

Com plaure l'«enamorada generació». La ficció sentimental, una moda literària*

Gemma Pellissa Prades

Introducció

A la seua bibliografia crítica sobre la ficció sentimental castellana del segle xv, Keith Whinnom (1983) explicava les dificultats amb les quals s'havien trobat els estudiosos a l'hora de definir i delimitar el que Menéndez Pelayo (1905) havia anomenat el «gènere» de la *novela sentimental* o *novela erótico-sentimental* i els canvis de nomenclatura que això havia comportat. Més recentment, els darrers estats de la qüestió sobre aquest tema segueixen fent-se ressò del mateix problema (Cortijo 2001: 7–18 i Besó 2004). I, tanmateix, les obres que s'han designat amb aquests termes presenten una sèrie de característiques comunes que no només han permès que la crítica actual les agrupi, sinó que fins i tot van ser transmises de forma conjunta al segle xv, com és el cas dels textos catalans que recull el *Jardinet d'Orats* (ms. 151 de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona).

En aquest article utilitzarem la designació *ficció sentimental* per referir-nos a aquestes obres, perquè ha estat el terme que ha gaudit de més acceptació des que Alan Deyermond (1975) va proposar-ne l'ús per evitar referir-se com a novel·les a unes obres que no en compleixen les característiques i que combinen la prosa i el vers. Jordi Rubió (1948–59) ja havia advertit que, tot i que estaven relacionades amb les novel·les, no se'n podien considerar, atesa la importància del discurs i la introspecció sentimental en detriment de l'acció i la seua circulació lligada als cançoners.

De fet, malgrat la polèmica sobre si la ficció sentimental és un gènere i com s'hauria de carac-

teritzar, 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. A continuació, reportem l'enumeració de Deyermond (1979), que afecta essencialment els motius de d): la infelicitat amorosa, la presència dels personatges del rival amorós i el pare cruel, la descripció dels efectes de l'amor, l'element autobiogràfic, l'ús de les epístoles, les alegories, els somnis, la religió d'amor i la imatge sentimental (com el plany i el martiri d'amor).

Si partim del fet que la ficció sentimental no és un fenomen estrictament castellà, els recursos i motius més habituals en aquestes obres també han de ser aplicables als textos catalans, que gaudeixen d'un gruix bibliogràfic comparativament menor sobre el tema.¹ La presència dels tres grans trets característics de la ficció sentimental, juntament amb la identificació dels elements essentals per Deyermond, permet, doncs, distingir si es tracta o no d'una obra sentimental, independentment de la llengua en què estigui escrita.

L'objectiu d'aquest article és la comparació de dues versions d'una mateixa història, una de les quals compleix les característiques de la ficció sentimental, mentre que l'altra no. Les diferències entre les versions no impliquen canvis substancials en la trama, sinó en els recursos retòrics i literaris emprats per narrar-la; és a dir, que la utilització o no d'aquests recursos acaba deter-

* L'autora d'aquest article és beneficiària d'una beca FPU del Ministeri d'Educació, concedida al juliol de 2009.

1. Vegeu Deyermond (1985), Torró (1996), Ribera (1994) i Cortijo (2001) sobre l'abast de la ficció sentimental fora de les lletres castellanes.

minant el pes de l'acció en relació amb els sentiments i, en definitiva, la inclusió o no de l'obra dins de la ficció sentimental. D'aquesta manera, es mostrarà com els elements que distingeixen un text sentimental d'un que no ho és no depenen de l'argument d'una història d'amor, sinó de la importància que es concedeix als materials narratius, de l'elaboració discursiva i retòrica del text i del desenvolupament de determinats motius.

Amb aquesta finalitat, analitzarem la traducció catalana del segle xv de dues obres i els textos francesos corresponents: el *París e Viana*, anònim, i la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras, que il·lustren processos oposats en el tractament d'un relat. Mentre que el *París e Viana* català no permet la lectura en clau sentimental que proposa el text francès, l'adaptació de mossèn Gras de *La mort le roi Artu* al català, a diferència de l'original francès, posa èmfasi en els elements sentimentals.

Dues versions del «París e Viana»

El *París e Viana* és una obra de tema amorós que gaudí de tant d'èxit que va circular en francès, italià, anglès, flamenc, baix-alemany i català al segle xv i, als segles següents, en castellà, aljamiadomòric, llatí, jiddisch, suec, armeni, grec i rus (Babbi 1991a). Tot i que l'origen de l'obra ha estat motiu de polèmica, el manuscrit més antic que se'n conserva és el fragment francès de Carpentràs, de l'any 1438, que prové d'un text de 1432 amb pròleg del marsellès La Cepède (Cátedra 1986).

Però el *París e Viana* no només s'ha transmès en diverses llengües, sinó que també ho ha fet en versions diferents, classificades en dos grans grups per Robert Kaltenbacher (1904: 351–52), al primer grup, els textos que reporten la forma llarga de la història —tots els testimonis francesos menys un—, que l'estudiós considera molt propers a la forma original, i, al segon grup, els que en contenen la forma breu —el manuscrit francès 20044 de la Biblioteca Nacional de França, els manuscrits italians i les edicions en la resta

de llengües. Pedro Cátedra (1986) posa en dubte, però, l'ordre cronològic que estableix la disposició de Kaltenbacher i proposa el segon grup com a precedent de les formes llargues franceses, que podrien ser el resultat de l'aplicació de l'*amplificatio* al text. Babbi (1991a: 39) recull les dues hipòtesis, però assenyala que no hi ha prou arguments per demostrar-les i que, de la mateixa manera, les versions dels dos grups es podrien haver desenvolupat de forma independent.



Inici de la *Història de las amors e vida del cavaller París e Viana*, filla del dalfí de França (Girona, Nicolau Spindeler, 1495), a partir de l'exemplar conservat a la Biblioteca Reial de Copenhagen.

Atesa la dificultat d'establir quina de les dues formes s'acosta més a l'original, tot i que traçarem una comparació entre la forma llarga francesa de la història (editada per Kaltenbacher 1904: 321–688) i la forma breu catalana (transmesa en dos incunables), no parlarem d'innovacions ni de reelaboracions d'un text respecte de l'altre ni tampoc d'omissions. Sabem, però, que el text català conservat és una traducció, probablement de l'italià (Cátedra 1986: 33 i Ferrando 2007: 70–1), tot i que anteriorment s'havien apuntat hipòtesis sobre la procedència francesa (Galmés: 1970 41–2) i castellana (Colón 1976: 371–72) del text. L'interès de la comparació proposada rau en el fet que l'observació de la presència o absència de certs elements en una de les versions de l'obra posa de manifest la naturalesa de l'anomenada ficció sentimental.

Sense cap mena de dubte, el *París e Viana* és una obra de tema sentimental: la història d'amor entre dos joves acompanyats dels seus confidents, en la qual apareixen els personatges que Deyermond havia identificat com a característics de les obres de ficció sentimental, el rival amorós (el fill del duc de Borgonya) i el pare cruel (el delfí de la ciutat de Viana). De fet, el motiu folklòric de la crueltat del pare (Thompson 1966: 511), que a la versió catalana es mostra només a través de les accions del personatge, és tractat amb més deteniment a la versió francesa, on s'hi poden llegir amenaces per part del delfí a sa filla de caire cruent, com la que segueix:

Je le scay et si te dy que ains que je consentisse ad ce que tu penses, je te destruiroye et defferoye de tous tes membres l'un apres l'autre, et ta cher a beaux petits morceaux, et les mengeroye.
(Kaltenbacher 1904: 530, l. 5-7)

[Jo ho sé i, així, et dic que abans de consentir al que penses, jo et destruiria i faria a trossos tots els teus membres un després de l'altre, i la teva carn a bocins petits, i me'ls menjaria.]

La caracterització del delfí com a governant just i ahora pare cruel també és palesa al *Filocolo* de Boccaccio (en la figura del rei Felice) i al *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores (el rei d'Escòcia), una de les obres que formen part del cànon de la ficció sentimental castellana des de Menéndez Pelayo (1905).

En canvi, la forma breu catalana només narra els elements que són necessaris perquè l'acció avanci, de manera que tampoc no dóna peu a digressions ni insisteix en les descripcions sobre la passió amorosa i els seus símptomes, que dotarien l'obra d'un to marcadament sentimental. Per exemple, tot i que els confidents fan costat en tot moment als protagonistes en les dues versions de la història, a la forma francesa adquireixen una certa importància, segons Cátedra (1986: 49) per influència de les obres de Boccaccio; en canvi, a la forma catalana aquests personatges no realitzen intervencions notables. Així, l'explotació a la

versió francesa de la figura dels confidents dóna peu a la posada en escena de grans expansions sentimentals per part dels enamorats, que els revelen els seus sentiments. En conseqüència, la forma llarga conté més diàlegs i monòlegs que la forma breu.

Precisament és en boca del confident de l'enamorat que trobem la definició més elaborada sobre l'amor de la versió francesa:

Amour est de telle condition que pour la grant chaleur de celle flame il convient que les cens et la raison soit surontee et gouvernee par la volunte, dont il s'ensuit beaucoup de mal. Car la volunte de desir fait fayre aucunes foyes aux amans maintes chouses non rasonables [...], dont il en convient puyz soffrir aux amans.
(Kaltenbacher 1904: 471, l. 8-15)

[L'amor és d'una condició tal que, per la gran calor de la seva flama és convenient que els sentits i la raó siguin refrenats i governats per la voluntat, de la qual cosa es pot seguir molt de mal. Perquè la voluntat del desig fa fer a vegades als amants moltes coses poc raonables [...], que després acaben fent patir els amants.]

A diferència de la versió catalana, que no arriba a formular una teoria amorosa, darrere d'aquestes paraules hi ha una determinada concepció de l'amor com a passió que anul·la la capacitat de fer judicis de l'ànima intel·lectual, però que, tot i això, a l'obra que ens ocupa és compatible amb el matrimoni. De fet, aquest pensament sobre l'amor és compartit pels altres personatges de l'obra, de manera que es manté coherent al llarg de tot el relat (397, l. 9; 413, l. 2) i es complementa amb les referències als efectes de la passió, expressats a través d'imatges molt similars a les que apareixen en obres com la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, com es mostra a continuació:

Premierement je [París] feray ung lit qui sera de douleur, on je coucheray sans relever, le chevet que te tendray desoubz ma testes sera de larmes, et les couvertures seront de tristesse. Mes vestimens seront de duelh, mon mangier et mon boyere sera de soussy, et tous mes parlars seront des plains.
(Kaltenbacher 1904: 562, l. 12-7)

[Primerament jo [París] faré un llit que serà de dolor, on dormiré sense despertar-me, el coixí que tindrè sota el meu cap serà de llàgrimes i els llençols seran de tristesa. Els meus vestits seran de dol, el meu menjar i el meu beure seran de preocupació, i totes les meves paraules seran planys.]

La silla de fuego en que asentado me vees es mi justa afición, cuyas llamas siempre arden en mis entrañas. Las dos dueñas que me dan, como notas, coronas de martirio, se llaman la una Ansia y la otra Passión, y satisfazen a mi fe con el galardón presente. [...] El negro de vestiduras amarillas, que se trabaja por quitarme la vida, se llama Desesperación. El escudo que me sale de la cabeza, con que de sus golpes me defiendo, es mi juicio, el cual, viendo que voy con desesperación a matarme, dízeme que no lo haga.

(Parrilla 1995: 73)

Un passatge d'aquest tipus és impensable al *París e Viana* català, ni per les imatges, el registre elevat ni l'elaboració retòrica que implica. D'altra banda, les expansions sentimentals dificulten la narració lineal de l'acció a la versió francesa, de manera que el narrador ha de recórrer sovint a falques que són innecessàries a la forma breu («Mes oures vous laira le compte a parler de Paris et de Edoardo et retournera a parler du dauphin, et de messire Jacques, et de Vienne», Kalténbacher 1904: 443, l. 14–6, 'Però ara el relat deixarà de parlar de París i d'Edoardo i tornarà a parlar del delfí i de missenyor Jacques i de Vienne').

Tot i que el passatge esmentat es relaciona amb el martiri d'amor, l'autor de la forma llarga no oblida la resta de símptomes de la passió. N'indicarem només un exemple per a cada cas: l'efecte que provoca en l'enamorat la visió de la persona estimada (469, l. 2–6); la manca de gana, set i son (477, l. 14); el decandiment físic (517, l. 4–5); la malenconia (414, l. 11); la pèrdua dels sentits per un excés d'emocions (507, l. 18); l'enyorament causat per l'amor de lluny (518, l. 17–8); el plany amorós (527, l. 1–2) i el desig de morir per amor (449, l. 22).

Un altre mitjà per vehicular les expansions sentimentals són les epístoles. Tot i que figuren a les dues versions de l'obra, i que no només hi són esmentades sinó que n'hi ha trans-

cripcions, la forma catalana no inclou totes les lletres a les quals fa referència. En canvi, sí que figuren a la forma francesa, on es pot llegir, per exemple, la carta que el protagonista escriu al confident pensant-se que el delfí ha casat l'estimada amb el fill del duc de Borgonya (540, l. 1–13), que, tot i que també s'esmenta a la forma catalana, no la hi reporta. A més, com assenyala Cátedra (1986: 48), les cartes de la forma llarga són més fidels a l'estructura de les *artes dictaminis*.

Cal fer notar que els paràgrafs en què això és més evident són els que contenen els parlaments de la protagonista (com a 531, l. 1 i 533, l. 13), on hi ha una gran cura de l'estructura del text i hi apareixen citacions d'autoritats que permeten reconstruir el bagatge cultural de l'autor i que fan pensar que aquesta versió de l'obra devia anar destinada a un públic instruït i que per això devia haver tingut una circulació més reduïda que la forma breu de la història, a través de còpies manuscrites de les quals no es coneix cap traducció. La tradició impresa francesa del *París e Viana* transmet la forma breu de la història en una versió molt propera al ms. 20044 de la Biblioteca Nacional de França i les traduccions de l'obra a altres llengües depenen fonamentalment de les edicions franceses i de la divulgació que en suposa la traducció anglesa de William Caxton el 1485 (Babbi: 1991b).

La preocupació per l'ús d'un registre elevat i per la *dispositio* del text es posa de relleu en nombrosos fragments de la versió francesa, però potser el que millor il·lustra el contrast formal entre aquesta forma de l'obra i l'estil senzill de la versió catalana és el següent. El confident demana a París que intenti accontentar son pare i el protagonista respon, segons la versió:

E què vols que fassa?
(*París e Viana*, §22)

Edoardo, mon tres doux amy, les parolles sages et cortoyes que vous m'aves dist, je les recoy et prens en gre comme de mon vray amy et compaignon et vous en remercie tant et de si bon cuer comme je puy. Et si voys bien et cognoys que les parolles que vous

m'aves dictes, sont vrayes, et raison veult que je les doye mettre en accomplissement et perfection. Mes vous scavez bien que oncques je ne vous celay chouse du monde, ains vous ay tousjours fait scavoir mon corage et mes secretz sans nul escondit, si scavez bien que je vays celant mes fays et mes voyes dissimulant le plus que je puys, non pur aultre chose fors seulement a celle fin que les gens ne se apercevent de mon fait. Et pourtant je vous requier comme vray ami et compaignon que vous moy veulhes doner aucun bon remede et moy conseiller comment je me doys gouverner, car tout ainsi comme vous me conseilletes, je veulh fayre sans nulle contradiction.
(Kaltenbacher 1904: 441, l. 3-16)

[Edoardo, mon dolç amic, les paraules sàvies i corteses que m'heu dit les rebo i les prenc en grat com del meu veritable amic i company i us les agraeixo tant i amb tan bon cor com puc. I com que veig bé i m'adono que les paraules que m'heu dit són veritables, la raó vol que les dugui a terme i les executi. Però vós sabeu bé que, encara que jo no us amagui res al món, sinó que sempre us he mostrat el meu cor i els meus secrets, sense cap reserva, també sabeu que vaig amagant els meus fets i dissimulant cada vegada més els meus pensaments, no per cap altra cosa que no sigui que la gent no s'adoni de la meva circumstància. Així doncs us demano com a amic veritable i company que em vulgueu donar algun bon remei i aconsellar-me com m'he de comportar, perquè seguiré sense cap desviació el vostre consell.]
(Kaltenbacher 1904: 441, l. 3-16)

Un altre dels recursos que Deyermond identificava com a característics de la ficció sentimental era l'ús de les alegories per manifestar els conflictes interiors de l'enamorat. Un cop més, el *París e Viana* francès empra aquest recurs i presenta Amor, Raó i Pietat aconsellant el protagonista (Cátedra 1986: 48). A la versió catalana, l'única mostra del que es podria entendre com a personificació d'un sentiment és el clam de l'enamorat contra Amor, al qual acusa de ser cec i injust (llocs comuns); però Amor no gaudeix de prou entitat com per arribar a interactuar amb el protagonista.

Un altre element característic de la forma llarga francesa són els somnis o visions, que no figuren a la versió catalana. En total, se'n descriuen

cinc, sempre just abans que hi hagi un punt d'inflexió en la vida dels protagonistes (454, l. 4-10; 476, l. 22; 477, l. 12; 495, l. 4-14; 583, l. 17; 584, l. 21; 602, l. 16; 603, l. 3). Contenen molts paral·lelismes amb els somnis premonitoris del *Filocolo* de Boccaccio (Pellissa, en premsa), però, a diferència del que passa a la novel·la italiana, on les aparicions divines dels somnis intervenen en el desenvolupament de la trama, fins i tot després que el dorment s'hagi despertat, els somnis del *París e Viana* francès són complementaris i no modifiquen ni aporten res a l'acció narrativa.

Si es posen en relació tots aquests elements amb la caracterització de la ficció sentimental, hom s'adona que la versió francesa del *París e Viana* no només compleix totes les premisses de les obres que en formen part, sinó que també s'hi empren els recursos propis d'aquests textos: la presència del rival amorós i del pare cruel (motiu que, tot i aparèixer a la forma breu, no s'hi acaba de desenvolupar), la descripció de la simptomatologia amorosa, la importància de les epístoles, les alegories i els somnis i l'ús de la imatgeria sentimental. Els únics elements freqüents de les obres de ficció sentimental que no hi figuren són la relació desgraciada dels enamorats (ja que l'obra s'acaba amb un matrimoni doble dels protagonistes i els confidents, malgrat tot el patiment prolongat que els ha causat la passió) i l'aspecte autobiogràfic.

Pel que fa al final feliç en matrimoni, el retrobem en una altra obra catalana de ficció sentimental com el *Fronchino e Brisona* i també al *Curial e Güelfa*, que conté materials sentimentals. Cortijo (2001) apunta l'existència d'una solució satisfactòria en el matrimoni per als enamorats de les obres de ficció sentimental. És una alternativa a la mort o al desengany dels protagonistes. En els dos casos es tracta d'una solució allunyada de les relacions adúlteres de la *fin'amors*. En efecte, com afirma Torró (1996), el fenomen de la ficció sentimental es relaciona amb la crisi de l'ideal de l'amor cortès i amb el desengany de la relació feudal que s'estableix entre un enamorat sotmès i la dama, generalment cruel. Per tant, tot i que el desenllaç desgraciat dels enamorats és un tret molt recurrent en les obres d'aquest tipus, no

s'hauria de considerar l'únic final possible. Si no fos així, encara que la *Fiammetta* de Boccaccio formaria part de la ficció sentimental, se n'hauria d'excloure el *Filocolo*. També caldria relativitzar la presència de l'element autobiogràfic en aquestes obres, que estudiosos com Lacarra (1988) i Gómez (1990) han posat en dubte.

Així doncs, mentre que la forma llarga francesa del *París* e *Viana* s'inscriu plenament dins del grup de les obres de ficció sentimental, no passa el mateix amb la forma breu catalana. Malgrat no diferir de la trama de la versió francesa, el *París* e *Viana* català no prioritza l'expressió dels sentiments per damunt de l'acció, sinó que els motius que hi apareixen estan merament al servei de l'avançament de la trama. De manera que una de les diferències més notables entre les dues versions és la predilecció per l'estil indirecte que mostra l'autor de la versió catalana, que permet expressar de forma sintetitzada el mateix que la versió francesa descriu a través d'exclamacions i diàlegs de caire amorós amb rèpliques i contra-rèpliques. Així, a la versió catalana no hi ha grans planys dels personatges, però sabem com reaccionen als fets a través d'explicacions breus com aquesta: «E [Viana] començà's a plànyer molt e en tal pensament passà molts dies la sua vida» (*París* e *Viana*, §21). No hi ha interès per les expansions sentimentals, les descripcions de la passió amorosa ni els recursos que les vehiculen (somis, epístoles, alegories i imatges sentimentals) i l'autor tampoc no fa ús del virtuosisme retòric palès en la versió francesa. Es tracta, simplement, d'elaboracions diferents d'un argument que conté matèria de tema amorós que es pot desenvolupar en major o menor mesura.

El gust pels elements que defineixen la ficció sentimental gaudeix de tant d'èxit al segle xv que esdevé una moda literària. Rubió (1948-59: 402) ja advertia que aquesta mena d'obres «refleixen una moda en la manera d'expressar i de decorar els sentiments» en els estaments elevats de la societat. Això explicaria per què les obres que en formen part són tan heterogènies i la crítica no s'acaba de posar d'acord a l'hora de delimitar la ficció sentimental i els textos que hi pertanyen.

Una adaptació sentimental de «*La mort le roi Artu*»

El fet que *La mort le roi Artu* sigui una novella artúrica del segle XIII adaptada al català seguint la moda de la ficció sentimental és un bon exemple de la importància del tractament de la història per damunt de la trama a l'hora de determinar si aquella obra respon al gust de la ficció sentimental. Per demostrar-ho ens basarem en l'estudi i edició de Riquer (1984), en què compara aquesta obra amb la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras (c. 1497) i assenyala les semblances de la novella catalana amb la *Fiammetta*, el *Curial e Güelfa* i les proses sentimentals de Corella, una de les quals, la *Tragèdia de Caldesa* (c. 1458), podria haver inspirat el títol de l'adaptació catalana.

Cal assenyalar que l'incunable que conté la *Tragèdia de Lançalot* és incomplet: no se'n conserva el capítol 9, que porta una rúbrica que resa: «Exclamació que fa lo actor dolent-se dels dans, perills e congoxes que amor se procura per causa de aquests desdenys e mal tractes que als enamo...», el contingut del qual devia ser de caire sentimental amb una acció minsa, i tampoc no se'n coneix el final; tot i que Riquer explica que el més probable fos que narrés l'acusació de la reina Ginebra per la fruita emmetzinada, la defensa que en fa Lancelot (motius que també es desenvolupen en una novella sentimental com el *Filocolo* de Boccaccio), la mort de la donzella enamorada del protagonista, la reconciliació dels enamorats, la separació després del setge de la Joieuse Garde i la mort dels protagonistes, perquè els episodis més cavallerescos que s'intercalen a *La mort le roi Artu* no devien cridar l'atenció de l'autor.

De fet, l'anàlisi de l'obra mostra com mossèn Gras prioritza els valors sentimentals per damunt dels cavallerescos i explica com condensa un gran nombre d'episodis del text francès mitjançant la *reductio* (per exemple, el torneig de Wincestre, narrat als capítols 15-25 de *La mort le roi Artu* es narra al brevíssim capítol quart de la *Tragèdia* i el torneig de Tanebourc ni tan sols hi apareix), mentre que n'amplia d'altres on predomina l'expres-

sió dels sentiments (Riquer 1984). Aquesta tècnica és palesa sobretot en la descripció de les emocions dels tres personatges principals: Lancelot, Ginebra i la donzella d'Escalot, la rival en amor de la reina. Santucci (1994: 197–218) argumenta que *La mort le roi Artu*, a diferència de les obres d'altres autors com Chrétien de Troyes, no dedica gaire atenció a aprofundir en els sentiments dels protagonistes, Lancelot i Ginebra, mentre que s'interessa per mostrar als lectors què senten els personatges secundaris de la història, com és el cas de la donzella d'Escalot, que mor per amor a l'heroi. La jove enamorada del protagonista a la qual s'atribueixen les expansions sentimentals més importants d'una narració que combina de forma equilibrada armes i amor; remet a la figura de Càmar al llibre III del *Curial e Güelfa*, que també acaba morint per amor després d'haver estat rebutjada per l'estimat. Així, la donzella d'Escalot dóna peu a passatges com el següent:

l'aama tant [a Lancelot], pour les biens que l'en en disoit et por la biauté que ele veoit en lui, que il li fu avis que ele ne porroit durar en nule maniere se ele n'avoit de lui volenté. Einsint aama la damoisele Lancelot tant comme elle plus pot [...]. [Després d'haver rebut la negativa del cavaller] Lors vint la damoisele a son frere et li descouvri maintenant trestout son pensé; et si li dist qu'ele amoit Lancelot de si grant amor que ele en estoit a la mort venue.
(Frappier 1936, cap. 38–9)

[El va estimar tant [a Lancelot], pels béns que hom li'n deia i per la bellesa que ella veia en ell, que li va semblar que ella no viuria gaire temps de cap manera si ella no guanyava la seva voluntat. Així

doncs, la dama va estimar Lancelot tant com va poder [...]. [Després d'haver rebut la negativa del cavaller] Aleshores la donzella va anar a veure el seu germà i li va descobrir tot d'un cop els seus pensaments; i així li va dir que estimava Lancelot amb un amor tan gran que ella era a les portes de la mort.]

En canvi, l'adaptació de mossèn Gras, situa la gelosia de Ginebra com a motor principal de la trama, de manera que se centra en la relació entre els protagonistes, fins al punt que la funció de la donzella d'Escalot sembla limitar-se a desencadenar la ira de la reina, fet que explicaria perquè, tot i que s'amplien els passatges en què se'n descriu l'enamorament, l'autor suprimeix la declaració dels sentiments de la donzella a Lancelot i el seu desenllaç tràgic, absències que Riquer ja apuntà (1984).



Miniatura del cicle Lancelot-Graal (Londres, British Library).

A la *Tragèdia de Lancelot*, doncs, el lector s'assabenta de l'enamorament de la donzella en el precís moment en què es produeix, sense haver d'esperar l'explicació que la jove dóna més endavant a Gauvain en resposta a la seua requesta:

[la donzella] per les venes començà a nodrir secretament flames; mas, de la sua celada fervor e benvolença fer algun 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 contrastar a la cremor enclosa, la qual, quant és més cuberta e constreta, ab major esforç e brogit ella mateixa se descobre e manifesta!
(Riquer 1984, cap. 2)

Com es pot observar, al contrari del que passava a la forma llarga del *París e Viana*, en la qual

s'utilitzaven els diàlegs i monòlegs per afavorir l'expressió dels sentiments dels personatges, a la *Tragèdia de Lançalot* es descriuen a través de l'estil indirecte. Mainer (2011) explica que l'estil indirecte permet a mossèn Gras majors llicències retòriques que les que figuren als diàlegs entre Lancelot i Ginebra a *La mort le roi Artu*; tanmateix, això no havia suposat un problema per a l'autor del *París e Viana* francès, que posava en boca dels protagonistes parlaments complexos on es respectaven les regles de la retòrica i s'hi utilitzaven citacions d'autoritat.



Petó de Lancelot i Ginebra en un manuscrit del cicle Lancelot-Graal (Nova York, The Pierpoint Morgan Library).

Pel que fa a la gelosia, només de començar la lectura l'autor ja posa èmfasi en el que serà el tema central del relat, la gelosia com un dels perills associats a l'amor:

Vida enamorada, senyor de preclara virtut e fama, segons experiència creure fa, és més a sospites e desdenys subjugada que lo meu enginy ab força de dir atènyer sabria.

(Riquer 1984, cap. 1, l. 7–10)

Però, tot i que es converteix en l'eix principal del relat, Mainer (2011) indica que la gelosia de Ginebra a la *Tragèdia* no queda tan ben justificada com a *La mort le roi Artu*, ja que l'evolució dels amants de la novel·la francesa després del *Lancelot propre* i la *Queste del Saint Graal* ha portat Lancelot fins al punt que al capítol 4 s'indica que el cavaller «eüst del tout renoiee la reïne Guenievre» ('havia renunciat del tot a la reina

Ginebra'), quan a l'adaptació catalana la relació que uneix els enamorats no presenta cap fissura («Ell e la reyna en voluntat enamorada eren conjunts», cap. 1) i Lancelot representa, com es diu al pròleg, un model de constància en l'amor.

Tanmateix, l'adaptació catalana aprofundeix més que l'obra francesa en el motiu de la gelosia, que també figura com un dels mals que comporta estimar en altres obres del segle xv amb materials sentimentals com el *Curial e Güelfa* (II, 44–5), el *Tirant lo Blanc* (cap. 283) de Joanot Martorell, el *Sermó d'amor* i la *Faula de Neptuno i Diana* de Francesc Alegre (on es parla de «los çels, plens de sospites» causats per Amor). De manera que quan la reina Ginebra s'assabenta que Lancelot ha portat una penyora de la donzella d'Escalot al torneig de Wincestre l'assalta la gelosia (igual que a la *Güelfa*, II, 44–5) i així ho fan constar els narradors de les dues versions de la trama. A *La mort le roi Artu* és ella mateixa que exposa els seus pensaments en estil directe:

Ha! Dex tant m'a vileinnement trichiee cil en qui cuer ge cuidoié que toute loiauté fust herbergiee, por qui j'avoie tant fet que pour l'amour de lui avoie honni le plus preudome del monde! Ha! Dex, qui esprovera mes loiauté en nul chevalier ne en nul home, quant desloiauté s'est herbergiee el meilleur de touz les bons?

(Frappier 1936, cap. 32)

[Ah! Déu, tant m'ha traït amb vilania aquell en el cor del qual em pensava que habitava tota lleialtat, per l'amor del qual jo havia deshonrat l'home més remarcable del món! Ah! Déu, qui provarà lleialtat en cap cavaller ni en cap home quan la deslleialtat s'hostatja en el millor de tots els homes bons?]

En aquest monòleg la reina s'enrabiava per l'engany i la traïció que pensa que li ha fet Lancelot i això li permet generalitzar sobre la lleialtat dels altres cavallers, que no són tan bons com ell. Es destaca la relació de vassallatge entre el cavaller i la dama. Però el naixement de la gelosia de Ginebra és descrit en dues ocasions a la novel·la francesa, ja que torna a aparèixer als capítols 35–36, quan sent que Gauvain explica al rei el que creu que és el motiu de la tardança del retorn

de Lancelot: els seus amors amb la filla del varvassor d'Escalot. La reina els deixa «dolente et corrouciee» (cap. 36 'trista i molesta'), però no es descriuen amb més detall els seus sentiments. En canvi, a la *Tragèdia de Lançalot*, el narrador explica en estil indirecte la gelosia de la reina i emfasitza el dolor de Ginebra com a enamorada en lloc del sentiment de desconfiança contra els amants, que no seria coherent amb la intenció de mossèn Gras, com veurem al pròleg. La diferència de to entre els dos passatges ja havia estat apuntada per Riquer (1984):

Açò féu a la reyna fonda nafra dejús los tendres pits, e sens fer-ne algun moviment se mostra, mal sana d'ells [dels cavallers que comentaven la gesta de Lancelot] se partí; e, retreta en les sues cambres, estimant-se enemigament ofesa e agreujada de aquell seu molt car e ultra mesura amat [...], ab dol descominal començà a relevar la sua dolor.
(Riquer 1984, cap. 7)

A continuació descriu la ira que sent la reina i encara afegeix:

De què, furiosa tant quant los qui de flames enamorades encasament són inflamats per tals adversitats ésser solen, no tant solament li avench tant cruel e horrible enemiga quant graciosa e molt plasent li solia ésser affectadament enamorada, ans encara a si mateixa pres en tan abomin[able] oy, perquè's vehia de voler a ell acostada, que moltes voltes volgué de viva desanimada forsa.
(Riquer 1984, cap. 7)

El fragment s'acaba amb la descripció de Ginebra debatent-se físicament entre l'amor i l'odi. De manera que en aquest fragment hi retrobem les imatges sentimentals del patiment d'amor; el plany; les flames que cremaven l'enamorat de la *Càrcel de amor*, lloc comú per descriure els efectes de l'amor; la lluita interior entre emocions extremes i contràries entre si i el desig de morir per amor.

Així com mossèn Gras concedeix més importància als fets d'amor del relat que a les armes, el lector s'assabenta que les ferides d'amor també superen les de les batalles, ja que Lancelot, que

no ha sortit illès del torneig, estava «apassionat més de les nafres de amor que de la lançada» (Riquer 1984, cap. 4). De fet, a *La mort le roi Artu* la ferida que Bohort ha provocat a Lancelot és tan profunda que ocupa diversos capítols: de seguida preocupa el rei i els seus homes i la reina, encesa de gelosia, diu desitjar que Bohort l'hagués mort; manté el cavaller allunyat de Camelot més d'un mes; se n'explica el procés de recuperació i l'atenció que rep de la donzella d'Escalot, que no l'abandona i encara es relata l'intent de Lancelot d'acudir al torneig de Tavebourg malgrat estar greument malalt i la cerca dels cavallers del rei Artús de l'indret on es recupera Lancelot. Però la *Tragèdia de Lançalot* amb prou feines esmenta la nafra, ja que no és estrictament necessari per explicar la relació conflictiva entre els enamorats.

De la mateixa manera, Riquer (1984) destaca que a l'obra francesa l'hermitatge de Lancelot es produeix després que el cavaller hagi estat ferit per un caçador, mentre que a l'adaptació catalana no es narra aquest fet; en conseqüència, el recés de Lancelot adquireix un sentit completament diferent, marcat pel patiment amorós. El narrador escriu el plany amorós de l'enamorat en estil indirecte, del qual transcrivim només un fragment:

¡O quantes voltes veent les cares acollences e agradables de aquells [ocells] desigà vestir-se de plomes, vullas perquè separat del seu car tresor no fóra, vullas perquè de tals sentiments escusat se trobaria! ¡Quantes voltes ach conexença de sa passada prosperitat e present misèria!
(Riquer 1984, cap. 11)

Com es mostra als passatges citats, la prosa de mossèn Gras presenta una gran elaboració retòrica, amb oracions subordinades, hipèrbats i cultismes, que no és característica del text francès, on hi predomina la contenció retòrica, la senzillesa i l'ús d'un vocabulari limitat (Riquer 1984: 39).

Per tant, si bé *La mort le roi Artu* és un llibre de cavalleries i no una obra de ficció sentimental, la *Tragèdia de Lançalot* de mossèn Gras conté tots els elements per formar part d'aquesta

moda literària: s'emfasitza el tema sentimental de l'obra, de manera que només es narren els fets de la versió francesa que permeten les expansions sentimentals i l'aprofundiment en el conflicte amorós entre Lancelot i Ginebra; hi ha un enriquiment retòric del text i hi apareixen recursos i motius literaris 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 tres 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... Com que l'estructura de la versió catalana d'aquesta obra, centrada en la narració dels fets amorosos, és menys complexa que la del *París e Viana* francès, no hi apareixen les epístoles ni tampoc els somnis, però encara que no n'exploti tots els recursos, segueix tractant-se d'una obra de ficció sentimental, com ja apuntava Riquer (1984).

Qui és l'«enamorada generació»?

Però la *Tragèdia de Lançalot* no només és un exemple molt clar de reelaboració literària d'un argument segons el gust de la ficció sentimental, sinó que també és molt il·lustrativa pel que fa a la descripció del públic al qual s'adreçava, ja que mossèn Gras s'hi refereix a la dedicatòria al comte d'Iscla com a «enamorada generació». Això implica l'existència d'un sector important de la societat que es delectava amb els fets d'amor i, per tant, la difusió d'una moda que es reflecteix en la literatura. En aquell moment, les històries d'amor eren valorades i fins i tot eren un tema que podia ser debatut a la cort, com proven les *questioni d'amore*. En català s'han conservat unes *Demandes d'amor* que devien ser escrites al voltant del 1400 (Cantavella 2000).

Però la dedicatòria encara ofereix més informació sobre l'audiència potencial de l'obra, ja que l'autor explica que l'ha compost per ensenyar uns determinats valors a partir de l'exemple de Lancelot i la reina Ginebra: a les dones, els vol mos-

trar que no han de posar en dubte l'amor dels seus enamorats per culpa de falsos rumors, mentre que els homes han d'aprendre la importància de la perseverança, l'esforç continu i la paciència, tot prenent com a model Lancelot.

El fet que mossèn Gras esmenti una audiència tant masculina com femenina, posa en entredit que el públic de les obres de ficció sentimental estigués compost només per «dames; ben preparades per l'alambinament sentimental de les *Heroides* ovidianes, de la poesia amorosa de derivació francesa, i de les queixes de Fiammetta, devien trobar del seu gust aquelles declamacions», com argumentava Rubió (1948-59: 402) i com ha estat defensat per la crítica castellana (Weissberger 2003). El cas és que les obres literàries semblen donar testimoni d'una audiència més àmplia. El *Parlament en casa de Berenguer Mercader* de Joan Roís de Corella (c. 1458) transcriu una tertúlia literària (real o fictícia) a casa del personatge que dóna nom al títol, formada exclusivament per homes, que narren faules mitològiques en què l'amor sempre té un resultat tràgic. De la mateixa manera, en la literatura italiana, el *Filocolo* (IV, 17-71) explica unes *questioni d'amore* celebrades tant en presència de dames, entre les quals Fiammetta, com del protagonista i els seus amics.

La comparació del *París e Viana* català i de la *Tragèdia de Lançalot* amb els textos francesos que contenen la mateixa història, elaborada d'una altra manera, ajuda a distingir les característiques fonamentals de les obres de ficció sentimental de les que no pertanyen a aquest grup i mostra què és la ficció sentimental i per què hauríem de considerar-la el resultat de la utilització d'una sèrie de recursos estilístics i del desenvolupament d'uns motius literaris relacionats amb el tema amorós que responen a la difusió d'uns gustos determinats i que es presenten, sobretot a la segona meitat del segle xv, com una moda literària, però que no arriben a formar un gènere pròpiament dit.

Bibliografia citada

- BABBI, Annamaria, 1991a: *Paris e Vienne. Romanzo cavalleresco*, ed. Annamaria Babbi, Venècia: Marsilio.
- BABBI, Annamaria, 1991b: *Paris et Vienne. Romanzo cavalleresco (Parigi B. N. ms. fr. 20044)*, Milà: Franco Angeli.
- BESÓ PORTALÉS, César, 2004: «La ficció sentimental: apuntes para una caracterización», *Especulo. Revista de estudios literarios*, 27, <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/fsentime.html>>. [Consultat el 6/8/2012].
- CANTAVELLA, Rosanna, 2000: «The Medieval Catalan Demands d'amor», *Hispanic Research Journal*, 1, 27–42.
- CÁTEDRA, Pedro M., 1986: «Estudi literari i tipogràfic», *Història de París e Viana*, edició facsímil, Girona: Diputació de Girona.
- COLÓN, Germà, 1976: *El léxico catalán en la Romania*, Madrid: Gredos.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, 2001: *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos xv y xvi. Género literario y contexto social*, Londres: Tamesis.
- DEYERMOND, Alan, 1975: «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43, 231–59.
- DEYERMOND, Alan, 1979: «Edad Media», *Historia y crítica de la literatura española*, dir. Francisco Rico, Barcelona: Crítica.
- DEYERMOND, Alan, 1985: «The Female Narrator in Sentimental Fiction: Menina e Moça and Clareo y Florisea», *Portuguese Studies*, 1, 47–57.
- FERRANDO, Antoni, 2007: «La traducció catalana de la *Història de les amors de París e Viana*», *Caplletra*, 42, 59–74.
- FRAPPIER, 1976: *La mort le roi Artu. Roman du XIIIe siècle*, ed. Jean Frappier, París: Droz.
- GALMÉS DE FUENTES, Álvaro, 1970: *Historia de los amores de París y Viana. Edición, estudio y materiales*, Madrid: Gredos.
- GÓMEZ, Jesús, 1990: «Los libros sentimentales de los siglos xv y xvi: sobre la cuestión del género», *Epos: revista de filología*, 6, 521–32.
- KALTENBACHER, Robert, 1904: «Der altfranzösische Roman Paris et Vienne», *Romanische Forschungen*, 321–688.
- LACARRA, María Eugenia, 1988: «Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental», *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Barcelona: Promocions i Publicacions Universitàries, 359–68.
- MAINER, Sergi, 2011: «Traducció i transformació a la *Tragèdia de Lancelot de mossèn Gras*», *Journal of Catalan Studies*, 13, 235–48.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, 1905: *Orígenes de la novela española*, Madrid: Bailly-Baillière, cLXXXI–cCLXXX.
- Història de París e Viana*, Diego de Gumiel, Girona, 1495. [Facsímil de l'incunable de la Biblioteca de Copenhagen, Diputació de Girona, 1986.]
- PARRILLA, Carmen (ed.), 1995: *Diego de San Pedro, Cárcel de amor*, Barcelona: Crítica.
- PELLISSA, Gemma, en premsa: «La forma francesa del *París e Viana*, l'elaboració literària d'un conte?» *Actes del 26è Congrés Internacional de Lingüística i Filologia Romàniques a la Universitat de València*, Walter de Gruyter.
- RIBERA I LLOPIS, Juan Miguel, 1994: «Narrativa sentimental peninsular del s. xv: les raons íntimes del jo», *Revista de llengües i literatures catalana, gallega y vasca*, 289–306.
- RIQUER, Martí de (ed.), 1984: *Mossèn Gras, Tragèdia de Lançalot*, Barcelona: Quaderns Crema.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, 1948-59: *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 3 vols. [Reedició de 1984, 402–07, 433–40, 445–47].
- SANTUCCI, Monique, 1994: «Amour, aimer dans *La mort le roi Artu*», *La mort du roi Artu ou le crepuscule de la chevalerie*, ed. Jean Dufournet et al., París: Champion, 197–218.
- THOMPSON, Stith, 1966: *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, flabiaux, jest-books and local legends*, Londres: Indiana UP-Bloomington, 6 vols.
- TORRÓ, Jaume (ed.), 1996: *Romeu Lull, Obra completa*, Barcelona: Barcino.
- WEISSBERGER, Barbara F., 2003: *Isabel Rules. Constructing Queenship, Wielding Power*, Minneapolis: Minnesota UP.
- WHINNOM, Keith, 1983: *The Spanish Sentimental Romance (1440–1550). A Critical Bibliography*, Londres: Grant and Cutler.



Els habitants de Carcassona es rendeixen, en un ms del s. xiv.