Imperialia*⁶⁰⁶. Per la seva banda, Zorrilla (2006, p. 223) apunta l'existència

⁶⁰⁴ En aquestes alçades, per tant, resulta complicat adherir-se a alguna de les teories de Toldrà, que intenta posar en quarantena qualsevol al·lusió al món artúric. Així, per exemple, en relació a l'*objectiu innominat* –tal com el designa (Toldrà, 1992-1993, p. 471)–, és a dir, Sicília, sembla que aquesta identificació s'hagi d'entendre més com un fruit de la casualitat que com una deliberada voluntat de l'autor. No obstant això, Riquer (2005, p. 177) ens diu: “Mongibel será un topónimo relativamente frecuente en los textos latinos y romances medievales que lo relacionarán con Arturo y su hermana Morgana. Parece estar formado por dos nombres comunes con el mismo significado ya que *djebel* quiere decir ‘monte’ en árabe y, por su rareza, aparece escrito con diversas grafías. En la novela artúrica escrita en provenzal *Jaufré*, la última de las aventuras de este caballero tiene lugar en un país que está bajo el agua y en cuyo castillo vive la *fada de Gibel*, señora de Gibaldar (nombre que recuerda a Gibraltar), que se lleva al protagonista *al cap del mon / e ben desutz terra preon*. Para algunos críticos sería el hada Morgana en su residencia de Mongibel, en lo más profundo del Etna. Dado el contexto en que con frecuencia aparece el topónimo, Mongibel parece ser una suerte de purgatorio subterráneo y ardiente, casi infernal, situado en la isla de Sicilia.”

⁶⁰⁵ “L'esperada arribada d'Artús al palau de Morgana a Mongibel reflecteix la tradició documentada per Gervasi de Tilbury, Caesarius d'Heisterbach i Jean d'Outremeuse en el seu *Myreur des Histoires*, mentre que en el *Chevalier du Papegau* Morgana és anomenada ‘la fada de Montgibel’.” (La traducció és meva.) Sobre la figura de Morgana, Loomis (1950, p. 295) especifica: “The Morgans, then, possess two constant characteristics –their aquatic abode, whether salt water or fresh, and their amorous propensities. It can hardly be a coincidence that these are precisely the two outstanding characteristics of Morgain la Fée in medieval literature.”

⁶⁰⁶ “According to Gervase of Tilbury, the natives of the region related how the groom of a Bishop of Catania, seeking the runaway palfrey of his master, followed a path into the interior of the mountain and came upon a splendid palace, where Arthur was lying on a royal couch. The King, after restoring the palfrey, declared that

d'un vincle entre Morgana –germana d'Artús– i un altra fada, en aquest cas anomenada Sibil·la, que descriu com “(...) *un hada mediterrànea conectada tipològicamente con las lamias y demás doncellas melusinianas, cuya morada se encuentra en un misterioso monte del territorio italiano. Este lugar es conocido en ocasiones como Mont Barbaro, o más frecuentemente como Montgibel; de ahí que en ocasiones se la denomine 'el hada de Gibel'* [això passa, per exemple, en el *Jaufré*]. *En cualquier caso, este territorio mítico ha sido identificado con el Etna, en la isla de Sicilia (...)*⁶⁰⁷.” Mentre que Schlauch (1923, p. 175) s'interroga: “*The question is, how did Arthur get there? The suggestions that have been made are inconclusive, because no Sicilian chronicle mentions Arthurian legends in the island. A. Graf (Giornale Storico della letteratura italiana, v. 80-130) argues rather feebly that the myth 'seems' Germanic, and must have been brought by the Normans themselves when they came in the eleventh century*⁶⁰⁸.”

I un fet que sorprèn encara més, és que en l'última edició de *Floriant et Florete* –Combes i Trachsler (2003)–, el text és també sotmès a un estudi de les fonts a través de la mateixa metodologia que emprà Vicent en l'estudi de *La Faula. Floriant et Florete*, una obra anònima conservada en un manuscrit únic i adquirida per la Biblioteca Pública de Nova York el 1932, sembla que conté “ecos intertextuals explícits” d'*Erec i Enide* o *El Conte del graal* (Busby, 1995) –ambdós obres de Chrétien de Troyes–, però sobretot n'inclou de *Clarís et Larís* (Micha,

he was still suffering from the wounds which he had received in the battle with Mordred and which broke out afresh every year. This last detail suggests that, like the Maimed King of the Grail romances, Arthur was identified with a vegetation spirit whose vital forces were affected by the seasons of growth and decay. The restoration of a strayed animal by the lord of a subterranean realm seems to have been imported from Britain since Gervase furnishes another example of this motif in which the entrance to the Otherworld is the cavern in the Peak district of Derbyshire.” (Loomis, 1958, p. 12-13).

⁶⁰⁷ I continua: “Otras versiones sitúan la cueva de la Sibila en la región de Ancona, en la cordillera de los Apeninos. Tal es el caso de una de las más célebres versiones cultas del mito: *El paraíso de la reina Sibila*, del francés, Antoine de la Sale (1438). El hada descrita en esta obra toma la apariencia de una fastuosa reina dispensadora de riquezas y bienestar eterno. La historia se articula al estilo de los clásicos viajes del Otro Mundo, donde el héroe se adentra en un territorio prohibido para encontrarse con un reino mágico repleto de lujo y abundancia. A lo largo del siglo XV hay muchas versiones y caracterizaciones del personaje y es innegable que algunos autores italianos y del entorno mediterráneo asociaron muy pronto los rasgos de Morgana a la personalidad de la Sibila.” (Zorrilla, 2006, p. 223-224). I més endavant conclou: “Sólo la literatura del entorno mediterráneo peninsular acusa claramente esta influencia [és refereix a la literatura catalana]. El carácter netamente mitológico de la Sibila y su evidente proximidad con ciertas tradiciones paganas hacen que el tratamiento de Morgana en estos autores sea mucho más positivo, puesto que ya no nos encontramos ante procesos de cristianización operados en la *Vulgata* y sus continuaciones. La Sibila permaneció ajena a dicha tradición. La imagen que emerge de esta corriente folclórica mediterránea es la de un hada de extremada belleza, sabia y poderosa, benéfica y muy cercana a la divinidad.” (Zorrilla, 2006, p. 224).

⁶⁰⁸ “La qüestió és: com va arribar allà Artús? Les suggerències que s'han fet fins ara són inconclusives perquè cap crònica siciliana menciona les llegendes artúriques a l'illa. A. Graf (*Giornale Storico della letteratura italiana*, v. 80-130) argumenta molt feblement que el mite ‘sembla’ germànic, i deuria ser portat pels mateixos normands quan van arribar durant el segle XI.” (La traducció és meva.)

1959b, p. 387-389; Kelly, [2006] 2009, p. 434-437), un *roman* artúric que permet situar el *Floriant* en un període no anterior a l'any 1268. El mètode de “reescriptura” amb què *Floriant et Florete* és bastit –segons Combes i Trachsler (2003, p. XXIII)– no significa que al relat li manqui originalitat, raó per la qual l'obra ha estat infravalorada en diverses ocasions. Encara més, sobta la precisió i coherència amb què el territori sicilià és descrit en aquest *roman*, si el comparem amb els nombrosos indrets artúrics presents en l'obra. Això els fa pensar que els teòrics destinataris haurien de conèixer directament aquests llocs, i qui sap si també el esdevenir històric del regne.

En aquest punt, és natural que els autors de l'estudi s'interroguin sobre una possible funció propagandística de l'obra, ja que precisament és en aquest període que s'esdevé una situació política particularment agitada a l'illa. Però en benefici de qui? Podria ser plausible que *Floriant et Florete* sorgís a l'empara dels Anjou? Analitzem els fets. Quan es produeix la mort de l'emperador Frederic II, Carles d'Anjou, germà petit de Lluís IX de França, recolzat pel papa Urbà IV pren el control de Sicília i deposa Manfred I⁶⁰⁹. Carles governa l'illa entre 1266 i 1282⁶¹⁰, fins que es viu l'anomenat aixecament de les Vespres Sicilianes (Runciman, [1961]

⁶⁰⁹ “En su testamento el emperador legaba el reino de Sicilia a su hijo mayor legítimo [fill del segon matrimoni de Frederic amb Violant de Jerusalem], Conrado, a quien le pertenecía por derechos de herencia (...). De los hijos ilegítimos del emperador, ni a Enzo, que estaba en prisión, ni a Federico de Antioquía se les mencionaba en el testamento; pero a Manfredo [fruit d'una relació amb Bianca Lancia] le otorgaba un gran territorio en la Italia meridional, como príncipe de Tarento, y le nombraba bailío o gobernador de toda Italia hasta el momento en que llegase Conrado y estableciera su propia administración; y le colocaba también en la sucesión al reino de Sicilia –el *Regnum*, sin determinación, como lo llamaban entonces los cronistas italianos– para el caso que desapareciera la línea legítima.” (Runciman, [1961] 1979, p. 30). I efectivament així, succeí. Conrad morí per malaltia el 1254, a l'edat de 26 anys. I Manfred usurpà Sicília aprofitant que el seu nebot i hereu legítim, Conradí, era encara molt jove. Uns anys més tard, però, el Papa Urbà IV facilità l'accés al tron de Sicília a Carles d'Anjou. I Manfred morí a la batalla de Benevento el 1266. Per la seva banda, Conradí també intentà recuperar el control de Sicília sense èxit. Va ser capturat a la batalla de Tagliacozzo el 1268 i Carles d'Anjou el decapità sense pietat. D'aquesta manera s'extingeix la branca Hohenstaufen, tot i que encara resta Constança, la filla de Manfred i Beatriu de Savoia, que es casarà amb Pere el Gran.

⁶¹⁰ Un govern excessivament repressiu que no va fer més que incrementar les ganes de venjança del poble sicilià, sempre menystingut. A tall d'exemple, Runciman explica: “La política gubernamental de Carlos tampoco era la adecuada para ganarse el afecto de los isleños. Al principio había adoptado la administración de Manfredo, con muy pocos cambios; pero después de la invasión de Conradino y de las revoluciones reorganizó el reino según el modelo francés y tuvo cuidado de que los cargos importantes fuesen desempeñados por franceses, en los que podía confiar. Recompensó con feudos a sus seguidores y lo hizo con muestras de legalidad. Se negó a reconocer que, tanto Manfredo como Conrado o el mismo Federico II, después de su deposición oficial por el Papa en 1245, habían sido reyes legítimos de Sicilia. Por tanto, las concesiones hechas por cada uno de ellas eran nulas. Todos los terratenientes habían de presentar sus títulos de propiedad y probar que sus tierras habían sido otorgadas antes de 1245. Muchas de las familias más antiguas habían perdido desde hacía largo tiempo sus escrituras o nunca habían registrado oficialmente sus propiedades; muchas otras concesiones habían sido registradas o vueltas a registrar bajo los ‘usurpadores’. Por tanto, fueron confiscadas sus propiedades, que, unidas a las que procedían de los rebeldes convictos, proporcionaban al rey grandes territorios, que podía volver a distribuir. Fueron concedidos feudos, procedentes de las tierras confiscadas, a unos 700 franceses y

1979; Cingolani, 2010)⁶¹¹. Serà arran d'aquest succés que el regne de Nàpols continuarà sota el domini angeví, mentre que el territori insular passarà a mans de Pere el Gran, casat amb Constança de Sicília, filla del Manfred derrocat. *Floriant et Florete* –es pregunten Combes i Trachsler– podria ser una reivindicació d'aquesta unitat territorial trencada? Sturm-Maddox (2000) pensa que *Floriant et Florete* podria ser interpretada com una propaganda pronormanda, és a dir, a favor dels Hohenstaufen, hereus dels Hauteville, el primers normands establerts a l'illa⁶¹². Segons aquesta estudiosa, Artús i els cavallers de la Taula Rodona representarien un somni trencat per culpa del d'Anjou, ja que la desaparició dels Hohenstaufen a Sicília impedia l'acompliment d'aquesta il·lusió expansionista on sembla que el control de l'illa de Sicília desenvolupava un paper destacat. No en va un dels primers vestigis documentals del rei bretó

provenzales, pero Carlos se preocupó de que ninguno de los nuevos feudos fuera peligrosamente grande y conservó muchas tierras como patrimonio real.” (Runciman, [1961] 1979, p. 127).

⁶¹¹ Cingolani (2010, p. 192-193) conta que: “(...) és justament amb l'episodi d'un abús que, segons la narració medieval, s'enceta la revolta. N'hi ha moltes versions, totes més o menys iguals, que, amb el pas del temps van afegint detalls i noms, i n'augmenten el patetisme i l'element literari. Tot i que sembla un invent, o una excusa, d'aquestes típiques que amaguen esdeveniments més complexos, és gairebé segur que sigui la veritat. Diferent en serà la interpretació. La primera versió que es va difondre a la Corona d'Aragó d'aquests fets, i també la primera que es va conèixer arreu, és la que narra Bernat Desclot en la segona redacció de la crònica (cap. 81) i que, com he demostrat, hauria de dependre directament de la relació que els sicilians revoltats havien enviat al rei Pere a mitjan mes de maig, per informar-lo del progrés de la rebel·lió, perquè comencés a posar en marxa el seu aparell militar.

El 30 de març, dilluns de Pasqua, com era costum, els palermitans es reuniren a l'església del Sant Esperit, als afores de la ciutat, i unes «gentils dones», que s'hi dirigien amb marits, germans i amics, van ser vulgarment molestades per uns soldats francesos que els van posar les mans als pits. Els homes els ho van recriminar, sempre segons el relat de Desclot, molt civilment: «Bells senyors, teniu vostra via. No feu vilania a les dones». Els francesos, tot evidenciant la seva baixa categoria social, els van contestar en manera vulgar i van donar un cop amb un bastó al sicilià que havia parlat.

D'aquesta manera, la companyia dels sicilians es defensà i assaltà els soldats al crit, tradicional en totes les versions, «A mort! A mort els francesos!» i van matar tots aquells que trobaven a la ciutat «a gran dret llur i a gran tort dels francesos, qui són molt cruel gent i els tenien vilment sota llurs peus». Els nobles palermitans es van reunir i decidiren que «menester era que tots els francesos qui eren a Sicília fossin morts», així que la rebel·lió començada a Palerm s'escampà per tota l'illa amb grans matances de francesos. Tan sols uns pocs aconseguiren escapar o se'ls va permetre abandonar l'illa. El dia 13 d'abril, quan ja gairebé tot Sicília era a mans dels revoltats, els palermitans van enviar una ambaixada a Messina per tal que també aquesta ciutat, que encara es mantenia fidel als angevins, s'hi afegís, i ho va fer el dia 28. Totes les ciutats s'havien erigit en comunes amb administracions autònomes, tot i que coordinades entre elles per trobar una solució política comuna, demanar protecció al papa i fer front a l'esperada reacció del monarca”. Però el Papa Martí IV era francès i recolzava Carles d'Anjou. La intervenció de Pere el Gran era fruit de la necessitat i, per tant, el poble sicilià no l'havia contemplat en un primer moment.

⁶¹² “When the twelve doughty sons of Tancred de Hauteville descended in succession on Southern Italy to conquer a kingdom for themselves, they were not slow to make the lower peninsula a second home. They and their followers displayed the famous Norman adaptability to a new environment and a new language. But they did not forget that they were Normans, even when they had established themselves triumphantly in the polyglot island of Sicily. They still considered Normans their kin, –and this meant the Normans of England as well as the Normans of the home land, where the prolific family of Tancred had originated. From the beginning, the layer of English society which spoke Norman-French seemed to feel closeness of blood and sympathy with Norman Sicilians. The Anglo-Norman Ordericus Vitalis sings the praise of the Hauteville clan with an epic breadth and a borrowed patriotic fervor; Anglo-Norman prelates and poets are to be found seeking Sicilian territory as a country worth visiting or as a natural refuge in exile. During the entire twelfth century, indeed, and even more in the reign of Frederick II, Sicily was a favored island for poets.” (Schlauch, 1923, p. 168).

a Sicília, els *Otia imperialia* de Gervasi de Tilbury, van ser encarregats per Enric II Plantagenet. I encara més, Enric II no va casar la seva filla Joana amb Guillem II de Sicília? Se sap, fins i tot, que el mateix Gervasi de Tilbury va passar molt temps a la cort de la nova reina de l'illa i que la mort del marit d'aquesta va desencadenar un intens episodi històric amb evocacions artúriques que tot seguit explicarem.

La cort dels Plantagenet, durant el XII i principis del XIII, esdevé el centre d'irradiació per excel·lència de la matèria de Bretanya. En ella s'hi barregen tant la difusió de la ideologia cortès pròpia de l'època com la propaganda política afavorida primer per Enric II i després pels seus fills. En relació a Sicília, cal remarcar l'incident ocorregut durant el mes de març de 1191 a Catània. Ricard Cor de Lleó, fill d'Enric II, arriba a l'illa uns mesos abans. Sicília no era el seu destí, es dirigia cap a Acre, és a dir, anava de camí cap a la Tercera Croada. El 1190 desembarca a Messina enmig d'un ambient enrarit que Flori (2002, p. 133-134) descriu així:

La política y las relaciones familiares contribuyen a aumentar la tensión. La hermana de Ricardo, Juana, es la causa involuntaria de ello. Como ya hemos consignado, se había casado con el rey de Sicilia Guillermo el Bueno; pero éste murió sin descendencia, y la sucesión de Sicilia quedaba así abierta, poniendo en guardia a dos pretendientes: un primo bastardo de Guillermo, Tancredo de Sicilia, y Constanza, su tía, esposa de Enrique de Hohenstaufen, que se convertiría en emperador con el nombre de Enrique VI. Constanza había sido designada por Guillermo como heredera del trono de Sicilia, un reino entonces opulento, modelo de sociedad multicultural y de gran importancia estratégica. Sin embargo, la mayor parte de la nobleza siciliana rechazaba la perspectiva de un rey alemán y se había vinculado a Tancredo, apoyado por los barones de Calabria y de Puglia y también por el papa Clemente III, inquieto por una posible introducción del soberano alemán en la Italia del sur, que podría así amenazarlo desde todas partes. Estas fuerzas conjugadas habían conseguido recientemente sofocar una revuelta de algunos barones sicilianos que tomaron el partido de Constanza, apoyados por guerreros germánicos.

Per tant, quan Ricard arriba a l'illa –a banda de trobar-se amb les seves tropes i les de Felip August– vol alliberar la seva germana Joana i recuperar la dot. No és l'únic problema amb què es troba a Sicília, però el que ens importa aquí és que finalment arriba a un acord amb Tancred. En el pacte s'estipula que aquest últim guardarà la dot de la germana, però a canvi pagarà una indemnització fins que no se celebrin unes noces arranjades durant aquelles mateixes negociacions. La filla de Tancred es casarà amb el fill de Geoffrey, Artús⁶¹³, l'hereu

⁶¹³ Artús, fill de Geoffrey, germà petit de Ricard Cor de Lleó. El 1181 es casà amb la filla de Conrad IV de Bretanya en una maniobra política orquestrada per Enric II per tal d'acabar les disputes amb aquest ducat i posar-lo a l'òrbita dels Plantagenet.

de Ricard en cas que aquest mori sense descendència. Però malgrat l'existència d'un pacte diplomàtic, el març de 1191, el Cor de Lleó s'ha de dirigir cap a Catània per resoldre un incident relacionat amb la seva mare i la seva futura esposa –Berenguera de Navarra– a qui Tancred no deixa embarcar cap a Messina, molt probablement instigat per Felip August – que té les seves pròpies desavinences amb el rei anglès, i vol convèncer Tancred que Ricard busca una aliança amb el seu enemic l'emperador Enric VI. En resum, un cop a Catània els cronistes de l'època ens expliquen que allà, reunits de nou, s'esdevingueren nombrosos intercanvis de presents per tal d'apaivagar la desconfiança entre ells. Tancred regalà a Ricard nombroses naus i galeres. El Plantagenet li entregà a canvi l'espasa Excalibur, recuperada – diu Flori– feia poc temps⁶¹⁴.

D'aquesta manera tan suggerent aterrà físicament l'espasa a l'illa de Sicília, qui sap si per quedar-se al costat d'Artús que va arribar uns anys abans a través –entre d'altres⁶¹⁵– dels *Otia Imperialia* de Gervasi de Tilbury (1992 i 2002). És plausible que alguns d'aquests episodis històrics –que per cert sempre apareixen en moments derivats d'una situació d'alta inestabilitat política– poguessin formar part de l'imaginari col·lectiu de l'illa? Potser en algun moment l'anònim autor del *Floriant et Florete* va intuir la potència amb què comptava l'evocació del món artúric dins d'una ficció literària, i potser també li anava bé utilitzar aquest material que en tantes altres ocasions s'havia emprat amb finalitats propagandístiques i reivindicatives, a més d'exhibir-se com a baluard de l'univers cortès. Sorpren que Guillem de Torroella manllevés parts del *roman* de *Floriant et Florete* per construir *La Faula*, i que existeixin, a més, tants altres elements que connectin amb Sicília, una illa que patí els avatars d'una història tan convulsa i que protagonitzà un dels episodis més destacats del segle XIII de tot l'àmbit europeu. Què podia ressonar un segle després quan Mallorca viu el seu propi drama dinàstic? Per què Guillem de Torroella va fer servir el rei Artús? Costa de creure que només l'emprés perquè pensava que era un bon canal de difusió de la seva creació quan existeix un

⁶¹⁴ En una nota a peu de pàgina, Flori ens indica que l'espasa s'identificaria amb la forjada per Wayland i que fou lliurada a Geoffrey V d'Anjou, espòs de Matilde d'Anglaterra i pare d'Enric II. Sembla que l'espasa es va extreure del tresor reial i va ser reparada el 1127, per tant, no tindria res a veure amb l'espasa proposada per Bresc (1987) en el seu article, i que identifica l'espasa amb la que Ricard va rebre en la seva investidura com a duc de Normandia. Flori no està d'acord amb Bresc per l'enorme significat polític que representa l'espasa en qüestió (Flori, 2002, p. 151-152).

⁶¹⁵ Sturm-Maddox (2000, p. 483-485) es fa ressó d'un article de Pioletti que assegura que la primera menció d'Artús a l'Etna és al *Draco Normannicus* d'Etienne de Rouen (1167-1170), obra també connectada amb l'òrbita dels Plantagenet, ja que està dedicada a Enric II d'Anglaterra.

panorama polític tan turbulent i quan l'eficàcia propagandística d'aquesta mítica dignitat ha estat repetidament utilitzada amf finalitats polítiques.

La *Tragèdia de Lançalot de mossèn Gras*

A la Biblioteca de Catalunya es custodia l'únic incunable conservat de la *Tragèdia de Lançalot de mossèn Gras*, un relat que es basa en l'última part del cicle *Lancelot-Graal* o *Vulgata, Mort Artu*. En la darrera secció d'aquest extens conjunt, se'ns narren la mort del monarca bretó i la desfeta definitiva de la Taula Rodona, uns fets normalment associats al reiterat pecat comès per Lancelot i la reina Ginebra (Frappier, 1959b)⁶¹⁶. Es tracta d'un plantejament que difereix força de la imatge de penediment que havíem pogut observar en l'anterior branca, la *Queste del Saint Grail*, on l'expiació de Lancelot jugava un paper cabdal en el desenvolupament de la història. Al capdavall, tot i ésser culpable d'adulteri –la major de les faltes associades a la luxúria– aquest cavaller havia pogut gaudir d'una visió parcial del Graal gràcies a la confessió i posterior promesa de no tornar a incórrer en el mateix error. Tanmateix, a l'inici de *Mort Artu*, ben aviat el lector és informat que Lancelot ha trencat el seu jurament⁶¹⁷, la qual cosa

⁶¹⁶ Yllera (1993, p. 351-352) pensa més o menys el mateix: “Arturo recupera parcialmente su actividad primitiva; participa en torneos, aventuras y luchas, sobre todo en el *Perlesvaus*, en la *Mort d'Arthur* o en la versión de Malory. La pérdida del reino no se debe ya sólo a la traición familiar [la de Mordret] sino que es fruto de la rencillas internas y sobre todo del pecado sexual: el incesto de Arturo con su hermana, por el que engendra a Mordret, y los amores de Lancelot y Guenièvre.”

⁶¹⁷ En *Mort Artu* (edició de Frappier, [1936] 1964, p. 3) se'ns diu: “Mes comment que Lancelos se fust tenez chastement par le conseil del preudome a qui il se fist confés quant il fu en la queste del Seint Graal et eüst del tout renoice la reïne Guenièvre, si comme li contes l'a devisé ça arrieres, si tost comme il fu venuz a cort, il ne demora pas un mois après que il fu autresi espris et alumez come il avoit onques esté plus nul jor, si qu'il rencheï el pechié de la reïne autressi comme il avoit fet autrefoiz.” És a dir, “Lanzarote, del mismo modo que se había mantenido casto por consejo del anciano al que se confesó cuando estaba en la búsqueda del Santo Grial, y renegó de la reina Ginebra, tal como ha contado la historia más arriba; del mismo modo, tan pronto como llegó a la corte, no tardó más de un mes en enamorarse de nuevo y arder tanto como nunca hasta entonces, con lo que vino a caer en pecado con la reina, tal y como ocurrió en otro tiempo.” (Traducció d'Alvar, [1980] 2004, p. 15). En canvi, en la *Tragèdia* només se'ns explica el següent: “Ell e la reyna en una voluntat enamorada eren conjunts.” (Edició de Riquer, 1984, p. 5).

comportarà –com assegura Frappier (1959b)⁶¹⁸– una cadena de causes i efectes que desembocaran –en última instància– en la total i definitiva destrucció del món artúric. Conseqüentment, el relat simbòlic difós en la *Queste del Saint Graal* deixa pas al relat dramàtic, i podríem dir que d'alguna manera s'esdevé un retorn a la secularitat del *Lancelot propre*⁶¹⁹.

Mort Artu aconsegueix fusionar fonts de la més diversa procedència artúrica. Així, per exemple, el tema de l'adulteri entre Lancelot i Ginebra ja l'havíem pogut advertir en *El cavaller de la Carreta* de Chrétien de Troyes (Frappier, 1959b, p. 309; [1936] 1972, p. 198-199), mentre que la fi del rei Artús a la batalla de Salesbieres és narrada en les pàgines de la *Historia regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth i, posteriorment, adaptada en el *Roman de Brut* de Wace (Frappier, [1936] 1972, p. 152-172). Destaquen, a més, altres connexions amb, per exemple, la *Vita Merlini* –també de Monmouth ([1936] 1972, p. 172-173)–, el *Merlí* de Robert de Boron ([1936] 1972, p. P. 174-177), el *Didot-Perceval* ([1936] 1972, p. 183-187), el *Tristany*⁶²⁰ o les Continuacions. També el procediment d'*entrelacement* és de vital importància en *Mort Artu* (Chase, 1983), ja que connecta aquesta darrera branca del Cicle amb les dues que la precedeixen, el *Lancelot propre* i la *Queste del Saint Graal*⁶²¹. Per tant, la variada naturalesa

⁶¹⁸ “This initial cause produces a secondary cause, the death of Gaheriet at the hands of Lancelot and Gauvain’s determination to avenge his brother. This in turn causes Arthur’s departure from Britain and provides the opportunity for Mordret, swayed by his lust for Guenièvre, to rebel against his father. Such a concatenation of events can only be the result of design.” (Frappier, 1959b, p. 308-309).

⁶¹⁹ “The author of the *Mort Artu* will not accept the *Queste*’s condemnation of all the values that the Arthurian world stood for in the *Lancelot* proper. Rather he will rejoin the latter in seeing in *fin amor* and earthly affections a value to be cherished. Although the initial *material* cause of the downfall of the Arthurian kingdom will be for him Lancelot’s renewed love for Guenevere, yet there is no suggestion in his work either that Arthurian chivalry in general is sinful or that the collapse of the realm is the wages of sin. For him the ultimate explanation of the end of Arthur’s reign is the fickleness of the goddess Fortune who, after having raised man, casts him down again regardless of his merits or demerits. There is a complete break not only between the ideology of the *Lancelot* and the *Queste*, but also between that of the *Queste* and the *Mort Artu*. The *Queste* alone sees the disintegration of the Arthurian world as the consequence of their failure to readjust their values and find their way back to God.” (Bogdanow, 1986, p. 46).

⁶²⁰ “For the elaboration of the former theme [els amors entre Lancelot i Ginebra] he took over suggestions from Béroul’s *Tristan* or some closely related version –the espials, the trapping of the lovers, the queen led to the stake, her rescue, and her restoration to her husband. He gives [l'autor de *Mort Artu*] to these episodes a somewhat more courtly, a less barbaric, tone.” (Frappier, 1959b, p. 309). I uns anys més tard afegeix: “Il en est du *Tristan* comme des autres sources: l'auteur de *La Mort Artu* a plié à son dessein propre la matière qu'il a empruntée. Il est significatif aussi qu'il se soit inspiré de Béroul plutôt de Thomas: il a été somme toute plus sensible à la violence tragique, à l'âpreté nue du premier qu'aux adoucissements courtois du second.” (Frappier, [1936] 1972, p. 195).

⁶²¹ “Any attempt to interpret the *Mort Artu* must take into account its careful structure. The organizing principle of the first half of the romance is interlace: the interweaving and juxtaposition of events taking place simultaneously in different locations and narrated from the perspective of different characters. This technique (...) is reminiscent of the *Lancelot* and allows the reader to be privy to information not available to the protagonists, thereby creating in the *Mort Artu* dramatic irony, with sometimes comic and sometimes tragic effect. However, although some interlace remains, in the second half of the work the plot becomes more linear

d'aquest text demana que observem com es produeix el procés d'adaptació de tot aquest material en la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras.

Dissortadament, el relat en qüestió resta incomplet, un fet que Riquer (1984, p. xxviii) ja explica en la introducció de la seva edició:

Si suposem que mossèn Gras seguí la *Mort Artu* aproximadament fins al capítol 120⁶²², i recordem que les divuit pàgines conservades de l'incunable català corresponen als 67 primers capítols del text francès, arribem a la conclusió que la *Tragèdia de Lançalot* devia ocupar unes trenta-dues pàgines impreses. Tot i que l'eventualitat i el risc d'aquest càlcul, crec que de la *Tragèdia* només en posseïm, la meitat i que el seu text complet devia omplir tres quaderns d'incunable.

A més d'això, en aquesta introducció del text de l'incunable, Riquer posa de relleu l'interès de l'autor pels episodis de caire eminentment més sentimentals, una estratègia que Mainer (2011, p. 237-238) anomena “transculturització” i que, de fet, és una manera de dir que del fons artúric original només en romandria la carcassa⁶²³. Amb tot, però, no creiem que aquest procés només el puguem aplicar a la *Tragèdia*, ja que, per exemple, en la *Stòria del Sant Grasal* també s'esdevé una acomodació a l'especificitat cultural catalana de l'època, més concretament teològica. És veritat, però, que la distància que ha de recórrer aquest procés de “transculturització” és més gran en el cas de la *Tragèdia* que en el de la *Stòria*, la qual cosa implica la pèrdua d'una bona part de l'utilitat característic d'aquesta matèria, fruit del context històric del segle XV. De fet, des d'una perspectiva essencialment artúrica, ens interessa examinar com s'esdevé aquesta operació de desmantellament, és a dir, ens interessa determinar quins episodis refusa d'incloure mossèn Gras i quines conseqüències això genera en el desenvolupament del relat adaptat.

and the pace more rapid as the Arthurian protagonists rush inexorably towards their demise.” (Kennedy ([2006] 2009, p. 312).

⁶²² La resta, és a dir, fins arribar als 204 de l'edició de Frappier ([1936] 1964), sembla que –segons Riquer– no interessarien a l'autor de la *Tragèdia* perquè relataven fets sobretot fets bèl·lics en detriment d'aquells de caràcter més sentimental.

⁶²³ “Quant a la temàtica, el text desplaça el tema central cavalleresc de l'original a còpia de suprimir, emfatitzar i amplificar certs passatges per tal de minimitzar el contingut bèl·lic en favor d'un discurs didàctic. Conseqüentment, la redacció final de l'obra té com a objectiu aconsellar les joves donzelles de la cort a desconfiar de les falses aparences de l'amor. La *Tragèdia de Lançalot*, per tant, és un excel·lent exemple de com la llegenda artúrica fou *transculturitzada* a models autòctons catalans, tot preservant un abast europeu.” (Mainer, 2011, p. 237-238).

Tenim algunes pistes de com es produeix aquest procés en l'inici i la dedicatòria de la *Tragèdia de Lançalot*, obra dedicada al comte d'Iscla (Riquer, 1955, p. 115-118; 1984, p. ix-xiv). Aquí, l'autor s'encarrega de manifestar tot un seguit d'idees que ens fan pensar que possiblement mossèn Gras coneixia prou bé la cultura italiana i llatina del moment, "això explicaria" – assegura Mainer (2011, p. 239)– "el seu afany de voler modernitzar o recrear segons els canons de l'època una de les narracions cabdals i més difoses de la literatura medieval europea", i que, en definitiva, la *Tragèdia* "vol instruir sobre els malentesos que provoca l'amor; en primer lloc, a fi que les dames no es malfiïn d'una infidelitat que només ho és en aparença⁶²⁴, i en segon lloc, per tal que els cavallers perseverin per assolir les seves fites amoroses⁶²⁵." Sobre això ja tornarem més endavant, però ja avancem que és clar que aquesta intencionalitat no la trobem en *Mort Artu*.

Immediatament després d'aquest suggeridor discurs, s'inicia el relat amb el torneig de Vincestre –Winchester– convocat pel rei Artús. Per tant, mossèn Gras obvia de manera deliberada l'arribada de Boors a la cort d'Artús que s'explica al començament de *Mort Artu*, i que serveix de nexa d'unió entre aquesta darrera part del cicle de la *Vulgata* i la precedent. La desconexió respecte a l'original és tan evident que l'explicació que ens proporciona l'autor de la *Tragèdia* per a la celebració que té lloc a Winchester no és una altra que l'excessiva ociositat dels cavallers de la Taula Rodona. És a dir, la manca d'aventures en el regne de Logres com a conseqüència de la recerca del Graal que apareix en *Mort Artu* queda absolutament silenciada⁶²⁶. Per tant, podem dir que mossèn Gras, en l'exercici d'adaptar *Mort Artu* prescindeix de qualsevol referència al missatge teològic a què podia remetre la *Queste* i desvincula, així, la seva creació de la totalitat del cicle *Lancelot-Graal*.

⁶²⁴ "Yo, vehent de tal plaga ferida la enamorada generació, en temps passat deslberí per eximpli de la reyna Ginebra e de Lançalot socórrer a aquesta dura pestilència e furor, en la qual cosa no menys a les dones que als hòmens, si yo no me engan, satisfà, per ço com elles, legint la enamorada | reyna com, ab falsa credulitat e versemblant causa, lo seu sens culpa enamorat a tota ultrança condempnà, clarament poran venir en conexença que no és tostemps ver lo que entegrame[n]t e de totes parts provable ésser se mostra e a veritat no en res fa dessemblant." (Edició de Riquer, 1984, p. 3).

⁶²⁵ "E ells, qui sovent açò impaciència incorren, veent lo que Lançalot socorren a la enamorada enemiga féu, tendran per cert que serveys e comport revencen e recompren les doloroses e precioses pèrdues; de què justament sperar poran nova e més fervent unió que la primera, si vera és la sentència de la vulgar en açò concorda multitud, que més fort diu ésser la recuada que la malaltia." (Edició de Riquer, 1984, p. 3-4).

⁶²⁶ Aquesta és una cerca que –com bé sap el lector de la *Queste del Saint Graal*– provoca la sortida massiva dels cavallers de la cort del rei Artús i la resolució de moltes de les misterioses meravelles que poblen aquesta terra.

Tornem de nou al torneig de Winchester. Lancelot fa saber al seu entorn que no assistirà a l'acte, la qual cosa no és certa, ja que té decidit d'anar-hi d'incògnit. Tanmateix, aquesta decisió fa que Agravain –el germà de Galvany– sospiti que l'absència de Lancelot al torneig tingui a veure amb la represa dels amors furtius entre aquest cavaller i la reina Ginebra. Tenim, doncs, que en *Mort Artu*, Agravain explicita els seus recels al rei Artús que, tot i que no creu les paraules del seu nebot, demanarà a la reina Ginebra que no l'acompanyi a Winchester per tal de propiciar una possible trobada entre els dos suspects. Aviat, però, Artús i Girflet descobreixen que Lancelot sí que es presentarà al camp de batalla. Discretament, decideixen mantenir aquesta informació en secret. Lancelot, per la seva banda, intenta que els seus companys no el reconeixin, per això, de camí cap al torneig quan l'acullen al castell d'Escalot, demana prestats els escuts dels fills del varvassor recentment adobats cavallers. Cap d'aquestes qüestions és referida a la *Tragèdia*, que sí que té en compte, en canvi, l'episodi en relació a la filla del senyor del castell d'Escalot, que s'observa –en aquest cas– magnificat. “El prosista català” –ens diu Riquer (1984, p. xxi)– “ha arribat a allò que interessa per damunt de tot: l'anàlisi de la passió i el plantejament del conflicte entre Lancelot i Guenièvre fonamentat exclusivament en la gelosia d'aquesta⁶²⁷.” En ambdós casos –el francès i el català– mentre el cavaller s'alberga a Escalot veiem com la donzella –anomenada Ysabel en la versió de mossèn Gras– demana a Lancelot que dugui la seva màniga durant el torneig a Winchester. Una petició que ell acceptarà amb una certa temença, conscient que aquesta decisió podria portar-li problemes en cas que la reina Ginebra s'assabentés. L'episodi en qüestió, que és present en les dues versions, es construeix a partir de l'*entrelacement* entre aquesta seqüència i les següents, dedicades a la descripció de tots els elements que conformaran la batalla de Winchester, en el cas de *Mort Artu*: des de la insistència de Lancelot per passar desapercebut fins a la incredulitat de Galvany quan veu lluitar tan destrament el suposat cavaller novell que porta les armes d'Escalot.

⁶²⁷ Pel que fa a la passió, mossèn Gras escriu sobre la donzella: “Havia lo vervessor una filla, e lo nom d'ella Ysabel, donzella de bellíssima forma e preclara graciositat, la qual a totes les donzelles de sa edat en tota manera de lahor avançava. Aquesta, vost Lançalot, presa e cativada da la singular figura e presencia d'ell, per les ves començà a nodrir secretes flames; mas, de la sua celada fervor e benvolença fer algún semblant, donzellil vergonya e honesta temor la retenien; e luytant longament ab si e resistint | a si mateixa, més de cech foch se consumava. ¡O, quant és cosa fort contrestar a la crémor enclosa, la qual, quant és més cuberta e constreta, ab major esforç e brogit ella mateixa se descobre e manifesta!” (Edició de Riquer, 1984, p. 6-7). En canvi, en el capítol 13 de *Mort Artu* (edició de Frappier, [1936] 1964, p. 9-10; Traducció d'Alvar, [1980] 2004, p. 21) només se'ns relata com l'escuder de Lancelot, veient-la tan bonica i no volent fer cap vilania, no li digué tota la veritat però sí que li confessà que ell era escuder del millor cavaller del món, la qual cosa propicia la demanda del do en qüestió. Sembla, doncs, que els motius en un cas i en l'altre s'articulen de manera diferent tot i que en el fons la donzella es mogui per les mateixes raons.

Irremeiablement, la desaparició de tots aquests elements en la *Tragèdia* suprimeix, alhora, gran part de l'intriga acumulada en *Mort Artu*. Es nota l'absència de protagonisme d'Artús i Galvany en tot aquest afer, sobretot la del rei, que coneix la identitat secreta de Lancelot, i que explota ambigüament⁶²⁸. No només això, l'autor de la *Tragèdia*, plenament conscient del que fa, també elimina les escenes bèl·liques i els rituals que precedeixen el torneig. En realitat, podríem concloure, que d'aquesta part, a Mossèn Gras, només li interessa que Lancelot guanya a Winchester i que acaba ferit per culpa del seu cosí Boors –el causant de la ferida, fins i tot, sembla irrellevant. Encara més, ni tan sols se salven els fragments dedicats a Galvany i el seu germà Gaheriet, que encuriósits per l'actuació del desconegut cavaller, el persegueixen sense èxit durant els capítols 22 i 23 de *Mort Artu*.

Mossèn Gras passa per alt tots aquests esdeveniments i inicia el següent capítol –el cinquè– explicant que en acabar el torneig de Winchester, el rei Artús s'allotja a Escalot de camí cap a Camelot. En la versió francesa se'ns planteja la convocatòria d'un altre torneig a Tanebourg, que s'ha de celebrar al cap d'un mes, i se'ns explica com durant l'estada a Escalot li preparen a Galvany per aquella nit la mateixa habitació en què Lancelot havia descansat quan es dirigia a Winchester. Com era d'esperar, la filla del varvassor de nou adquireix rellevància en la *Tragèdia*, aquesta vegada a través de Galvany, a qui li demana notícies sobre el vencedor de la batalla. El nebot d'Artús, que no sospita de les amagades intencions de la donzella, s'esplaiava en la conversa i s'enamora de la jove. I la requereix d'amors durant la següent escena que té

⁶²⁸ Tant Artús com Girflet reconeixen el cavall de Lancelot de camí a Winchester (capítol 11) però juren no dir res. Més endavant, Galvany s'adona que el rei coneix la identitat del cavaller desconegut: "Et quant li rois voit monseigneur Gauvain revenir, si li demande tout maintenant s'il a trouvé le chevalier. «Sire, fet messire Gauvains, nenil; car il torna par autre voie que nous n'alames.» Et li rois commença tout maintenant a sozrire; et messire Gauvains le regarde et dit: «Biax oncles, ce n'est or pas la premiere foiz que voz en avez ris.» Et li rois respont: «Non est ce la premiere foiz que vos l'avez quis; no sera ce la derrienne, au mien escient.» Lors s'aperçoit messire Gauvains que li rois le connoist; si li dist: «Ha! sire, puis que vos le connoissiez, vos me poez bien dire qui il est, se il vos plest. –Je nel vos dirai or mie, fet li rois, a ceste foiz; car puis que il se velt celer, je feroie trop grant vilenie outrement, se ge l'en descouvroie a vos ne a autrui; por ce si me'n terai outrement a ceste foiz.» (Edició de Frappier, [1936] 1964, p. 20-21). És a dir: "El rey al ver venir a Galván, le pregunta inmediatamente si ha encontrado al caballero. «Señor, le responde Galván, no, porque se ha ido por camino distinto del que nosotros tomamos.» El rey comenzó a sonreír; Galván lo mira y dice: «Buen tío, no es ahora la primera vez que os sonreís por ello.» El rey responde: «No es la primera vez que lo buscáis, ni, a mi parecer, será la última». Entonces se da cuenta Galván de que el rey lo conoce; le dice: «¡Ay! Señor, ya que lo conocéis, bien podríais decirme por favor quién es. –No. De ninguna forma os lo diré por ahora, le contesta el rey, pues ya que él se quiere ocultar, yo haría una gran villanía si lo descubriera a vos o a otro; por eso me callo ahora.» (Traducció d'Alvar, [1980] 2004, p. 31).

lloc al jardí. Tanmateix, ella el refusa, enamorada com està del cavaller desconegut que va accedir a portar la seva màniga en el torneig de Winchester.

Una altra vegada mossèn Gras prescindeix de tot element innecessari i, d'aquesta secció del relat, es queda només amb les dues idees imprescindibles per tal de fer avançar la història: els efluis amorosos de Galvany per Ysabel⁶²⁹ i els d'Ysabel per Lancelot. No obstant aquesta important simplificació de l'argument, en la *Tragèdia*, l'estada a Escalot també serveix a Galvany per descobrir que el desconegut cavaller i vencedor del torneig de Winchester no és un altre que Lancelot i, encara més important, veient que aquest portava amb ell la màniga que la noia li havia donat, es convenç que –sense cap mena de dubte– Lancelot estima la donzella d'Escalot. El malentès també és referit en *Mort Artu*, on a més s'explica que, l'endemà, Galvany i el rei Artús confirmen que el cavaller desconegut és Lancelot. La conversa, a més, serveix per què Artús confessi a Galvany les sospites que el seu germà, Agravain, li havia fet arribar. Dissortadament, ni l'afer sobre la identitat del cavaller desconegut al torneig de Winchester entre Artús i Galvany, ni tampoc els rumors d'Agravain sobre Lancelot i Ginebra formen part de la *Tragèdia*, ja que són dos fils argumentals als quals mossèn Gras ja havia renunciat amb anterioritat i que, consegüentment, no permeten desenvolupar el procediment d'*entrelacement* en l'adaptació catalana.

En canvi, l'autor de la *Tragèdia* sí que posa molt d'èmfasi en els successos que s'esdevenen quan el rei Artús i els cavallers de la Taula Rodona arriben de nou a Camelot en el següent episodi. És aleshores quan Ginebra, que coneixia les intencions de Lancelot, pregunta pels resultats del torneig. En la versió francesa, tan Galvany com Girflet decideixen amagar part de la informació que tenen i en un principi es limiten a explicar que el guanyador és un cavaller desconegut que portava una màniga, mentre que en la catalana aquesta intriga esbossada en el relat original queda molt esmorteïda a causa del poc protagonisme que

⁶²⁹ Els pensaments de Galvany dedicats a la jove donzella d'Escalot en la versió francesa es limiten a les següents línies (edició de Frappier, [1936] 1964, p. 23): “Et la demoisele estoit si bele et bien fete de totes choses que pucele ne pooit estre mieuz. Si la regarda messire Gauvains mout volentiers tant comme ele servi; si li fu avis que buer seroit nez li chevaliers qui de tel pucele porroit avoir le deduit et le soulaz a sa volenté.” És a dir: “La donzella era tan hermosa y tan perfecta en todo que no podía haberla mejor. Galván la miraba complacido mientras estuvo sirviéndoles [el menjar] y le pareció que en buena hora habría nacido el caballero que a su voluntad pudiera tener deleite y solaz en aquella donzella.” (Traducció d'Alvar, [1980] 2004, p. 33-34). Mentre que en la *Tragèdia* trobem que: “Fet lo torneig de Vincestre, lo rey a Gamalot se'n tornà; e aquella nit que en Scalot se aleujà portà la bona sort de Galvany que en casa del vervesor per a posar fos col·locat, hon, acullit altament com a nabot del rey se convenia, vista la gentil Ysabel, de tanta singularitat quanta ella de si presentava, sobtadament fon encès.” (Edició de Riquer, 1984, p. 9-10).

mossèn Gras dona a Artús i Galvany al llarg de tota la seva versió. Malgrat això, el resultat segueix essent el mateix, ja que finalment Ginebra identifica el guanyador –el mateix que porta una insígnia d’una altra– amb Lancelot⁶³⁰. Sigui com sigui, la reacció de la reina, en ambdós casos, és la mateixa, experimenta un primer estadi de confusió⁶³¹ i després, en solitud, s’exaspera entre les quatre parets de la seva cambra.

Ginebra, decidida a apartar d’ella Lancelot, a causa de la seva suposada relació amb la donzella d’Escalot, s’entrevista amb Boors en el capítol vuitè de la *Tragèdia* –que segons Riquer correspon al número 34 de *Mort Artu*. Poc se’ns detalla d’aquesta trobada que acaba amb la partida de la cort de Boors i tota la parentela de Lancelot. La reducció d’aquesta seqüència fa que el lector de la *Tragèdia* es perdi els impropis que la reina llança contra el seu amant i la preocupació de Boors, Lionel i Hèctor quan arriben a Camelot i pregunten per ell, perquè temen que es tracti del cavaller desconegut que ha resultat tan greument ferit durant el torneig. En el seu lloc, després d’aquest episodi, però, mossèn Gras insereix una digressió del tot original que comença així: “*Exclamació que fa lo actor dolent-se dels dans, perills e congoxes que amor se procura per causa de aquests desdenys e malt tractes...*”. Segurament es tracta de tota una declaració d’intencions que no podem analitzar perquè resta incompleta⁶³². Després d’aquesta intervenció, l’autor de la *Tragèdia* reprèn la història amb Boors, que troba Lancelot i l’adverteix

⁶³⁰ “Així com a la *Mort Artu* Guenièvre s’assabenta que Lancelot és el cavaller de la mànegua perquè, després dels mots evasius de Gauvain, li ho diu clarament Girflet, a la *Tragèdia* no ho sap fins uns quants dies després d’escoltar una conversa entre Gauvain i el rei, presa del capítol 36 del text francès.” (Edició de Riquer, 1984, p. xxiv).

⁶³¹ Fins i tot podríem dir que apareix un cert enuig a mesura que avança la conversa amb Galvany: “Galván dijo a la reina: «Señora, no sabemos muy bien quién fue el que venció en el torneo; pensamos que fue un caballero extranjero; sin embargo, si que podemos decirnos que llevó a la asamblea armas bermejas y sobre su yelmo, como penacho, una manga de dama o de doncella.» Inmediatamente pensó la reina que no era Lanzarote, pues no creía que llevara al torneo ninguna insignia que no le hubiera dado ella. Deja de hablar, no pregunta nada más, salvo que le dice a Galván: «¿No estuvo Lanzarote en la asamblea? –Señora, le responde, si estuvo y lo vi, no lo reconocí; si hubiera estado, bien creo que hubiera vencido en el torneo: hemos visto tantas veces sus armas que de haber venido –a no ser en secreto– lo podríamos reconocer si dificultad. –Os digo, le responde la reina, que fue lo más ocultamente que pudo. –Y yo os digo, señora, le contesta Galván, que si estuvo, era el de las armas bermejas que venció en el torneo. –Ése no fue, responde la reina, tenedlo por seguro, pues no está tan unido a dama o doncella como para llevar su insignia.» (Traducció d’Alvar [1980] 2004, p. 40-41, en l’edició de Frappier ([1936] 1964), 30-31). En canvi, en la *Tragèdia* podem llegir com s’experimenta una altra sensació, el dubte davant d’un penós dilema: “La reyna, ab segura sperança de la glòria del seu amant, demanà spessament noves del torneig; e de tots ab una boca concordades hou que un cavaller portant una gentil mànegua sus l’em ha obtengut ab molta avantaja la milloria. De la qual ocasió venint-li dupte, ànsia combaté lo seu enamorat pensament; e perquè de empresa de altra dona Lançalot, al creure seu, nunca assenyalat se fóra, dol-li mortalment que altre cavaller de ell se’n haja portat en armes lo millor. Mas aquest ella no stima ésser Lançalot; e si Lançalot és aquest, mor totalment que a altra dona haja guanyat tal exalçament e pompa.” (Edició de Riquer, 1984, p. 12).

⁶³² “Tot seguit apareix la rúbrica d’un capítol de la *Tragèdia* que contenia una «exclamació» de l’autor sobre els danys, perills i congoxes que l’amor dona als enamorats. La manca d’una pàgina de l’incunable ens ha privat d’aquesta digressió de mossèn Gras, que fóra totalment original del prosista català i fonamental, sens dubte, en la seva intenció literària.” (Edició de Riquer, 1984, p. xxv).

que no torni a Camelot. L'adaptació catalana, per tant, obvia de l'episodi 38 al 45, moment en què es produeix el retrobament entre Lancelot i els seus cosins –Boors i Lionel– i el seu germà –Hèctor⁶³³. Sobta que no s'esmenti Escalot quan és clar que la filla del varvassor té un paper destacat en tot l'entramat, i més si tenim en compte que en capítol 39 ella mateixa prediu que morirà a causa de l'amor no correspost que sent per Lancelot⁶³⁴. En lloc d'això, a l'autor de la *Tragèdia* sembla que només li interessa la ràbia de Boors envers la reina i els seus recels sobre la seguretat de Lancelot a la cort d'Artús. Una vegada advertit, Lancelot –afligit per l'actitud de Ginebra– se separa dels seus i es retira a l'ermita d'un ancià. Allà sembla que mitiga el dolor gràcies a l'entorn natural que el rodeja. D'aquesta manera, Mossèn Gras ha fet un gran salt cronològic respecte a *Mort Artu*. Riquer creu que el contingut d'aquesta part de la *Tragèdia* coincideix més o menys amb l'episodi 64, això implica la supressió d'una gran quantitat d'informació. De fet, l'autor de la *Tragèdia* sembla que no té la necessitat d'explicar com Boors confessa al seu cosí que va ser ell qui el va ferir (capítol 46), ni com aquest s'acaba de refer del tot (capítol 47). Segurament això és així perquè falten les condicions prèvies que donen sentit a aquesta part de la història. Passa més o menys el mateix amb el fragment que a *Mort Artu* dedica al rei Artús, Morgana i la sala de les imatges que revelen la relació entre Lancelot i Ginebra. Si no existeixen les primeres ombres de dubte –que s'encarrega de

⁶³³ És a dir, no s'explica com mentre Lancelot està convalescent, la donzella d'Escalot li confessa el seu amor (capítol 38), i com aquesta mateixa donzella en el transcurs d'una conversa amb el seu germà, dona a entendre que morirà si Lancelot no l'estima (capítol 39). Tampoc queda constància de la recaiguda de Lancelot quan escolta les notícies d'un escuder que assegura que la reina assistirà al torneig convocat a Tanebourg (capítol 40). O com demana a l'escuder que quan els vegi envii salutacions a Ginebra i Galvany de part del desconegut guanyador de Winchester (capítol 41). Com la *Tragèdia* no parla mai de la convocatòria del torneig de Tanebourg, mossèn Gras no ens pot explicar com els parents de Lancelot escolten la conversa entre Galvany i l'escuder (capítol 42), ni que Artús convoca encara un altre torneig a Camelot, molt entristit perquè no ha tornat Lancelot a la cort (capítol 43), ni tampoc com Boors refusa quedar-se a la cort d'Artús fins que sàpiga on és el seu cosí (capítol 44).

⁶³⁴ “Lors vint la damoisele a son frere et li dist qu'ele amoit Lancelot de si grant amor que ele en estoit a la mort venue, se il ne fesoit tant qu'ele en eüst toute sa volenté.” (Edició de Frappier, [1936] 1964, p. 42). És a dir: “La donzella se dirigí entonces a su hermano, descubriéndole todo su pensamiento: le dijo que amaba a Lanzarote con un amor tan grande que moriría si no le ayudaba cuanto fuera necesario para conseguir toda su voluntad.” (Traducció d'Alvar [1980] 2004, p. 50-51). I més endavant quan el seu germà li recomana canviar d'objectiu ella li respon: “(...) et ge volsisse bien, se Dieu pleüst, que il ne m'en fust a plus que il est d'autre chevalier ne que il estoit de lui ainçois que ge le veïsse; mes ce ne puet ore pas estre; car il m'est ensi destiné que je muire por lui; si en morrai que vos le verroiz apertement.» Tout en ceste maniere devisa la damoisele sa mort; si l'en avint tout issi comme ele dist; car ele morut sanz faille por l'amour de Lancelot, si com li contes le devisera ça en avant.” (Edició de Frappier, [1936] 1964, p. 42-43). És a dir: “(...) ojalá Dios quisiera que me gustara otro caballero más que él y que hubiera ocupado su lugar en mi corazón antes que él; pero eso ahora no puede ser, pues he sido destinada a morir por él, y moriré de tal modo que vos lo veréis claramente.» Así predijo la donzella su muerte, que le sobrevino tal como lo había contado, pues murió, sin duda, por amor a Lanzarote, según explicará la historia más adelante.” (Traducció d'Alvar [1980] 2004, p. 51).

presentar Agravain amb les seves sospites— quin sentit té renovar-les durant la visita a la torre de la fada Morgana?

Els darrers quatre capítols de la *Tragèdia* —del 12 al 15— estan dedicats a l'estrany afer de la fruita enverinada⁶³⁵. De manera força sintètica mossèn Gras dóna compte dels successos més importants d'aquesta desgraciada situació, és a dir, explica que la reina Ginebra ofereix una fruita enverinada a un cavaller nouvingut anomenat Garies Blanch sense ser-ne conscient, ja que aquesta havia estat preparada per un altre cavaller que desitjava la mort de Galvany. Una seqüència que guarda moltes similituds amb la que apareix a *Mort Artu*, però que s'explica de manera ordenada i compacta, a diferència de l'original on són intercalats altres fils argumentals mitjançant el procediment de l'*entrelacement*. En tot cas, en la *Tragèdia*, després de fer enterrar el cavaller mort (capítol 13), aquest fet desencadena la ira del germà de Garies, Amador de la Porta, que quan arriba a la cort d'Artús s'acosta a la rica sepultura on es pot llegir la inscripció següent: “Garies Blanch dins aquest marbre's tanca, lo qual ha mort l'alta reyna Ginebra.” (Edició de Riquer, 1984, p. 19). Estupefacte, se'n va a veure el rei i, sense perdre un instant, li demana justícia. Malauradament, però, ja no sabem com continuaria la *Tragèdia* perquè el text queda interromput just en aquest precís moment.

Sobre la part que manca de la *Tragèdia*, tot allò que puguem afegir aquí és producte de l'especulació. No obstant això, val la pena comentar les hipòtesis de Riquer i, fins i tot, anar encara una mica més enllà. Al final del darrer capítol del text de l'incunable, Riquer (edició de 1984, p. 21) proposa el següent:

És probable que a la part que manca de la *Tragèdia de Lançalot* mossèn Gras fes referència a la fi de la donzella d'Escalot, que ell anomena Ysabel. A la *Mort Artu* la donzella revela el seu amor a Lancelot, el qual en forma cortesa i amable intenta desenganyar-la i li diu que el seu cor no és lliure (cap. 38); i ella més endavant li fa saber que està disposada a no sobreviure (cap. 57). L'endemà del repte de Mador de la Porte (resumit en aquest darrer capítol de la *Tragèdia*), una nau («nacele»), coberta amb rica draperia, arriba pel riu fins a la torre de Camaalot, i el rei Artús, Gauvain i altres cavallers s'hi acosten, aparten les cobertes i hi troben un sumptuós llit amb el cos mort de la donzella d'Escalot, del qual penja una barjoleta

⁶³⁵ L'episodi de la fruita enverinada, en *Mort Artu*, s'insereix després que Artús visiti la seva germana Morgana (capítols 48-61), que la donzella d'Escalot asseguri a Lancelot que morirà si no l'estima i, finalment, que Lancelot provi d'entrevistar-se amb Ginebra sense èxit, per acabar ferit per culpa d'un caçador, la qual cosa li impedirà d'assistir al torneig de Camelot. De la situació original, per tant, en queda ben poc, ja que cap d'aquests episodis és narrat en la *Tragèdia*.

(«aumosnierre») on troben un escrit en què la donzella explica que ha arribat a la mort per haver amat lleialment el cavaller més valent i més vil del món, Lancelot del Lac. I això convenç la reina Guenièvre que Lancelot li ha estat fidel (caps. 70 a 72).

I en la introducció afegeix també (edició de Riquer, 1984, p. xxvii-xxviii):

Després del judici de Déu segons la *Mort Artu*, Lancelot i la reina es reconcilien i reprenen llur foll amor. Això també figurava a la *Tragèdia*, car a la mateixa dedicatòria de mossèn Gras observa que els enamorats han de tenir paciència perquè la lleialtat és premiada, «de què justament sperar poran nova e més fervent unió que la primera, si vera és la sentència de la vulgar en açò concorda multícut, que més fort diu ésser la recruada que la malaltia».

Però la *Tragèdia de Lançalot* no devia acabar ací. Continua dient mossèn Gras, a la dedicatòria, que la seva obra demostra «la perseverada caritat dels dos reconciliats amats, que ultra la última e forçada separació de les cares persones, no dels volers, se estès e fins a la fi de la vida perdurà». Hi al·ludeix, sens dubte, a la darrera separació de Lancelot de la reina (cap. 119), després del setge a la Joieuse Garde. Els episodis que vénen tot seguit, on el to cavalleresc supera el sentimental, no devien interessar mossèn Gras, el qual devia acabar la *Tragèdia* amb referències a la mort dels dos enamorats.

Si bé és cert que no tindria sentit incloure els successos posteriors al retorn de la reina al costat d'Artús⁶³⁶, també és veritat que existeixen algunes parts d'aquest original que plantegen

⁶³⁶ Després que el papa enviï un missatge demanant a Artús que torni amb la seva esposa (capítol 117), Lancelot decideix tornar-la al seu marit. Més endavant, Lancelot abandona la Joiosa Guarda (capítol 122) i tornar al seu país, que reparteix entre el seu cosins —dóna Benoit a Boors i Gaunes a Lionel (capítol 125). Coronats els nous reis (capítol 126), Lancelot s'assabenta que el rei Artús vol atacar-los (capítol 127). Amb aquest propòsit, el rei Artús deixa el regne de Logres i Ginebra en mans de Mordret (capítol 129). Tanmateix, mentre Artús ataca Gaunes (capítols 132 i 133), Mordret utilitza el tresor d'Artús per comprar l'amistat dels nobles (capítol 134) i falseja una carta que assegura que Artús ha mort, no sense abans deixar el govern de les seves terres i la mà de la seva muller a Mordret (capítol 135). Els nobles comprats per les riqueses que Mordret els ha donat, estan d'acord amb les suposades últimes voluntats del rei difunt (capítol 137 i 138), però la reina no té intenció de casar-se amb Mordret (capítol 139) tot i que per guanyar temps li demana el termini de vuit dies per donar-li una resposta (capítol 140). Durant aquest període, Ginebra aprofita per enviar un missatge a Lancelot (capítol 141) i guardar tot de queviures per aguantar el setge de Mordret a la torre de Londres (capítols 140 i 141). Mentrestant a Gaunes, els atacs d'Artús fa dos mesos que duren i és clar que aquesta situació és desastrosa per uns i altres. Per aquest motiu, Galvany envia una proposta a Lancelot, que consisteix a resoldre el conflicte a través d'un combat singular (capítol 144). Lancelot està d'acord amb l'oferta (capítol 145) i les dues parts decideixen reunir-se per acordar els termes del pacte (capítol 146). En aquesta reunió, Lancelot ofereix una altra possibilitat: lamenta profundament haver matat el germà de Galvany, Gaheriet, i proposa d'exiliar-se durant deu anys (capítol 147). Però Galvany ho refusa, tot i que el rei Artús l'intenta convèncer (capítol 148). Així que Lancelot i Galvany arriben al camp (capítol 150) i comença el combat que s'allarga considerablement perquè els dos són molt bons cavallers (capítols 151-156). Finalment, Lancelot és a punt de vèncer, però es compadeix de Galvany i no el mata (capítol 157). Tots dos estan molt mal ferits però els metges diuen que se salvaran (capítol 158 i 159). El rei Artús es retira a Meaux, allà rep notícies dels romans que ataquen els seus territoris a la Borgonya (capítol 160). El monarca organitza el seu exèrcit i se'n va a lluitar contra ells, però en el transcurs de la batalla Galvany és ferit mortalment (capítol 161). El mateix dia que Artús aconsegueix derrotar els romans (capítol 162) arriba el criat de Ginebra (capítol 163). Artús es lamenta i jura que matarà el seu fill Mordret (capítol 164). Abans, però, Galvany agonitza uns dies, i és durant aquests transcurso de temps que s'adona que voldria demanar perdó a Lancelot (capítol 165). La història torna a Logres, on Mordret s'assabenta de la imminent arribada d'Artús i es prepara (capítol 168). Per la seva banda, Ginebra decideix refugiar-se en una

seriosos dubtes de com el text català les podia haver fet seves. De fet, com s'encarrega d'explicar Riquer en l'anterior paràgraf, en la *Tragèdia* manca la confessió de la donzella d'Escalot. No tenim ni la confessió del seu amor per Lancelot ni tampoc les amenaces de mort que en *Mort Artu* explicita en un parell d'ocasions (capítols 39 i 57). Tanmateix, és difícil pensar que mossèn Gras exclogués deliberadament una seqüència tan intensa com la de l'aparició de la nau amb la donzella morta –bàsicament, perquè es tracta de l'element clau que permet la reconciliació entre Lancelot i Ginebra. A més, el dissortat final de la donzella d'Escalot hauria d'anar precedit d'una dramàtica declaració amorosa de la donzella seguida d'un terrible lament i una oberta amenaça a Lancelot. És claríssim que de la mateixa manera que podem concloure que les demostracions bèl·liques no tenen cabuda en la *Tragèdia*, en canvi les escenes de la donzella d'Escalot són del tot indispensables per al desenvolupament de la història. Per tant, Riquer fa bé d'incloure aquests passatges dins de la *Tragèdia*, tot i que, segurament –tal com passa amb l'afer de la fruita enverinada–, mossèn Gras hauria pogut reorganitzar el material prescindint de l'estructura que resulta de l'*entrelacement* en l'original francès. És molt factible que els fets es presentessin de manera compacta, el que no queda tan clar és on s'hauria pogut ubicar aquest episodi. Potser els va reservar per més endavant, quan la reina és obligada a trobar un campió que la defensi contra les acusacions d'Amador de la Porta.

En *Mort Artu* es barregen diversos fils argumentals que se succeeixen quasi simultàniament. No passa el mateix en el cas de la *Tragèdia*, que mostra els successos sense l'efecte de l'*entrelacement*. Aquesta manera d'operar també ens ha de fer pensar en el procés d'adaptació que haurien pogut patir alguns caràcters secundaris. Preocupen especialment el tractament de Galvany i del rei Artús, precisament perquè desenvolupen un paper important en tot l'afer

abadia (capítol 169 i 170). Artús travessa el mar i arriba a Dovres (capítol 171) on mor el seu nebot Galvany (capítol 172). El cos de Galvany és portat a Camelot i allà és enterrat (capítols 173-175). Mentrestant el rei Artús té un somni revelador (176). Tot i que l'arquebisbe de Canterbury li demana que avisi Lancelot, Artús s'hi nega (capítol 177), i l'endemà es dirigeix a l'esplanada de Salesbieres (capítol 178). En la batalla moren en rei Yon (capítol 183), el rei Caradoc (capítol 184), Ivany (capítol 189) i, finalment, Artús i Mordret s'ataquen mortalment (capítols 187, 188, 190). Tots els del bàndol d'Artús moren excepte el rei que està molt dèbil, Lucà el Boteller i Girflet (capítol 191). Lucà mor a causa d'una forta abraçada d'Artús a la capella Negra (capítol 192), i quan ja ha llançat l'espasa Excalibur al llac i s'ha acomiadat del rei, Girflet torna a la capella Negra, i allà hi troba la tomba de Lucà i també la d'Artús (capítol 195). La història explica que després de la batalla de Salesbieres, els fills de Mordret es fan amb el control de totes les terres sense trobar cap obstacle (capítol 195). Atemorida, Ginebra es fa monja i mor un temps després (capítol 197). Lancelot, que s'assabenta de les males accions dels fills de Mordret, els ataca i acaba amb ells (capítol 197 i 198). En la batalla mor el seu cosí Lionel (capítol 199). Més endavant, Lancelot es fa ermità (capítol 200) i mor un temps després que el seu germà Hèctor (capítol 201 i 202). Boors fa enterrar-lo i es fa també ermità (capítol 203 i 204). Així acaba *Mort Artu*.

amorós. En la *Tragèdia*, sembla que Artús sigui reduït a una figura estàtica i fàcilment identificable amb el típic marit banyut, traient-li així la possibilitat de mostrar la complexitat del seu rol en el relat. En canvi en *Mort Artu*, Artús abandona l'estatisme habitual i, poc a poc, traspassa el llindar de la ignorància vers Lancelot i Ginebra. Però no ho fa de cop, necessita temps per reciclar una veritat tan amarga. És per això que els fets són exposats de manera repetida, les sospites d'Agravain o el descobriment de la sala de les imatges a la torre de Morgana són les etapes d'un camí que Artús no està segur de trepitjar. I és que malgrat la imperdonable traïció que suposa la relació entre Lancelot i Ginebra, és conscient que Lancelot és el millor cavaller del món, amb tot el que això implica. Així que, tot i l'enorme potencial d'aquest personatge, és clar que mossèn Gras no el va explotar al màxim, si tenim en compte el que ens ha deixat escrit i com, ja que mentre Lancelot i la reina són al centre de l'escena Artús vagareja pels contorns anecdòtics de la *Tragèdia*.

De manera similar ens hauríem de preguntar què queda en la *Tragèdia* del Galvany àvid de sang que apareix en *Mort Artu*. És segur que alguna mena d'explicació devia donar l'autor per justificar l'enemistat del nebot d'Artús amb Lancelot, que en l'original francès s'esdevé durant el desenllaç de l'afer de la fruita enverinada. Concretament, en *Mort Artu*, se'ns narra com Mador de la Porte –Amador de la Porta– aconseguix que se celebri un combat al cap de quaranta dies per venjar la mort del seu germà. La reina Ginebra ha d'aconseguir un campió, però resulta una tasca impossible perquè tots els membres de la cort van veure com li donava la fruita a Gherín –Garies–, així que ningú està disposat a córrer el risc per ella. A més, se sent molt desgraciada perquè creu que si no hagués foragitat els del llinatge del rei Ban –és a dir, la parentela de Lancelot– segurament lluitarien ara per ella. I és així, perquè quan Lancelot s'assabenta de la situació decideix anar-la a buscar amb Boors, Lionel i Hèctor. Però durant el rescat succeeix el fatídic incident que enemistarà ja per sempre Galvany amb Lancelot. Tot i que a diferència d'Agravain i Gaherret –els dos altres germans de Galvany– Galvany i Gaheriet s'abstenen de participar en la mort de Ginebra, finalment Gaheriet se'n va al prat on s'està preparant la foguera. Quan tot està aparellat per cremar-hi la reina, els de Gaunes irrompen a l'esplanada i se l'enduen. Tots tres germans, Agravain, Gaherret i Gaheriet moren durant el transcurs de l'escaramussa, però, sense cap mena de dubte, és la mort de Gaheriet la que toca més de prop Galvany. Fins aquell moment, tant ell com el seu germà sempre havien defensat Lancelot i Ginebra de les reiterades acusacions que arribaven a les orelles del seu oncle. Per tant, la mort de Gaheriet és un acte d'extremada crueltat. En cert sentit, es

tracta d'una vil traïció. Des d'aleshores, Galvany es convertirà en el màxim contrincant de Lancelot. És a causa de la seva obcecació que es duu a terme el setge a la Joiosa Guarda i, sobretot, a Gaunes. Només al final, tocat de mort, Galvany recapacitarà i s'adonarà que vol fer les paus amb el seu antic amic. Si tenim en consideració tota la seva trajectòria, Galvany resulta ser un personatge francament indispensable en el desenvolupament de *Mort Artu*. Ho era en el de la *Tragèdia*? No podem estar-ne segurs, encara que tot apunta que, com en el cas d'Artús, el seu paper hauria pogut quedar en un estat força empobrit.

Tot plegat ens porta de nou a les apreciacions que els estudiosos han elaborat sobre la *Tragèdia*, que en la majoria dels casos s'encarreguen de fer notar que l'estil d'aquest autor és pròpiament humanista⁶³⁷. De fet, Mainer (2011, p. 241) creu que: "l'anàlisi de l'estil acabarà de configurar la idea que tenia Gras sobre els usos de la tragèdia i el context dins el qual la volia emmarcar. La *Tragèdia* es caracteritza per una prosa intencionadament artificial i complicada que es remunta a la prosa ciceroniana i la gran influència que tingué Leonardo Bruni (c. 1370-1444) en la difusió de la cultura llatina." Més o menys en la mateixa línia es troba Pellissa (2012, p. 76) que és del parer que la importància del tractament de la història per damunt de la trama indicaria que la *Tragèdia* es podria adscriure dins del conjunt de la ficció sentimental⁶³⁸ tant de moda durant el segle XV. Ambdós estan d'acord amb que l'obra de mossèn Gras desmunta l'argument original de *Mort Artu* per explotar només els episodis dedicats a les expansions sentimentals, però hem d'anar alerta a l'hora d'identificar els elements típics de la ficció sentimental "com són la infelicitat amorosa, el rival amorós en la figura de la donzella enamorada de Lancelot, la descripció dels efectes de l'amor en els

⁶³⁷ "En primer lloc, sintàcticament, les frases gairebé mai segueixen el patró: subjecte, verb i complement. De fet, el posicionament del verb al final de l'oració és típic del llatí clàssic, que els escriptors humanistes s'esforçaven a imitar. Igualment, hi ha un gran nombre d'interpolacions entre el subjecte i el verb (...); es dona també la inversió de l'ordre lògic de l'oració (...); o l'ús extrem de la subordinació. Quant al lèxic, l'ús de cultismes com 'donzellil' o el domini de la llengua per part de l'autor (en aquest passatge s'observa la utilització dels sinònims 'celada, enclosa, cuberta i constreta') també contribueixen a crear un estil summament ornamental i complex típic de la prosa humanista catalana i europea." (Mainer, 2011, p. 242). I més endavant: "També, quant a l'estil, pot sorprendre, l'ús sistemàtic de l'estil indirecte a les converses amoroses entre els personatges, ben al contrari de la *Mort* on les interaccions orals entre els protagonistes serveixen per construir el seu entramat cortès i amorós. De fet, només a l'últim capítol preservat (cap. XV), l'autor abandona aquesta pràctica per utilitzar l'estil directe quan Amador de la Porta demana justícia per la mort del seu germà Blanch de Garies. És revelador que aquesta conversa no té res a veure amb els intercanvis amorosos entre Lançlot i Ginebra." (Mainer, 2011, p. 242-243).

⁶³⁸ "De fet, malgrat la polèmica sobre si la ficció sentimental és un gènere i com s'hauria de caracteritzar, hi ha un consens crític ampli sobre una sèrie de trets que aquestes obres comparteixen: a) el tema amorós de la trama, b) la subordinació de l'acció narrativa a les descripcions i expansions sentimentals, c) la riquesa retòrica del text i d) la utilització recurrent, però no imprescindible, d'una sèrie de motius i recursos literaris amb aquesta finalitat." (Pellissa, 2012, p. 71).

personatges principals i en Gauvain (que s'enamora de la donzella), la referència a Cupido i a la Fortuna (cap. 11 i 12, respectivament), la religió d'amor i les imatges sentimentals: el desig de morir per amor, les flames, les fletxes de Cupido..." perquè sobre l'amor, tal com vam veure fugaçment en la introducció, la matèria artúrica també estableix el seu propi diàleg amb tots aquests elements. Potser els recursos no són els mateixos, però l'essència que traspua la *Tragèdia de Lancelot* malgrat els recargolaments i les artificiositats és tan antiga com l'anar a peu. De manera inevitable acabem al mateix lloc on vam començar la tesi, parlant de l'amor, l'amor que uns i altres han imaginat a través del temps.

5. CONCLUSIONS

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA MATÈRIA ARTÚRICA EN LA LITERATURA CATALANA MEDIEVAL I LES SEVES CONNEXIONS EUROPEES.

Llúvia Palliso i Alentorn

Dipòsit Legal: T 1676-2015

El recorregut de *La matèria artúrica en la literatura catalana medieval i les seves connexions europees* acaba i no acaba aquí, ja que a mesura que transcorrien les pàgines m'he adonat que encara hi ha un vast món per a explorar. No obstant això, crec que de la recopilació de dades i del tractament d'aquesta informació es poden extreure alguns patrons i tendències que tot seguit comentaré.

Per començar, s'ha de dir que existeix un cert desprestigi pels testimonis artúrics que ens han pervingut en la literatura medieval catalana. És evident –i no és cap novetat– que el panorama artúric català és molt pobre si el comparem amb el francès, una manca de ben segur irremparable i causada en bona part per les conjuntures adverses que ja s'expliquen en les pàgines introductòries de l'apartat dedicat als quatre casos d'estudi. Malgrat aquestes circumstàncies, però, cal reivindicar que conservem mostres excepcionals d'aquest tipus de literatura⁶³⁹. Així ho demostren algunes investigacions de les últimes dècades, que s'han esforçat per canviar la imatge que ens hem format a l'entorn dels manuscrits artúrics catalans. Una imatge que probablement és fruit de les nostres pròpies limitacions, que ens impedeixen arribar al significat profund d'aquestes manifestacions literàries. Conseqüentment, resten encara moltes incògnites per resoldre. Potser això serà així per sempre, tot i que són nombroses les troballes que s'han produït al llarg del temps i que ens permeten assegurar que la tenacitat i l'altura de mires en ocasions obtenen la seva justa recompensa. I és que els investigadors que han optat per compaginar l'acció de situar el testimoni objecte d'estudi alhora dins de l'entramat artúric –sempre en perpètua construcció– i del context català de l'època són aquells que han obtingut més i millors resultats, la qual cosa demostra que conèixer a bastament la matèria de Bretanya és crucial.

Un exemple claríssim d'això que acabo d'exposar és la darrera investigació duta a terme per Adroher (2006) a l'entorn la *Stòria del Sant Grasal*, adaptació catalana de la *Queste del Saint Graal*, que forma part de l'anomenat cicle *Lancelot-Graal* o *Vulgata*. Si Adroher conclou que

⁶³⁹ Per exemple, sobre la versió catalana de la *Queste* Adroher (2006, p. 118) conclou: “Nous pensons par ailleurs que la *Stòria del Sant Grasal* doit être considérée comme un roman arthurien à part entière, car il s'agit d'une version particulière de la *Queste del Saint Graal* et non d'une traduction servile, d'une œuvre qui greffe à la souche cistercienne des convictions franciscaines, d'une œuvre qui, par ses références à la pensée de saint François et par ses échos aux théories millénaristes de Joachim de Flore et de ses épigones, ajoute de la mystique à la mystique et du spirituel au spirituel. La *Stòria* n'est nullement une œuvre de second plan, mais une adaptation originale qui a toute sa place dans la foisonnante littérature arthurienne.”

la *Stòria* modifica el sentit teològic del text és perquè domina tan l'àmbit francès com el català. És a dir, ha anat més enllà del tòpic que assegura que el Graal esdevé fortament cristianitzat i ha analitzat com es produeix aquesta cristianització, quins trets diferencien l'original de la versió i, sobretot –i en última instància– quines conseqüències s'esdevenen amb la introducció d'aquestes modificacions. Per fer això es necessita una gran comprensió del text original i del context que l'envolta. Dit d'una altra manera, si Adroher arriba a la conclusió que la *Stòria* conté un missatge franciscà és perquè s'ha ocupat d'entendre abans les bases del pensament cistercenc que predomina en la *Queste* francesa.

Un altre cas que evidencia avenços significatius en l'estudi de la matèria de Bretanya a casa nostra són les investigacions a l'entorn dels fragments del *Tristany*. En aquesta ocasió ens trobem amb una tradició manuscrita molt malmesa, ja que només comptem amb alguns fragments esparsos que impossibiliten una radiografia completa del relat i dificulten les filiacions textuais que ens permetrien descobrir quin són els seus antecedents. Malgrat això, Santanach (2003 i 2010) s'allunya de les anteriors metodologies d'aproximació i opta per noves perspectives que li permeten concloure que alguns d'aquests fragments tristianians transformen la seva funció en el moment que s'inclouen en un còdex de naturalesa notarial.

La codicologia, per tant, es converteix en una eina que és capaç de revelar informació extraliterària de gran valor estratègic, ja que significa poder resseguir la vida d'un text a través de la història alhora que ens mostra com varia el valor d'aquest tipus de manifestacions en funció del marc cultural en què es troba. A més, l'estudi dels diferents inventaris medievals ens permet realitzar estadístiques que confegeixen realitats que si bé no són completament exactes es poden interpretar com a tendències il·lustratives del canvis que experimenten els gustos literaris al llarg de l'edat mitjana (Soriano, 2013b). En aquest sentit, és molt interessant fer notar com molts dels fragments artúrics recuperats són de naturalesa instrumental –per seguir la nomenclatura de Lucía Megías (2005)– o membra *disiecta* –si en canvi fem servir la classificació de Soriano (2013b)–, la qual cosa demostra que allò que en un moment determinat era digne d'ésser copiat pel seu valor literari, segles després només serveix per ésser reutilitzat com a suport material, és a dir, els folis dels còdexs s'utilitzen com a elements per confegir les tapes d'altres manuscrits més moderns. Un fet que em fa pensar que, si bé

és difícil que apareguin altres manuscrits artúrics catalans importants en un futur, encara és possible que es puguin trobar altres fragments instrumentals. Aquesta tipologia de troballes en cap cas podria substituir el valor d'un manuscrit que es conservi complet, evidentment, però ens podria donar moltes pistes de com es produeix aquest procés de desmantellament material dels possibles còdexs que circulaven a la Corona d'Aragó durant l'edat mitjana. Això seria possible si contrastéssim noves evidències amb les abundants referències artúriques que es conserven en la documentació de la Cancelleria Reial, sobretot de l'època de Pere el Cerimoniós.

Pel que fa a *La Faula*, es tracta de la peça més curiosa de tot aquest entramat. Obra d'inspiració artúrica, remet a uns antecedents que alguns creuen totalment desactivats i que hauríem d'interpretar, en canvi, com una lectura al·legòrica i moralitzant, d'acord amb l'estil d'altres autors catalans medievals. No pretenc disminuir la importància d'aquesta afirmació, però no podem oblidar que la matèria de Bretanya en el seu llarg periple constructiu també té molt d'al·legòric i de moralitzant. Si bé és cert que aquest estadi s'assoleix en bona part durant el segle XIII i es concreta sobretot a través de la recerca del Graal i a l'entorn d'un poderós missatge teològic, no podem menystenir la càrrega acumulativa que arrossega aquesta literatura i que no sabem fins a quin punt Guillem de Torroella hauria pogut conèixer.

Per una banda, Chrétien de Troyes –el primer gran artífex de la matèria de Bretanya–, que mitjançant una “belle conjointure” dotà els seus relats d'un profund equilibri entre “sens” i “matière”, bastí un discurs certament impregnat de la situació sociopolítica del segle XII i dels costums que regeixen el context de l'escriptor. Dit d'una altra manera, les seves obres, profundament vinculades amb la realitat contemporània d'aleshores, són un exemple del bon comportament cavalleresc. Un comportament cavalleresc que no podem limitar només al paper que juguen els protagonistes dels *romans* del xampanyès, sinó que també és fàcilment extrapolable als nombrosos personatges que els acompanyen en el transcurs de les seves aventures. I és que en uns arguments tan ben teixits i planificats al mil·límetre sembla del tot inconcebible que no hi hagi un rol significatiu per cadascun dels caràcters. L'univers del de Troyes engloba tant l'heroi –que viu un procés catàrtic que el catapulta cap a l'èxit final després d'un llarg procés de reconstrucció– com també tota una corrua de personatges –

models o contramodels del bon comportament cavalleresc— que serveixen d’agent catalític durant el transcurs del relat. D’aquesta manera, en les obres de Chrétien, trobem amables i dignes varvassors enfonsats en la misèria material malgrat la seva riquesa espiritual i bon criteri, sempre disposats a marcar el recte camí al protagonista. Mentre que els vils comportaments són exemplificats per escadusseres aparicions de rústecs en forma de fosques i grotesques figures, i en la majoria dels casos per dames i cavallers de l’estament adequat però amb l’actitud incorrecta, les accions dels quals no poden reeixir en la ficció que descriu una societat ordenada i funcional. Tampoc els seus protagonistes s’escapen de la crítica i en tots els casos hauran de superar un llarg camí ple de proves per a poder esmenar els seus errors i, finalment, aconseguir viure en un perfecte equilibri entre els deures cavallerescos i la vida conjugal. De ben segur aquests finals tenien poc a veure amb la realitat de l’època, però crec que d’aquí a considerar que la matèria artúrica és una tipus de literatura idíl·lica o escapista és reduir per complet les possibilitats interpretatives de Chrétien de Troyes. Dit d’una altra manera, no sé si puc considerar “vain et plaisant” les obres d’un escriptor tan meticulós com el xampanyès i que revela un gust per la ironia tan subtil i deliciosa alhora. Prefereixo pensar que som nosaltres que no som capaços de comprendre’l, ni a ell ni tampoc el complex entorn en què va viure.

Per una altra banda, tampoc podem oblidar les reiterades utilitzacions amb finalitats propagandístiques de la matèria artúrica. Ja durant el segle XII trobem les primeres temptatives amb Geoffrey de Monmouth, el clergue que va escriure la *Historia regum Britanniae*. En aquesta obra és ben present la reivindicació del poble normand com el digne successor (a través victòria contra el saxons a la batalla de Hastings el 1066) al tron anglès. Ben bé un segle després, la inestabilitat política causada per la manca d’un hereu mascle a la mort d’Enric Beauclerc suscita de nou l’interès a l’entorn d’aquesta filiació amb el rei Artús, ja que és durant aquesta època, quan Enric II —el primer Plantagenet— accedeix a la corona anglesa, que Wace adapta l’obra llatina de Monmouth a l’anglonormand amb el títol de *Roman de Brut*. I tampoc és casualitat que durant el regnat d’aquest mateix monarca es descobreixen les tombes del mític rei bretó i la reina Ginebra a Glastonbury. Més endavant, els fills d’Enric II i Elionor d’Aquitània també participaran de la creació d’algunes connexions que no deixen de ser si més no evocadores. Un dels seus fills, Geoffrey, casat amb l’hereva del ducat de Bretanya, tingué un fill pòstum que anomenaren Artús. I uns anys més tard, un altre fill, Ricard Cor de

Lleó, s'aturà a Sicília –de camí cap a la Tercera Croada– i entregà la suposada espasa Excalibur a Tancred –un cosí il·legítim de Guillem el Bo– que s'havia fet amb el control de l'illa. Aquest present era el símbol d'un pacte diplomàtic entre ambdós monarques i que, per cert, havia d'anar acompanyat per un matrimoni concertat entre la filla de Tancred i el nebot de Ricard, el petit Artús, fill del seu germà difunt, Geoffrey.

Si encara no n'hi ha prou amb aquesta petita mostra d'exemples històrics que demostren l'interès pel rei Artús, encara a finals del segle XV, durant la Guerra de les Dues Roses, que enfrontà els York i els Lancaster, una família aristocràtica de la part dels York establí la definitiva filiació parental amb el mític rei bretó. Els Mortimer, que així s'anomenava aquesta família van conjuminar a la perfecció la seva genealogia, ja que entre els seus avantpassats afegiren ni més ni menys que el rei Artús⁶⁴⁰.

Tots aquests esforços legitimadors que en l'actualitat potser ens poden semblar del tot innocuus o fins i tot ridículs són d'una transcendència cabdal perquè demostren que una bona campanya propagandística podia ésser amb finalitats polítiques i beneficiar un determinat rei o dinastia. La distància geogràfica amb aquests exemples anglesos no impedeix pensar que els monarques catalans visquessin aliens a aquestes estratagemes vinculades al poder de la paraula. Un cas clar és Pere el Gran, que va jugar bé les seves cartes en la conquesta de Sicília davant d'un poderós i suposadament invencible Carles d'Anjou emprant tot un seguit de simbologies de caire animalístic i profètic, a més d'altres enginyoses estratègies diplomàtiques que de ben segur van assegurar l'èxit del monarca català (Cingolani, 2010). Per tant, fariem bé d'entendre la magnitud d'aquests ardis polítics quan ens endinsem en l'estudi de la literatura a l'entorn del rei Artús.

⁶⁴⁰ “Les Mortimer avaient un atout dans leur quête du trône, puisqu'ils étaient les premiers puissants d'Angleterre à prétendre descendre d'Arthur. Cette revendication est alors très ambitieuse, puisque même princes gallois ne prétendaient pas aussi clairement descendre d'Arthur (...). Cette intrusion d'Arthur dans une généalogie officielle est donc sans précédent dans la culture politique médiévale.

Il a suffi à Édouard IV de reprendre cette généalogie pour attester de son sang arthurien. Édouard IV est en effet le petit-fils d'Anne Mortimer, fille de Roger VI Mortimer et seule représentante de cette lignée ayant eu une descendance. Il est donc bel et bien à la fois l'héritier des Mortimer et celui des Plantagenêt.” (Daniel, 2010, p. 200).

Per tot això, penso que no es pot obviar el caràcter polític present a *La Faula* de Guillem de Torroella. Molt recentment, Vicent (2011) ha aportat valuosíssimes dades sobre els Torroella i els vincles amb la dinastia mallorquina, com també una anàlisi exhaustiva del text que ha descobert manlleus d'altres obres de caràcter artúric. Tot i que és difícil establir en quin grau el nostre autor va poder beure d'aquestes fonts i saber si era conscient o no que anteriorment havien estat emprades amb la clara voluntat de legitimar un determinat govern, seria bo establir com més connexions artúriques millor, perquè com més familiaritzat hagués estat amb elles, més possibilitats hauria pogut tenir d'entendre-les des d'aquest vessant reivindicatiu. Fins i tot, crec que encara podem exprimir més el context de la Corona d'Aragó i el Regne de Mallorca de l'època, i tenir en compte que els vincles d'ambdós amb Sicília són un pont directe cap als normands presents a l'illa des del segle XI, i que aquests –segons algunes teories ja esmentades durant la tesi– podrien ser en gran mesura responsables de la difusió del folklore bretó per bona part de l'Europa medieval. No en va trobem el descans etern del rei Artús a l'Etna on viu amb la seva germana Morgana, una situació que el mallorquí implícitament va reflectir en el seu relat.

L'estudi del darrer dels casos pràctics és molt interessant. Venim d'una *Stòria del Sant Grasal* en què la metodologia emprada ha estat bàsicament el contrast del text català amb l'original francès, dels fragments del *Tristany* que responen a un clar enfocament codicològic i d'una *Faula* que convida a explorar noves fonts documentals per tal de comprendre les possibles arrels històriques de caire reivindicatiu i, aleshores, trobem que la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras és un punt i a part. És com si després d'un llarg periple artúric ben actiu en la *Stòria*, els fragments de *Tristany* i probablement en la *Faula*, canviéssim completament de registre. La *Tragèdia* és un testimoni artúric, d'això no en tenim cap dubte. Tanmateix, aquesta peça que únicament ens ha pervingut a través d'un incunable de finals del segle XV, presenta alguns problemes evidents. Francament, no sé si seria útil d'aprofundir en l'estudi comparatiu entre aquest text i la seva possible font, ja que el llenguatge amb què s'expressa l'autor és recargolat i artificios, la qual cosa ens fa pensar que, a diferència dels anteriors casos, es necessita alguna cosa més que el profund coneixement de la matèria de Bretanya. A més, mossèn Gras redueix l'extensa versió francesa de *Mort Artu* a unes escasses pàgines, la qual cosa produeix un efecte de desconexió doble. Per una banda, s'origina un distanciament dràstic de l'obra respecte al sentit de conjunt del cicle *Lancelot-Graal*, i per l'altra, es produeix

una desactivació del propi relat original mitjançant la supressió de gran part de l'argument. En resum, sembla que l'interès de l'autor per l'eventual destrucció del món artúric i les seves conseqüències és nul, i que les seves motivacions responen a l'interès pels efectes devastadors del drama protagonitzar per Lancelot i Ginebra, la parella d'adúlter més cèlebre de tota l'edat mitjana. Des del vessant estrictament artúric, l'interès que pot suscitar aquesta graciosa peça literària té a veure amb l'anàlisi dels fragments seleccionats i descartats que, eventualment, ens ajudaria a comprendre millor el procés de destrucció d'algunes capes que constitueixen la matèria de Bretanya, talment com si es tractés d'un tractament d'exfoliació.

Tot i que la present tesi s'hagi limitat només a l'estudi de quatre casos catalans existeixen altres possibles vies d'investigació que arribats en aquest punt seria bo d'esmentar. Primerament, caldria plantejar-nos algunes qüestions sobre la manera com distribuïm la matèria artúrica europea. Només cal consultar algun dels manuals més moderns com l'editat per Norris J. Lacy (1996) o alguna de les grans col·leccions globals com la sèrie coordinada per la Universitat de Gal·les⁶⁴¹ per adonar-nos que el repartiment estratègic dels diferents apartats o volums sempre segueix criteris politicogeogràfics moderns. És clar que aglutinar i ordenar tots els testimonis més o menys importants de la literatura artúrica del panorama europeu és una tasca d'ingents proporcions que necessita criteris organitzatius pràctics, però la realitat és que la fragmentació exercida –calcada una i altra vegada– fa difícil captar la necessitat d'establir uns límits diferents, o potser fins i tot adonar-se que no existeixen més que línies difoses incapaces de traçar una frontera clara. Tinc aquesta sensació amb la literatura artúrica catalana –inclosa dins de la literatura de la península Ibèrica– respecte a la literatura artúrica occitana –sempre a l'òrbita de la francesa. Ambdues semblen realitats totalment separades per una línia infranquejable que mai existí. Casos com el *Jaufré* són un exemple clar d'aquesta constant influència cultural –una obra escrita en occità i dedicada a un rei català–, actualment compartimentada⁶⁴², i que impedeixen d'establir vincles més enllà de les barreres autoimposades.

⁶⁴¹ La col·lecció *The Arthur of the French* (Burgess i Pratt, [2006] 2009), *The Arthur of the Germans* (Jackson i Ranawake, [2000] 2002), etc.

⁶⁴² Jo mateixa he experimentat aquesta dificultat a l'hora d'especificar el títol de la tesi. “La matèria artúrica a Catalunya?” “La matèria artúrica a Corona d'Aragó?” “La matèria artúrica a la Corona catalanoaragonesa?” Finalment m'he decidit per “La matèria artúrica en la literatura medieval catalana”, però evidentment aquesta denominació tampoc engloba tot allò que podria haver circulat a casa nostra durant l'edat mitjana.

Una altra qüestió que em preocupa és la lingüística, i em preocupa en la mesura que l'estudi de la matèria artúrica catalana el conforma una realitat més complexa que els manuscrits artúrics que només es conserven en català. Sabem que a la Corona d'Aragó circulaven còdexs artúrics en francès, per tant, hauríem de tenir en compte els testimonis conservats en aquesta llengua, estudiar-los i analitzar-los. La Biblioteca Nacional d'Espanya a Madrid custodia una còpia del *Lancelot* en francès de factura probablement catalana i l'Arxiu Comarcal de la Cerdanya a Puigcerdà en té una altra. També a la Biblioteca del Monestir de Montserrat, fa més de cinquanta anys, s'identificà un petit fragment de Boron en francès. Actualment no se sap amb certesa on és, segurament es troba desordenat com bé m'ha informat el P. Josep Massot i Muntaner, per la qual cosa no sabem del cert què conté el passatge en qüestió. A més, qui sap si algun dels manuscrits francesos de la gran quantitat que es custodien avui en diferents institucions, podrien haver circulat per la Corona d'Aragó. Existeix un potencial que caldria explorar més enllà de la llengua catalana perquè precisament connecta amb ella. Tot i que també és ben cert que avui ni tan sols les investigacions a l'entorn dels manuscrits artúrics a França són una matèria completament enllestida. A tots plegats encara ens queda feina a fer.

Per acabar, i segurament no és menys important, m'interessa molt com alguns estudiosos de l'àmbit artúric han fet servir altres fonts de temàtica anàloga –com els tractats de cavalleria– per contrastar la ficció i la realitat de l'època. He observat, per exemple, com alguns d'ells citaven el *Libre de l'Ordre de Cavalleria* (Combellack, 1971; Diverres, 1973; Kennedy, 1974; Heyworth, 2002), un fet que m'ha sorprès gratament, ja que com explica Martines (1998, p. 104) quan parla d'aquest tractat:

Aqueix ideal de cavaller amant de Déu va tenir un suport ideològic i literari força important en diverses obres de Lull. El nostre autor es va adonar de la importància de la cavalleria a fi de portar endavant el seu projecte. Coincideix amb la *Vulgata* en la formalització d'aqueixos ideals, i ho fa de manera paral·lela. Lull representa la versió «d'idees», formalitzada, d'allò que la *Vulgata* dona en canemàs narratiu. Les «idees» de Lull al respecte van influir força també en l'àmbit literari, i la presència d'obres seues en altres d'arreu de l'Edat Mitjana, així com també les còpies i –més tard– les impressions que se'n van fer, són la mostra del predicament que van tenir.

Obrir aquesta via, però, implica conèixer bé la figura i obra d'un autor tan complex com prolífic que donaria peu a una altra tesi doctoral. No obstant això, si només donem un cop d'ull al *Libre de l'ordre de cavalleria* de seguida advertirem algunes de les potencialitats existents. Sense anar més lluny, en el relat de Lull són presents alguns elements com la figura de l'ermità, que sense cap mena de dubte també forma part –i de manera destacada– de l'univers artúric. Com ens recorda Kennedy (1974, p. 55) l'ermità dins de la matèria artúrica aconsegueix una doble funció:

(...) on the one hand, that of a benevolent utility-figure, who performs a wide variety of minor services for knight-errantry, and on the other, and more important by far, that of a didactic figure, who acts either as the vigorous exponent of Christian chivalry (as he does particularly in the Grail texts composed over the period c. 1180-1230)⁶⁴³, or else as the critic of contemporary Christianity (as he does in the *Prophecies de Merlin* 1272-9 and in the *Perceforest* 1314-23). It is when the Hermit is given this didactic part to play that his fortunes reach their high-point in French Arthurian romance, and at the same time make his role important not just to the Arthurian specialist but to anyone interested in the history of ideas and institutions in the Middle Ages⁶⁴⁴.

Ja l'any 1956, Erich Köhler va publicar l'obra *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*⁶⁴⁵, on reivindicava un nou enfocament per a la interpretació de la novel·la cortès⁶⁴⁶ i rebutjava l'immobilisme amb què s'havia interpretat

⁶⁴³ Més endavant, Kennedy (1974, p. 58-59) afegeix: "In common with most literary genres destined for the aristocracy in the Middle Ages, Arthurian romance reflects more than a desire to please and entertain. Some texts, such as the specifically courtly romances of Chrétien de Troyes, extol and idea of wordly chivalry and aim at civilising the feudal warrior on a purely wordly level. Other romances, however, notably the Grail texts composed over the period c. 1180-1230, mirror the persistent efforts of clergy and laity alike to christianise the warrior class, to introduce the Christian faith as the essential element of the chivalric ethos. It is with regard to this latter point, the dissemination of Christian propaganda that coincides with the development of the Grail theme in France, that the Hermit Saint is called upon to play a crucial part as the knights' spiritual adviser, and thereby act as spokesman for each successive author. (...) the Hermit's interventions have important light to cast on the differing aspirations that went into the making of the chivalric ethos in the Middle Ages."

⁶⁴⁴ "(...) per una banda, la de figura útil i benevolent, que aconsegueix una gran varietat de serveis menors per tal d'ajudar el cavaller errant, i per l'altra, i encara més important, la de figura didàctica, que actua tant com un vigorós exponent de la cavalleria cristiana (particularment en el textos del Graal escrits en el període de 1180-1230) que com un crític de la cristiandat contemporània (com succeeix en les *Profecies de Merli* 1272-9 i en el *Perceforest* 1314-23). És quan a l'ermità se li dona el rol didàctic que el seu destí dins dels *romans* artúrics francesos arriba al punt més àlgid, i a la vegada el seu paper esdevé important no només per als especialistes artúrics, sinó també per a qualsevol interessant en la història de les institucions de l'edat mitjana." (La traducció és meua.)

⁶⁴⁵ Traduïda el 1990 al castellà com *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*.

⁶⁴⁶ "La existencia de una relación causal entre realidad e ideal, entre los hechos objetivos y la interpretación subjetiva (que se esfuerza en superar la realidad) se ha convertido, sobre todo en el caso de la narrativa cortés, en una perogrullada tal que ya nadie la toma en serio. El historiador de la literatura que se propone aclarar esta relación extremadamente significativa para la obra literaria debe resaltar la interpretación poética de la realidad partiendo de esta última, que contiene en sí misma la causa de esa interpretación, y debe intentar comprender a través de ella la especificidad de cada significado que se desliza en la forma estilística en la que se expresa. Los

l'edat mitjana, a la vegada que iniciava la vessant sociològica, que fins aleshores no s'havia explorat en aquesta àrea⁶⁴⁷. El filòleg no es podia limitar a l'estudi del text, de la mateixa manera que alguns historiadors havien entès que la seva tasca havia d'anar més enllà dels successos polítics. D'alguna manera, continuem treballant per aquest objectiu, en alguns àmbits ens veiem més abocats a fer-ho que en altres, és el cas de la matèria artúrica, que és lluny encara d'establir un autèntic diàleg entre la ficció i la realitat, però que és més a prop de comprendre que en un univers literari tan ple de matisos com aquest –i que en moltes ocasions se simplifica en benefici de la divulgació– no podem conformar-nos amb tòpics gastats. Si diem que Chrétien de Troyes és el gran narrador del XII que sigui perquè conscientment entenem per quin motiu ho és, si diem que el Graal esdevé un símbol fortament cristianitzat compreguem com es produeix aquest procés. Si estudiem la matèria de Bretanya catalana fem-ho amb la profunda convicció que sempre hi haurà quelcom segurament inabastable, però que en aquest perpetu tornar i girar –talment com si es tractés d'un cicle artúric– tot es repensa constantment i, encara que no ho sembli, no sempre tot resta igual.

elementos de la realidad objetiva aparecen por igual en el ideal que el poema representa cuando las capas de la conciencia situadas entre la realidad y el ideal y las condiciones históricas que determinan la manera y la intensidad de su forma de reflejarse se presentan y se analicen en toda su complejidad.” (Köhler, 1990, p. 12).

⁶⁴⁷ En realitat sí que existeixen precedents com, per exemple, Paget, Anglade, Chaytor i d'altres, encara que és Köhler qui aconsegueix donar un impuls més gran a la vessant sociològica.

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Alfred (1945), "Sovereignty? as the Principle of Unity in Chrétien's *Erec*" *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 60, núm. 4, p. 917-936.

— (1947), "Sovereignty in Chrétien's *Yvain*" *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 62, núm. 2, p. 281-305.

— (1950), "A Note on the Composition of Chrétien's *Charreté*", *The Modern Language Review*, vol. 45, p. 33-39.

ADOLF, Helen (1960), "Chrétien, Troyes, and the Grail by Urban T. Holmes; M. Amelia Klenke" [ressenya] *Speculum*, vol. 35, núm. 4, p. 607-611.

ADROHER, Miquel (2006), "*La Stòria del Sant Grasal*, version franciscaine de la *Queste del Saint Graal*" *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres*, vol. 50, p. 77-119.

ALVAR, Carlos ([1980] 2004) → Vegeu *La muerte del rey Arturo* ([1980] 2004).

— ([1981] 1999), *Poesía de trovadores, trouvères, minnesinger: del principios del siglo XII a fines del siglo XIII*. Madrid: Alianza editorial

— ([1986] 2006) → Vegeu *La búsqueda del Santo Grial* ([1986] 2006).

— (2011) → Vegeu *Chrétien de Troyes* (2011).

— (2013) → Vegeu *Chrétien de Troyes* (2013).

ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Adelino (2006) → Juan Zonaras (2006).

AMTOWER, Laurel (1993), "Courtly Code and 'Conjointure': The Rhetoric of Identity in *Erec et Enide*" *Neophilologus*, vol. 77, p. 179-189.

ARAGÓN, M. Aurora (2003), *Literatura del Grial*. Madrid: Síntesis.

ARAMON I SERRA, Ramon (1969), "El Tristany català d'Andorra" dins *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. Gembloux: Duculot, p. 323-337.

ARMSTRONG, Grace (1972), "The Scene of the Blood Drops on the Snow: A Crucial Narrative Moment in the conte du graal" *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 19, p. 127-147.

AURELL, Martin (1998), *Les Noces del comte: matrimoni i poder a Catalunya (785-1213)*. Barcelona: Omega. Traducció de Montserrat Bordes de l'original francès *Les Noces du Comte: mariage et pouvoir en Catalogne (785-1213)* (1995).

— (2007), *The Plantagenet Empire, 1154-1224*. Harlow: Pearson Longman. Traducció de David Crouch de l'original francès *L'Empire des Plantagenêt: 1154-1224* (2004).

AURELL, Martin; GIRBEA, Catalina (2010), *L'Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe-XIVe siècles): Colloque International Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l'Université de Poitiers (12 et 13 de juin 2009)*. Turnhout: Brepols.

BADIA, Lola (1993), “De la Faula al Tirant lo Blanc, passant pel Llibre de la Fortuna e Prudència” dins *Tradició i modernitat als segles XIV i XV*. València: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 93-128.

— (2003), *Tres contes meravellosos del segle XIV*. Barcelona: Quaderns Crema.

BALDWIN, JOHN W. (2005), “Chrétien in History” dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 3-14.

BARTOSZ, Antoni (1990), “Fonction du geste dans un texte romanesque médiéval: Remarques sur la gestualité dans le première partie d'*Erec*” *Romania*, vol. 111, p. 346-360.

BAUMGARTNER, Emmanuèle (1981), *L'Arbre et le pain*. Paris: Société d'Édition d'Enseignement Supérieur.

— (1985), “Luce del Gat et Hélie de Boron: Le chevalier et l'écriture” *Romania*, vol. 106, p. 326-340.

— (1993), “Les scènes du Graal et leur illustration dans les manuscrits du *Conte du Graal* et des *Continuations*” dins *Les manuscrits de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes* editat per Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones i Lori Walters, p. 489-503.

— ([2006] 2009), “The Prose *Tristan*” dins *The Arthur of the French* editat per Glyn S. Burgess i Karen Pratt, p. 325-341.

BENTON, John F. (1961), “The Court of Champagne as a Literary Center” *Speculum*, vol. 36, p. 551-591.

— (1968), “Clio and Venus: An Historical view of Medieval Love” dins *The Meaning of courtly love* editat per F. X. Newman, p. 19-42.

BERTHELOT, Anne (2006), “L'enchantement du récit: magie et illusion à la cour d'Arthur dans le *Roman de Jaufré*” dins *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza Spagna, Italia* editat per Margherita Lecco, p. 1-15.

BERTOLUCCI, Valeria (1960), “Commento retorico all'*Erec* ed al *Cligès*” *Studi Mediolatini e Volgari*, vol. 8, p. 9-51.

— (1962), “Di nuovo su *Cligès* e *Tristan*” *Studi francesi*, vol. 18, p. 401-413.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate (1985), “Chrétien De Troyes as a Reader of the Romans Antiques” *Philological Quarterly*, vol. 64, p. 398-405.

BOASE, Roger (1977), *The Origin and Meaning of Courty Love. A critical study of European scholarship*. Manchester: Manchester University Press.

BOGDANOW, Fanni (1959), "The *Suite du Merlin* and the Post-Vulgate roman du *Graal*" dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 325-335.

— (1969), "Morgain's role in the thirteenth-century French prose romances of the Arthurian Cycle" *Medium Aevum*, vol. 38, p. 123.

— (1972), "The Love Theme in Chrétien de Troyes's *Chevalier de la Charrete*" *Modern Language Review*, núm. 67, p. 50-61.

— (1973), "The transformation of the role of Perceval in some thirteenth century prose romances" dins *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead* editat per W. Rothwell [et al.]. Manchester: Manchester University Press, p. 47-63.

— (1986), "An Interpretation of the Meaning and Purpose of the *Vulgate Queste del Saint Graal* in the Light of the Mystical Theology of St. Bernard" dins *The changing face of Arthurian romance: essays on Arthurian prose romances in memory of Cedric E. Pickford* editat per Alison Adams [et al.]. Cambridge: Brewer, p. 23-46.

BOGDANOW, Fanni; TRACHSLER, Richard ([2006] 2009), "Rewriting Prose Romance: The Post-Vulgate *Roman du Graal* and Related Texts" dins *The Arthur of the French* editat per Glyn S. Burgess i Karen Pratt, p. 342-392.

BOHIGAS, Pere (1929), "El cuento de *Tristán de Leonís*. Edición de G. T. Northup" [ressenya] *Revista de filología española*, vol. 16, p. 284-289.

— (1934), "Profecies de Merlí. Altres profecies contingudes en manuscrits catalans" *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, vol. 8, p. 253-279.

— (1949), "*The Didot-Perceval*. According to the Manuscript of Modena and Paris. Edited by William Roach" [ressenya] *Estudis Romànics*, vol. 1, p. 272-273.

— (1962), "Un nou fragment del Lançalot català" *Estudis Romànics*, vol. 10, p. 179-187.

— ([1961] 1982), "La matèria de Bretanya a Catalunya" dins *Aportació a l'estudi de la literatura catalana*. Badalona: Abadía de Montserrat, p. 277-294.

BOHIGAS, Pere; VIDAL ALCOVER, Jaume (1984) → Vegeu Guillem de Torroella (1984).

BONILLA, Adolfo (1912), *Libro del esforçado cauallero don Tristan de Leonis y de sus grandes fechos en armas (Valladolid 1501)*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Madrileños.

BOTERO GARCÍA, Mario Martín (2007) → Vegeu Wace (2007).

— (2010), “Los orígenes del Grial en la literatura medieval: de Chrétien de Troyes a Robert de Boron” *Perífrasis*, vol. 1, núm. 2, p. 7-21.

BOULARD, M. S. (1984) → Vegeu Robert de Boron (1984).

BRADLEY-CROMEY, Nancy (1988), “The Recreantise Episode in Chretien’s Erec et Enide” dins *The Study of Chivalry: Resources and Approaches* editat per Howell Chickering i Thomas H. Seiler. Kalamazoo: Medieval Institute, Western Michigan University, p. 449-471.

BRANDSMA, Frank (2010), *The Interlace Structure of the Third Part of the Prose Lancelot*. Cambridge: D. S. Brewer.

BRESC, Henri (1987), “Excalibur en Sicile” *Medievalia*, núm.7, p. 7-21.

BROADHURST, Karen M. (1996), “Henry II of England and Eleanor of Aquitaine: Patrons of Literature in French?” *Viator*, vol. 27, p. 53-84.

BRODY, Saul N. (2001), “Reflections of Yvain’s Inner Life” *Romance Philology*, vol. 54, p. 277-298.

BROGYANYI, John (1973), “Motivation in Erec et Enide: An Interpretation of the Romance” *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 19, p. 407-431.

BROWN, Arthur C. L. (1905), “The Knight of the lion” *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 20, núm. 4, p. 673-706.

— (1911), “Chrétien’s *yvain*” *Modern Philology*, vol. 9, p. 109-128.

BRUCKNER, Matilda Tomaryn (1986), “An Interpreter’s Dilemma: Why Are There So Many Interpretations of Chrétien’s Chevalier de la Charrete?” *Romance Philology*, vol 40, p. 159-180.

— (1996), “Rewriting Chrétien’s *Conte du graal* – Mothers and Sons: Questions, Contradictions, and Connections” dins *The Medieval “Opus”. Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition* editat per Douglas Kelly. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, p. 213-245.

— (2000), “Looping the Loop through a Tale of Beginnings, Middles and Ends: From Chrétien to Gerbert in the *Perceval* Continuations” dins *Por le soie amisté: essays in honor of Norris J. Lacy* editat per Keith Busby i Catherine M. Jones. Amsterdam: Rodopi, p. 33-51.

— (2005), “Le Chevalier de la Charrete: *That Obscure Object of Desire*, Lancelot” dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 137-155.

BRUGGER, Ernst (1941), “Yvain and His Lion” *Modern Philology*, vol. 38, p. 267-287.

BRUMLIK, Joan (1992), “The Knight, the Lady, and the Dwarf in Chrétien’s Erec” *Quondam et Futurus: A Journal of Arthurian Interpretations*, vol. 2, núm. 2, p. 54-72.

BRUMMER, Rudolf (1989), “Algunes notes sobre una versió catalana gairebé oblidada de la «Queste del saint Graal»” dins *Miscèl·lània Joan Fuster*, vol. 1, p. 27-35.

BURGESS, Glyn S.; PRATT, Karen ([2006] 2009), *The Arthur of the French*. Cardiff: University of Wales Press.

BURNS, E. Jane (2010), “Introduction” dins *Lancelot-Grail: The Old French Arthurian Vulgate and Post-Vulgate in Translation. The History of the Holy Grail* editat per Norris J. Lacy i traduït per Carol J. Chase. Cambridge: D. S. Brewer, vol. 1, p. xiii-xxxviii.

BUSBY, Keith (1995), “The Intertextual Coordinates of Floriant et Florete” *French Forum*, vol. 20, p. 261-277.

— (2005), “The Manuscripts of Chrétien’s Romances” dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 64-75.

BUSBY, Keith; NIXON, Terry; STONES, Alison; WALTERS, Lori (1993), *Les manuscrits de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi. 2 vol.

CALWÉ, Jacques de (1981), “Quelques reflexions sur la penetration de la matiere arthurienne dans les litteratures occitane et catalane medievals” dins *An Arthurian tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe* editat per Kenneth Varty. Glasgow: University of Glasgow, p. 354-367.

CARMONA FERNÁNDEZ, Fernando (2001), *La mentalidad literaria medieval: (siglos XII y XIII)*. Murcia: Universidad de Murcia.

CARROLL, Carleton W. (1994), “Quelques observations sur les reflets de la cour d’Henri II dans l’oeuvre de Chrétien de Troyes” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 37, p. 33-39.

CASTILLO FASOLI, Rolando Daniel (2009), *Historia breve de Bizancio*. Madrid: Sílex.

CASTRO, Ivo (1983), “Sobre a data introduçao na Península Ibérica do ciclo arturiano da Post-Vulgata” *Boletim de Filologia*, vol. 28, p. 81-98.

CERDÀ, Jordi (2012), “Representar l’edat mitjana” dins *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval* editat per Maria Reina Bastardas, Jordi Cerdà (coord.), Stefano M. Cingolani, Isabel de Riquer, Francesc Massip i Meritxell Simó. Barcelona: Editorial UOC, p. 13-63.

CHASE, Carol J. (1983), “Sur la théorie de l’entrelacement: Ordre et désordre dans le *Lancelot en prose*” *Modern Philology*, vol 80, p. 227-241.

CHAUOU, Amaury (2001), *L’Idéologie Plantagenêt: royauté arthurienne et monarchie politique dans l’espace Plantagenêt, XIIe-XIIIe siècles*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

CHEYETTE, Fredric L.; CHICKERING, Howell (2005), “Love, Anger, and Peace: Social Practice and Poetic Play in the Ending of Yvain” *Speculum*, vol. 80, p. 75-117.

CHINCA, Mark ([2000] 2002), “Tristan Narratives from the High to the Late Middle Ages” dins *The Arthur of the German* editat per W. H. Jackson i Silvia Ranawake, p. 117-134.

CHRÉTIEN DE TROYES ([1952] 1981), *Les romans de Chrétien de Troyes, I, Erec et Enide: édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) et publié par Mario Roques*. Paris: Honoré Champion.

— ([1956] 1959), *Le Roman de Perceval ou Le conte du Graal publié d'après le ms. fr. 12576 de la Bibliothèque Nationale par William Roach*. Genève: Droz; Paris: Minard.

— ([1957] 1978), *Les romans de Chrétien de Troyes, II, Cligés: édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) et publié par Alexandre Micha*. Paris: Honoré Champion.

— ([1958] 1975), *Les romans de Chrétien de Troyes, III, Le Chevalier de la Charrete: édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) et publié par Mario Roques*. Paris: Honoré Champion.

— ([1960] 1974), *Les romans de Chrétien de Troyes, IV, Le Chevalier au Lion (Yvain): édités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) et publié par Mario Roques*. Paris: Honoré Champion.

— (1975), *Les romans de Chrétien de Troyes, V i VI, Le conte du graal (Perceval): édités d'après la copie de Guiot (Bibl. Nat., fr. 794) et publié par Félix Lecoy*. Paris: Honoré Champion, 2 vol.

— ([1982] 2011), *Erec y Enide*. Edició de Carlos Alvar i traducció de Carlos Alvar, Victoria Cirlot i Antoni Rossell. Madrid: Alianza Editorial.

— ([1984] 2000), *El Caballero de la Carreta*. Edició i traducció de Luís Alberto de Cuenca i Carlos García Gual. Madrid: Siruela.

— (1985), *Li contes del graal. El cuento del graal*. Edició i traducció de Martí de Riquer. Barcelona: El Festín de Esopo.

— (1989a), *El Conte del graal*. Traducció i pròleg de Martí de Riquer. Barcelona: Quaderns Crema.

— (1989b), *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Traducció de Martí de Riquer i Isabel de Riquer. Madrid: Siruela.

— (1993), *Cligés*. Traducció, pròleg i notes de Joaquín Rubio Tovar. Madrid: Alianza Editorial.

— (1995), *El cuento del Grial*. Traducció d'Alain Verjat Massmann. Barcelona: Bosch.

— (2011), *El Cavaller del Lleó*. Traducció de Meritxell Simó. Barcelona: Quaderns Crema.

— (2013), *Obras completas*. Pròleg i edició de Carlos Alvar, traducció de Carlos Alvar, Elisa Borsari, Luis Alberto Cuenca [et al.]. Barcelona: Edhasa

CIGGAAR, Krijnie (1989), “Chrétien de Troyes et la «matière byzantine»: les demoiselles du Château de Pesme Aventure” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 32, p. 325-331.

— (1995), “Encore une fois Chrétien de Troyes et la «matière byzantine» la révolution des femmes au palais de Constantinople” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 38, p. 267-274.

CIGNI, Fabrizio (1994) → Vegeu Rustichello de Pisa (1994).

CINGOLANI, Stefano Maria (1990-1991), “«Nos en leys tales libros trobemos plazer e recreation». L'estudi sobre la difusió de la literatura d'entreteniment a Catalunya els segles XIV i XV”. *Llengua & Literatura*, vol. 4, p. 39-127.

— (2003), “The sirventes-ensenhamen of Guerau de Cabrera: A proposal for a new Interpretation” *Journal of Hispanic Research*, vol. 1, p. 191-201.

— (2010), *Pere el Gran. Vida, actes i paraula*. Barcelona: Editorial Base.

CIRLOT, Victoria (1985), “El Graal en la Literatura Medieval” dins *El Graal y la búsqueda iniciática*. Barcelona: Arbor Mundi y Gaia.

— (2005), *Figuras del destino. Mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Siruela.

CLUZEL, Irénée (1956), “A propos de l'«ensenhamen» du troubadour catalan Guerau de Cabrera” *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, vol. 26, p. 87-93.

COMBELLACK, C. R. B. (1971), “Yvain's Guilt” *Studies in Philology*, vol. 68, p. 10-25.

COMBES, Annie (2005), “The Continuations of the Conte du Graal” dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 191-201.

COMBES, Annie; BERTIN, Annie (2001), *Écritures du Graal*. Paris: Presses Universitaires de France.

COMBES, Annie; TRACHSLER, Richard (2003) → Vegeu *Floriant et Florete* (2003).

COMPAGNA, Anna Maria (2007) → Vegeu Guillem de Torroella (2007).

CONDE DE LINDQUIST, Josefa E. (2006), “Rethinking the Arthurian Legend Transmission in the Iberian Peninsula” *eHumanistica*, vol. 7, p. 72-85.

— (2007), “Aragon's Influence in the Catalan Tristan Fragments” dins *Traducción y Humanismo: Panorama de un desarrollo cultural* editat per Roxana Recio. Soria: Hermeneus; Diputación Provincial de Soria, p. 35-46.

CONTRERAS MARTÍN, Antonio (2005), “Aportaciones al estudio de la *Questa del Sant Grasal* catalana: las apariciones del Santo Grial” dins *Actes del X Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. 2, p. 587-596.

— (2007), “Les dones a la Queste del Sant Grasal catalana: l'exemple de la germana de Perceval” dins *Actes del Tretzè Col·loqui de Llengua i Literatura Catalanes (Girona 2003)*, ed. Sadurní Martí i Míriam Cabré. Barcelona: Abadia de Montserrat, vol. 3, p. 221-232.

COOK, Robert G. (1973), “The Structure of Romance in Chrétien’s *Erec and Yvain*” *Modern Philology*, vol. 71, núm. 2, p. 128-143).

CORBELLA, Dolores (1994), “La caracterización del viaje iniciático en los textos medievales. El viaje al ‘más allá’ desde *San Brandán* de Benedit a *La Faula* de Torroella” dins *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, vol. 2, p. 331-338.

CORMIER, Raymond J. (1975), “Cú Chulainn and Yvain: The Love Hero in Early Irish and Old French Literature” *Studies in Philology*, vol. 72, p. 115-139.

CRAWFORD, T. D. (1982), “On the Linguistic Competence of Geoffrey of Monmouth” *Medium Aevum*, vol. 51, p. 152-162.

CRESCINI, Vincenzo; TODESCO, Venanzio (1917), *La versione catalana della Inchiesta del sant graal secondo il codice dell’Ambrosiana di Milano I. 79 Sup.* Barcelona: Institut d’Estudis Catalans.

CROPP, Glynnis M. (1985), “Count Caloain’s Courting of Enide” *Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, núm. 3, p. 53-62.

CUENCA, Luis Alberto de (2004) → Vegeu Geoffrey de Monmouth (2004).

CUENCA, Luis Alberto de; GARCÍA GUAL, Carlos ([1984] 2000) → Vegeu Chrétien de Troyes ([1984] 2000).

CUESTA TORRE, M. Luzdivina (1991), “Los orígenes de la materia tristaniana: estado de la cuestión” *Estudios Humanísticos: Filología*, vol. 13, p. 185-197.

— (1994a), “Más sobre los orígenes de la materia tristaniana” *Estudios Humanísticos: Filología*, vol. 16, p. 27-47.

— (1994b), *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*. León: Universidad de León

CURTIS, Renée Lilian (1963), *Le Roman de Tristan en prose*, vol. 1. München: M. Hueber.

— (1969), “The Manuscript Tradition of the *Prose Tristan* (Part 1)” dins *Tristan Studies*. München: Fink, p. 66-92.

— (1976), *Le Roman de Tristan en prose*, vol. 2. Leiden: E. J. Brill.

— (1983), “Who Wrote the *Prose Tristan*? A New Look at an old Problem” *Neophilologus*, vol. 67, p. 35-41.

— (1985), *Le Roman de Tristan en prose*, vol. 3. Woodbridge, Suffolk: D. S. Brewer.

DAMIAN-GRINT, Peter (1997), “*Estoire* as word and genre: meaning and literary usage in the twelfth century” *Medium Aevum*, vol. 66, p. 189-206.

DANIEL, Catherine (2010), “De la parenté imaginaire à la parenté historique: la récupération du lignage d’Arthur et de Joseph d’Arimathie” dins *L’Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe-XIVe siècles): Colloque international Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l’Université de Poitiers (12 et 13 de juin 2009)*. Turnhout: Brepols, p. 197-210.

DELBOUILLE, Maurice (1966), “Realité du château du Roi-Pêcheur dans le Conte del graal” dins *Mélanges offerts à René Crozet* editat per Pierre Gallais i Yves-Jean Riou. Poitiers: Société d’Études Médiévales, vol. II, p. 903-913.

DI GIROLAMO, Costanzo (1994), *Els trobadors*. València: Edicions alfons el Magnànim. Traducció de Núria Puigdevall Bafaluy de l’original *I trovatori* (1989).

DIVERRES, Armel (1970), “Some Thoughts on the Sens of Le Chevalier de la Charrete” *Forum for Modern Language Studies*, vol. 6, p. 24-36.

— (1973), “Chivalry and *fin’amors* in *Le Chevalier au Lion*” dins *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead* editat per W. Rothwell i altres. Manchester: Manchester University Press, p. 91-116.

DOGGET, Laine E. (2009), “On Artifice and Realism Thessala in Chrétien de Troyes’s Cligés” dins *Love Cures: Healing and Love Magic in Old French Romance*. University Park: Pennsylvania State University Press, p. 39-84.

DONALDSON, E. Talbot (1970), “The myth of courtly love” dins *Speaking of Chaucer*. London: The Athlone Press, p. 154-163.

DUNTON-DOWNER, Leslie (1997), “The Horror of Culture: East West Incest in Chrétien de Troyes’s Cligés” *New Literary History*, vol. 28, p. 367-381.

DURAN I SANPERE, A. (1917), *Un fragment de Tristany de Leonis en català*. Barcelona: L’Avenç.

EILHART VON OBERG; GORITTFRIED VON STRASSBURG ([1987] 2001), *Tristán e Isolda*. Edició de Víctor Millet. Traducció de Víctor Millet i Bernd Dietz. Madrid: Siruela.

ELLIOTT, A. G. (1984), “L’historiador com a artista: manipulació de la història a la crònica de Desclot” *Quaderns Crema*, vol. 9, p. 27-52.

ENTWISTLE, William J. ([1925] 1975), *The Arthurian legend in the literatures of the Spanish peninsula*. New York: Phaeton Press.

ERNST, Willy (1930), “Die Lieder des provenzalischen Trobadors Guiraut von Calanso” *Romanische Forschungen*, vol. 44, p. 255-406.

ESPADALER, Anton M. (1999), *Cançoners dels Comtes d’Urgell*. Lleida: Institut d’Estudis Ilerdencs.

— (2000), “El final del Jaufré i, novament, Cerverí de Girona” *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, vol. 47, p. 321-334.

— (2002), “Sobre la densitat cultural del Jaufré” dins *Literatura i cultura a la Corona d’Aragó: segle XIII-XV* editat per Lola Badia, Míriam Cabré i Sadurní Martí. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, p. 335-353.

— (2014), “La matèria de Bretanya en la poesia catalana medieval” dins *Els Països Catalans i la Bretanya a l’Edat mitjana: entorn de la «matèria de Bretanya» i Sant Vicent Ferrer*. Perpinyà: Trabucaire, p. 23-42.

ETTZEVOGLOU, Nathalie L. (2009), “The Medical Zeitgeist in Chrétien de Troyes’ *Cligès*” *Sans Papier*, p. 1-12.

FACCON, Manuela (1996), “Le *Cuento de Tristan de Leonis*: la transmission d’une legende dans l’Espagne du XIVeme Siecle” dins *Tristan et Iseut: un thème éternel dans la culture mondiale*. Greifswald: Reineke-Verlag, p. 241-254.

FARAL, Edmond (1911), “Ovide et quelques autres sources du roman d’Enéas” *Romania*, vol. 40, p. 161-234.

FAVATI, Guido (1967), “Le Cligés de Chrétien de Troyes dans les éditions critiques et dans les manuscrits” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 10, p 385-407.

FERRARI, Leo C. (1970), “The Pear-Theft in Augustine’s *Confessions*” dins *Revue des Études Augustiniennes*, vol. 16, p. 233-242.

FLEISCHMAN, Suzanne (1981), “*Jaufre* o Chivalry Askew: Social of Parody in Arthurian Romance” *Viator*, vol. 12, p. 101-129.

FLORI, Jean (2002), *Ricardo Corazón de León. El rey cruzado*, Barcelona: Edhasa. Traducció de Mari Carmen Llerena de l’original *Richard Coeur de lion: le roi-chevalier* (1999).

Floriant et Florete (2003). Edició i traducció d’Annie Combes i Richard Trachsler, Paris: Honoré Champion.

FOULON, Charles (1973), “Le nom de «Brocéliande»” *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*. Paris: S. E. D. E. S. p. 257-263.

FOURRIER, Anthime (1965), *Le courant réaliste dans le roman courtois en France*. Paris: Nizet, 2 vols.

FRAPPIER, Jean ([1936] 1964), *La Mort le Roi Artu*. Genève: Librairie Droz.

— ([1936] 1972), *Étude sur La Mort le Roi Artu*. Genève: Librairie Droz.

— (1954), “Le Graal et la Chevalerie” *Romania*, vol. 75, p. 165-210.

— ([1957] 1968), *Chrétien de Troyes*. Nancy: Hatier.

- (1958), “Sur la composition du Conte du graal” *Moyen Age*, vol. 64, p. 67-102.
- (1959a), “Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d’oc et d’oïl au XIIe siècle” *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 2, p. 135-156.
- (1959b), “The Vulgate Cycle” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*. Ed. Roger S. Loomis, p. 295-318.
- (1962), “Le Conte du Graal est-il une allégorie judéo-chrétienne?” *Romance Philology*, vol. 16, p. 179-213.
- (1969), “Féerie du chateau du Roi-Pêcheur dans le Conte du graal” dins *Mélanges pour Jean Fourquet. 37 essais de linguistique germanique et de littérature du moyen âge française et allemand*. München: Hueber; Paris: Klincksieck. Vol. 2. p. 101-117.
- (1970), “Le concept de l’amour dans les romans arthuriens” *Bibliographical bulletin of the International Arthurian Society*, vol. 22, p. 119-136.
- (1973a), “Le prologue du *Chevalier de la Charrette* et son interpretation” *Romania*, vol. 93, p. 337-377.
- (1973b), *Amour Courtois et Table Ronde*. Genève: Librairie Droz.
- FREEMAN, Michelle A. (1976), “Chrétien’s Cligès a Close Reading of the Prologue” *Romantic Review*, vol. 67, p. 89-101.
- FREEMAN, Michelle; HICKS, Eric (1981), “Transpositions structurelles et intertextualite: le Cligès de Chrétien” *Littérature*, núm. 41, p. 50-61.
- FRITZ, Jean-Marie (2010), “Les détenteurs du savoir généalogique dans le roman arthurien: Merlin, les mères et les ermites” dins *L’Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe-XIVe siècles): Colloque international Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l’Université de Poitiers (12 et 13 de juin 2009)*. Turnhout: Brepols, p. 131-140.
- FURTADO, ANTONIO L. (2008), “The Crusaders’ Grail” dins *The Grail, the quest and the world of Arthur*. Cambridge: D. S. Brewer, p. 28-47.
- GALLIEN, Simone (1975). *La conception sentimentale de Chrétien de Troyes*. Paris: Editions A. G. Nizet.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1994), “El hombre medieval como ‘homo viator’: peregrinos y viajeros” dins *VI Semana de Estudios Medievales: Nájera, 2 al 6 de agosto de 1993*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, p. 11-30.
- GARCÍA GUAL, Carlos (1984), “Prólogo” dins *Vida de Merlín* de Geoffrey de Monmouth. Traducció de Lois C. Pérez Castro. Madrid: Siruela.

GAUNT, Simon; HARVEY, Ruth ([2006] 2009), “The Arthurian Tradition in Occitan Literature” dins *The Arthur of the French* editat per Glyn S. Burgess i Karen Pratt, p. 528-545.

GEOFFREY DE MONMOUTH ([1984] 2004), *Historia de los reyes de Britania*. Edició i traducció de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza Editorial.

GÉRARD-ZAI, Marie-Claire (1994), “Chansons courtoises de Chrétien de Troyes” dins *Cligès* editat per Charles Méla i Olivier Collet. París: Librairie Générale Française.

GERBERT DE MONTREUIL (1922), *La Continuation de Perceval* editada per Mary de Williams. París: Honoré Champion.

— (2014), *La Continuation de Perceval: Quatrième Continuation* edició de Frédérique Le Nan. Genève: Librairie Droz.

GERVAIS DE TILBURY (1992), *Le Livre des merveilles: divertissement pour un empereur, troisième partie*, translated by Annie Duchesne, Paris: les Belles Lettres.

GERVAISE OF TILBURY (2002), *Otia imperialia: recreation for an emperor*, edited and translated by S.E. Banks and J. W. Binns, Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press.

GILSON, Étienne (1925), “La Mystique de la grâce dans la Queste del Saint Graal” *Romania*, vol. 51, p. 321-347.

GLASSER, Marc (1987), “Marriage and the Use of Force in Yvain” *Romania*, vol. 108, p. 484-502.

GOERING, Joseph (2005), *The Virgin and the Grail*. New Haven; London: Yale University Press.

GOULDEN, Oliver (1989), “‘Erec et Enide’: The Structure of the Central Section” *Arthurian Literature*, núm. 9, p. 1-24.

GOUIRAN, Gérard (2006), “Le roi et le chevalier-enchanteur: les mésaventures du roi Arthur dans le Roman de Jaufré” dins *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza Spagna, Italia* editat per Margherita Lecco, p. 17-40.

GREENOCK, Katie (2006), “The Structure of Interlace in Chrétien’s *Cligès*” *The Delta*, vol. 1, p. 43-54.

GREGORY, Stewart (1989), “La description de la fontaine dans l’*Yvain* de Chrétien de Troyes: Un problème d’interprétation” *Romania*, vol. 110, p. 539-541.

GREGORY, Stewart; LUTRELL, Claude (1993), “The Manuscripts of *Cligés*” dins *Les manuscripts de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes* editat per Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones i Lori Walters, p. 66-95.

GRIFOLL, Isabel (1984), “La Faula de Guillem de Torroella” [ressenya] *Els Marges*, núm. 32, p. 99-102.

GRIMAL, Pierre (2008), *Diccionari de mitologia grega i romana*. Barcelona: Edicions de 1984. Traducció de Montserrat Franquesa, Joaquim Gestí i Andreu Martí de l'original *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine* (1951).

GRINNELL, Natalie (1996), "The Other Woman in Chrétien de Troyes's *Yvain*" *Critical Matrix*, vol. 10, p. 36-57.

GUDAYOL, Anna Maria (1990), "Arturo, Morgana y la sierpe. Algunas anotaciones sobre las intervenciones en francés en *La Faula* de Guillem de Torroella" *Parole*, vol. 3, p. 93-98.

GUÉNON, René (1985), "El esoterismo del Grial" dins *Graal y la búsqueda iniciática*. Barcelona: Arbor Mundi y Gaia.

GUIETTE, Robert (1967), "Le Conte de Bretagne sont si vain et plaisant" *Romania*, vol. 88, p. 1-12.

— (1970), "Sur quelques vers de Cligès" *Romania*, vol. 91, p. 75-82.

GUILLEM DE TORROELLA (1984), *La Faula* editat per Pere Bohigas i Jaume Vidal Alcover. Tarragona: Edicions Tarraco.

GUILLEM DE TORROELLA (2007), *La faula* editat per Anna Maria Compagna. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat; Palma de Mallorca: Edicions UIB. Traducció de Joan Pla i Fulquet de l'original italià *La favola* (2004).

GUILLEM DE TORROELLA (2011), *La faula* editat per Sara Vicent Santamaria. València: Tirant lo blanch.

GUYER, Foster E. (1921), "The Influence of Ovid on Crestien de Troyes" *Romanic Review*, vol. 12, p. 97-134.

GYÖRY, Jean (1967), "Prolégomènes à une imagerie de Chrétien de Troyes" *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 10, p. 361-386.

Haidu, Peter (1968), *Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in Cligès and Perceval*. Genève: Librairie Droz.

— (1981), "Text and History: The Semiosis of Twelfth-Century Lyric as Sociohistorical Phenomenon (Chrétien de Troyes: 'D'amors qui m'a tolu')" *Semiotica*, núm 33, p. 1-62.

— (1983), "The Episode as Semiotic Module in Twelfth-Century Romance" *Poetics Today*, vol. 4, núm. 4, p. 655-681.

HALL GEROULD, Gordon (1927), "King Arthur and Politics" *Speculum*, vol. 2, p. 33-51.

HALL, J. B (1982), "La matière arthurienne espagnole" *Revue de Littérature Comparée*, vol. 56, p. 423-436.

— (1983), “A Process of Adaptation: the Spanish Versions of the Romance of Tristan” dins *The Legend of Arthur in the Middle Ages: Studies Presented to A. H. Diverres by Colleagues, Pupils, and Friends* editat per P. B. Grout, R. A. Lodge, C. E. Pickford i E. K. C. Varty. Cambridge: Brewer, p. 76-85

HALL, Robert A. (1941), “The Silk Factory in Chrestien de Troyes’ Yvain” *Modern Language Notes*, vol. 56, p. 418-422.

HAMILTON, George L. (1911), “Storm-Making Springs: Studies on the Sources of Yvain” *Romanic Review*, vol. 2, p. 355-375.

— (1914), “Storm-Making Springs: Studies on the Sources of Yvain” *Romanic Review*, vol. 5, p. 213-237.

HAMILTON, W. E. M. C. (1942), “L’interpretation mystique de la *Queste del Saint Graal*” *Neophilologus*, vol. 27, p. 94-110.

HARF-LANCNER, Laurence (1993), “L’image et le fantastique dans les manuscrits des romans de Chrétien de Troyes” dins *Les manuscrits de Chrétien de Troyes / The Manuscripts of Chrétien de Troyes*. editat per Keith Busby, Terry Nixon, Alison Stones i Lori Walters, p. 457-488.

HARRIS, Julian (1949), “The Rôle of the Lion in Chrétien de Troyes’ Yvain” *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, núm. 64, p. 1143-1163.

HARRIS, R. (1956), “The White Stag in Chrétien’s Erec et Enide” *French Studies*, núm. 10, p. 55-61.

HAUF, Albert (2000), “*Artús, aycell qui atendon li bretó?*”: *La Faula, seducció o reivindicació políticomoral?* Mallorca: Societat Arqueològica Luliana.

HAWKINS, Anne Hunsaker (1992), “Yvain’s Madness” *Philological Quarterly*, vol. 71, p. 377-397.

HEYWORTH, Gregory (2000), “Perceval and the Seeds of Culture: Work, Profit and Leisure in the Prologue of *Perceval*” *Neophilologus*, vol. 84, p. 19-35.

— (2002), “Love and Honor in Cligès” *Romania*, vol. 120, p. 99-117.

HOFER, Stefan (1956), “La Structure du Conte del graal examinée à la lumière de l’oeuvre de Chrétien de Troyes” dins *Les Romans du graal dans la littérature de XIIè et XIIIè siècles*. Paris: Editions du Centre National de Recherche Scientifique, p. 15-30.

HOFFMAN, Stanton de V. (1961), “The Structure of the *Conte del Graal*” *Romanic Review*, vol. 52, p. 81-98.

HOGGAN, D. G. (1972), “Le Pêché de Perceval: pour l’authenticité de l’épisode de l’ermite dans le Conte du graal de Chrétien de Troyes” *Romania*, vol. 93, p. 244-275.

HOLMES, Urban Tigner (1948), *New Interpretation of Chrétien’s Conte del Graal*. Chapel Hill: University of North Carolina.

HOLZBACHER, Ana María (1994), “L’ombre d’Edipee dans le Perceval de Chrétien de Troyes” *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres de Barcelona*, vol. 44, p. 119-141.

HOOK, David (1996), “Esbozo de un catálogo cumulativo de los nombres artúricos peninsulares anteriores a 1300” *Atalaya. Revue Française d’Études Médiévales Hispaniques*, vol. 7, p. 135-152.

HOROWITZ, Jeannine (1995), “La diabolisation de la sexualité dans la littérature du Graal, au XIIIe siècle, le cas de la *Queste del Graal*” dins *Arthurian romance and gender* editat per Friedrich Wolfzettel. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, p. 238-250.

HOSTETLER, Margaret M. (1997), “Enclosed and Invisible?: Chrétien’s Spatial Discourse and the Problem of Laudine” *Romance Notes*, vol. 37, p. 119-127.

HULT, David F. (1986), “Lancelot’s Two Steps: A Problem in Textual Criticism” *Speculum*, vol. 61, p. 836-858.

— (1988), “Lancelot’s Shame” *Romance Philology*, vol. 42, p. 30-50.

— (1989), “Steps Forward and Steps Backward: More on Chrétien’s Lancelot” *Speculum*, vol. 64, p. 307-316.

HUNT, Tony (1971), “The Prologue to Chrestien’s *Li Contes del graal*” *Romania*, vol. 92, p. 359-379.

— (2005), “Le Chevalier au Lion: Yvain Lionheart” dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 156-168.

HUNT, Tony; BROMILEY, Geoffrey ([2006] 2009), “The Tristan Legend in Old French Verse” dins *The Arthur of the French* editat per Glyn S. Burgess i Karen Pratt, p. 112-134.

IYASERE, Marla W (1980), “The Tripartite Structure of Chrétien’s *Erec et Enide*” *Mediaevalia: An interdisciplinary Journal of Medieval Studies Worldwide*, núm 6, p. 105-121.

JACKSON, W. T. H (1959), “Gottfried von Strassburg” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 145-156.

— (1970), “Problems of Communication in the Romances of Chrétien de Troyes” dins *Medieval Literature and folklore studies: essays in honor of Francis Lee Utley*. New Brunswick: Rutgers University, p. 39-50.

JACKSON, W. H.; RANAWAKE, Silvia [2000] (2002), *The Arthur of the German*. Cardiff: University of Wales Press.

JEWERS, Caroline (1997), “The Name of the Ruse and the Round Table: Occitan Romance and the Case for Cultural Resistance” *Neophilologus*, vol. 81, p. 187-200.

JODOGNE, Omer (1960), "Le sens chrétien du jeune Perceval dans le Conte du graal" *Les Lettres Romanes*, vol. 14, p. 111-121.

JONIN, Pierre (1973), "L'esprit celtique dans le roman de Béroul" *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*. Paris: S. E. D. E. S. p. 409-419.

JUNG, Emma; FRANZ, Marie-Louise von ([1999] 2000), "Los dos primeros símbolos del cortejo del Grial: espada y lanza" dins *El Cuento del Grial de Chrétien de Troyes y sus continuaciones*. Traducció de Martí de Riquer i Isabel de Riquer. Madrid: Siruela.

KAEUPER, Richard W.; KENNEDY, Elspeth (1996), *The book of chivalry of Geoffroi de Charny: text, context and translation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

KAHANE, Henry; Renée (1961), "L'énigme du nom de Cligès" *Romania*, vol. 82, p. 113-121.

KALINKE, Marianne E. (1999), *Norse Romance. I. The Tristan Legend*. Cambridge: D. S. Brewer.

KELLOGG, Judith L. (1985), "Economic and Social Tensions Reflected in the Romance of Chrétien de Troyes" *Romance Philology*, vol. 39, p. 1-21.

KELLY, Henry Ansgar (1979), "The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship by Roger Boase" [ressenya] *Speculum*, núm.2, p. 338-342.

— (1985), "Gaston Paris's Courteous and Horsely Love" dins *The Spirit of the Court. Selected Proceedings of the Fourth congress of the International Courtly Literature Society Toronto 1983*, editat per Glyn S. Burgess i Robert A. Taylor. Cambridge: Brewer, p. 217-223.

KELLY, Douglas (1964), "Two Problems in Chrétien's *Charrete*: The Boundary of Gorre and the Use of *Novel*" *Neophilologus*, vol. 48, p. 115-141.

— (1966), *Sens and Conjointure in the 'Chevalier de la Charrete'*. Paris: The Hague.

— (1970), "The Source and Meaning of 'Conjointure' in Chretien's 'Erec' 14" *Viator*, núm. 1, p. 170-200.

— (1971), "La forme et le sens de la quête dans l'Erec et Enide de Chrétien de Troyes" *Romania*, vol. 92, p. 326-358.

— (1976), *Chrétien de Troyes an Analytic Bibliography*. London: Grant & Cutler.

— (1978), "Translatio Studii: Translation, Adaption, and Allegory in Medieval French Literature" *Philological Quarterly*, vol. 57, p. 287-310.

— ([2006] 2009), "Arthurian Verse Romance in the Twelfth and Thirteenth" dins *The Arthur of the French* editat per Glyn S. Burgess i Karen Pratt, p. 393-460.

KENNEDY, A. J. (1974), "The Hermit's Role in French Arthurian Romance (c. 1170-1530)" *Romania*, vol. 95, p. 54-83.

KENNEDY, Elspeth M. (1957), "Social and Political Ideas in the French Prose *Lancelot*" *Medium Aevum*, vol. 26, p. 90-106.

— (1973) "The role of the supernatural in the first part of the Old French prose *Lancelot*" dins *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead* editat per W. Rothwell i altres. Manchester: Manchester University Press, p. 173-184.

— (1991), "Failure in Arthurian Romance" *Medium Aevum*, vol. 60, p. 16-32.

— (1996), "Who is to Be Believed? Conflicting Presentations of Events in the Lancelot-Grail Cycle" dins *The Medieval "Opus": Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*. Amsterdam; Atlanta, GA: Rodopi, p. 169-180.

KENNEDY, Elspeth (ed.); SZKILNIK, Michelle; PICKENS, Rupert T; PRATT, Karen; WILLIAMS, Andrea M. L. ([2006] 2009), "Lancelot with and without the Grail: Lancelot do Lac and the Vulgate Cycle" dins *The Arthur of the French* editat per Glyn S. Burgess i Karen Pratt, p. 274-324.

KINOSHITA, Sharon (1996), "The Poetics of Translatio: French-Byzantine Relations on Chrétien de Troyes's Cligès" *Exemplaria*, vol. 8, p. 315-354.

— (2008), "Chrétien de Troyes's Cligès in the Medieval Mediterranean" *Arthuriana*, vol. 18, p. 48-61.

KLENKE, M. Amelia (1955), "Chrétien's Symbolism and Cathedral Art" *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 70, núm. 1, p. 223-243.

— (1956), "The Spiritual Ascent of Perceval" *Studies in Philology*, vol. 53, p. 1-21.

— (1965), "Chrétien de Troyes and Twelfth-Century Tradition" *Studies in Philology*, vol. 62, p. 635-646.

— (1981), *Chrétien de Troyes and "Le Conte del Graal": A Study of Sources and Symbolism*. Madrid: Turanzas.

KÖHLER, Erich (1990), *La aventura caballeresca: ideal y realidad en la narrativa cortés*. Barcelona: Sirmio. Traducció de Blanca Garí de l'original alemany *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik: Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung* (1956).

KOOIJMAN, J. C. (1979), "Cligès, Héros ou Anti-héros?" *Romania*, vol. 100, p. 505-519.

KRUEGER, Roberta L. (1985), "Love, Honor, and the Exchange of Women in Yvain: Some Remarks on the Female Reader" *Romance Notes*, vol. 3, p. 302-317.

— (2005), "Philomena: Brutal Transitions and Court Transformations in Chrétien's Old French Translation" dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 87-102.

La búsqueda del Santo Grial ([1986] 2006). Introducció i traducció de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial.

LACY, Norris J. (1970), "Form and Pattern in Cligès" *Orbis Litterarum*, vol. 25, p. 307-313.

— (1983), "Chrétien de Troyes and 'Le Conte del Graal': A study and Symbolism by M. Amelia Klenke" [ressenya] *The French Review*, vol. 56, núm. 3, p. 475-476.

— (1996), *Medieval Arthurian literature: a guide to recent research*. New York: Garland.

— (2008), "Introduction: Arthur and /or the Grail" dins *The Grail, the quest and the world of Arthur*. Cambridge: D. S. Brewer, p. 1-12.

LACY, Norris J; TASKER GRIMBERT, Joan (2005), *A Companion to Chrétien de Troyes*. Cambridge: D. S. Brewer.

La muerte del rey Arturo ([1998] 2004). Introducció i traducció de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial.

LAURIE, Helen C. R. (1968), "Eneas and the Lancelot of Chrétien de Troyes" *Medium Aevum*, núm. 37, p. 142-156.

— (1971), "Towards an Interpretation of the Conte du graal" *Modern Language Review*, vol. 64, p. 775-785.

LAZAR, Moshé (1964), *Amour courtois et 'Fin'amors' dans la littérature du XIIIè siècle*. Strasbourg: Klincksieck.

LAZZERINI, Lucia (2006), "Romanzi arturiani e lirica d'oc: casi problematici d'intertestualità, tra animali misteriosi e perfide donzelle" dins *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza Spagna, Italia* editat per Margherita Lecco, p. 41-71.

LECCO, Margherita (2006), *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza Spagna, Italia*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

LECOY, Félix (1975) → Vegeu Chrétien de Troyes (1975).

LE GENTIL, Pierre (1959), "The Work of Robert de Boron and the *Didot Perceval*" dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 251-262.

LEGGE, M. Dominica (1963), *Anglo-Norman Literature and Its Background*. Oxford: Clarendon Press.

LE GOFF, Jacques (2008). "Algunas observaciones sobre los códigos de la vestimenta y las comidas en el Erec et Enide" dins *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Madrid: Gedisa, p. 85-105. Traducció d'Alberto L. Bixio de l'italià *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale* (1983).

LEJEUNE, Rita (1959), "The Troubadours" dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 393-399.

LE MEHAUTE, Frédéric-Marie (2005), "La fin du mouvement spirituel dans l'Ordre Franciscain" [article en línia] [Data de consulta: 31 de maig de 2015].
<<http://www.franciscainstoulouse.fr/franclaire/etudes/spirituels.pdf>>

LE NAN, Frédérique (2014) → Vegeu Gerbert de Montreuil (2014).

LE RIDER, Paule (1991), "Le Dépassement de la chevalerie dans *Le Chevalier de la Charrette*", *Romania*, vol. 112, p. 83-99.

— (1998), "L'épisode de l'épervier dans *Erec et Enide*" *Romania*, vol. 116, p. 368-393.

LEVY, Raphael (1956), "The Motivation of Perceval and the Authorship of Philomena" *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 71, p. 853-862.

LEWIS, Clive Staples (1969), *La alegoría del amor: estudio sobre la tradición medieval*. Buenos Aires: Eudeba. Traducció de Delia Sampietro de l'original *The Allegory of Love* (1936)

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1952), *La idea de la Fama*. México; Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

— (1959), "Arthurian Literature in Spain and Portugal" dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 406-418.

LLULL, Ramon (1988), *Llibre de l'orde de cavalleria* editat per Albert Soler i Llopart. Barcelona: Barcino.

LOCKE, F. W. (1959), "Yvain, 'A cele feste qui tant coste qu'an doit clamer la pantecoste'" *Neophilologus*, vol. 43, p. 288-292.

LONIGAN, Paul R. (1976), "Calogrenant's Journey and the Mood of the Yvain" *Studi Francesi*, vol. 58, p. 1-20.

LOOMIS, Roger S. (1929), "Calogrenanz and Crestien's Originality" *Modern Language Notes*, vol. 43, p. 215-222.

— (195), "Breton Folklore and Arthurian Romance" *Comparative Literature*, vol. 2, núm. 4, p. 289-306.

— (1956), "The Grail Story of Chrétien de Troyes as Ritual and Symbolism" *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 71, p. 840-852.

— (1958), "Arthurian Tradition and Folklore" *Folklore*, vol. 69, núm. 1, p. 1-25.

— (1959a), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*. Oxford. Clarendon Press.

— (1959b), “The Origin of The Grail Legends” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative Historie*, p. 274-294.

LÖSETH, Eilert (1890), *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise: analyse critique d'après les manuscrits de Paris*. París: Émile Bouillon.

LOT, Ferdinand (1918), *Études sur le Lancelot en prose*. Paris: Champion.

LOT-BORODINE, Myrrha (1956), “Le Conte del graal de Chrétien de Troyes et sa présentation symbolique” *Romania*, vol. 77, p. 235-288.

— (1957), “Note additionnelle à l'article ‘Le Conte del graal et sa présentation symbolique’” *Romania*, vol 78, p. 142-143.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2005), “Literatura caballeresca catalana: de los testimonios a la interpretación (un ensayo de crítica ecdótica)” *Caplletra*, núm. 39, p. 231-256.

LURIA, Maxwell S. (1967), “The Storm-making Spring and the Meaning of Chrétien’s Yvain” *Studies in Philology*, vol. 64, p. 564-585.

LUTTRELL, Claude (1980), “La Nouveauté significative dans *Erec et Enide*” *Romania*, vol. 101, p. 277-280.

— (1996), “La boz de la fontaine dans *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes” *Romania*, vol. 114, p. 521-524.

LYONS, Faith (1954), “Entencion in Chrétien’s Lancelot” *Studies in Philology*, vol. 51, p. 425-430.

— (1965), “Beauté et lumière dans le Perceval de Chrétien de Troyes” *Romania*, vol. 86, p. 104-111.

MADDOX, Donald (1978), *The Structure and Sacring: The systematic kingdom in Chretien’s Erec et Enide*. Lexington, KY: French Forum.

— (1988), “Yvain et les sens de la coutume” *Romania*, vol. 109, p. 1-17

MADDOX, Donald; STURM-MADDOX, Sara (1984), “Description in Medieval Narrative: Vestimentary Coherence in Chrétien’s *Erec et Enide*” *Medioevo Romanzo*, vol. 9, núm. 1, p. 51-64.

— (2005), “Erec et Enide: The First Arthurian Romance” dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 103-120.

MAHLER, A. E. (1974), “The Representation of Visual Reality in Perceval and Parzival” *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 84, p. 537-550.

MAINER, Sergi (2011), “Traducció i Transformació a *La Tragèdia de Lançalot* de Mossèn Gras” *Journal of Catalan Studies*, vol. 14, p. 237-250.

MANDEL, Jerome (1964), “Elements in the *Charrete* World: The Father-Son Relationship”, *Modern Philology*, vol. 62, p. 97-104.

— (1975), “Proper Behavior in Chrétien’s *Charrete*: The Host-Guest Relationship”, *The French Review*, vol 48, p. 683-689.

MANESSIER (2004), *La Troisième Continuation du Conte du Graal* edició de William Roach i Marie-Noëlle Toury. Paris: Honoré Champion.

MARIA DE FRANÇA (1991). *Lais*. Traducció de Joan Jubany. Barcelona: Quaderns Crema.

MARQUAND, Patrice (2007), “Les relations culturelles entre Bretagne et Saintonge au Moyen Âge et la mention de Perceval dans un poème du troubadour Rigaut de Barbezieux” [article en línia] [Data de consulta: 31 de maig de 2015].

<<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00607508>>

— (2009), “Cultural connections between Brittany and Aquitaine in the Middle Ages (10th-13th centuries): The *Matter of Britain* and the *Chansons de Geste*” [article en línia] [Data de consulta: 31 de maig de 2015].

<<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00613068/document>>

MARTINES, Vicent (1994), “La versión catalana de La Queste del Saint Graal”, dins *Reflexiones sobre la traducción: actas del Primer Encuentro Interdisciplinar ‘Teoría y Práctica de la Traducción’, Cádiz del 29 de marzo al 1 de abril de 1993* editat per Luis Charlo Brea. Cádiz: Servei de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, p. 379-389.

— (1995a), “Del Girat de Rosselló a la Questa del Sant Graal: ‘Durament ama Déu e Ternitatz lo cavaller benuhirat’” dins *Miscel·lània Germà Colón*. Barcelona: Abadia de Montserrat, vol. 3, p. 23-36.

— (1995b), “La versió catalana de la Queste del Saint Graal i l’original francès” dins *Medioevo y literatura: Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Granada, 27 de setiembre-1 de octubre 1993*. Granada: Servicio de Publicaciones de Granada, p. 241-252.

— (1998), “Del Girat de Rosselló a la Questa del Sant Graal, tot passant per Ramon Llull: el cavaller amatent de Déu i el camí cap a la novel·la” dins *Actes de l’Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona: Abadia de Montserrat, vol. 3, p. 23-36.

MARTÍNEZ PÉREZ, Antònia (1994), “En torno a las transposiciones intertextuales de la tradición artúrica en *La Faula* de Guillem de Torroella” *Revista de Literatura Medieval*, vol. 6, p. 133-145.

— (1996), “Ficción-realidad en la estructuración narrativa de la Faula de G. de Torroella” dins *Mundos de Ficción: Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 1021-1029.

MARX, Jean (1965), *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*. Paris: Klincksieck.

MASSIP, Francesc (2011), “Motivos caballerescos en el teatro medieval” dins *Epica e cavalleri nel medioevo* editat per Marco Piccat i Laura Ramello. Alessandria: Edizioni dell’Orso, p. 167-186.

MCCULLOUGH, Ann (2006), “Criminal Naivety: Blind Resistance and the Pain of Knowing in Chrétien de Troyes’s Conte du Graal” *Modern Language Review*, vol. 101, p. 48-61.

MCGUIRE, James R. (1991), “L’Onguent et l’initiative féminine dans Yvain” *Romania*, vol. 112, p. 65-82.

MÉNARD, Philippe (1981), “Le don en blanc qui lie le donateur: reflexions sur un motif de conte” dins *An Arthurian tapestry. Essays in memory of Lewis Thorpe* editat per Kenneth Varty. Glasgow: University of Glasgow, p. 37-53.

— (1987-1997), *Le Roman de Tristan en Prose*. Genève: Librairie Droz, 9 vols.

— (1997-2007), *Le roman de Tristan en prose: version du manuscrit fr. 757 de la Bibliothèque nationale de France*. Paris; Genève: Champion; Slatkine.

MENEGHETTI, Maria Luisa (1976), “Joie de la Cort: Integration individuelle et métaphore sociale dans *Erec et Enidé*” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 19, p. 371-379.

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2010), “La ‘materia de Bretaña’ en las culturas hispánicas de la Edad Media y del Renacimiento: textos, ediciones y estudios” *Revista de Literatura Medieval*, núm. 22, p. 289-350.

— (2011), “De la ‘matèria de Bretanya’ al Tirant lo Blanch: lectures tardomedievales de les ficcions cavalleresques” dins *La novel·la de Joanot Martorell i l’europa del segle XV*. València: Alfons el Magnànim, p. 335-384.

— (2013), *Transmisión y difusión de la literatura caballeresca. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

MEUWESE, Martine (2008), “The Shape of the Grail in Medieval Art” dins *The Grail, the quest and the world of Arthur*. Cambridge: D. S. Brewer, p. 13-27.

MICHA, Alexandre (1950), “Les sources de la Charrette” *Romania*, vol. 71, p. 345-358.

— ([1957] 1978) → Vegeu Chrétien de Troyes ([1957] 1978).

— (1959a), “The Vulgate Merlin” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 319-324.

— (1959b), “Miscellaneous French Prose Romances” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 358-392.

— (1980), *Étude sur le «Merlin» de Robert de Boron: roman du XIIIe siècle*. Genève: Librairie Droz.

MILLET, Victor ([1987] 2001) → Vegeu Eilhart von Oberg ([1987] 2001).

MILLET, Victor (2007), “El poeta com a personatge literari: Neidhart i Wolfram von Eschenbach a la literatura medieval alemanya” *Mot so ruzo*, vol. 6, p. 7-17.

MONTOLIU, Manuel de (1925), “Sobre els elements èpics, principalment arturians, de la crònica de Jaume I” dins *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal: miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid: Hernando, vol. 1, p. 697-712.

MORGAN, Louise B. (1909), “The Source of the Fountain-Story in the *Yvain*” *Modern Philology*, vol. 6, p. 331-341.

MOORE, John C. (1979), “Courtly Love: A Problem of Terminology” *Journal of the History of Ideas*, núm. 4, p. 621-632.

MOSSÈN GRAS (1984), *Tragèdia de Lançalot*. Estudi i edició de Martí de Riquer. Barcelona: Quaderns Crema.

MURPHY, Margueritte S. (1981), “The Allegory of ‘Joie’ in Chrétien’s Erec et Enide” dins *Allegory, Myth and Symbol* editat per Morton W. Bloomfield. Cambridge: Harvard UP, p. 109-127.

MURTAUGH, Daniel M. (1973), “Oïr et Entandre: Figuralism and Narrative Structure in Chrétien’s Yvain” *Romanic Review*, vol. 64, p. 161-174.

MUSSETTER, Sally (1982), “The Education of Chrétien’s Enide” *Romanic Review*, vol. 73, núm. 2, p. 147-166.

NELLI, René ([1963] 1974), *L'érotique des troubadours*. Paris: Union Générale d'Éditions.

— (1985), “El Graal en la Etnografía” dins *Graal y la búsqueda iniciática*. Barcelona: Arbor Mundi y Gaia.

NEWMAN, F. X. (1968), *The Meaning of Courtly Love*. Albany: State University of New York Press.

NEWSTEAD, Helaine (1936), “The Joie de la cort Episode in Erec and the Horn of Bran” *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, vol. 51, núm. 1, p. 13-25.

— (1959), “The Origin and Growth of the Tristan Legend” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 122-133.

— (1977), “Narrative Techniques in Chrétien’s Yvain” *Romance Philology*, vol. 30, p. 431-441.

NITZE, William A. (1909), “The Fountain Defended” *Modern Philology*, vol. 7, p. 145-164.

— (1915), “Sans et matière dans les oeuvres de Chrétien de Troyes” *Romania*, vol. 46, p. 14-36.

- ([1927] 1983) → Vegeu Robert de Boron ([1927] 1983).
- (1949) “Arthurian Names: Arthur” *Publications of the Modern Language Association of America* (PMLA), vol 64, núm. 3, p. 585-596.
- (1954a), “Conjointure in Erec, Vs. 14” *Modern Language Notes*, vol. 69, núm. 3, p. 180-181.
- (1954b), “Erec and the Joy of the Court” *Speculum*, núm. 4, p. 691-701.
- (1955), “Yvain and the Myth of the Fountain” *Speculum*, vol. 30, p. 170-179.
- NOBLE, Peter S. (1970), “Alis and the Problem of Time in Cligés” *Medium Aevum*, vol. 39, p. 28-31.
- (1982), *Love and Marriage in Chrétien de Troyes*. Cardiff: University of Wales Press.
- NORTHUP, George Tyler (1912), “The Italian Origin of the Spanish Prose Tristram Versions” *Romanic Review*, vol. 3, p. 194-222.
- NORWICH, John Julius (2000), *Breve historia de Bizancio*. Madrid: Anaya. Traducció de Carmen Martínez Gimeno de l’original *A Short History of Byzantium* (1988).
- O’GORMAN, Richard (1995) → Vegeu Robert de Boron (1995).
- OLIVAR, Alexandre (1977), *Catàleg de Manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Montserrat*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat.
- OLLIER, Marie-Louise (1974), “The Author in the Text: The Prologues of Chrétien de Troyes” *Yale French Studies*, núm. 51, p. 26-41.
- ORAZI, Veronica (2006), “Artù e Tristano nella letteratura spagnola (XIV-XVI sec.)” dins *Materiali arturiani nelle letterature di Provença Spagna, Italia*. Editat per Margherita Lecco, p. 115-142.
- ORS, Joan (1986), “De l’encalç del cérvol blanc al creuer de la balena sollerica: la funció narrativa del motiu de l’animal guia” dins *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, vol. 1, p. 565-578.
- OVER, Kristen Lee (1995), “Narrative Treason and sovereign From in Chrétien de Troyes’s Cligés” *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, vol. 26, p. 95-113.
- PAUPHLET, Albert (1921), *Études sur La Queste del Saint Graal attribuée a Gautier Map*. Paris: Honoré Champion.
- (1937), “Nouveaux fragments du ms. d’Annonay” *Romania*, vol. 36, p. 310-323.

PARIS, Gaston (1883), “Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac II. Le conte de la charrete” *Romania*, núm.12, p. 459-534.

— (1891), “Erec und Enide, von Christian von Troyes, herausgegeben von Wendelin Foerster” [ressenya] *Romania*, vol. 20, p. 148-166.

— (1912), *Mélanges de littérature française du Moyen Age*. Paris: Champion.

PAYEN, Jean-Charles (1973), “Lancelot contre Tristan: La conjuration d’un mythe subversif (réflexions sur l’idéologie romanesque au moyen âge)” *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*. Paris: S. E. D. E. S. p. 617-632.

PELEN, Marc M. (2003), “Madness in *Yvain* reconsidered” *Neophilologus*, vol. 87, p. 361-369.

PELLISSA, Gemma (2012), “Com plaure l’«enamorada generació». La ficció sentimental, una moda literària” *Mot So Razó*, vol. 10, p. 71-81.

PICCAT, Marco (2011), “Per la fortuna della leggenda arthuriana in Italia: Rustichello da Pisa e Tommaso III di Saluzzo” dins *Epica e cavalleri nel medioevo* editat per Marco Piccat i Laura Ramello. Alessandria: Edizioni dell’Orso, p. 195-214.

PICKENS, Rupert T. (1975), “*Estoire, Lai* and Romance: Chrétien’s Erec et Enide and Cligés” *Romanic Review*, vol. 66, p. 247-262.

— (1998), “Transmission et translatio: mouvement textuel et variance” *French Forum*, vol. 23, p. 133-145.

— (2005), “Le Conte du Graal: Chrétien’s Unfinished Last Romance” dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 169-187.

PICKENS, Rupert; BUSBY, Keith; WILLIAMS, Andrea M. L. ([2006] 2009), “Perceval and the Grail: The Continuations, Robert de Boron and Perlesvaus” dins *The Arthur of the French* editat per Glyn S. Burgess i Karen Pratt, p. 215-273.

PICKFORD, Cedric E. (1959), “Miscellaneous French Prose Romances” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 348-357.

PLUMMER, John F. (1974), “Bien dire and bien aprendre in Chretien de Troyes Erec et Enide” *Romania*, vol. 95, p. 380-394.

POIRION, Daniel (1973), “L’ombre mythique de Perceval dans le Conte du Graal” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 16, p. 191-198.

POLAK, L. (1972), “Cligés, Fénice et l’arbre d’amour” *Romania*, vol. 93, p. 303-316.

POWELL HARLEY, Marta (1982), “A Note on Chrétien de Troyes’s Fenice and Wace’s St Margaret” *Medium Aevum*, vol 51, p. 225-226.

PRATT, Karen (2004), “Les cisterciens et la Queste del Saint Graal” dins *Les chemins de la Queste* editat per Denis Hüe i Silvère Menegaldo. Orléans: Paradigme, p. 89-112.

PRESS, A. R. (1969), “Le comportement d'Erec envers Énide dans le roman de Chrétien de Troyes” *Romania*, vol. 90, p. 529-538.

PRIOR, Sandra Pierson (2006), “The Love That Dares Not Speak Its Name: Displacing and Silencing th Shame of Adultery in *Le Chevalier de la Charrete*” *Romanic Review*, vol. 97, núm. 2, p. 127-152

PSELO, Miguel (2005), *Vidas de los emperadores de Bizancio*. Madrid: Gredos. Introducció, traducció i notes de Juan Signes Codoñer.

PUJOL, Josep (2013), “L'edició de textos catalans medievals” dins *Models i criteris de l'edició de textos* editat per Víctor Martínez Gil, Jordi Cerdà, Gabriella Gavagnin, Sadurní Martí, Eulàlia Miralles, Josep Pujol, Pep Valsalobre. Barcelona: Editorial UOC, p. 177-247.

— (2015), “Dues notes sobre la circulació catalana de textos artúrics francesos: el Cligès de Chrétien de Troyes (1410) i la Mort Art (1319)” dins *Studia mediaevalia Curt Wittlin dicata* editada per Lola Badia, Emili Casanova i Albert Hauf. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.

RAMEY, Lynn Tarte (1993), “Representations of Women in Chrétien's Erec et Enide: Courtly Literature or Misogyny?” *Romanic Review*, vol. 84, núm. 4, p. 377-386.

RAMOS, Rafael (1995), “Tirant lo Blanc, Lancelot du Lac y el Llibre de l'ordre de cavalleria” *La corónica*, vol. 23.2, p. 74-85.

REASON, Joseph H. (1958), *An Inquiry Into The Structural Style And Originality of Chrétien's 'Yvain'*. Washington: Catholic University of America Press.

REILLY, Brian J. (2010), “Enide's Colored Horse and Color Theories: Erec et Enide, Lines 5268-81” *Modern Language Notes (MLN)*, vol. 125, núm. 4, p. 846-860.

REMY, Paul (1959), “Jaufré” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 400-406.

RESINA, Joan Ramon (1988), *La búsqueda del Grial*. Barcelona: Editorial Antrophos.

RIQUER, Isabel de (1989), “La literatura francesa en la Corona de Aragón en el reinado de Pedro el Ceremonioso (1336-1387)” dins *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 115-126.

— (1991), “El viaje al otro mundo de un mallorquín” *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, vol. 1, p. 25-35.

— (1994), “Los libros de Violante de Bar” dins *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría, siglos III-XVII* editat per María del Mar Graña Cid. Madrid: Asociación Cultural Al-Mudayna, p. 161-173.

— (1997), “La réception du Graal en Catalogne au Moyen Age” dins *Transferts de themes, transferts de textes. Mythes, légendes et langues entre Catalogne et Languedoc* editat per Marie-Madeleine Fragonard i Caridad Martínez. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, p. 49-60.

— (2001) → Vegeu Tomás de Inglaterra (2001).

— (2005), “Lo maravilloso y lo cotidiano en *La faula* de Guillem de Torroella”, *Revista de filología románica*, núm.22, p. 175-182.

— (2011), “La faula ou l’aventure littéraire de Guillem de Torroella”, *Revue des Langues Romanes*, vol. 115, p. 199-216.

RIQUER, Martí de (1955), “La Tragèdia de Lançalot, texto artúrico del siglo XV” *Filologia Romanza*, fasc. 2, núm. 6, p. 113-139.

— (1957), “Perceval y Gauvain en Li Contes del graal” *Filologia Romanza*, vol. 4, p. 119-147.

— (1957-1958), “La composición de Li Contes del graal y el Guiromelant” *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 27, p. 279-320.

— (1968), “Perceval y las gotas de sangre en la nieve” dins *La leyenda del graal y temas épicos medievales*. Madrid: Prensa Española, p. 135-171.

— (1984) → Vegeu Mossèn Gras (1984).

— (1985) → Vegeu Chrétien de Troyes (1985).

— (1989a) → Vegeu Chrétien de Troyes (1989a).

— (1989b) → Vegeu Chrétien de Troyes (1989b).

ROACH, William (1941) → Vegeu Robert de Boron (1941).

— (1949) → Vegeu *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes* (1949).

— (1952) → Vegeu *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes* (1952).

— ([1956] 1959) → Vegeu Chrétien de Troyes ([1956] 1959).

— (1971) → Vegeu Wauchier de Denain (1971).

— (2004) → Vegeu Manessier (2004).

ROACH, William; IVY, Robert H. (1950) → Vegeu *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes* (1950).

ROBERT DE BORON ([1927]1983), *Le Roman de l'estoire du Graal* edité par William A. Nitzze. Paris: Libraire Honoré Champion.

— (1941), *The Didot Perceval according to the manuscripts of Modena and Paris* edició de William Roach. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

— (1961), *The Romance of Perceval in prose; a translation of the E manuscript of the Didot Perceval*. Edició i traducció de Dell Skeells. Seattle: University of Washington Press.

— (1984), *El Mago Merlín: según la versión en francés moderno de M. S. Boulard*. Barcelona: Teorema. Traducció de Violeta García de l'original *Le Roman de Merlin l'Enchanteur*.

— (1995), *Joseph d'Arimathe. A Critical Edition of the Verse and Prose Versions*. Editat per Richard O'Gorman. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

ROBERTSON, D. W. (1951a), "Some Medieval Literary Terminology, with Special Reference to Chretien de Troyes" *Studies in Philology*, vol. 48, p. 669-692.

— (1951b), "The Doctrine of Charity in Mediaeval Literary Gardens: A Topical Approach through Symbolism and Allegory" *Speculum*, vol. 26, p. 24-49.

— (1955a), "Chrétien's Cligés and the Ovidian Spirit" *Comparative Literature*, vol. 7, p. 32-42.

— (1955b), "A Further Note on Conjointure" *Modern Language Notes*, vol. 70, p. 415-416.

— (1968), "The Concept of Courtly Love as an Impediment to the Understanding of Medieval Texts" dins *The Meaning of Courty Love* editat per F. X. Newman, p. 1-18.

— (1972), "The Idea of Fame in Chrétien's Cligés" *Studies in Philology*, vol. 69, p. 414-433.

RONCAGLIA, Aurelio (1958), "Carestia" *Cultura neolatina*, 18, p. 121-137.

ROQUES, Mario ([1952] 1981) → Vegeu Chrétien de Troyes ([1958] 1975).

— ([1958] 1975) → Vegeu Chrétien de Troyes ([1958] 1975).

— ([1960] 1974) → Vegeu Chrétien de Troyes ([1960] 1974).

ROSSI, Luciano (1987), "Chrétien de troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia" *Vox Romanica*, 46, p. 26-62.

ROUGEMONT, Denis de (1984), *El amor y occidente*. Barcelona: Kairós. Traducció d'Antoni Vicens de l'original *L'amour et l'Occident* (1939).

RUBIERA MATA, M. Jesús (1997), “Un relat àrab del viatge al més enllà (Buluqiya), possible font de la *Faula de Torroella*” dins *Estudis de Llengua i Literatura en honor de Joan Veny*. Barcelona: Abadia de Montserrat, vol. 1, p. 71-80.

RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1984), *Història de la literatura catalana*. Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. 1.

RUBIÓ I LLUCH, Antoni (1903), “Noticia de dos manuscrits d'un Lançalot català” *Revista de Bibliografia Catalana*, vol. 3, núm 6, p. 5-25.

— ([1908-1921] 2000), *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2 vols.

RUBIO TOVAR, Joaquin (1993) → Vegeu Chrétien de Troyes (1993).

RUGGIERI, Jole Scudieri (1966), “Due note di letteratura spagnola del sec. XIV. 1. La cultura francese nel Caballero Zifar e nell'Amadís; versioni spagnole del Tristano in prosa” *Cultura Neolatina*, vol. 26, p. 233-252.

RUNCIMAN, Steven ([1961]1979), *Vísperas sicilianas. Una historia del mundo mediterráneo a finales del siglo XIII*. Madrid: Alianza Editorial. Traducció d'Alicia Bleiberg de l'original anglès *The Sicilian Vespers. A History of the Mediterranean World in the later thirteenth Century* (1959).

RUSTICHELLO DE PISA (1994), *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*. Edició crítica i traducció de Fabrizio Cigni. Pisa: Casa di Risparmio.

RYCHNER, Jean (1968), “Le sujet et la signification du Chevalier de la Charrette” *Vox Romanica*, vol. 27, p. 50-76.

RYDING, William W. (1971), *Structure in Medieval Narrative*. The Hague; Paris: Mouton.

SANSONETTI, P. G. (1985), “Las armas de la luz y los castillos del cielo en la búsqueda del Grial” dins *Graal y la búsqueda iniciática*. Barcelona: Arbor Mundi y Gaia.

SANTANACH I SUÑOL, Joan (2003), “El Còdex Miscel·lani de l'Arxiu de les Set Claus (Andorra la Vella, Arxiu Històric Nacional)” *Anuario de Estudios Medievales*, 33. 1, p. 417-462.

— (2010), “Sobre la tradició catalana del *Tristany de Leonís* i un nou testimoni fragmentari” *Mot So Razo*, núm. 9, p. 21-38.

SARGENT-BAUR, Barbara N. (1980), “Erec's Enide: 'Sa fame ou s'amie?'" *Romance Philology*, núm. 33, p. 373-387.

— (1984a), “Promotion to Knighthood in the Romances of Chrétien de Troyes” *Romance Philology*, vol. 37, p. 393-408.

— (1984b), “Erec, 'novel seignor' à nouveau” *Romania*, vol. 105, p. 552-558.

— (2003), “*Los et repos: À propos d’une lecture de Cligés*” *Romania*, vol. 121, p. 526-538.

SCHLAUCH, Margaret (1923), “Literary Exchange Between Angevin England and Sicily” *Romanic Review*, vol. 14, p. 168-188.

SERP, Claire (2010), “Mères, soeurs et oncles: Le Graal, une histoire de famille?” dins *L’Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe-XIVe siècles): Colloque international Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l’Université de Poitiers (12 et 13 de juin 2009)*. Turnhout: Brepols, p. 141-153.

SHARRER, Harvey L. (1977), *A critical bibliography of Hispanic Arthurian Material*. London: Grant & Cutler.

— (1994), “The Acclimatization of the Lancelot-Grail Cycle in Spain and Portugal” dins *The Lancelot-Grail Cycle: Text and Transformations*. Austin: University of Texas Press, p. 175-190.

— (1995), “Spain and Portugal” dins *Medieval Arthurian Literature. A Guide to Recent Research*. New York; London: Garland, p. 401-449.

SHELDON, E. S. (1914), “Why Does Chretien’s Erec Treat Enide so Harshly?” *Romanic Review*, vol. 5, p. 115-126.

SHIRT, David (1973a), “Chrétien de Troyes and the cart” dins *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead* editat per W. ROTHWELL i altres, Manchester: Manchester University Press, p. 279-301.

— (1973b), “Chrétien de Troyes et une coutume anglaise” *Romania*, vol. 94, p. 178-195.

— (1975), “Godefroi de Lagny et la composition de la *Charreté*” *Romania*, vol. 96, p. 27-52.

SIGNES CODONER, Juan (2005) → Vegeu Miguel Pselo (2005).

SILVERSTEIN, Theodore (1949), “Andreas, Plato, and the Arabs: Remarks on Some Recent Accounts of Courtly Love” *Modern Philology*, núm. 2, p. 117-126.

— (1968), “Guenevere, or the Uses of Courtly Love” dins *The Meaning of courtly love* editat per F. X. Newman, p. 77-90.

SIMÓ, Meritxell (2001) → Vegeu Chrétien de Troyes 2001.

— (2012), “La narrativa cavalleresca als segles XII i XIII” dins *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval* editat per Maria Reina Bastardas, Jordi Cerdà (coord.), Stefano M. Cingolani, Isabel de Riquer, Francesc Massip i Meritxell Simó. Barcelona: Editorial UOC, p. 259-388.

SIRAISS, Nancy G. (1990), *Medieval and early Renaissance medicine: an introduction to knowledge and practice*. Chicago: University of Chicago Press.

SOMMER, H. Oskar (1908-1916), *The Vulgate Version of the Arthurian Romances. Edited from Manuscripts in the British Museum*. Washington: The Carnegie Institution of Washington, 8 vols.

SORIANO ROBLES, Lourdes (1999), “Els fragments catalans del Tristany de Leonís” dins *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló: Universitat Jaume I, vol. 3, p. 413-428.

— (2006), *Livro de Tristán. Contribución al estudio de la filiación textual del fragmento gallego-portugués*. Roma: Edizioni nuova cultura.

— (2013a), “El *Lancelot en prose* en bibliotecas de la Península Ibérica ayer y hoy” *Medievalia*, vol. 16, p. 265-283.

— (2013b), “La literatura artúrica de la península Ibérica: entre *membra disiecta, unica* y códices repertoriales” *e-Spania* [article en línia] [Data de consulta: 31 de maig de 2015]. <<http://e-spania.revues.org/22792>>

SOUDEK, Ernst (1970), “The Origin and function of Lancelot’s Anonymity in Chrétien’s *Le Chevalier de la Charrette*” *The South Central Bulletin*, núm 4, p. 220-223.

SPENSLEY, R. M. (1973), “Gauvain’s Castle of Marvels Adventure in the Conte del graal” *Medium Aevum*, vol. 42, p. 32-37.

STARY, J. M. (1991), “Adultery as a symptom of political crisis in two Arthurian romances” *Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies*, vol. 9, p. 63-73.

STEWART, Dana S. (2003), “Through a Glass Brightly: Vision and the Arrow of Love in Chrétien de Troyes’s *Cligès*” dins *The Arrow of Love: optics, gender, and subjectivity in medieval love poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press; London: Associated University Presses, p. 33-49.

STIENNON, Jacques (1969), “Histoire de l’art et fiction poétique dans un épisode du Cligès de Chrétien de Troyes” dins *Mélanges offerts à Rita Lejeune*. Gembloux: Duculot, p. 695-708.

STURM-MADDOX, Sara (1982), “The Joie de la Cort: Thematic Unity in Chrétien’s *Erec et Enide*” *Romania*, vol. 103, p. 513-528.

— (2000), “Arthurian Evasions: The End(s) of Fiction in Floriant et Florete” in *Por le soie amisté: Essays in Honor of Norris J. Lacy* editat per Keith Busby i Catherine M. Jones. Amsterdam: Rodopi, p. 475-489.

STUCKEY, William J. (1963), “Chrétien de Troyes’ Lancelot” *Explicator*, vol 21, p. 5-6.

SUARD, François (1973), "Place et signification de l'épisode Blanchefleur dans le «Conte du graal» de Chrétien de Troyes" *Mélanges de langue et de littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil*. Paris: S. E. D. E. S. p. 803-810.

SULLIVAN, J. M. (2001), "The Lady Lunete: Literary Conventions of Counsel and the Criticism of Counsel in Chrétien's *Yvain* and Hartmann's *Iwein*" *Neophilologus*, vol. 85, p. 335-354.

SULLIVAN, Penny (1983), "The Presentation of Enide in the Premier vers of Chrétien's *Erec et Enide*" *Medium Aevum*, vol. 52, núm. 1, p. 77-89.

— (1985), "The Education of the Heroine in Chrétien's *Erec et Enide*" *Neophilologus*, vol. 69, núm. 3, p. 321-331.

TASKER GRIMBERT, Joan (1985), "On the Prologue of Chrétien's *Yvain*: Opening Functions of Keu's Quarrel" *Philological Quarterly*, vol. 64, p. 391-398.

— (2005), "Cligés and the Chansons: A Slave to Love" dins *A companion to Chrétien de Troyes* editat per Norris J. Lacy i Joan Tasker Grimbert, p. 103-120.

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. Vol. 1: The First Continuation. Redaction of Mss T V D (1949) edició de William Roach. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. Vol. 2: The First Continuation. Redaction of E M Q U (1950) edició de William Roach i Robert H. Ivy. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. Vol. 3: The First Continuation. Redaction of A L P R S (1952) edició de William Roach. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

THOMAS, A. (1914), "Fragmant de l'Érec de Crétien de Troies" *Romania*, vol. 43, p. 253-254.

TOLDRÀ, Maria, (1992-1993): "Notes sobre la suposada lectura «sebastianista» de *La Faula*", *Llengua & Literatura*, n. 5, p. 471-478.

TOMÁS DE INGLATERRA; BEROL; MARÍA DE FRANCIA (2001), *Tristán e Iseo*. Edició d'Isabel de Riquer i epíleg de Michel Cazenave. Madrid: Siruela

TOPSFIELD, L. T. (1981), *Chrétien de Troyes, A Study of the Arthurian Romances*, Cambridge University Press.

TORRES ASENSIO, Gloria (2003), *Los orígenes de la literatura artúrica*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.

TOURY, Marie-Noëlle (2004) → Vegeu Manessier (2004).

TRACHSLER, Richard (2008), "The Land without the Grail: A Note on Occitania, Rigaut de Barbezieux and Literary History" dins *The Grail, the quest and the world of Arthur*. Cambridge: D. S. Brewer, p. 62-75.

TUVE, Rosemond (1966), *Allegorical Imagery: Some Mediaeval Books and Their Posterity*. Princeton; New Jersey: Princeton University Press.

UELTSCI, Karin (2006), "Sibylle, Arthur et Sainte Agathe: les monts italiens comme carrefour des autre mondes" dins *Materiali arturiani nelle letterature di Provenza Spagna, Italia* editat per Margherita Lecco, p. 143-164.

Uitti, Karl D. (1979), "Narrative and Commentary: Chrétien's Devious Narrator in *Yvain*" *Romance Philology*, vol. 33, p. 160-167.

Uitti, Karl D.; FOULET, Alfred (1988), "On Editing Chrétien de Troyes: Lancelot's Two Steps and Their Context" *Speculum*, vol. 63, p. 271-292.

VANCE, Eugene (1972), "Le combat érotique chez Chrétien de Troyes" *Poétique*, vol. 12, p. 544-571.

— (1986), "Chrétien's Yvain and the Ideologies of Change and Exchange" *Yale French Studies*, núm. 70, p. 42-62.

VAN HAMEL, A. G. (1904), "Cligès et Tristan" *Romania*, vol. 33, p. 465-489.

VÀRVARO, Alberto (1983), *Literatura románica de la Edad Media: Estructuras y formas*. Barcelona: Ariel. Traducció de Lola Badia i Carlos Alvar de l'original *Struttura e forme della letteratura romanza del medioevo* (1968).

VERJAT MASSMANN, Alain (1995) → Vegeu Chrétien de Troyes (1995).

VIAL, Guy (1987), *Le Conte du Graal: sens et unité. La Première Continuation*. Genève: Droz.

VICENT SANTAMARIA, Sara (2007), "*La faula* de Guillem de Torroella: ¿Literatura o política?" *Res pública*, vol. 17, p. 341-356.

— (2011) → Vegeu Guillem de Torroella (2011).

VIDAL ALCOVER, Jaume (1980), "La fada Morgana en la tradició oral mallorquina" *Randa*, vol. 11, p. 179-182.

VINAVER, Eugène (1956), "The dolorous stroke" *Medium Aevum*, vol. 25, p. 175-180.

— (1959), "The Prose *Tristan*" dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 339-347.

— (1969), "Les deux pas de Lancelot" dins *Mélanges pour Jean Fourquet. 37 essais de linguistique germanique et de littérature du moyen âge française et allemand*. München: Hueber; Paris: Klincksieck, vol. 2, p. 355-361.

— (1971), *The Rise of Romance*. New York: Oxford University Press.

— (1973), “Remarques sur quelques vers de Bérout” dins *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead* editat per W. ROTHWELL [et al.]. Manchester: Manchester University Press, p. 341-352.

VINCENSINI, Jean-Jacques (2010), “Du réel au symbolique: la mise en fiction des relations de parenté dans le *Conte du Graal*” dins *L’Imaginaire de la parenté dans les romans arthuriens (XIIe-XIVe siècles): Colloque international Centre d’Études Supérieures de Civilisation Médiévale de l’Université de Poitiers (12 et 13 de juin 2009)*. Turnhout: Brepols, p. 179-188.

WACE (2007), *Libro del Rey Arturo: según la parte artúrica del Roman de Brut de Wace*. Introducció i traducció de Mario Martín Botero García. Valladolid: Universidad de Valladolid.

WAUCHIER DE DENAIN (1971), *The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. Vol. 4: The Second Continuation* edició de William Roach. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

WHITE, Sarah Melhado (1977), “Lancelot on the Gameboard: The Design of Chrétien’s *Charreté*” *French Forum*, vol. 2, p. 99-109.

WHITHEAD, Frederick (1959), “The Early Tristan Poems” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 134-144.

WHITMAN, Jon (2006), “Thinking Backward and Forward: Narrative Order and the Beginnings of Romance” *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 4, p. 131-150.

— (2008), “Transfers of Empire, Movements of Mind: Holy Sepulchre and Holy Grail” *Modern Language Notes*, vol. 123, núm. 4, p. 895-923.

WILDER THOMPSON, Albert (1959), “Additions to Chrétien’s Perceval. Prologues and Continuations” dins *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* editat per Roger S. Loomis, p. 206-217.

WILLIAMS, Mary (1922) → Vegeu Gerbert de Montreuil (1922).

WOODS, William S. (1953), “The Plot Structure in Four Romances of Chrestien de Troyes” *Studies in Philology*, vol. 50, núm. 1, p. 1-15.

YLLERA, Alicia (1993), “Gauvain o la degradación del héroe” *Epos*, núm. 9, p. 349-370.

ZADDY, Z. P. (1964), “Pourquoi Erec se décide-t-il à partir en voyage avec Enide?” *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 7, p. 179-185.

— (1967), “The Structure of Chrétien’s Erec” *The Modern Language Review*, vol. 62, p. 608-619.

— (1970), “The Structure of Chrétien’s Yvain” *The Modern Language Review*, vol. 65, p. 523-540.

— (1973), “Le *Chevalier de la Charrete* and the *De amore* of Andreas Capellanus” dins *Studies in medieval literature and languages in memory of Frederick Whitehead* editat per W. Rothwell [et al.]. Manchester: Manchester University Press, p. 279-301.

ZAMBON, Francesco (1984), *Robert de Boron e i segreti del Graal*. Firenze: Leo S. Olschki editore.

ZONARAS, Juan (2006), *Libro de los Emperadores: versión aragonesa del Compendio de historia unival, patrocinada por Juan Fernández de Heredia*. Saragossa: Prensas universitarias de Zaragoza. Edició crítica i estudi d’Adelino Álvarez Rodríguez.

ZORRILLA ORTIZ DE URBINA, Laura (2006), “La materia de Bretaña y la corriente mediterránea: Morgana en algunas obras en lengua catalana” dins *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria*. Ed. Dolores Fernández López; Fernando Rodríguez-Gallego i Mónica Domínguez Pérez. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, vol. 1, p. 222-228.