

Durham E-Theses

*L'amant, la dama i l'amor: evolució dels ideals
cortesos a la lírica amorosa catalana dels segles XIV i
XV*

Maria Josep Coderch Barrios

How to cite:

Coderch Barrios, Maria Josep (2007) *L'amant, la dama i l'amor: evolució dels ideals cortesos a la lírica amorosa catalana dels segles XIV i XV*. Doctoral thesis, Durham University.

Use policy

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a <https://etheses.durham.ac.uk/id/eprint/2490/> is made to the metadata record in Durham E-Theses
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

Please consult the [full Durham E-Theses policy](#) for further details.

The copyright of this thesis rests with the author or the university to which it was submitted. No quotation from it, or information derived from it may be published without the prior written consent of the author or university, and any information derived from it should be acknowledged.

**L'amant, la dama i l'amor:
Evolució dels ideals cortesos a la lírica
amorosa catalana dels segles XIV i XV**

Maria Josep Coderch Barrios

Thesis submitted to Durham University for the degree of
Doctor of Philosophy

July 2007



- 2 APR 2008

Abstract

The aim of this work is to challenge the traditionally held view of the image of the lady in medieval courtly lyric as either the summit of perfection or the source of all evil. Feminine images in courtly lyric have tended to be analysed in terms of a bipolar pattern represented by the wholly positive model of the *bona domna* in opposition to the entirely negative figure of the *mala domna*. It is argued in this thesis that praise and blame are not opposite trends in this kind of poetry, but different representations of the feminine arising from the interaction between the misogynist background of cultural tradition and the civilizing trends characteristic of courtly literature. As a result of the different degrees to which this interaction takes place, we find a variety of feminine images that makes redundant the conventional classification of women into the good and the bad. The scope of this work is Provençal troubadour lyric of the twelfth and thirteenth centuries, as well as love lyric written in Provençal and Catalan in the kingdom of Aragon over the fourteenth and fifteenth centuries. The five chapters trace the evolution of the conventional topics of this lyric in relation to the changing social and economical conditions of the period.

The concept of symbolic inversion of gender roles is applied to representations of the lady and the courtly lover, in order to identify the simultaneous presence of positive and negative elements in every text. The thesis aims to demonstrate that the multi-faceted, versatile image of the lady in this body of love lyric is to serve as a pretext for the production of courtly discourse, a source of social and intellectual prestige for poets. Detailed study of a representative selection of texts shows how deference for the lady, originally one of the signs of distinction defining courtly love lyric, is progressively displaced by other features of courtly discourse that grant distinction.

Agraïments

Voldria expressar el meu reconeixement als companys dels departaments d'espanyol de les universitats de Durham i Newcastle pel suport amb què m'han obsequiat durant els darrers quatre anys, tant a nivell personal com professional. Agraeixo de manera especial al doctor Michael Thompson l'ajut inestimable que m'ha prestat no només des del seu càrrec de cap del departament d'espanyol de la universitat de Durham, sinó també com un dels supervisors d'aquest treball.

Al llarg d'aquest període de temps, he tingut el privilegi de gaudir del recolzament acadèmic i moral del meu supervisor principal, el catedràtic Robert Archer, de King's College London. Voldria agrair-li el seu suport generós i constant, sense el qual aquest projecte mai no hauria esdevingut una realitat.

L'elaboració d'aquest treball ha estat possible gràcies al suport material proporcionat per l'Institut Ramon Llull entre els anys 2003 i 2007. Voldria que constés també aquí el meu reconeixement cap a aquesta institució.

Finalment, voldria expressar la meva gratitud a les persones que, malgrat la distància, m'han honorat al llarg d'aquest temps amb amistat, paciència i afecte sòlids i constants. Vull donar les gràcies especialment a la meva mare, a qui dedico aquest treball.

Continguts

Introducció	7
1. Les fonts de la misoginia medieval i el naixement de la lírica cortesa	29
1.1. <i>Imatges negatives de la dona a la literatura grega antiga</i>	30
1.2. <i>Imatges negatives de la dona a la literatura romana antiga</i>	33
1.3. <i>Interpretació de la Gènesi. El paper de la dona a la creació</i>	35
1.4. <i>L'auge de l'ascetisme i les oportunitats de les dones</i>	38
1.5. <i>La defensa de les dones: els textos</i>	40
1.6. <i>La defensa de les dones: els arguments</i>	43
1.7. <i>Sobre el concepte de lírica cortesa</i>	48
1.8. <i>Antecedents literaris de la lírica cortesa</i>	53
1.9. <i>La conjuntura social i la situació de les dones en els segles XI i XII</i>	56
1.10. <i>El naixement de la lírica cortesa: dues teories</i>	61
1.11. <i>Una perspectiva sociològica</i>	63
1.12. <i>La dona a la lírica cortesa: el concepte d'inversió simbòlica</i>	67
1.13. <i>Les condicions socials de les dones en l'Europa dels segles XIV i XV</i>	71
1.14. <i>L'antifeminisme a la lírica cortesa</i>	77
1.15. <i>Conclusió</i>	80
2. L'amant, la dama i l'amor a la lírica dels trobadors dels segles XII i XIII	84
2.1. <i>Diverses interpretacions del paper de la dona a la lírica cortesa</i>	85
2.2. <i>Varietat i interconnexió de les imatges femenines a la lírica cortesa</i>	89
2.3. <i>Consideracions prèvies a les anàlisis dels textos</i>	90
2.4. <i>De la crítica a la lloança: l'inici del procés d'inversió</i>	97
2.5. <i>Les obligacions de l'amant cortès i la conveniència de la lloança</i>	102
2.6. <i>El preu de la inversió</i>	112
2.7. <i>La lloança, bressol per a la llavor del blasme</i>	122
2.8. <i>Alternatives a la lloança i a l'atac</i>	133
2.9. <i>De la inversió a l'atac: una trajectòria descendent</i>	137
2.10. <i>Conclusió</i>	144

3. Formulació dels ideals cortesos a la lírica amorosa catalana dels segles XIV i XV	150
3.1. <i>Alguns exemples de manifestacions misògines a la lírica catalana dels segles XIV i XV</i>	151
3.2. <i>Consideracions sobre el comportament femení: el que no ha de fer la dama virtuosa</i>	155
3.3. <i>El tòpic de la decadència dels costums amorosos</i>	160
3.4. <i>Els falsos amadors i el descrèdit de l'ètica cortesa</i>	165
3.5. <i>L'abandonament de l'amor foll</i>	168
3.6. <i>La inversió simbòlica en grau extrem: la dama i la mare de Déu</i>	173
3.7. <i>Submissió absoluta i amor incondicional</i>	179
3.8. <i>La dama, exemple de virtuts i de defectes</i>	187
3.9. <i>Conclusió</i>	194
4. De la lloança a l'atac: crítica i blasme de la dama a la lírica amorosa catalana dels segles XIV i XV	199
4.1. <i>La inversió simbòlica en crisi</i>	200
4.2. <i>De la inversió a la reversió: el maldit</i>	212
4.3. <i>Transformacions de l'amant cortès en el maldit</i>	224
4.4. <i>La dama, l'amant i els homes irregulars</i>	230
4.5. <i>Conclusió</i>	238
5. Ausiàs March, la dama i l'amor: la metamorfosi de l'ideal cortès	243
5.1. <i>Ausiàs March i les dones en general: un plantejament negatiu</i>	244
5.2. <i>La dama com a excepció: la inversió simbòlica en grau extrem</i>	250
5.3. <i>Una variant de la figura de la dona digna d'amor espiritual: la dama morta</i>	257
5.4. <i>Els fantasmes dels defectes de la dama i l'inici de la reversió</i>	263
5.5. <i>Els defectes de la dama confirmats</i>	272
5.6. <i>L'amant, entre l'amor i l'odi</i>	281
5.7. <i>L'amant, la dama i l'amor: una relació a tres bandes</i>	288
5.8. <i>Conclusió</i>	296
Conclusió	302
Edicions dels textos utilitzats	311
Bibliografia	316

Introducció

L'any 1998 va aparèixer el llibre *Contra las mujeres: Poemas medievales de rechazo y vituperio*, una antologia editada per Robert Archer i Isabel de Riquer. L'obra proposa un recorregut pels gèneres de la lírica cortesa provençal i catalana més crítics amb el gènere femení: la *mala canso* i el maldit. En un espai de temps que abasta els quatre segles finals de l'Edat Mitjana, es dona una varietat de manifestacions d'hostilitat que s'adreça tant contra les dones en general com contra dames concretes. Els editors dediquen la introducció de l'antologia a contextualitzar aquests gèneres i a definir-ne les característiques. En el marc de la lírica cortesa, tradicionalment considerada com un discurs dedicat a l'exalçament d'una figura femenina, les expressions de rebuig contra una dama en particular poden semblar a primera vista un element pertorbador la presència del qual convida a la reflexió. En dedicar una lectura atenta als textos descobrim, però, un fet encara més inquietant: de la mateixa manera que el discurs de lloança de la dama no és l'única tendència de la lírica cortesa, en els poemes recollits per Archer i Riquer la crítica i el blasme d'una dama concreta van sovint lligats a la lloança i a les declaracions d'amor convencionals. El que trobem en molts d'aquests textos són diversos graus d'interacció d'elements positius i negatius aplicats a la figura de la dama. La lloança i el blasme conviuen en l'arquitectura del discurs sota diverses formes i en articulacions variades.

Introducció

Els textos editats per Archer i Riquer ens ofereixen exemples d'aquesta convivència ja en la lírica dels trobadors dels segles XII i XIII. Prenguem el text tretzè de l'antologia, la cançó de Bernart de Ventadorn 'La dousa votz ai auzida' (70,23; 170-5). L'amant ataca amb violència una dama que té *cor volatge* (v. 34):

Una fausa deschauzida
trairitz de mal linhatge
m'a trait -et es traida,
e colh lo ram ab que's fer-; (vv. 25-28)

[Una falsa malagraïda, traïdora de mal llinatge, m'ha traït i s'ha traït, i sosté la vara amb què es fereix]

Tanmateix, més endavant manifesta la voluntat de perdonar la dama i es desdiu del seu atac, bo i confessant que *fols es qui ab sidons tenson* (v. 53), i que tot ha estat culpa d'uns mentiders que li han fet dir *folatge* (v. 56).

En altres casos és l'humor l'element que permet la convivència d'aspectes positius i negatius de la dama. En la cançó tercera de l'antologia, 'Tant ai sofert longamen gran afan', de Gaucelm Faidit (167,59; 118-23), la lloança i la crítica conviuen gràcies a la presència d'una forta càrrega irònica en el discurs. D'acord amb la situació convencional plantejada en els gèneres de la *mala canso* i del maldit, l'amant es lamenta per haver dedicat un servei d'amor a una dama que no el correspon (*no'm vol*, v. 7). En conseqüència, declara la intenció d'allunyar-se de la dama cruel (*mala dompn'*, v. 20; *mal seignor*, v. 45). L'atribució d'epítets negatius a la dama que l'amant ha servit infructuosament no impedeix que aquest en reconegui les virtuts, si bé ho fa amb un to sarcàstic:

Introducció

Be·m meravill, pois e midonz es tan
pretz e valors, plazers e digz cortes,
cum pot esser que no·i sia merces!
E·m meravill de lieis, on es honors,
beutatz e sens, qui no i si'amors!
E·m meravill de dompna d'aut paratge,
bell'e gentil, q'es de mal seignoratge; (vv. 28-34)

[Estic astorat que en la meva senyora, on hi ha tant de mèrit, de valor, de plaers i de parlar cortès, no hi hagi gens de mercè. Estic astorat que en ella, on hi ha honor, bellesa i seny, no hi hagi amor. I estic astorat que una dama de nissaga noble, bella i gentil, sigui de mal senyoratge]

La ironia és òbvia, però no altera el sentit dels versos en què l'amant atribueix virtuts a la dama, així que la possessió d'aquestes virtuts per part d'ella no és pas desmentida i, en conseqüència, conviu amb les crítiques que l'amant li adreça.

En altres ocasions, la convivència de la lloança i el blasme es dona gràcies a la presència en el discurs de dues dames diferents, una de les quals és representada positivament mentre que l'altra és objecte de l'atac. Les cançons editades a l'antologia d'Archer i Riquer 'Si anc nuills hom, per aver fin coratge', de Gaucelm Faidit (167,52; 124-9); 'Estat ai en gran sazo', de Peire Vidal (364,21; 130-5), i 'Chansoneta farai, Vencut', de Raimon de Miraval (406,21; 142-7), en són bones mostres. Tot i que la lloança i l'atac estan adreçats contra dames diferents, en aquest tipus de discurs la dama que és objecte de l'atac ha estat servida i, en conseqüència, lloada anteriorment per l'amant, la qual cosa implica que tot discurs laudatori pot esdevenir vituperi si la història sentimental no progressa d'acord amb les expectatives inicials de l'amant. El vincle estret que hi ha entre la lloança i el blasme en molts d'aquests

Introducció

textos, doncs, fa difícil que puguem parlar d'un discurs exclusivament laudatori o exclusivament vituperador. Aquestes denominacions no abasten la diversitat de graus d'interacció entre lloança i blasme que fan de cada text líric cortès un discurs únic.

L'antologia d'Archer i Riquer presenta els textos sota l'encapçalament de poemes de rebuig i vituperi perquè es basa en un plantejament, sostingut tradicionalment per la crítica literària, segons el qual el discurs cortès es pot desenvolupar en dues direccions oposades: la de la lloança i la de l'atac de la dama. Ja hem vist, però, com una mirada atenta als textos posa de manifest la insuficiència d'aquesta classificació bipolar. Així doncs, l'interrogant del qual partim en aquest treball és el següent: de quina manera conviuen la lloança i el blasme en la lírica cortesa? A partir de la hipòtesi que hi ha una relació estreta entre el discurs laudatori i el vituperador ens proposem, d'una banda, qüestionar la validesa d'aquesta classificació bipolar tradicional; de l'altra banda, volem desvelar els mecanismes que fan possible la convivència d'aquestes dues tendències, en aparença oposades.

En la història de la crítica literària, la convivència de la lloança i l'atac a la dama en la lírica cortesa ha estat definida en termes de contradicció. Aldo Scaglione considera aquesta convivència 'a seemingly contradictory code of conduct that made men both worship and despise women' (Scaglione, 1991: 311). Mentre que la presència de manifestacions contra les dones en general és una de les moltes formes d'expressió de la misogínia predominant a la cultura medieval (Archer i Riquer, 1998: 46)¹, les crítiques a dames

¹ Pierre Bec ofereix una classificació de les diverses maneres en què es manifesta la misogínia a la lírica trobadoresca d'època clàssica (1984: 61-2). L'expressió de la misogínia en els textos medievals de l'àmbit hispànic no és pas uniforme, sinó

particulars no es justifiquen pas d'una manera tan clara, sobretot si tenim en compte que conviuen amb lloances dedicades, també, a dames particulars. Les explicacions que fins ara s'han ofert per a aquest fenomen no han superat l'àmbit d'allò que és estrictament textual: una de les característiques dels atacs contra dames concretes és que s'inscriuen en el context d'una relació amorosa fracassada; en conseqüència, al llarg de segles de recepció de la lírica cortesa, la decepció de l'amant ha estat considerada el detonant de l'atac (1998: 14). Matfre Ermengaud, en el seu *Breviari d'amor* (c. 1288), tractat sobre l'amor concebut en clau cortesa, ja afirma que la frustració de l'amant en les seves expectatives és la causa de l'atac contra la dama (1976: 125-7; vv. 29486-29535). Tanmateix, no hem de perdre de vista la dimensió altament retòrica de la lírica cortesa. Si considerem que les anècdotes sentimentals exposades pels trobadors són part d'un sistema retòric destinat a fer la funció d'entreteniment social i no tenen correspondència amb la vida real, la identificació del desengany amorós com a causa de l'atac resulta insuficient. Cal, doncs, una explicació que justifiqui la presència del discurs contra una dama concreta al costat de les lloances, tot tenint en compte el caràcter de joc social de la lírica cortesa.

Alguns estudis clàssics sobre els orígens i la natura de la lírica cortesa ja admetien l'existència d'una actitud crítica cap a la dama en el discurs trobadoresc. Aquestes obres, però, han coincidit a classificar els textos trobadorescos en dues grans tendències oposades, la de la lloança i la del blasme, d'acord amb la visió bipolar que hem identificat. Moshé Lazar, a l'estudi *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, defineix el pas de la

que respon a diversos interessos i motivacions suscitats per cada circumstància particular; sobre aquest tema, vegeu Archer, 2005: 21-63.

Introducció

lloança a l'atac en termes de metamorfosi que aboca la figura de la dama de la perfecció a l'abjecció:

Que l'attente du poète vienne a être déçue, qu'il ne reçoive pas la récompense escomptée, la dame alors se métamorphose: elle n'est plus la plus noble et la plus parfaite créature, mais une traîtresse, une vilaine. L'idole est foulée aux pieds, attaquée poliment par les uns, grossièrement par les autres. (1964: 141)

A l'assaig *L'érotique des troubadours*, René Nelli ofereix un repertori de les acusacions principals que els amants adrecen contra llurs dames a la lírica dels trobadors (1974: I, 238). Pel que fa a l'actitud en aparença paradoxal de l'amant, Nelli la qualifica de contradicció deguda a la influència de la misogínia dominant:

Alors même que l'amour courtois commençait à passer dans les moeurs, ni André le Chapelain ni les troubadours provençaux n'ont jamais pu se défaire complètement de cette misogynie tenace héritée du passé, et elle entretient chez eux bien des contradictions. D'une part, ils reconnaissent que la Femme est *l'amour même*, sur lequel ils font reposer toute valeur, d'autre part ils lui reprochent son instabilité affective, son prétendu appétit de jouissance sensuelle etc². (II, 241-2)

Les propostes sorgides en temps més recents no només participen d'aquesta concepció bipolar del discurs cortès, sinó que, en ocasions, fins i tot deixen de banda les crítiques a la figura de la dama. A *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, R. Howard Bloch analitza el fenomen del naixement de la lírica cortesa i identifica alguns factors que el van afavorir. En el capítol sisè, dedicat a aquesta manifestació cultural, Bloch identifica la convivència de versos en què l'amant declara el seu

² Les cursives són a l'original.

amor per la dama amb d'altres en què aquesta és blasmada a la cançó 'Can vei la lauzeta mover', de Bernart de Ventadorn (70,43; 1991: 143-7). Per a Bloch, aquesta interacció és un símptoma del que ell anomena la paradoxa de la cortesia: l'amant continua cantant i desitjant la dama a despit de la inutilitat del seu cant i de la desesperança del seu desig. L'estudiós estableix un paral·lelisme entre aquest fenomen i el que ell anomena la paradoxa de la virginitat, tret indispensable de la figura femenina en la lírica cortesa: perquè la dama sigui amada, cal que sigui perfecta, i la condició perquè sigui perfecta és que, tot i ésser desitjada per l'amant, no senti cap mena de desig. Per a Bloch, aquesta articulació de paradoxes en el si de la lírica cortesa, que ell anomena 'the love of virgins', és la clau de la relació entre la lírica cortesa i la misogínia (147-52)³. Tot i advertir la convivència d'elements positius i negatius de la dama en el text, Bloch sembla centrar-se exclusivament en les qualitats positives, la qual cosa li permet de bastir la seva hipòtesi de la dama com a exemple de perfecció. No esmenta el fet que és, precisament, la impossibilitat de sentir desig per part de la dama el que sovint desencadena el blasme, ja que, segons els plantejaments convencionals de la *mala canso* i del maldit, l'amant critica la dama quan aquesta no el correspon. A més d'oferir una imatge monolítica de la figura femenina en la lírica cortesa que no s'adiu amb les variacions que hi trobarem, Bloch negligeix la presència dels versos de blasme per proposar una hipòtesi on aquesta presència no és considerada.

C. Stephen Jaeger, a l'assaig *Ennobling Love*, vincula els orígens de la lírica cortesa amb els ideals aristocràtics d'amistat i amor vigents al llarg de l'Edat Mitjana. Jaeger només fa referència a la imatge de

³ Vegeu l'apartat 1 del nostre capítol segon, on la teoria de Bloch és comentada amb més detall.

Introducció

la dama com a força moral positiva, sense esmentar les tendències crítiques de la lírica cortesa:

Only then [in the second half of the eleventh century] do poetry and narrative in Germany and France begin to include praise and a positive image of women. The works treated in what follows in part continue earlier panegyric traditions, but they are enriched by a new courtly social ethos and, most strikingly, a conception of woman as a moral force, an idea which earlier ages had not known. (1999: 87)

Les afirmacions de Jaeger són sòlides i acurades, però pateixen d'una certa limitació en situar la lírica cortesa com a hereva de la tradició del panegíric. Arran del seu plantejament, Jaeger ignora el discurs cortès de blasme cap a la dama.

La negligència del discurs crític contra la dama a la lírica dels trobadors és també un fet en el treball recent de James A. Schultz, *Courtly Love, the Love of Courtliness and the History of Sexuality*. Schultz proposa una teoria d'inversió dels rols masculí i femení convencionals per explicar l'origen de la lírica cortesa, però se centra exclusivament en la submissió de l'amant a la dama (2006: 180-3):

It is striking how the literature of courtly love fixates on the times when men are constrained and subordinate, on the times when masculine autonomy and precedence are put in question. (182)

Schultz ofereix una visió rígida de la literatura cortesa que no considera els textos en què l'amant pren la iniciativa de criticar, blasmar i, en ocasions, abandonar la dama.

El punt de vista que proposem en aquest treball no només té en compte els textos contra la dama, sinó que els considera part integrant de la lírica cortesa i els vol rescatar de la marginalitat a què els han relegat les darreres propostes crítiques que hem comentat: ni Bloch, ni Jaeger, ni Schultz no constaten la presència d'imatges negatives de la dama a la lírica cortesa. Ni tan sols no fan referència a la multiplicitat de facetes de la figura femenina en el discurs cortès. La lloança de la dama i el concepte de l'amor com a energia creadora són, certament, els aspectes més innovadors de la lírica cortesa, afavorits per la conjuntura de diversos factors socials i culturals, però no en són els únics trets definitoris.

La classificació bipolar tradicional del discurs cortès com a lloança o vituperi ha condicionat, també, els estudis sobre la figura de la dama durant les darreres dècades del segle XX, que coincideixen a identificar-la amb l'ideal positiu de la *bona domna*, model de perfecció, o amb el negatiu de la *mala domna*, exemple de crueltat i de defectes. Vegem-ne uns quants exemples. Frederick Goldin fa referència a l'abisme que podia separar la dama perfecta que l'amant porta 'in his heart' de la dama real (1975: 56-7). Per a René Nelli, les imatges femenines que apareixen a la lírica dels trobadors es poden classificar sota dos models oposats que descriu de manera exhaustiva: la 'bonne damme' i la 'femme déloyale, 'mal enseignée' (1977: 17-8). Marie-Claire Zimmermann afirma que 'l'heroïna negativa dels tradicionals maldits' es defineix en tant que 'contraposició del mite de la Dona' (1982: 170). Per a Pierre Bec, els amants que ataquen llurs dames 'distinguent assez subtilement entre la *femna*, péjorativisée, et la *domna*, qui par définition ne saurait l'être' (1984: 62). Jane E. Burns, en una direcció afi a la proposada per Bec, sistematitza l'oposició entre dama ideal i dama

Introducció

real identificant-les amb *domna* i *femna*, les dues facetes irreconciliables del gènere femení que apareixen a la lírica trobadoresca:

Taken together, the opposing faces of the troubadour's Lady, her irreconcilable roles as civilized helpmate and demonic seductress, mirror the ambivalent status of the poet/lover himself. The Lady's fictive identity, organized around twin poles of natural and cultural functions, reflects the troubadour's own difficult attempt to combine erotic and aesthetic tasks. (1985: 263)

La idea de la polarització de les imatges femenines ha estat també sostinguda per Giosuè Lachin, que associa els dos models femenins, el negatiu i el positiu, amb dues tendències oposades a la lírica dels trobadors, la del realisme i la de l'idealisme:

Da un lato l'immagine di una donna che uccide il desiderio, femmina dalla fisicità cospicua e dalla fisiologia spesso minutamente descritta, che talvolta assume, nella parodia, aspetti grotteschi o terrificanti. Dall'altro il fantasma femminile espresso dal desiderio rigenerato, lontano fisicamente, proiettato in altro luogo (geografico) o in altro luogo (sociale); unico e assoluto, come il desiderio stesso è unico e assoluto. (1980: 39)

En la mateixa línia, Vicenç Beltran traça una frontera entre la cançó d'amor, que associa amb la descarnalització dels sentiments, i els gèneres deprecatoris de la dama, que vincula amb el realisme més cru. Havent definit l'afany de realisme que caracteritza els atacs a la dama en el maldit català, Beltran afirma:

En va cercaríem aquests continguts en la cançó amorosa medieval, tota plena de circumloquis, al·lusions genèriques, protestes desinteressades i afirmacions d'altruisme descarnalitzat. (2003: 17)

Introducció

Per la seva banda, Sarah Kay ha proposat una teoria dels gèneres a la *canso* trobadoresca segons la qual, a més del gènere masculí (al qual pertany l'amant) i del femení (al qual pertanyen la majoria de les dones), existiria un tercer gènere, la *domna*, creació híbrida en la qual conviurien trets masculins i femenins:

The sexual world of the male-authored *canso* is [...] ordered in terms of a masculine-feminine hierarchy, and its supplementation by the *domna*. (1990: 86)

Aquesta segregació de la figura de la *domna* respecte a la majoria de les dones contribueix, també, a oferir una visió polaritzada de les imatges femenines a la lírica cortesa. Linda M. Paterson, inspirant-se en les idees de Kay, defensa l'existència de dues categories ben definides a l'ideari trobadoresc:

Male troubadours speak from a position of consensus, and use imagery in which male homosocial bonds provide the norms of moral and social interaction, but they create division among women by separating them into two distinct gender categories: a 'bad' category of the '*femna*' or 'woman' with the traditional attributes granted her by medieval misogyny, and a 'good' category of the '*domna*' or 'courtly lady' who takes on some of the aspects of the man while losing the sexuality which makes her a '*femna*'. (1993: 261)⁴

Com demostrarem en aquest treball, la concepció bipolar de les imatges femenines que proposen aquestes interpretacions del paper de la dama a la lírica trobadoresca és insuficient per copsar la multiplicitat i la complexitat de les figures que hi trobarem.

⁴ Vegeu també 1999: 65. Per a una definició de l'adjectiu 'homosocial', vegeu Sedgwick, 1985: 1-2. La idea de la bipolaritat de les imatges femenines a la lírica medieval en llengua vulgar també és sostinguda per Arqués (1992: 3-4).

El títol que hem triat per a la tesi vol reflectir la perspectiva integradora des de la qual hem plantejat la nostra recerca. Tot i que la dama, com a objecte principal de la lírica cortesa clàssica, és la figura a la qual dediquem més atenció, no és pas l'únic personatge objecte d'estudi, ja que, sovint, les diferents figures que participen en la ficció cortesa es defineixen en una dinàmica d'interacció. Això és particularment rellevant en el cas de la figura de l'amant: no només representa una de les parts de la ficció sentimental, sinó que, a més, és a través del seu punt de vista que accedim a aquesta ficció. Pel que fa a l'amor, al llarg d'aquest treball comprovarem que assoleix un paper altament significatiu com a personificació en la lírica objecte dels nostres darrers capítols, particularment amb Ausiàs March.

Una altra raó per la qual hem refusat d'atorgar una presència exclusiva a la dama en el títol és la voluntat d'evitar la identificació amb els estudis de crítica feminista. Aquesta tendència de pensament s'ha aplicat a l'estudi de la lírica cortesa amb una certa intensitat en dècades recents, amb resultats variables⁵. Per la nostra banda, hem volgut allunyar-nos dels condicionaments imposats pels plantejaments feministes. L'aplicació dels conceptes bàsics dels estudis de gènere, sorgits durant el darrer segle arran de les transformacions en les relacions de poder entre els sexes en l'època moderna, presenta certs riscos quan tractem textos produïts cinc, sis o set segles enrere. En altres paraules, resulta anacrònic cercar indicis de misogínia en la literatura medieval un cop hem establert que aquesta és producte de l'entorn cultural de l'època, profundament misogin. Els estudis de crítica feminista en general coincideixen a fer una lectura dels textos lírics cortesos en clau

⁵ Per a un resum de les conclusions sorgides de l'aplicació de la crítica feminista a la literatura cortesa, vegeu Finke, 1992, i Burns, 2001.

d'expressió de la voluntat masculina d'exercir poder i control sobre les dones, i aquesta orientació no ofereix pas un camp de recerca fèrtil per als nostres objectius. El predomini de l'antifeminisme en la cultura medieval ha estat constatat amb escreix; el que volem demostrar no és la presència d'imatges femenines negatives a la lírica cortesa, sinó la manera com aquestes imatges, producte natural de llur tradició cultural, conviuen amb les representacions positives que s'han considerat característiques del discurs cortès.

Amb el concepte d'"ideals cortesos" volem designar no només les figures de la ficció sentimental, sinó el conjunt d'actituds i plantejaments ètics que caracteritzen la lírica cortesa en diversos moments al llarg dels períodes que estudiem: el capteniment de l'amant vers la dama, la valoració de les accions de la dama per part de l'amant, el paper que juguen les terceres persones en la ficció sentimental, la possibilitat de realitzar l'ideal sentimental cortès. Aquests són aspectes que apareixen sota perspectives diferents al llarg del període que estudiem, i que constitueixen indicadors del procés d'evolució que volem mostrar. Per 'lírica amorosa catalana' entenem la poesia de tradició trobadoresca produïda en occità o en català als territoris de la corona d'Aragó durant els segles XIV i XV. En l'aspecte geogràfic, volem designar els dominis dels comtes-reis de la casa de Barcelona i, a partir de 1412, de la dinastia castellana dels Trastàmars, des del prometatge de Ramon Berenguer IV, comte de Barcelona (1131-1162), amb Peronella, filla de Ramir II d'Aragó (1134-1137), l'any 1137. Aquest esdeveniment representà la unió dinàstica del comtat de Barcelona i el regne d'Aragó i, per bé que la denominació 'corona d'Aragó' data d'una època posterior, quan els territoris d'aquesta unió original ja s'havien estès cap al sud i pel Mediterrani, en

mantenim l'ús comunament acceptat pels historiadors com a denominació dels dominis catalano-aragonesos des de 1137 (Bisson, 1986: 31).

Els textos objecte del nostre estudi abasten un període que va des de la producció de Bernart de Ventadorn, actiu entre 1147 i 1170, fins a l'obra de Joan Roís de Corella, que va escriure entre 1443 i 1497. Els criteris de selecció dels poetes i dels textos, que definim més precisament en els capítols corresponents⁶, han limitat l'abast del nostre treball a l'obra de 33 trobadors dels segles XII i XIII, que representa un total de 363 cançons. Pel que fa als poetes catalans dels segles XIV i XV, n'hem seleccionat 23 autors, dels quals hem estudiat un total de 337 poemes. Es tracta, doncs, d'un total de 700 textos la producció dels quals s'estén al llarg d'un període de 350 anys. Tret de 17 poemes castellans de Pere Torroella, hem deixat de banda la poesia de *cancionero* castellana. Admetem que un estudi comparatiu d'ambdues tradicions hauria estat útil i enriquidor, però l'abast del nostre treball ha de cenyir-se a uns límits que haurien estat superats, amb escreix, per un projecte d'aquestes característiques, ja que la lírica catalana i la castellana presenten trets diferencials que hauria calgut examinar amb detall. En efecte, la lírica amorosa castellana del segle XV pren els seus motius de la tradició trobadoresca provençal, però aquests temes clàssics han estat transmesos i adaptats a través de la lírica gallego-portuguesa (Casas Rigall, 1995: 27-8). El resultat d'aquesta adaptació és una lírica de caire netament cortesà que observa un

⁶ Vegeu capítol 2, apartat 3, i la introducció al capítol 3. El sistema de referències bibliogràfiques emprat en aquest treball és una de les variants de l'anomenat sistema d'autor-data (també anomenat sistema de Harvard), segons el qual oferim, després del cognom de l'autor, l'any d'edició del treball citat seguit de les pàgines corresponents. Aquestes dades permeten de localitzar la referència bibliogràfica bé a la llista d'edicions dels textos (en el cas de les fonts primàries), o bé a la bibliografia que trobareu al final del nostre treball.

alt grau de contenció pel que fa a les imatges negatives de la dama objecte del servei d'amor (Parker, 1985: 16; Casas Rigall, 1995: 118). Mentre que l'atac a la dama en la lírica catalana s'inscriu en el context d'una relació sentimental fracassada, seguint la tradició de la *mala canso*, el que trobem amb més freqüència en la lírica castellana és un atac de caràcter burlesc contra una dona amb qui el poeta no té, ni ha tingut, cap vincle sentimental. Aquest tipus d'atac contra un personatge femení beu de la tradició gallego-portuguesa de les *cantigas d'escarnho e maldizer* (Archer, 1996b: 21-2; 1999-2000: 416-7).

La distància entre la lírica catalana de tradició cortesa i la poesia de *cancionero* castellana no es limita pas al nivell textual. Totes dues manifestacions són productes d'una època de canvis en els dominis geogràfics respectius, encara que la conjuntura de cada regne presentava característiques particulars. A partir de finals del segle XIII, la noblesa de la corona d'Aragó entrà en un període de decadència definit, per una banda, pel conflicte amb el poder reial i, per l'altra banda, per les tensions amb la burgesia puixant i el patriciat urbà (Vicens i Vives, 1960: 120-1; Hillgarth, 1976: 55). El desenvolupament de les ciutats i del comerç va abocar moltes famílies de la petita noblesa en una crisi econòmica que combatien, en ocasions, associant-se a famílies del patriciat urbà per mitjà de matrimonis. La burgesia, per contra, va gaudir d'una època d'esplendor a la corona d'Aragó durant els segles XIV i XV (Vicens i Vives, 1956: 14-5; Rodríguez-Puértolas, 1972: 258-9). La riquesa material afavoria l'accés dels membres de la burgesia a la classe social noble per dos mitjans: els matrimonis, que ja hem esmentat, i els préstecs al rei. Aquesta darrera modalitat permetia als burgesos d'accedir a càrrecs elevats a l'administració de la corona.

Un exemple eloqüent en aquest aspecte és el de la família de l'escriptor Joanot Martorell, que va millorar la seva posició social gràcies als préstecs atorgats en diverses ocasions a Martí I (1396-1410; Hillgarth, 1976: 65-6; Villalmanzo i Chiner, 1992: 28-30).

En aquest context, les marques de prestigi social pròpies de les classes nobles són altament considerades per la burgesia. El potencial de la lírica cortesa com a eina de distinció social ha estat destacat per diversos estudiosos⁷. En l'intent d'apropiar-se signes d'identitat propis de la noblesa, vista com a accessible o novament adquirida, la burgesia adoptà la pràctica de la lírica cortesa. Els poetes catalans dels segles XIV i XV, procedents, majoritàriament, d'estaments vinculats a la monarquia, com funcionaris d'estat, cavallers i nous nobles, no podien pas veure amb bons ulls l'apropiació per part de la burgesia de llurs signes de distinció. Aquesta pressió actuà, dins la noblesa, com a estímul per cercar noves marques de prestigi social, una tendència les conseqüències de la qual queden reflectides en el nostre treball (Elias, 1994: 501-2; Girolamo, a March, 1998: 11; Beltran, 2006b: 17-9)⁸.

La conjuntura social era ben diferent a Castella, on la burgesia, força menys desenvolupada que a Aragó, era escassa i no exercia influència rellevant en la societat (Vicens i Vives, 1960: 113-4; Rodríguez Puértolas i Alpera, 1973: 33; Hillgarth, 1976: 71). Mentrestant, l'aristocràcia castellana vivia una època d'auge gràcies, en part, als privilegis que va obtenir en la repoblació dels territoris reconquerits als musulmans, i en part al fet que els

⁷ Sobre aquest tema, vegeu Moller, 1959: 138-43; Tavani, 1980: 16-9; Scaglione, 1991: 101; Johnston, 1998: 249-50; i Beltran, 2003: 17-8 i 2006a: 79.

⁸ Weiss parla del neguit, present en alguns exemples de la lírica gallegoportuguesa, que la poesia convencional perdi el seu valor distintiu per causa de la difusió de la seva pràctica (1997: 240).

monarques castellans no posseïen aliats a les ciutats amb qui poder comptar per plantar cara al poder de la noblesa, com era el cas a la corona d'Aragó (Whinnom, a San Pedro, 1971: 41; Hillgarth, 1976: 55; Boase, 1978: 5). Més aviat al contrari, era la noblesa qui, des de la primera meitat del segle XIV, tendia a participar en la política i a influir en les decisions del rei (Suárez Fernández, 1977: 34). Així, el conreu de la lírica de *cancionero* a Castella constituïa la manifestació artística de l'hegemonia social de la classe dominant (Weiss, 1991: 242-3).

Pel que fa a la metodologia que hem aplicat al nostre estudi, la recerca sobre els orígens de la lírica cortesa, duta a terme en la primera etapa d'elaboració d'aquesta tesi, ens va permetre d'identificar un concepte útil com a hipòtesi de treball. Es tracta del concepte d'inversió simbòlica, definit per Peter Stallybrass i Allon White al llibre *The Politics and Poetics of Transgression* (1986). La inversió, que els autors descriuen en relació a la literatura burgesa del segle XIX, és un dels fenòmens simbòlics que tenen lloc en el si de les representacions artístiques que transgredeixen els valors comunament acceptats, i que Stallybrass i White, seguint Bakhtin, qualifiquen de grotesques o carnavalesques. Aquestes manifestacions són pròpies de societats immerses en processos de canvi. La inversió consisteix en l'alteració de les relacions convencionals de poder que es donen en una combinació binària de termes: subjecte i objecte, agent i instrument, marit i muller, vell i jove, animal i humà, amo i esclau. Per efecte de la inversió, el terme inferior de la parella és exalçat (1986: 56-7). El resultat d'aquesta maniobra és un món paral·lel al real, confinat a l'esfera de la creació artística, on el membre del binomi que és oprimat en la realitat ostenta el poder en el terreny simbòlic.

El concepte d'inversió simbòlica, que desenvolupem més àmpliament en l'apartat 12 del nostre capítol primer, ens va furnir la clau per elaborar la nostra perspectiva sobre el naixement de la lírica cortesa: com a resultat de la tendència civilitzadora i de refinament dels costums que va tenir lloc a les grans corts feudals europees durant els segles XI i XII, els poetes prenen la dona, tradicionalment el terme inferior en les relacions de poder entre els gèneres, com a objecte de llurs lloances. L'exhibició de deferència per una dama noble es constitueix, doncs, en la màxima expressió de l'exquisidesa dels costums de les classes nobles, indicadora de distinció i prestigi social o, en termes de Pierre Bourdieu, de la possessió d'un capital cultural⁹. La presència d'una figura femenina com a objecte de lloança en la lírica cortesa és, doncs, producte d'un procés d'inversió simbòlica.

A partir d'aquest plantejament, hem analitzat els textos estudiats en aquest treball sota la llum del concepte d'inversió simbòlica. Els nostres comentaris textuais s'han basat en la detecció del grau d'inversió que es dona en cada cas particular. El nivell que ateny l'aplicació de la inversió simbòlica en cada text determina les proporcions en què interactuen els aspectes positius i negatius de la figura de la dama. Aquest fet ens ha permès d'identificar la multiplicitat d'imatges femenines que apareixen a la lírica cortesa, l'existència de les quals volem demostrar en aquest treball. Per una altra banda, l'anàlisi dels diversos graus en què s'aplica la inversió en els diferents moments històrics que estudiem ha resultat una eina útil per seguir el procés d'evolució dels personatges de la ficció

⁹ Per a l'aplicació a la lírica cortesa (concretament a la castellana) dels conceptes, definits per Bourdieu, de capital cultural i poder simbòlic, vegeu Weiss, 2002.

poètica i dels ideals cortesos, procés que també volem exposar en la nostra tesi.

El nostre treball està distribuït en cinc capítols. En el primer, ens proposem d'explorar el context social i cultural que fa possible l'existència d'una manifestació artística que combina lloances i crítiques cap a la figura femenina. Amb aquest propòsit, oferim una perspectiva històrica dels orígens dels discursos medievals en contra i a favor de les dones. També presentem el resultat de la nostra recerca sobre les condicions de vida de les dones en els segles XI, XII, i XIII, testimonis del naixement i l'auge de la lírica cortesa, i en els segles XIV i XV, on se situen els textos que estudiem en els darrers capítols de la tesi. Així mateix, dediquem atenció als possibles antecedents literaris de la lírica cortesa, és a dir, les obres en què una dona en particular és lloada. Per últim, considerem la bibliografia més rellevant pel que fa a les teories sobre el naixement de la lírica cortesa. Amb la voluntat de llançar una hipòtesi integradora dels diversos vessants d'aquesta literatura, proposem una perspectiva nova sobre el seu naixement, basada en el concepte d'inversió simbòlica.

El capítol segon està dedicat a l'anàlisi dels textos dels trobadors dels segles XII i XIII, l'anomenada època clàssica de la lírica trobadoresca. El nostre objectiu en aquest capítol és, d'una banda, demostrar l'existència d'una multiplicitat d'imatges femenines que escapa a l'estructuració bipolar sostinguda convencionalment; d'una altra banda, volem posar de manifest la convivència i la interacció d'elements positius i negatius de la figura de la dama dins de l'arquitectura del text. Amb aquest propòsit, hem ordenat les anàlisis dels textos seleccionats segons una gradació

descendent en el procés d'aplicació de la inversió simbòlica: des dels primers textos, on la dama és lloada i exalçada en un alt grau, ens traslладem a la violència de l'atac dels darrers textos comentats, on la inversió opera en un grau mínim o nul. En aquest recorregut trobem una varietat d'estratègies i recursos per combinar els aspectes positius i negatius de la dama. Els comentaris dels textos ens mostren, també, les diverses actituds que l'amant adopta cap a les convencions cortesanes, des de l'acceptació superficial i servil fins al rebuig.

En el capítol tercer tenim ocasió de comprovar les tendències evolutives en què es mou la lírica cortesa de tradició trobadoresca a la corona d'Aragó durant els segles XIV i XV. Tot aplicant el mètode d'anàlisi basat en la detecció dels graus de la inversió, identifiquem tres grans orientacions: dues d'innovadores i una de tradicional. Pel que fa a les tendències innovadores, consisteixen en forçar els límits dels dos graus extrems de representació de la figura de la dama: la lloança i l'atac. A la recerca de noves fórmules expressives, els poetes intensifiquen, per una banda, l'aplicació de la inversió simbòlica, i per l'altra banda se'n despullen completament. La tendència tradicional segueix reproduint els motius convencionals de la lírica trobadoresca d'època clàssica, sense mostrar inquietud per la novetat. Les anàlisis textuais d'aquest capítol mostren exemples en què la inversió simbòlica és aplicada en diferents mesures: des del grau màxim, on la dama és lloada fins al punt que la lírica amorosa s'assimila a la lírica mariana, fins al grau crític, on els defectes de la dama apareixen amb una vehemència tal que dificulten l'aplicació de la inversió.

El capítol quart està dedicat a la segona de les tendències innovadores identificades en el capítol anterior, manifestada en el maldit català. En un moment en què la consideració social i cultural de les dones pateix una revifalla de la misogínia tradicional més dura, els poetes que opten per la via de la innovació a través de la denúncia dels defectes de la dama es despullen de les exigències convencionals de la cortesia i componen textos dels quals la inversió simbòlica és absent. En aquests textos, l'ètica cortesa convencional pateix un descrèdit que es manifesta no només en el deteriorament de la imatge de la dama, sinó també en el menyspreu de què és objecte la figura de l'amant cortès i en l'aparició de terceres figures que qüestionen la validesa dels plantejaments cortesos convencionals.

Hem dedicat el capítol cinquè a la lírica amorosa d'Ausiàs March. Com en els capítols anteriors, hem analitzat els 90 textos seleccionats amb vistes a identificar els diversos graus de la inversió simbòlica. Observem que, en alguns poemes, la dama és objecte de lloances extremes, amb la qual cosa veiem que la inversió simbòlica opera a ple rendiment. Un exemple d'aquesta tendència el trobem en els anomenats cants de mort, als quals dediquem un apartat. Tanmateix, la convicció que la dona és indigna d'un amor pur emergeix amb força en altres poemes, impossibilitant la realització de l'ideal sentimental de l'amant. L'anàlisi dels textos ens revela sota quines condicions la dona és objecte de lloança a la lírica de March, i en quins casos és condemnada a la mediocritat i a la ineptitud com a objecte de l'amor. La indignitat de la dona com a objecte de l'amor pur en alguns poemes de March planteja un conflicte en el si de la lírica amorosa, ja que aquesta havia tingut tradicionalment la dama com

a objecte del discurs. March proposa una solució original per a aquest conflicte. En els nostres comentaris mostrem aquest procés amb detall.

La tendència a reflexionar sobre el fenomen amorós, palesa en la poesia de March, s'inscriu en un corrent d'intel·lectualització de la lírica de tradició cortesa que havia estat inaugurat pel seu oncle Jaume (Pujol, 1989-1990: 200; Cabré, 1997: 63; Badia, 1998: 4). Tanmateix, el camí explorat per March no va ser seguit pels poetes de generacions posteriors, que van imitar-ne els aspectes més superficials. D'una altra banda, és cert que les circumstàncies històriques que van envoltar la producció poètica catalana en els segles posteriors tampoc no oferien el panorama ideal per a l'experimentació de noves propostes. L'alternativa oferta per Ausiàs March és una possibilitat entre d'altres per resoldre el conflicte entre la fidelitat a la tradició i la necessitat d'adaptar-se als nous temps.

Iniciem el nostre recorregut pel món paral·lel de la lírica cortesa amb l'estudi de la conjuntura social i cultural vigent en el naixement d'una manifestació artística que inclou, alhora, lloança i blasme cap a una figura femenina. Aquest és l'objecte del nostre capítol primer.

Capítol 1

Les fonts de la misogínia medieval i el naixement de la lírica cortesa

En aquesta part del treball ens proposem d'investigar el context cultural que fa possible la convivència de l'exalçament i la crítica aplicats a la figura de la dama en la lírica cortesa. Amb aquesta finalitat farem un recorregut a través de la història de la misogínia a la nostra cultura, des de l'antiga Grècia fins a l'Edat Mitjana. Considerarem els factors i les circumstàncies que van afavorir el naixement de la cultura cortesa al sud de França al segle XI, així com algunes teories que han tractat d'explicar l'origen i el significat d'aquest fenomen. Prenent en consideració el context cultural en què va néixer la lírica cortesa, proposarem una hipòtesi per resoldre la paradoxa aparent que molts estudiosos han coincidit a identificar en tractar d'explicar els orígens de la cortesia: l'existència d'una manifestació literària dedicada a exalçar la dona dins d'un context clarament hostil a tot allò que és femení. Així, veurem que els plantejaments bàsics de la lírica cortesa funcionen a un nivell purament simbòlic, i que llur coneixement representa, dins de les corts feudals dels segles XII i XIII, la possessió d'un cert grau de prestigi social. El que semblava, doncs, una paradoxa no ho és pas, ja que la tradició misògina no cedeix terreny a les tendències d'exalçament de la dama, sinó que hi és subjacent i es manifesta, sorgint des del rerefons cultural, en la lírica cortesa

dedicada a l'amor profà. La permanència de l'element misogin a la literatura en llengua vernacle dels darrers segles de l'Edat Mitjana es fa especialment palesa en alguns testimonis dels segles XIV i XV, als quals dediquem un apartat d'aquest capítol.

1.1. Imatges negatives de la dona a la literatura grega antiga

És difícil establir un punt de partida des del qual puguem començar a traçar el rastre de la transmissió de les idees misògines a través de les tradicions que han exercit influència sobre la formació de la cultura occidental. Tanmateix, és necessari establir uns límits; si no fos així, correriem el risc de remuntar-nos indefinidament a la cerca d'un origen que ens és massa llunyà i difús (Blamires, 1992: 2). Per qüestions de proximitat històrica i cultural, considerem oportú començar aquest recorregut amb la cultura grega antiga¹⁰. Comunament s'accepta, com a origen del pensament misogin a la nostra cultura, la recepció i la interpretació que diversos autors van fer de la versió jahvista de la Gènesi a l'Antic Testament; una versió que, a diferència de l'anomenada elohista, segons la qual home i dona són creats simultàniament a imatge i semblança de Déu, situa la dona en una posició d'inferioritat i de complementarietat respecte de l'home en fer-la sorgir de la costella d'Adam; i també la situa en posició de ser considerada culpable de l'expulsió del paradís i de tots els mals que, des d'aleshores, han assotat la humanitat¹¹. Tornarem a aquesta història de la creació més endavant. De moment,

¹⁰ Per a la misogínia a la literatura grega antiga i romana, vegeu Rogers, 1966: 22-55.

¹¹ Per a les dues versions, vegeu Gènesi 1. 27 i 2. 22-24. Sobre la versió jahvista de la Gènesi com a font principal de la misogínia al món occidental, vegeu Rogers, 1966: 3-7, i Bloch, 1991: 22-24.

constatem que, uns tres segles abans de la composició de la versió jahvista de la Gènesi, el poeta grec Hesíode (c. 700 a. C.) va presentar una història ben semblant a través del cas de Pandora, la primera dona, que, a causa de la seva curiositat i desobediència, es va convertir en responsable dels mals de la humanitat. En aquesta història, no només Pandora representa la causa de totes les desgràcies humanes, sinó que, a més, la seva existència va ser concebuda per Zeus com un mitjà per prendre revenja dels homes, per als quals Prometeu havia robat el foc (Rogers, 1966: 22-3). Aquest tret resulta especialment significatiu si tenim en compte que, originalment, Pandora era la gran deessa d'un règim matriarcal, una de les diverses representacions de la deïtat totpoderosa que governava sobre la resta dels déus i sobre els homes abans de l'adveniment dels règims patriarcals (1966: 23). Sembla possible que Hesíode hagués inventat la seva versió. Als seus escrits, el matrimoni apareix, generalment, com una necessitat, i les dones com a poca cosa més que part de l'aixovar, objectes imprescindibles per a la vida domèstica.

Aquesta va ser l'actitud predominant cap al matrimoni a la major part de la literatura grega antiga. El tractat *Liber de nuptiis*, atribuït a Teofrast (c. 372-288 a. C.), un deixeble d'Aristòtil, és un recull de les opinions més comunes sobre els desavantatges de la vida conjugal. Aquesta obra, perduda, és profusament citada per sant Jeroni a *Adversus Jovinianum* (c. 393)¹².

Les bromes i burles sobre el matrimoni i les esposes esquerpes eren freqüents recursos humorístics a la comèdia grega antiga i nova. No tots els autors grecs van exhibir una actitud obertament

¹² 237-386; Migne, 1883: 221-352.

hostil cap a la dona i el matrimoni, però sí que van coincidir a aconsellar de mantenir les dones sota control.

Una altra representació de l'antiga deïtat femenina matriarcal, la deessa Hera, va patir una transformació a través de l'obra d'Hesíode. Aquest, com també havia fet Homer (c. 1200 a. C.), la presenta com una esposa molesta i malhumorada, un obstacle per a la felicitat del seu marit Zeus. Èsquil (c. 525-426 a. C.) i Eurípides (c. 480-406 a. C.) també van exemplificar la maldat femenina, tot i que amb diversos graus de tolerància. Aristòtil (384-322 a. C.) va defensar les idees que circulaven comunament sobre les dones al seu entorn cultural. Per al filòsof, l'existència d'una jerarquia natural, segons la qual la dona era inferior a l'home, justificava la jerarquia social. Com era habitual a l'antiga Grècia, Aristòtil va limitar el paper de la dona en la maternitat al de mera incubadora, al de continent dins del qual la matèria, proveïda per la dona, prenia forma gràcies a la intervenció de l'home. D'aquesta manera, el que era cos prenia ànima, d'acord amb la diferenciació dels gèneres aristotèlica: l'home com a ànima, com a forma, com a activitat; la dona com a cos, com a matèria, com a passivitat:

Siempre la hembra proporciona la materia y el macho lo que da la forma. Afirmamos, pues, que cada uno tiene esa facultad, y ser hembra o macho consiste en eso. De modo que es necesario que la hembra proporcione un cuerpo y una masa, pero no es necesario que lo haga el macho: pues ni hace falta que las herramientas se encuentren dentro de los productos que se fabrican ni tampoco su agente. El cuerpo proviene de la hembra, y el alma del macho: pues el alma es la entidad de un cuerpo determinado. (1994: 149, 738b)

El gènere femení era vist com el primer estadi del procés de deformació que podia anar des de la perfecció, representada per

l'home, fins a la monstruositat. La dona era, doncs, la degradació, la corrupció, la imperfecció amb respecte de l'home:

[...] después del nacimiento todo llega antes en las hembras que en los machos, por ejemplo la pubertad, la madurez y la vejez. Y es que las hembras son más débiles y frías por naturaleza y hay que considerar al sexo femenino como una malformación natural. (1994: 273, 775a)

Les idees d'Aristòtil van gaudir d'una àmplia difusió a la Península Ibèrica a través d'obres com *De regimine principum*, d'Egidi Romà (c. 1247-1316), que hi va circular en una versió catalana (*Epistola de fratre Egidi Roma al Rey de França sobre lo libre del regiment dels prínceps*, 1480) i una de castellana (*Glosa Castellana al Regimiento de Príncipes de Egidio Romano*, completada per Juan García de Castrojeriz a mitjans del segle XIV).

1.2. Imatges negatives de la dona a la literatura romana antiga

La defensa aferrissada del patriarcat no va ser pas un tema dominant a la literatura romana. Katharine M. Rogers atribueix aquest fet a les millors condicions socials de què gaudien les matrones romanes. Rogers admet que aquest raonament pot semblar paradoxal, però que té el seu fonament en l'evidència que, com més repressiu és el règim patriarcal en una societat, més gran és l'angoixa, per part dels homes, per mantenir-lo i protegir-lo. Aquesta ansietat genera una por que es manifesta en forma d'hostilitat cap a les dones al terreny artístic i filosòfic (1966: 37-8). Així, la relativa llibertat factual de les dones a Roma es va traduir en una menor freqüència dels rampells antifeministes a les obres

literàries. Això no implica, no obstant, que la misogínia en fos absent: en època republicana Cató el Vell (234-149 a. C.) va escriure *Livi*, una diatriba patriarcal, i ja en temps de l'Imperi Juvenal (primera meitat del segle II) va retratar amargament diversos tipus de dones, tant vicioses com virtuoses, a la *Sàtira VI*, obra que va exercir una gran influència a la literatura medieval, inclosa la que es va produir a la península Ibèrica. Tot i així, el to predominant era, en general, més lleuger i jocós que a la literatura grega, com ho demostren les freqüents sàtires de la dona i del matrimoni a la comèdia romana, més pròximes a la caricatura que a l'expressió d'un atac premeditat.

De totes maneres, tant la cultura grega com la romana van coincidir en el descrèdit que atribuïen a les manifestacions de l'amor heterosexual fora del matrimoni. Encara que, com a institució, el matrimoni gaudia d'una certa consideració a la societat romana, la major part dels poetes que van escriure sobre l'amor van fer referència a una relació sentimental, eminentment eròtica, aliena a la vida conjugal. Segons Rogers, aquest fenomen respon a la necessitat d'expressar una hostilitat sexual que no era compatible amb el matrimoni, i reflecteix una polarització del concepte del gènere femení en dos extrems oposats: les imatges de l'esposa i de l'amant. Per a l'estudiosa, aquests són els dos estereotips femenins que sorgeixen a qualsevol règim patriarcal; s'ha de dir, però, que aquesta visió pateix d'una certa limitació, ja que és evident que han existit d'altres models, tant positius com negatius: la *donna angelicata*, la prostituta, la verge, la vídua... L'actitud dels amants cap a les dones objectes de llur amor a la literatura romana era variada: l'estimada era objecte de declaracions d'amor apassionat i veneració, per una banda, i de

vituperi per l'altra: l'*odi et amo* de Catul (c. 82 a. C.-c.54 a. C.) n'és un exemple. Tibul (c. 54-c.19 a.C.), Properci (50 a. C.-16 a. C.) i Lucreci (99 a. C.-55 a. C.) van escriure sobre els efectes deplorables d'una passió sensual a la qual, malgrat tot, no hi podien renunciar. Aquesta convivència de models positius i negatius de la dona, aparentment contradictoris però complementaris, al llarg dels segles, és per a molts autors una de les constants de la misogínia a la cultura occidental; més endavant veurem les diverses formes en què es percep aquesta conceptualització i les conseqüències que la seva aplicació pot tenir a l'estudi de l'antifeminisme a la nostra cultura¹³.

Alguns autors es van aproximar a aquestes passions sensuais destructores des de la perspectiva del cinisme: així, Lucreci aconsellava la pràctica de la promiscuïtat per dissipar els efectes de l' enamorament (Rogers, 1966: 48). Un esperit semblant va ser el que va inspirar Ovidi (43 a. C.-17 d. C) a l'hora d'escriure els *Remedia Amoris*, assaig en què desfà els ensenyaments d'*Ars Amandi* oferint consells per trencar relacions sentimentals insatisfactòries.

1.3. Interpretació de la Gènesi. El paper de la dona a la creació

Reprenem la versió jahvista de la creació. En aquesta història, com ja s'ha dit més amunt, la dona és concebuda com a ésser secundari, com a suplement de l'home. És molt significatiu el fet que, de les dues versions de la Gènesi, aquesta hagi estat objecte

¹³ Vegeu, sobretot, Bloch, 1991, capítol 3.

de multitud de comentaris i interpretacions, mentre que la versió elohista ha estat relativament negligida. Com destaca Howard R. Bloch en l'estudi més exhaustiu de les últimes dècades sobre els orígens de la misogínia medieval, la creació d'Eva a partir de la costella d'Adam va suscitar tota una sèrie de qüestions ontològiques la conclusió de les quals apuntava, inevitablement, a dues característiques principals del paper de la dona a la creació: una, la de la seva inferioritat amb respecte de l'home; l'altra, la de la seva responsabilitat a la caiguda en el pecat:

Denique extra paradisum factus, hoc est in inferiore loco, vir melior invenitur; et illa quae in meliore loco, hoc est in paradiso, facta est, inferior reperitur. Mulier enim prior decepta est, et virum ipsa decepit. (Sant Ambròs, c. 375, *De Paradiso*, 4, 24; Migne, 1882: 299-300; citat a Blamires, 1992: 61)

Sant Agustí d'Hipona (354-430) va afavorir la difusió d'aquestes idees a través de la seva interpretació de la Gènesi:

No se ha de tener por vano lo que el apóstol dice: *Adán fue formado en primer término, y después Eva. Adán no fue seducido, pero la mujer fue engañada en la transgresión*; es decir, que por ella prevaricó el hombre (1958: 959, XI, 42, 58; citat a Blamires, 1992: 80).¹⁴

La figura d'Adam es va associar amb la substància, amb la unitat, amb l'ordre, amb la claror, amb l'estabilitat; mentre que Eva s'associava amb l'existència parcial, amb la multiplicitat, amb el desordre, amb la foscor, amb la variació. Aquestes associacions

¹⁴ La cita és de I Timoteu 2: 13-14.

procedeixen d'un sistema medieval de la metafísica dels nombres, creat sota la influència de les filosofies platònica i pitagòrica, segons el qual l'home s'associava amb la mònada, la substància simple que constitueix l'element últim de la realitat, i la dona amb la díade, la multiplicitat, la fragmentació. A més del citat sant Agustí, autors com Boeci (c. 480-524) i Anselm de Canterbury (1033-1109) van contribuir a l'establiment d'aquestes categories per a cada gènere (Bloch, 1991: 25-29).

Segons una fórmula expressada, entre altres autors, per sant Agustí, l'home, com que té unitat i existència plena, pot ser identificat amb la idea; mentre que la dona, privada d'unitat i plenitud per la seva natura secundària, pertany al domini de la matèria. D'aquí la reeixida associació de l'home amb l'esperit, la ment, l'ànima, i de la dona amb el cos, la matèria: segons Isidor de Sevilla (c.570-636), 'se dice *madre* porque de ella procede algo. *Mater* viene a equivaler a *materia*; el padre, en cambio, es la causa.' (1993: 785, 6). Segles més tard, amb el redescobriment de l'obra d'Aristòtil i la revifalla de la seva recepció a Occident, aquesta associació gaudiria de la ratificació del filòsof grec.

Si la dona s'identifica amb allò que és material, amb el cos, el seu paper al procés cognitiu és anàleg al desenvolupat pels sentits: així ho va formular Filó d'Alexandria (c. 20 a. C.-c. 50), sota la influència de la filosofia platònica, en una sentència que va ser acceptada i adoptada, entre d'altres, per sant Ambròs de Milà (c. 339-397) i sant Agustí. L'associació de la dona amb la percepció sensual i, en conseqüència, amb la carnalitat va ser, segons Bloch, una de les causes de la desconfiança manifestada pels primers pares de l'església cap a les dones en molts dels seus escrits. El

rebuig a la presència del cos no era només causat per la por a la sensualitat, sinó també per la malfiança dels sentits, que, segons Joan Crisòstom (c. 347-407), amenaçaven amb prendre la raó a l'ànima (1991: 29-31).

1.4. L'auge de l'ascetisme i les oportunitats de les dones

Paral·lelament a aquesta actitud pessimista i desconfiada cap al gènere femení, va existir un corrent de pensament dins del qual la dona era capaç d'assolir un grau de perfecció igual, o superior, al de l'home. La mostra més òbvia era el cas de la mare de Déu; un exemple que, com sant Ambròs i Marbod de Rennes (c. 1035-1123) van constatar, podia ser un argument controvertit per a la defensa del gènere femení, perquè la seva virginitat després d'haver estat mare la convertia en única, excepcional, i perquè l'exalçament de la seva virtut sovint posava en evidència les imperfeccions que es consideraven pròpies de les dones comunes (Blamires, 1997: 121; Gold, 1985: 69-72). A banda d'aquest cas específic, als escrits dels pares de l'església s'hi troben imatges de dones màrtirs, heroïnes de la fe, que van aconseguir superar els obstacles del seu gènere per arribar a la redempció. Aquestes imatges de dones particulars, aclamades com a dignes d'un reconeixement especial per haver vençut llurs febleses, convivia amb les imatges negatives del gènere femení, de caràcter més abstracte. Bloch es demana com va arribar a originar-se aquesta disjuntiva entre imatges femenines, objectes d'actituds oposades per part dels autors masculins. Les conclusions de la seva recerca s'orienten cap a un procés de formació d'una doctrina de l'ascetisme i de tècniques

d'autorepressió, que va tenir lloc durant un període d'uns tres-cents anys, en els primers segles del cristianisme¹⁵.

La combinació d'una sèrie de factors favorables (com ara els precedents del rebuig de l'activitat sexual a diverses tradicions que, d'una manera o altra, van estar en contacte amb el cristianisme; l'aparició d'un model sexual basat en la parella com a institució, que va venir a substituir costums més amplis i lliures; o el moviment monàstic que va tenir lloc a partir del segle II i que preconitzava el celibat dels clergues), va contribuir a crear, en els orígens de la religió cristiana i a la regió mediterrània, un clima propici per a l'arrelament i la difusió de les doctrines ascètiques.

Durant els primers segles del cristianisme, l'ascetisme va tenir una funció d'equalitzador social. Era un tret de distinció a l'abast de tothom, pobres i rics, i, a mesura que s'anava forjant la diferenciació entre el món cristià i el no cristià, esdevenia un tret definitori en la caracterització de la cultura cristiana per oposició a la cultura pagana. Un cop el cristianisme es va haver constituït en la religió estatal, l'ascetisme va continuar gaudint d'èxit, malgrat que el reconeixement oficial del cristianisme el desproveïa de la seva funció primitiva de diferenciador social. Aquesta tendència duradora en favor de l'ascetisme sembla haver estat un producte, per una banda, de la interpretació agustiniana de la Gènesi, segons la qual l'esclavitud dels impulsos sexuals havia estat imposada sobre la humanitat immediatament després de la caiguda en el pecat; i per l'altra banda, de la influència de l'església cristiana, en els seus primers segles d'hegemonia, sobre famílies romanes de conversos. L'ascetisme tenia per als joves que

¹⁵ 1991, capítol 3.

adoptaven la religió cristiana un avantatge extraordinari: els permetia de disposar lliurement del seu patrimoni. Per a les dones, a més, oferia la possibilitat de fugir dels matrimonis arranats que les esperaven a la societat romana. Per a aquestes, l'ascetisme representava una alternativa a la integració al règim patriarcal, i la possibilitat de viatjar, estudiar o participar a l'organització d'institucions religioses. Va ser a través d'aquesta acceptació de l'ascetisme per part de moltes dones com van arribar a fer-se dignes de les lloances dels pares de l'església: considerades, en origen, éssers carnals, havien lluitat contra la seva pròpia natura i l'havien vençuda per fer un pas en el camí a l'espiritualitat, a la perfecció. Aquestes dones, doncs, desproveïdes de la seva carnalitat, deixaven de representar un perill per a la ment, és a dir, per a l'home.

Tanmateix, cal insistir en el fet, ja esmentat abans, que aquestes imatges positives de dones als escrits dels pares de l'església corresponien sempre a casos excepcionals, a dones en circumstàncies particulars que havien anul·lat els trets que la tradició atribuïa al seu gènere i que, per tant, ja no eren dones tal com ho entenia la religió cristiana. Al costat d'aquests casos especials, es mantenia la imatge de la feminitat en sentit general, eminentment negativa.

1.5. La defensa de les dones: els textos

Sense abandonar el tema de la pluralitat de les imatges femenines, dirigim la mirada cap a un altre tipus de discurs: el de defensa de les dones en general. Aquest és descrit per Alcuin Blamires, en

l'estudi que li dedica, com una mena de discurs que aspira a construir una imatge positiva de les dones, en resposta a acusacions implícites o explícites (1997: 8-9). El seu caràcter de reacció davant d'un discurs anterior el diferencia de les representacions d'imatges de dones que hem vist més amunt: no sorgeix com un intent de definir i explicar la natura femenina, sinó com a negació d'una afirmació prèvia. Hi ha encara un altre tret que el fa diferent de les imatges positives de dones que hem esmentat abans: el discurs de defensa de les dones és concebut com a tal, és a dir, que la seva finalitat és negar i devaluar les acusacions de què les dones han estat objecte; mentre que les imatges positives de dones que apareixien als escrits dels pares de l'església o als comentaris bíblics no pretenien demostrar ni desmentir res¹⁶. Hi ha certes característiques recurrents als textos orientats a la defensa de les dones: generalment qüestionen les motivacions dels misògins i argüeixen, arran de llurs acusacions, que va ser una dona qui els va donar la vida i que aquesta seria més difícil sense les dones; denuncien, sovint amb un to indignat, la generalització antagonista que els autors misògins duen a terme; demostren que Déu va donar un tracte preferent a la dona ja des de l'episodi de la Creació, i destaquen diferents moments de la història en què certes dones van jugar un paper rellevant, tot ponderant-ne les qualitats morals. Segons Blamires, aquestes afirmacions, procedents d'origens diversos, van assolir una certa estabilitat als segles XII i XIII, tot i que havien circulat anteriorment d'una manera fragmentària.

La credibilitat d'alguns dels autors que van manifestar-se a favor de les dones és més que qüestionable si tenim en compte que, en

¹⁶ Blamires sistematitza aquests dos tipus de discurs en favor de les dones sota els noms de 'defensa formal' i 'defensa incidental', respectivament; 1997: 9-10.

altres parts de llurs obres, es van dedicar a atacar-les. Tanmateix, aquest no és sempre el cas: malgrat l'ambigüitat del discurs d'alguns autors, no es pot negar la importància del discurs de defensa de les dones en la tasca de desmitificar les autoritats misògines a l'Edat Mitjana (Blamires, 1997: 241-4). L'atac i la defensa de les dones servien, sovint, com a terreny per a practicar la dialèctica, l'art del debat, objecte d'una fascinació extraordinària a l'època: així trobem, per exemple, que a *Liber decem capitulorum*, de Marbod de Rennes, el poema 'De matrona', o 'De muliere bona', és precedit de 'De meretrice', o 'De muliere mala'. Arran d'aquesta disposició dels dos poemes, Blamires suggereix que la qüestió de la feminitat podia haver estat utilitzada a l'època com a motiu per a l'exercici de les competències lògiques i retòriques a les universitats (1997: 19; també Cantavella, 1992: 18-9, i Jaeger, 1999: 94). Tot i que aquesta pràctica implicaria l'existència d'una tradició anterior, és difícil de seguir la trajectòria del discurs de defensa de les dones abans del segle XI. Els primers exemples representatius són, junt amb el poema esmentat de Marbod de Rennes, *De auctoritate vel dignitate ordinis sanctimonialium*, de Pere Abelard (dècada de 1130), i el *Livre des manières*, d'Étienne de Fougères (dècada de 1170).

Cap al segle XIII, els textos de defensa de les dones esdevenen més nombrosos. Les formes sota les quals es presenta la defensa són variades: hi trobem el tractat *Liber consolationis et consilii* d'Albertano da Brescia (1246), el debat en vers *The Thrush and the Nightingale* (finals del segle), i, ja al segle següent, el poema *De la bonté des femmes*, de Nicole Bozon (1325-50), entre d'altres

exemples¹⁷. A mesura que avança el segle XIV van apareixent noves contribucions al tema, les quals van adoptant, progressivament, una actitud més crítica cap als detractors: el *Miroir de Mariage* d'Eustache Deschamps (dècada de 1380), el *Livre de Leēsce* de Jean le Fèvre (finals del segle; concebut com a refutació del misogin *Liber lamentationum Matheoluli*, escrit per Mathieu de Bologna cap al 1295 i traduït pel mateix le Fèvre), i l'*Epistre au dieu d'amours* (1399) i *La Cité des Dames* (posterior a 1405), totes dues obres de Christine de Pizan.

1.6. La defensa de les dones: els arguments

Al seu estudi, Blamires es planteja quin text podria ser, per a la defensa de les dones, l'equivalent al que representa l'obra de Teofrast, citada per sant Jeroni, per a la misogínia medieval. La seva conclusió el porta a considerar un episodi dels testaments apòcrifs: el tercer llibre d'*Esdras* (1997: 50-3). En aquest, tres guardaespalles del rei Darius competeixen per demostrar, per escrit, quina és la cosa que consideren la més forta. Un proposa el vi; l'altre, els reis; i el tercer, anomenat Zorobabel, proposa les dones. I en fa tota una lloança basada en motius com la maternitat, la producció de vestits per als homes, el paper de les dones com a objecte del desig dels homes per damunt dels béns materials... i d'altres amb connotacions menys positives. Zorobabel culmina la seva intervenció amb una lloança de la veritat, que qualifica de més forta que el vi, els reis i les dones, perquè aquestes tres coses són perverses i peribles. La transmissió d'aquesta història és atestada per la seva presència en l'obra

¹⁷ L'obra d'Albertano da Brescia va ser traduïda al català i al castellà al segle XIV.

Antiquitates Judaicae, de l'historiador hebreu Flavi Josep (c. 37-c. 100), i, ja en l'època que ens ocupa, a un dels *Contes moralisats* de Nicole Bozon (segle XIV). Aquests dos autors presenten les dones com a guanyadores, per damunt de la veritat. A finals del segle XIV hi trobem dues versions més: una a la *Confessio Amantis* de John Gower; l'altra, al *Livre de Leésce* de Jean le Fèvre. Totes dues, però, recuperen la veritat com a vencedora.

A banda de la influència d'aquesta història, les fonts escripturals oferien altres motius que van utilitzar els autors profemenins per construir els seus arguments en defensa de les dones¹⁸. Per exemple, la interpretació que s'havia fet de la versió jahvista de la creació, comunament acceptada a la literatura patristica, va ser sotmesa a revisió. Com a conseqüència d'aquestes noves perspectives, els autors profemenins van fer sorgir el concepte del lloc afavorit de la dona a la creació, consolidat per la detecció d'altres privilegis complementaris en el decurs de la història posterior. Entre aquest conjunt de privilegis, n'hi ha que emfasitzen la superioritat femenina en relació a la figura d'Adam, i d'altres que fan referència a la figura de Crist. Pel que fa a Adam, la dona és superior a ell perquè Eva va ser creada a partir del seu os, una substància molt més noble que no pas la brutícia a partir de la qual va ser creat ell; ella va ser creada dins del paradís, i ell a fora; a més, el fet que ella fos creada després d'ell no vol pas dir que li sigui inferior, sinó que Déu la va fer al final com a culminació de l'obra mestra de la creació. En relació a Crist, els privilegis que es reconeixen a les dones giren a l'entorn de la concepció de Jesús dins d'un cos de dona; de la prioritat d'una

¹⁸ Seguim Blamires en emprar el terme 'profemení' per referir-se als discursos de defensa formal de les dones i als seus autors. Les raons per les quals ha triat aquest adjectiu són exposades a la introducció del seu estudi (1997: 11-12).

dona en veure'l la primera després de la resurrecció, i de la persona de la mare de Déu, que supera els àngels en la jerarquia celestial.

L'argumentació d'aquests motius com a privilegis de les dones va ser producte d'una amplificació i una elaboració a través dels segles. Com Blamires adverteix, sant Agustí podria haver obert una via cap a la interpretació profemenina amb la seva identificació entre la creació de la dona a partir de la costella d'Adam i la creació de l'església a partir de la ferida en el costat de Crist (Blamires, 1992: 99-101)¹⁹. A la mateixa obra, Agustí suggereix que Eva va ser creada a partir d'Adam per emfasitzar la idea de la unitat entre ells; una idea que va acceptar sant Ambròs²⁰. La recepció medieval d'aquests arguments va plantejar algunes controvèrsies, ja que sovint s'intentaven acordar amb idees a favor de la jerarquia entre els sexes. La polèmica suscitada per aquesta qüestió il·lustra la varietat d'actituds cap a les dones que oscil·laven entre els impulsos misògins i els profemenins: mentre que el mite de la costella atestava la igualtat dels sexes, el mite de la caiguda semblava desmentir-la (Blamires, 1997: 101-3).

Pel que fa a la figura de la mare de Déu com a exemple de les virtuts del gènere femení, ja hem vist més amunt com l'excepcionalitat del seu cas no contribuïa precisament a l'eficàcia d'aquest argument. En aquestes circumstàncies, la figura de Maria Magdalena adquiria un nou relleu: autors com Albertano da Brescia (c. 1193-1260?) i Christine de Pizan (1365-c. 1430) van

¹⁹ *De civitate Dei*, XXII.17; Migne, 1900: 778-80.

²⁰ Agustí, *De civitate Dei*, XXII.17, i també XII.28; Ambròs, *De Paradiso*, X.47; Migne, 1882: 313-6.

atribuir a la bondat i a la dignitat de la santa, respectivament, la seva elecció com a primer testimoni de la resurrecció²¹.

Un altre argument en defensa de les dones que va gaudir d'un èxit excepcional va ser el de la seva estabilitat, especialment en el plànol sexual. El predomini d'aquest aspecte de la constància no ens ha de sorprendre si tenim en compte que, en un règim patriarcal, la identitat de la dona es defineix en un pla eminentment sexual: com a verge, esposa, vídua o prostituta (Blamires, 1992: 137). Malgrat això, hi havia algunes exemplificacions de la constància i la fidelitat femenines més enllà de l'aspecte sexual: així va ser considerada la funció de les dones a diversos episodis relacionats amb la passió de Crist en què els homes van mostrar actituds covardes, inconstants o incrèdules, mentre que les dones van actuar amb fermesa. Christine de Pizan, a *La Cité des Dames*, també va lluitar per incloure la constància femenina en un àmbit més ampli: el de l'estabilitat racional. Alguns autors medievals que van utilitzar la constància sexual de les dones com a argument per a la seva defensa es mostraven conscients de l'existència d'una doble moral: mentre que a les dones se'ls exigia una pràctica de la moral sexual impecable, els homes no observaven les mateixes regles, i actuaven amb una llibertat que quedava ben lluny de la lleialtat que s'esperava de les dones.

Altres arguments recurrents en defensa de les dones van ser els relacionats amb les funcions de la maternitat, la cria i l'educació dels fills, i amb diverses virtuts que es consideraven típicament femenines: la prudència, la pietat, la caritat, la

²¹ Albertano da Brescia, *Llibre de consolació i de consell* (1965: 45); Christine de Pizan, *La ciutat de les dames* (1990: 51).

sobrietat, la moderació, l'afectuositat... Tanmateix, aquests discursos en defensa de les dones no van tenir el ressò suficient per desmentir categòricament les autoritats misògines: en part, pel poc espai cultural de què gaudien en un món en què les autoritats literàries quedaven monopolitzades per la tradició misògina; i en part, perquè algunes d'aquestes característiques considerades pròpies de les dones servien, en certs casos i amb o sense consciència per part dels autors, per a reforçar la imatge de submissió i obediència que la cultura del règim patriarcal volia establir com a ideal de feminitat.

Tot i que Blamires, per diferents raons, exclou del seu estudi la literatura cortesa (1997: 10), la controvèrsia entre les diferents imatges del gènere femení afectava inevitablement les manifestacions literàries que tenien com a motiu l'experiència de l'amor humà. Un exemple n'és el *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud (c. 1288), tractat sobre l'amor dins dels paràmetres de la moral cortesa que va gaudir d'una gran difusió a la corona d'Aragó, com ho demostra el fet que la meitat dels manuscrits en què es conserva n'ofereixin la traducció al català (Cantavella, 1989; Archer, 2005: 179). Concebut amb una finalitat didàctica, el *Breviari* pretén oferir una clau per a la interpretació de la lírica trobadoresca a aquells que no siguin experts en la matèria, comentant diversos fragments seleccionats de *cansos* de trobadors i situant-los en el context de la moral cristiana (Kendrick, 1988: 80-1). Matfre Ermengaud condemna els trobadors que han parlat malament de les dames que han lloat i, a més de proposar diverses justificacions morals per a la conducta d'aquestes dames, exalta la bondat i la virtut de les dones en general per reforçar els seus arguments (Ermengaud, 1976: 134-55, vv. 29.701-30.215). Si bé

hem de tenir en compte el context cultural en què va ser concebuda aquesta obra, tampoc no hem de caure en l'excessiva relativització i considerar-la un simple producte de la cultura cortesa i de la tendència a lloar les dones que li era pròpia: la reacció de Matfre davant dels atacs dels trobadors és l'equivalent a la reacció de tants altres autors davant dels atacs dels misògins contra les dones en general.

1.7. Sobre el concepte de lírica cortesa

En el seu estudi sobre la misogínia medieval, R. Howard Bloch identifica dos punts d'inflexió per a la història de la sexualitat al món occidental (1991: 9-11). El primer va tenir lloc entre els segles I i IV, quan el cristianisme va establir l'articulació de les diferències entre els gèneres que havia de predominar al llarg dels segles posteriors. El segon va coincidir amb el naixement de la literatura cortesa, al segle XII. Recordem els plantejaments bàsics de l'amor cortès dels trobadors²²: l'amant (*amanz*) canta l'amor d'una dama (*domna*), de la qual espera ser admès en el seu servei d'amor. Això significa que la dama consent a ser l'objecte de les cançons del trobador i que, en certs casos, pot recompensar-lo no només admetent-lo en el seu cercle social, sinó també amb premis de caràcter més privat, com ara penyores d'amor, promeses, o, fins i

²² Fem servir l'expressió 'amor cortès' per referir-nos a l'ètica amorosa expressada a la lírica trobadoresca, malgrat la proposta de Moshé Lazar d'aplicar termes diferents per a l'amor dels trobadors (que, per a ell, seria *fin'amors*), l'amor conjugal de Chrétien de Troyes (que hauria d'anomenar-se *amour courtois*), i l'amor que apareix a *Tristan et Iseut* i als *lais* de Maria de França (que seria l'*amour-passion*; 1964: 21-3; v. també 253-4). Admetem les diferències conceptuals entre aquests tipus d'amor, però creiem que l'expressió *amor cortès* -com a amor que es dóna en un lloc i en una època determinats- ens permet una amplitud de perspectives i unes possibilitats que, en cas de fer servir *fin'amors* -amor perfecte, amor pur- quedarien limitades.

tot, atorgant-li el grau de *drutz*, o amant en el sentit carnal. Els termes i l'ètica de l'amor cortès són presos de la terminologia feudal. La dama és, invariablement, una dona casada que pertany a un nivell social superior. Les primeres manifestacions d'aquest fenomen es van donar a finals del segle XI a la cort de Poitiers i als territoris que en depenien; més endavant es va estendre cap al sud per les corts de Tolosa, Carcassona, Montpeller, Narbona, Llenguadoc, Provença i Alvèrnia (Topsfield, 1975: 2).

El fenomen del naixement de la cortesia ha estat analitzat per diversos autors, que s'han plantejat la qüestió de com, a l'Europa de finals del segle XI, va sorgir un moviment cultural de tal abast que va influir la concepció de l'amor romàntic al món occidental, amb idees que encara són vigents als nostres dies. Roger Boase va resumir i va presentar des d'una perspectiva crítica les teories principals sobre el naixement de l'amor cortès a l'útil *The Origin and Meaning of Courtly Love* (1977). No creiem pas que sigui necessari en aquest treball detenir-nos en cada teoria, ja que Boase ofereix una mostra prou completa de com diferents tendències de pensament es van aplicar a aquest tema fins a la dècada de 1970. Així, ens detindrem en aquelles teories que han estat més influents, que presenten punts de vista més radicals o que, al nostre parer, encara no han perdut vigència.

A la seva obra clàssica *The Allegory of Love*, C. S. Lewis atribueix al naixement del que comunament s'anomena amor cortès un caràcter revolucionari. El canvi que aquesta vivència de l'amor representava respecte a les que, fins aleshores, es podien trobar a la història de la literatura occidental, respon, segons Lewis, a un canvi en els sentiments humans: 'Real changes in human

sentiment are very rare -there are perhaps three or four on record-but I believe that they occur, and that this is one of them.' (1936: 11). L'èxit a la nostra cultura d'aquesta concepció de l'amor, sovint insatisfet i, a la lírica dels trobadors, adúlter, també va ser destacat i comentat per Denis de Rougemont (1939: 1-4).

D'altres autors, sense negar la novetat que va representar el naixement de la concepció de l'amor cortès, s'han ocupat de deixar clar que la cortesia i el nou ideal sentimental són idees independents. Així, C. Stephen Jaeger situa els orígens del moviment cortès a la cort imperial otoniana, on circumstàncies històriques determinades van afavorir el naixement d'una elit cultural representada en la figura del bisbe de cort. Durant el regnat d'Otó I (936-973) el sobirà, amb la col·laboració del seu germà Bru, arquebisbe de Colònia, va impulsar la creació d'un nou sistema educatiu que garantís la formació administrativa i legal dels joves clergues, entre els quals el rei hauria de nomenar bisbes per investir-los amb la missió de limitar el poder dels grans vassalls feudals. El nou model educatiu consistia en un conjunt de virtuts cíviques que, ja representades per l'ideal aristocràtic de l'*ἄσταιος ἀνήρ* ('ciudadà') de la Grècia antiga, i pel de la *urbanitas* romana, s'havia transmès fins a l'Edat Mitjana gràcies, sobretot, a *De officiis* de Ciceró, obra àmpliament llegida i adaptada a l'època. Aquest ideal, caracteritzat per la modèstia, la humanitat, l'elegància, la moderació, l'afabilitat i el respecte, es va difondre segles més tard entre la classe militar a través de l'educació que, de manera regular, els fills de les famílies aristocràtiques franceses i angleses rebien durant la joventut. Segons Jaeger, aquestes qualitats socials refinades es van estendre, al segle XII, al tracte amb les dames de la cort, que preferien les maneres delicades dels

clergues a la rudesia dels guerrers. El paper de la lírica amorosa en aquest context és el d'expressar en forma artística el culte cortès a les emocions i a l'elegància en el tracte i en l'expressió. Malgrat que Jaeger afirma no haver trobat, en la seva recerca, res que pugui explicar el fenomen de l'exaltació de la dona ni del naixement de l'amor romàntic (1985: 268), és obvi que s'han de tenir en compte no només els canvis culturals, sinó també les evolucions de la societat i de l'economia, que poden tenir una influència en les manifestacions artístiques. Això és el que ens proposem d'il·lustrar en les pàgines que segueixen.

D'acord amb Jaeger, Aldo Scaglione també situa l'origen de l'ideal de l'home de cort a l'imperi otonià, tot i que nega l'exclusivitat de la cort imperial en la creació del codi ètic cortès tal i com el trobem a partir del segle XII. Scaglione destaca un fet que, al seu parer, va ser decisiu en la formació de l'esperit cavalleresc que, durant els darrers segles de l'Edat Mitjana i tot el Renaixement, va anar lligat a la idea de cortesia: la convergència, cap a l'any 1150, dels conceptes de noblesa i cavalleria (1991: 18). Segons Scaglione, un factor decisiu per a l'esplendor dels ideals cavallerescos van ser els moviments de reforma eclesiàstica dels segles X i XI (la *Pax Dei*, vigent entre 990 i 1040, i la *Treuga Dei*, activa al segon quart del segle XI), sorgits amb l'objectiu de reduir la cruesa i la violència dels enfrontaments militars entre bàndols feudals. Aquests moviments van contribuir a moralitzar i espiritualitzar la funció social de la cavalleria, facilitant així la unió dels ideals nobles amb els cavallerescos en un nou codi ètic, el de la cortesia, que tindria la seva manifestació poètica en la lírica cortesa (1991: 26-7).

Més recentment, James A. Schultz ha proposat una teoria que es desenvolupa en una direcció similar a l'apuntada per Jaeger i Scaglione. Segons Schultz, la tendència al refinament i a la moderació en el comportament dels individus de les classes nobles és un element clau en el naixement de la cultura cortesana. L'acceptació, per part de l'aristocràcia, de certes restriccions en els àmbits de la guerra i de les relacions amb les dones reportava beneficis, com ara el favor dels senyors feudals i el prestigi que atorgava el domini de la cortesia. D'aquesta manera, els homes de l'aristocràcia van abandonar progressivament comportaments més propis de les classes guerreres de segles anteriors en favor d'un nou ideal, caracteritzat per la mesura i el refinament de les maneres (2006: 174-5).

Des d'una altra perspectiva, Peter Dronke ha negat el caràcter extraordinari del naixement de l'ètica sentimental cortesana a l'Europa medieval. Per a ell, 'the feelings and conceptions of *amour courtois* are universally possible, possible in any time or place and on any level of society.' (1968: 2). Per donar suport a la seva hipòtesi, ofereix exemples de lírica amorosa sorgida a molt diversos indrets i èpoques, i que contenen termes que, fins a un cert punt, són comparables als de la lírica trobadoresca. Cal dir, però, que els textos que Dronke assimila a la lírica dels trobadors tenen en comú amb aquesta l'expressió de l'amor humà, i és des d'aquest punt de vista des d'on s'hi poden trobar les convergències. Al nostre parer, Dronke ha destacat allò que la lírica amorosa de l'Europa medieval té d'universal (és a dir, l'expressió d'un sentiment tan bàsic com l'amor humà, comuna a totes les cultures), en detriment de les seves particularitats.

1.8. Antecedents literaris de la lírica cortesa

En qualsevol cas, és clar que aquesta manera d'entendre i expressar l'amor va representar una novetat a l'Europa occidental (Bloch, 1962: 309; Boase, 1977: 108-9; Schultz, 2006: 157). Diverses circumstàncies polítiques i socials van afavorir aquest moviment cultural, que va girar a l'entorn de l'exalçament de la dona i de l'amor mundà. Reto R. Bezzola, en el seu estudi exhaustiu *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, ens ofereix dades abundants per documentar, fins al grau en què és possible, el procés que va culminar amb l'esplendor de la lírica amorosa medieval en llengua vulgar. Bezzola presenta Venanci Fortunat (nascut c. 530) com el primer poeta de cort medieval. Panegirista oficial de la Gàl·lia merovíngia, Fortunat apareix vinculat a conceptes i aspiracions que es poden considerar antecedents de l'ètica cortesa: per exemple, el concepte de *dulcedo*, terme amb què Fortunat i altres poetes del seu temps expressaven un ideal personal caracteritzat per les bones maneres i la noblesa de caràcter unides a una ment cultivada. Aquest ideal, hereu de les virtuts clàssiques d'*humanitas* i *civilitas*, representava les aspiracions de la noblesa gal·lo-romana de les regions meridionals, desitjosa de destacar per la seva cultura literària i pels seus costums refinats (1958-66: I, 53-54). Així mateix, veiem com Fortunat inaugura un nou estil d'homenatge a la dona que s'allunya, per una banda, de la fredor de la retòrica oficial dedicada a les grans dames de l'Antiguitat, i, per l'altra, de la lírica amorosa de caire sensual dels poetes elegíacs llatins. En els seus versos dedicats a Radegunda, abadessa del convent de Poitiers, i a la seva filla espiritual Agnès, Fortunat s'expressa amb una tendresa, una

admiració i un respecte no desproveïts de termes propis del registre amorós, però que exalcen, per damunt de tot, l'espiritualitat i la puresa de la dona cantada. Per a Bezzola, la influència de Fortunat serà essencial per als segles futurs:

La poésie de Fortunat unit l'inspiration antique aux premières manifestations d'un idéal nouveau, qui continue en partie celui de l'antiquité dans son culte pour l'urbanité', mais fait à la femme une place capitale et mène droit déjà à la conception de l'urbanité médiévale et moderne, que nous appelons la courtoisie. (1958-66: I, 74)

En efecte, Fortunat serà el model a imitar pels poetes del Renaixement carolingi. Però la dona no juga cap paper a la lírica dels poetes de la cort de Carlemany, més ocupats en temes religiosos i en d'altres de mundans presos dels clàssics²³.

A les corts imperials de Lluís I el Pietós (814-840) i Lotari I (817-855), poetes com Walafriad Estrabó i Seduli Escot van adreçar, per primera vegada, a les emperadrius Judit i Ermengarda homenatges de manera directa, i no a través de les seves qualitats d'esposes o filles de reis. Judit i Ermengarda no són lloades només per les seves virtuts morals o com a esposes d'emperadors, sinó també per la seva bellesa, el seu atractiu i altres qualitats profanes que les fan lloables per si mateixes (Bezzola, 1958-66: I, 176).

Ja al segle X, el renaixement otonià ens situa davant d'una imatge de la dona que va canviant, això sí, molt lentament. Amb Otó I, la cort va recuperar part del seu esplendor com a centre de la vida

²³ Per a una reflexió més àmplia sobre el concepte d'amistat en els poemes de Venanci Fortunat, vegeu Jaeger, 1999: 33-5. Segons Jaeger, Fortunat s'ocupa de justificar el registre amorós que empra amb Radegunda i Agnès com a purament espiritual, per evitar associacions malicioses amb un eventual interès sexual.

cultural, que, des de la decadència de l'imperi carolingi, s'havia concentrat sota l'hegemonia de les grans abadies i les corts episcopals. Les reines, emperadrius i princeses de la casa reial (la reina Matilde, mare d'Otó I; les successives esposes d'aquest, Edita i Adelaida, i les princeses Matilde i Gerberga) van tenir un paper rellevant al renaixement cultural otonià. L'ideal femení que predominava era el de la *domina*: una combinació de bellesa física amb les virtuts de l'esposa casta, la mare i la vídua. Aquesta imatge ideal era tipificada a les dues redaccions de la *Vita Mathildis*. Tanmateix, aquesta exaltació d'un ideal femení era, encara, obra dels clergues, amb la qual cosa les lloances es concentraven en les virtuts cristianes (Bezzola, 1958-66: I, 254). Ja a cavall entre els segles XI i XII, la poesia que es produïa a les escoles episcopals ens ofereix exemples de figures femenines que són lloades per llurs virtuts morals (Jaeger, 1999: 82-101).

Durant els segles IX, X i XI, entre el renaixement carolingi i el moviment cultural del segle XII, el conreu de les lletres estava gairebé monopolitzat pels centres religiosos. Una part del programa educatiu de les escoles episcopals estava dedicada a preparar els deixebles per servir a les corts, ja fossin episcopals o seculars. Entre les virtuts que s'hi cultivaven com a adients per a un funcionari de cort, destacava la de l'*amabilitas*, qualitat imprescindible no només per a integrar-se en la societat cortesana, sinó també per a evitar-hi conflictes:

This goal of education had a practical role to play for courtiers: never to cause trouble, never to show anger and to soften that of the prince as soon as it arises, never to arouse envy, to be affable to all and loved by all. These are courtier virtues from Carolingian times to the Renaissance and beyond. (Jaeger, 1999: 74)

A mesura que la independència dels grans vassalls feudals respecte del poder reial anava creixent, llurs territoris s'organitzaven a l'entorn de centres administratius rellevants i, si bé no podien ser anomenats veritables corts, els testimonis d'una certa activitat cultural en aquests nuclis esdevenen més freqüents. Paral·lelament, les distàncies entre la classe dominant religiosa i la feudal s'anaven reduint: cada cop més fills no primogènits de grans famílies feudals ingressaven a convents o escoles episcopals, i, amb ells, la literatura profana, que s'hi havia continuat cultivant en una proporció molt petita, s'anava fent un lloc al costat de la literatura religiosa, que havia predominat a l'activitat cultural del clergat durant els segles precedents. Als segles X i XI, la seva presència augmenta als convents i, sobretot, a les corts i les escoles episcopals: s'hi escriuen cants o relats d'històries burlesques, seqüències profanes, o poesia lírica a l'estil dels elegíacs llatins (Bezzola, 1958-66: II, 136-8; Lazar, 1964: 15)²⁴. La col·laboració intel·lectual entre la classe religiosa i la feudal culminarà, als segles XI i XII, amb el naixement de noves manifestacions literàries profanes en llengua vulgar a les corts seculars.

1.9. La conjuntura social i la situació de les dones en els segles XI i XII

A banda d'aquesta conjuntura cultural, la societat es trobava també en un moment de canvi que va propiciar el naixement de noves aspiracions. Al territori de la França actual, cap a mitjans del segle XII, va tenir lloc un cisma en el si de la classe guerrera i

²⁴ Aquesta poesia és estudiada per Peter Dronke a *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric* (1968).

cavalleresca (Bloch, 1991: 165-73). Ja des de mitjans del segle XI s'havia anat forjant un nou concepte de noblesa, basat en els vincles de sang i en una transmissió diacrònica al llarg de generacions successives. D'acord amb aquesta idea, les famílies de l'aristocràcia maldaven per casar els seus fills només en la mesura necessària per a assegurar la continuïtat del llinatge, de manera que el patrimoni familiar es transmetés en un màxim de dues línies, per evitar-ne la fragmentació. Com a conseqüència, els fills no primogènits es veien obligats a dedicar-se a la religió o a romandre desposseïts i desvinculats de llurs famílies. Aquest procés de transformació de les relacions socials va resultar en un progressiu enriquiment dels estrats superiors de la noblesa, mentre que els estrats inferiors s'empobrien i es veien obligats a renunciar a llurs terres i a passar com a vassalls al servei d'algun gran senyor. Per una altra banda, aquestes classes inferiors de la cavalleria sentien també des de sota la pressió de l'emergent burgesia de les ciutats, sovint aliada amb la monarquia. Segons Erich Köhler, la doctrina de l'amor desgraciat que ennobleix l'amant va sorgir, per una banda, com a idealització de la situació de deteriorament de les capes més baixes de la cavalleria i, per l'altra banda, com a espai de resolució de tensions potencialment violentes al si de la classe social (Köhler, 1964: 36-7). Per a la petita noblesa, la cortesia ofería la possibilitat de recuperar una part del prestigi perdut a través del mite d'una aristocràcia d'esperit, i no pas de naixement. També contribuïa a assegurar la seguretat material del cavaller desposseït transformant el contracte feudal en l'obligació moral de la generositat, la *largesse*, que, segons el codi moral cortès, els senyors havien d'exercir. Per a la gran noblesa, la cortesia ofería la possibilitat de fer realitat la imatge ideal del rei feudal envoltat dels seus vassalls fidels.

Un altre vessant de l'ideal cortès era la seva proposta d'evasió de la realitat del matrimoni medieval. En el nou sistema de transmissió de la propietat a les famílies de l'aristocràcia, el matrimoni representava un pacte negociat entre les famílies per a assegurar-se la solució més avantatjosa materialment. La cortesia, amb la seva idealització d'un amor aliè al matrimoni, oferia una alternativa ideal a la realitat, tant per als homes exclosos del mercat matrimonial com per a les dones que no tenien la possibilitat de triar els seus marits²⁵.

A banda d'aquest panorama de caire general, les condicions socials del sud de França i de Catalunya en aquella època eren especialment favorables al desenvolupament d'un nou fenomen cultural que considerés la idealització de la dona i de l'amor. Un exemple d'aquestes condicions és l'època de benestar polític i material que es va viure a la casa d'Aquitània i de Poitou. Els ducs d'Aquitània i comtes de Poitou, grans vassalls força desvinculats del poder reial, s'havien caracteritzat, ja des de feia generacions, per l'interès en la vida intel·lectual. Guillem el Gran, III comte de Poitou i V duc d'Aquitània (993-1030), avi del trobador, va afavorir l'intercanvi cultural entre la seva cort i les grans escoles clericals del nord de França (Bezzola, 1958-66: II, 255-6). Amb el seu fill Guiu Jofre, conegut com Guillem VI de Poitou i VIII d'Aquitània (1058-1086), el període de pau i de fertilitat intel·lectual es va perllongar fins a la generació de Guillem VII de Poitou i IX d'Aquitània (1086-1127), el primer trobador d'obra coneguda.

²⁵ Sobre el matrimoni a l'època dels trobadors, vegeu Paterson, 1993: 228-41. La rellevància de l'adulteri com a característica de l'amor cortès és destacada per Lewis, 1936: 11-21; i Rougemont, 1939: 2-6.

En aquesta mateixa regió es van donar altres condicions que van contribuir a preparar el terreny per al sorgiment de la cortesia: una aristocràcia més independent de l'església que no pas l'aristocràcia del nord (Bloch, 1962: 310); un renaixement del comerç al Mediterrani; un refinament dels costums, i una nova organització de la vida social entorn de les corts, on les dones jugaven un paper destacat. Moshé Lazar destaca la influència que va exercir sobre els costums i sobre les idees el descobriment de la civilització oriental, gràcies al comerç, a les croades i a l'intercanvi cultural que tenia lloc a la península Ibèrica i a Sicília:

Un monde nouveau s'était révélé à eux, lumineux et coloré: une civilisation qui n'était pas chrétienne, qui faisait une large part à la vie terrestre, qui préférait la joie et l'enthousiasme, les festins et l'amour à la souffrance et à la contrition. (1964: 9)

La importància de la influència islàmica en el desenvolupament de l'ètica i la lírica amorosa cortesa ha estat emfasitzada i documentada per Roger Boase (1977: 62-75). Segons l'estudiós, el que anomenem amor cortès va ser importat des dels territoris hispànics musulmans al sud de França, o bé va rebre una forta influència de la cultura, la literatura i la filosofia àrabs.

Alguns autors esmenten també la rellevància social i cultural del moviment entorn de Robert d'Arbrissel i el seu monestir, Fontevrault, que va fundar el 1100 o el 1101 i que va arribar a tenir seus a diferents ciutats (Bezzola, 1958-66: II, 275-84; Bloch, 1991: 178-83; Paterson, 1993: 243-4). A Fontevrault, on es predicava un ideal d'ascetisme i humilitat, hi governava una abadessa, i els homes i les dones hi conviuen. Els testimonis de l'època proven que, entre els seguidors d'Arbrissel, hi

predominaven les dones²⁶. Sovint, dames de la noblesa fugien del matrimoni, abans o després que aquest fos celebrat, per refugiar-se a Fontevrault. La influència del moviment a l'entorn de Fontevrault sobre la creació d'un clima propici al naixement de la cortesia es pot deduir del fet que les genealogies de les persones relacionades amb el convent coincideixen significativament amb les de diverses figures que trobem a l'ambient d'eclosió de l'amor cortès (Bloch, 1991: 181).

Altres factors que contribuïen a millorar les condicions socials de les dones de les classes superiors del sud de França i de Catalunya amb respecte a altres territoris eren els econòmics. Tot advertint del perill que pot representar fer generalitzacions basades en la recerca dels documents legals de l'època, Bloch cita fonts que demostren una presència dels matronímics, sovint associats amb la possessió de terres, més freqüent a Catalunya i al sud de França que no pas al nord (1991: 186-93). Linda M. Paterson també constata l'existència de drets de propietat per a les dones occitanes i catalanes del segle IX, X i XI desconeguts en altres regions (1993: 223). Teresa Vinyoles corrobora i amplia aquesta informació: la presència femenina en documents dels segles IX i X referits a l'assignació i al conreu de les terres novament conquerides sota el domini dels francs és abundant i rellevant. Les dones apareixen cultivant les terres adquirides recentment al costat del marit i dels fills, però també soles (2005: 9-13).

²⁶ 'Robert d'Arbrissel avait prêché indifféremment aux hommes et aux femmes en passant par villes et châteaux, mais parmi ceux qui le suivirent, les femmes prédominaient. C'est donc des femmes et de leur salut, que Robert s'occupa de plus en plus. Pascal II, dans ses deux bulles, ne parle que des religieuses de Fontevrault. Dans sa confirmation de la première bulle pontificale, en 1109, Pierre, évêque de Poitiers, tout en mentionnant les hommes qui ont suivi Robert, ne parle que du couvent des religieuses de Fontevrault,' (Bezzola, 1958-66: II, 285).

D'una altra banda, la regió del litoral mediterrani conservava una influència més gran del dret romà que les regions del nord (Resnick Alfonsi, 1986: 22-3). Això implicava que s'observés una certa igualtat en el repartiment del patrimoni entre els hereus i les hereves de les famílies de l'aristocràcia. Aquestes pràctiques hereditàries conferien a les nobles occitanes i catalanes en general un cert grau d'independència econòmica, superior al que assolirien en els segles posteriors de l'època feudal arran de l'establiment de l'hereu únic (Paterson, 1993: 225; Vinyoles, 2005: 32 i 91). Cap al segle XI es va introduir una nova modalitat en el repartiment del patrimoni familiar entre fills i filles: el canvi va consistir en l'exclusió dels testaments de les filles que ja havien rebut un dot²⁷. Això garantia els seus drets d'herència en un repartiment previ a l'execució del testament.

1.10. El naixement de la lírica cortesa: dues teories

Considerant aquest conjunt de circumstàncies, diversos autors han proposat llurs hipòtesis sobre el naixement del concepte de l'amor cortès. Bezzola veu aquest fenomen com el resultat d'una llarga evolució que es reflecteix en els aspectes socials i culturals que hem comentat més amunt. L'amor cortès neix com a expressió de les aspiracions d'un sector de la societat que, des de feia més d'un segle, s'havia anat emancipant de la tutela eclesiàstica:

²⁷ La institució del dot femení, conseqüència del resorgiment del dret romà a les regions meridionals, va anar desplaçant, durant els segles XII i XIII, l'antiga pràctica del dot marital, basada en la llei goda, segons la qual el marit oferia un dot a la muller en contreure matrimoni (Vinyoles, 2005: 92).

En réunissant tous ces éléments épars en une conception géniale: la dame comme inspiratrice d'amour, de vertu, de courtoisie, le compte de Poitou trouvera la formule résumant en un mirage resplendissant toutes les aspirations de cette société courtoise, chaque jour plus consciente des valeurs spirituelles qu'elle était capable de créer, une fois délivrée de la tutelle de l'Eglise, qui jusque-là avait détenu le monopole de toute vie supérieure. (1958-66: II, 314)

Per a Bloch, en canvi, la cortesia va sorgir com a reacció d'una noblesa davant de la progressiva millora de les condicions socials i culturals de les dones, en una societat on la influència de l'església sobre els costums era més lleu i on el poder econòmic de les hereves i les dones amb dot representava una amenaça per al règim de propietat patriarcal (1991: 194-7). Per a l'estudiós, la invenció de la cortesia representa una reapropiació de la dona en un moment en què ella començava a apropiarse del que, tradicionalment, havien estat formes masculines de riquesa. No és, doncs, una reacció contra l'antifeminisme, sinó un altre mode de manifestació de la voluntat del règim patriarcal d'aprehendre i classificar la feminitat:

As long as woman was property to be disposed of, she was deprecated in accord with received misogynistic notions of the feminine as the root of all evil; but as soon as woman became capable of disposing -and, more specifically, of disposing of property- she was idealized in the terms of courtly love. (1991: 196)

Aquestes dues visions són complementàries i abasten, de manera coherent, bona part dels elements històrics i culturals que van propiciar el naixement de la cortesia. Tanmateix, encara queden per resoldre alguns interrogants. A quina classe social va tenir el seu origen la lírica cortesa: a la dels grans senyors feudals, a la petita noblesa, o potser, com proposava Jaeger, entre els

funcionaris de la cort²⁸? Des d'una altra perspectiva, i considerant la tradició misògina en la qual s'inscrivien aquestes obres, com va arribar la dona a esdevenir objecte d'un culte profà, en el qual era declarada mestressa de la voluntat masculina?

1.1.1. Una perspectiva sociològica

A la seva obra clàssica *The Civilizing Process*, Norbert Elias explica com, durant les darreres dècades del segle XI i tot el XII, es va operar un canvi a la societat feudal de l'actual territori francès. En l'època de florida del comerç i de les ciutats, els petits vassalls, que subsistien amb els productes del conreu de les seves terres, veien com quedaven exclosos de les transaccions de compra i venda, mentre que els grans senyors feudals, més escassos però també més poderosos, tenien la possibilitat de participar en el món del comerç gràcies als excessos de producció de llurs feus, als impostos que rebien de llurs vassalls i a una demanda creixent d'objectes de luxe a llurs corts. Si bé l'activitat econòmica de l'alta noblesa havia evolucionat, no ho havia pas fet la mentalitat dels cavallers en sentit ampli, que continuava sent materialista i hedonista, i mantenia els costums que havien caracteritzat els grans vassalls guerrers des de la decadència de l'imperi carolingi:

The rules of this large, ponderous, agrarian sector of the medieval world, the knights, are for the most part scarcely bound in their conducts and passions by money chains. Most of them know only one means of livelihood -thus only one direct dependence- the sword. [...] People are wild, cruel, prone to violent outbreaks and abandoned to the joy of the moment. (1994: 319)

²⁸ Vegeu apartat 7 d'aquest capítol.

Malgrat la impressió que puguin donar certs testimonis literaris de l'època, la preponderància dels homes sobre les dones i l'exclusió d'aquestes de la vida social eren la norma:

In a society of landed nobility dispersed fairly loosely across the country in their castles and estates, the likelihood of a preponderance of the man over the woman and thus of a more or less unconcealed male dominance, is very great. And wherever a warrior class or a class of landed gentry has strongly influenced the overall behaviour of society, traces of male dominance, forms of purely male social life with its specific eroticism and a certain eclipse of women, are to be found more or less clearly in its tradition. (1994: 325)

La desconfiança i el menyspreu cap a les dones eren, doncs, ingredients d'aquesta mentalitat:

There is mistrust towards women, who are essentially objects of sensual satisfaction, delight in plundering and rape, desire to acknowledge no master, servility among the peasants on whom they live, and behind all this the impalpable pressures that cannot be met with weapons or physical violence: debt, the cramped, impoverished mode of life contrasting sharply with their large aspirations, and mistrust of money whether in the hands of the masters or the peasants. (1994: 320)

L'increment de l'activitat administrativa a les corts dels grans senyors feudals va fer-hi necessaris els serveis de clergues i lletrats capaços d'assumir aquestes tasques. La presència dels lletrats a les corts dels grans senyors feudals actuava com a indicador de la magnitud del patrimoni familiar: com més grans eren els dominis del senyor feudal, més personal qualificat calia per fer-se càrrec de l'administració. Al seu torn, l'extensió de les possessions del senyor es considerava directament proporcional al seu poder militar: com

més territoris, més homes al seu servei (Elias, 1994: 308-9). Així, la presència de grups d'individus cultivats a les grans corts va esdevenir un signe de riquesa i poder²⁹. Al mateix temps, les noves possibilitats ofertes pel comerç van estimular entre els grans senyors el desig d'exhibir i ostentar l'esplendor de les seves corts. D'aquesta manera, el patrocini literari es va convertir en marca de prestigi per a les corts que l'exercien:

Here, as always in history, higher and more refined forms of poetry develop from simpler ones in conjunction with a differentiation of society, with the formation of richer and more refined social circles. (1994: 322)

Basant-se en el treball d'Elias i d'altres estudiosos, James A. Schultz afirma que la presència d'individus cultivats a les corts feudals no només era un indicatiu de refinament, sinó que constituïa un motiu de distinció social i un tret identificador de les classes nobles. Seguint les reflexions de Bourdieu sobre la distinció, Schultz atorga a la cortesia una doble funció social: d'una banda, distingia els membres de l'aristocràcia d'aquells que en quedaven exclosos; de l'altra, actuava com a legitimació de la posició hegemònica que la noblesa ocupava en la societat medieval. La cortesia era un dels instruments que garantien la segregació social i, en conseqüència, el manteniment de l'ordre establert (2006: 160-5).

Hem de tenir present en tot moment que la tendència al refinament dins les corts feudals, si bé actuava com a signe de distinció

²⁹ Vegeu més amunt el resum de les teories de Jaeger sobre la presència d'estudiosos a les corts medievals (apartat 7). En un treball posterior, Jaeger afirma que l'exhibició del refinament en els costums és un requeriment per als individus de les classes nobles (1999: 150-1). Sobre la sofisticació (si més no, superficial) dels gustos i costums de l'alta noblesa en aquesta època, vegeu també Scaglione, 1991: 86.

respecte d'altres corts de grans vassalls guerrers, convivia, a l'entorn cortès, amb la rudesa habitual en aquest ambient. Un bon exemple de la diversitat d'estímuls al món de la cort ens l'ofereix l'obra del trobador Guillem IX d'Aquitània, on es combinen l'esperit guerrer i l'expressió de l'amor cortès, sense que això causés cap mena de sorpresa o impressions contradictòries en el públic medieval -reaccions que, en canvi, sí ha provocat en la crítica contemporània (Kendrick, 1988: 133-4).

La voluntat de distinció va ser, també, el principal motiu de l'adhesió dels petits cavallers als ideals de la cortesia (Möller, 1959: 143). Com explica Eric Köhler, molts membres d'aquest grup social s'havien vist empobrits i desposseïts com a resultat dels canvis en la dinàmica econòmica feudal, i s'havien vist forçats a ingressar al servei de senyors feudals més poderosos que els poguessin garantir un mitjà de subsistència (1964: 36). Com a membres de la cort, aquests petits cavallers van començar a gaudir d'alguns dels privilegis fins aleshores reservats a l'alta noblesa. En conseqüència, va sorgir entre ells un desig de distanciar-se dels estrats inferiors de la societat (els formats per aquells individus que eren anomenats *vilans*, per oposició a *cortés*, en virtut de llur manca de qualitats cortesanes). Aquesta voluntat de 'tancar les fronteres socials', en l'expressió que fa servir Köhler, els va fer adoptar els ideals cortesans, identificadors de la noblesa més refinada (1964: 36-7)³⁰.

³⁰ La visió de la cultura cortesa com a exhibició de refinament social també és defensada per Scaglione (1991: 101) i Duby (1991: 267). Stallybrass i White descriuen un fenomen similar en parlar de com la burgesia, al segle XVIII, va maldar per crear-se un espai social entre allò que era aristocràtic i allò que es considerava vulgar, també per mitjà del refinament dels costums (1986: 109).

Així, podem concloure que la lírica cortesa no va ser la creació d'una classe social determinada, sinó que va sorgir com a producte d'una convergència d'interessos en una conjuntura històrica que va fer possible la unió d'elements de l'alta i la baixa noblesa en un desig comú de distinció: la primera, respecte de la resta de corts de grans vassalls guerrers; la segona, respecte del comú de la gent que no pertanyia a l'entorn cortès.

1.12. La dona a la lírica cortesa: el concepte d'inversió simbòlica

Tot seguit analitzarem el paper preeminent de la dama a la lírica cortesa. Que la lírica cortesa és misògina és, a hores d'ara, un argument inqüestionable (Bec, 1984: 8). Tampoc no podria ser d'una altra manera, tenint en compte el bagatge cultural que transmetia l'educació de l'època i que nosaltres, en les pàgines precedents, hem mirat de resumir (Kahn Blumstein, 1977: 3). Però, al costat d'aquest vessant filosòfic tradicional, no hem de perdre de vista el fet que la lírica cortesa, en la seva difusió, és fonamentalment un entreteniment social, un espectacle. Com a tal, conté un fort component lúdic que, tal com exposa Mikhail Bakhtin a *Rabelais and His World*, l'aproxima força a altres manifestacions socials en què l'ordre real polític i social és subvertit (1984: 5-7). Bakhtin compara el concepte d'espectacle medieval amb allò que és carnavalesc. En efecte, per a Bakhtin les formes medievals de protocol i ritual basades en la capacitat lúdica de l'ésser humà construeixen un món alternatiu:

[...] a completely different, non-official, extraecclesiastical and extrapolitical aspect of the world, of man, and of human relations; they built a second world and a second life outside officialdom [...]. (1984: 6)

En altres paraules, es crea un món paral·lel, un món que pertany al domini d'allò que és simbòlic. Si considerem que la lírica trobadoresca, en el context de la seva execució pública, constitueix una mena d'espectacle, podem establir una analogia entre aquesta i les manifestacions socials lúdiques que Bakhtin i els estudiosos posteriors han anomenat 'carnavalesques'. En efecte, tant al carnaval com al món representat a la lírica trobadoresca hi ha una alteració de l'ordre habitual de les coses: la dona, que, com hem vist, en el món real era considerada un ésser inferior a l'home, apareix a la lírica cortesa com a senyora de la voluntat masculina, davant de la qual l'amant no vacil·la a expressar la seva submissió. Com destaquen Peter Stallybrass i Allon White, el que és perifèric a la societat ocupa un lloc central en el món simbòlic (1986: 20); així, la lírica trobadoresca reflecteix un món paral·lel on, per mitjà d'una inversió simbòlica, la figura marginal del món real (la dona) té el poder sobre la figura central (l'home)³¹. El fenomen de la inversió simbòlica, que de nou trobem associat amb elements de joc, no només ratifica l'existència d'un sistema binari a la societat (en aquest cas, la distinció entre homes i dones), sinó que, a més, exalta i celebra el terme que hi és socialment exclòs (Stallybrass i White, 1986: 57; Babcock, 1978: 24-5).

James A. Schultz també ha identificat la inversió dels papers tradicionalment assignats als gèneres com un dels elements clau en el naixement de la lírica cortesa. Tanmateix, alguns aspectes de

³¹ Sobre el concepte d'inversió simbòlica, vegeu Babcock, 1978: 32, i Stallybrass i White, 1986: 56-7.

la seva teoria susciten qüestions que no queden resoltes. Per a Schultz, la inversió en el pla literari sorgeix com a producte d'una tendència civilitzadora i refinadora entre els homes nobles pel que fa a les relacions amb el gènere femení. La conseqüència per a aquests homes, però, és un estat constant d'ansietat:

The subjection of the male lover to the power of love and, especially, his submission to his lady represent a dramatic inversion of the 'natural' gender order -to which medieval authors are in general resolutely committed. That masculine autonomy and precedence should be thwarted to such a degree is the source of great anxiety. (2006: 180)

Tot i que Schultz ofereix exemples on, d'acord amb la seva interpretació, l'amor amenaça la masculinitat del cavaller a través de la subordinació d'aquest a la dama, nosaltres no sabríem pas detectar aquesta ansietat en la literatura cortesa que és l'objecte del nostre treball. Com el mateix Schultz afirma unes pàgines més endavant (184), la inversió dels papers dels gèneres que proposava la cultura cortesa no va tenir repercussió a la vida real, on es van mantenir els plantejaments tradicionals. Dificilment un fenomen que queda limitat a l'esfera d'allò que és simbòlic podria provocar ansietat en els individus d'una classe social. D'una altra banda, ¿per quina raó els nobles haurien de voler impulsar un model que, al capdavall, els hauria de provocar ansietat? La perspectiva de Schultz, encara que adequada en alguns aspectes, no és prou àmplia com per abastar la varietat de motius i manifestacions de la lírica cortesa. En la seva obra no fa, per exemple, cap esment de les peces líriques on la dama és criticada o atacada.

En demanar-se per què els homes nobles van promocionar un model en què llur posició era la de subordinació a la dona, Schultz

observa, amb raó, que es tracta d'un fenomen purament simbòlic. Més endavant argumenta que, si són els homes i no les dones els qui se sotmeten en el terreny simbòlic, és perquè

[...] the powerlessness of men is more interesting than the powerlessness of women. [...] It could be because the subordination of those who hold power is more interesting than the subordination of those who never had power in the first place. (2006: 183)

Al nostre parer, el sentit de la inversió simbòlica no és pas una qüestió de qui resulta més interessant en la posició de submissió. Es tracta, més aviat, d'una oportunitat d'exhibició del refinament, la contenció i la moderació que es valoraven com a trets de distinció en les corts medievals. El fenomen d'inversió simbòlica és la manifestació extrema de l'actitud considerada que l'home cortès havia de mostrar cap a les dames del seu entorn. La capacitat d'executar la inversió en el pla literari és un indicatiu de civilitat, de consideració, de cortesia i, per tant, de noblesa i de distinció.

La dona, terme inferior en el sistema dels gèneres real, és el nucli al voltant del qual es construeix la ficció sentimental trobadoresca. La inversió simbòlica, però, no té poder suficient per a alterar les característiques dels termes invertits ni l'ordre establert en el món real (Davis, 1978: 153; Stallybrass i White, 1986: 56), de manera que, fins i tot en aquest territori paral·lel, es manifesten les reaccions mesclades que les figures marginals del món real inspiren en les figures dominants: una multiplicitat d'actituds que oscil·len entre el rebuig i el desig, varietat que també veiem confirmada per la diversitat d'imatges femenines que apareixen a la lírica cortesa (Gold, 1985: 145-6; Stallybrass i White, 1986: 20 i 191). En l'àmbit social, l'escassa projecció de què va gaudir l'ètica

cortesa en el món real actua com a testimoni del seu abast únicament simbòlic (Power, 1975: 28; Elias, 1994: 324-7; Schultz, 2006: 184). Una mirada a les condicions de vida de les dones en els segles posteriors ens pot resultar il·lustrativa en aquest sentit.

1.13. Les condicions socials de les dones en l'Europa dels segles XIV i XV

En abordar aquest tema, inevitablement topem amb la pregunta que es va demanar Joan Kelly en el seu assaig clàssic, publicat per primera vegada l'any 1977, 'Did Women Have a Renaissance?'³². A la conclusió, l'autora es responia la pregunta en negatiu i, tot i que estudis posteriors han tractat de matisar aquest resultat³³, és difícil, considerant els testimonis de l'època, pensar que els segles XIV i XV van veure una millora de les condicions en què vivien les dones de les diferents classes socials. Si bé és cert que hi va haver progressos en aspectes puntuals, la impressió general és d'estancament, si no de franc retrocés, pel que fa a les oportunitats de què havien pogut gaudir les dones dels segles immediatament anteriors (Casey, 1976: 226; Kelly, 1984: 19; DUBY i Perrot, 1991: 145). L'enduriment de la literatura misògina i misògama actua com a indicador clar de la tendència reaccionària predominant en la

³² Originalment publicat a Bridenthal, Renate, i Claudia Koonz (eds.), *Becoming Visible: Woman in European History*, Houghton Mifflin. Per aquest treball hem consultat la reimpressió accessible dins Kelly, 1984: 19-50. Tot i que Kelly es basa en gran mesura en el cas italià per al seu estudi, moltes de les observacions que fa són aplicables a la cultura europea en el seu conjunt, i les conclusions a què arriba resisteixen el contrast amb altres fonts i amb els testimonis de l'època.

³³ David Herlihy (1985), tot admetent la conclusió de Kelly, considera que cal incloure en el panorama renaixentista les figures individuals de dones que van destacar en el terreny de l'espiritualitat. L'excepcionalitat d'aquestes dones, però, fa que llurs vides no siguin exemples representatius de les condicions de les dones en general.

cultura d'aquests segles, que continuava sent eminentment patriarcal (Rivera Garretas, 1996: 223). En un estudi honest i exhaustiu, Kathleen Casey analitza les possibles causes de la progressiva pèrdua de poders i llibertats de les dones en els darrers segles de l'Edat Mitjana i en el Renaixement, i suggereix que, en una època en què els modes de poder estaven en ple procés de despersonalització i d'adopció de tàctiques més agressives, les dones que, per la seva condició social, haurien pogut reaccionar contra els avenços de la societat patriarcal en detriment de llurs llibertats, no ho van fer. Probablement, argumenta Casey, aquestes dones van considerar que era massa tard per a enfrontar-se a un poder que caminava amb passes decidides cap als règims absolutistes; en la majoria dels casos, les dones de les classes privilegiades se sentien satisfetes amb els avantatges de què gaudien per naixença o per matrimoni, i no tenien prou incentius per combatre l'ordre dominant. Per una altra banda, sembla clar que hi havia una hostilitat creixent cap a les dones que ostentaven posicions de poder polític o estaven en condicions de fer-ho. Aquest fenomen es va acabar de definir al segle XVI, però, com assenyala Casey, els fonaments d'aquesta actitud els hem d'anar a buscar als segles precedents, en què ja trobem abundants testimonis de la tendència, entre els escriptors masculins, a reduir les funcions acceptables de la dona a la societat a una de sola: la de mare i esposa (1976: 235-6).

Els testimonis del pensament de l'època ens ofereixen, en aparença, una diversitat de models de relacions entre els sexes, corresponents a les diferents classes socials en què s'originaven aquests discursos. Així, podem trobar, a la literatura cortesana, una imatge de les relacions entre els sexes basada en l'exercici de les

virtuts cortesanes tant per part dels homes com per part de les dones; als escrits sobre el matrimoni i la família, hi trobarem la concepció burgesa del nucli familiar patriarcal; i als primers textos amb voluntat de crítica social, una presentació dels sexes gairebé en igualtat de condicions. Tanmateix, una anàlisi profunda de les qualitats femenines que apareixen com a acceptables en aquests textos revela que, al capdavall, els interessos de les diferents classes socials en matèria de relacions entre els sexes no divergien pas tant com sembla a primera vista: l'ideal que predominava era el d'una dona casta, disposada a acatar l'autoritat masculina i en qui la virtut més gran, a banda de la castedat, era el silenci (Casey, 1976: 245; Kelly, 1984: 21-2; King, 1988: 169).

Vegem com es mostra aquesta tendència en el context social que ens ocupa en aquest treball: el de la noblesa de cort. La imatge de la dama de cort que ens presenta Baldassarre Castiglione al tercer llibre d'*Il Cortegiano* és prou eloqüent en aquest sentit. Publicat l'any 1528, *Il libro del Cortegiano* cristal·litza els ideals de la classe noble que s'havien anat forjant en el procés de transició de les corts feudals a les corts dels reis renaixentistes, i presenta un nou estadi d'un procés d'adaptació que la noblesa de cort havia iniciat segles abans. *Il Cortegiano* resulta, doncs, una eina útil per il·lustrar tendències que ja existien en la noblesa europea dels segles immediatament precedents. Pel que fa a qualitats intel·lectuals i formació artística, la dama a *Il Cortegiano* apareix en un pla d'igualtat amb el cavaller: culta i educada, domina les habilitats necessàries per brillar en els actes socials de la cort (Castiglione, 1972: 209-10). Les diferències sorgeixen quan Castiglione defineix les tasques que corresponen en la societat a l'home i a la dona nobles. En primer lloc s'esmenten les obligacions

comunes a totes les dones, independentment de llur condició social: la bondat, la discreció i l'exercici del paper de bona mare i esposa (1972: 212). Pel que fa a l'àmbit específic de la cort, mentre que l'ocupació principal de l'home noble és l'ofici de les armes, la missió de la dona noble és agradar i entretenir. La possibilitat d'accedir sense esforç a l'educació i a la cultura, que s'obria per als dos sexes, esdevé, amb la realització de l'ideal cortesà del Renaixement, una inversió en la dona a llarg termini: en el cas de l'home, la cultura és vista com a una eina per a l'enriquiment personal, mentre que per a la dona és una eina que ha de ser emprada en benefici dels altres, embellint i fent més acollidor l'entorn cortesà.

— Voi sete in grande errore, — rispose messer Cesare Gonzaga; — perché come corte alcuna, per grande che ella sia, non po aver ornamento o splendore in sé, né allegria senza donne, né cortegiano alcun essere aggraziato, piacevole o ardito, né far mai opera leggiadra di cavalleria, se non mosso dalla pratica e dall'amore e piacer di donne, così ancora il ragionar del cortegiano è sempre imperfettissimo, se le donne, interponendovisi, non danno lor parte de quella grazia, con la quale fanno perfetta et adornano la cortegiania —. (1972: 210)

Castiglione va fer participar els seus personatges en la *querelle des femmes* suscitada arran de les idees sobre la dona difoses pel *Roman de la Rose* (1972: 217-60). Malgrat l'abundància d'exemples de virtut femenina i la vehemència amb què alguns personatges defensen la causa de les dones, el pes de la tradició cultural que informava l'educació dels individus de la classe de Castiglione surt a la superfície enmig de l'exposició de l'ideal de cort d'*Il Cortegiano*. El caràcter ornamental i accessori de la missió assignada a la dama dins de la cort no s'ha allunyat gaire d'algunes de les

qualitats que els pares de l'església atribuïen a les dones en els seus escrits: la complementarietat i la secundarietat.

De fet, el procés d'educació en si mateix ja preparava les noies des de la infantesa per a desenvolupar aquest paper en la societat. Si bé és cert que l'accés a la cultura per part de les filles de famílies nobles va augmentar i millorar amb el Renaixement, també cal recordar que la cultura en la qual es formaven era l'herència de segles de pensament misogin, i que era administrada per l'autoritat cultural patriarcal (Kelly, 1984: 35). A més, l'adveniment de l'humanisme va afavorir la difusió, fora dels cercles estrictament escolars, de les velles idees de l'antiguitat grega i romana sobre la inferioritat de les dones (McNamara, 1994: 5).

En el context precís de Catalunya, la situació no era gaire més afalagadora. La progressiva institució del règim de l'hereu únic durant els segles XII i XIII va suplantat la pràctica anterior del repartiment de l'herència entre els fills i les filles. Com a conseqüència, les filles quedaven sovint excloses de l'herència en favor dels fills mascles de més edat. Per una altra banda, la generalització de la pràctica del dot femení va desplaçar progressivament el costum del dot marital, segons el qual el marit atorgava un dot a la dona en contreure matrimoni. Amb el dot femení, en canvi, era la dona qui aportava uns béns que, en ocasions, no podia recuperar en cas de viduïtat (Vinyoles, 2005: 170-2). Pel que fa al matrimoni, la diversitat de contractes nupcials que existien en els segles X i XI, basats en el mutu consentiment de la parella, havia evolucionat cap a la implantació dels capítols matrimoniais, en els quals els interessos econòmics tenien un paper cada cop més rellevant. El matrimoni esdevenia, doncs, un

afer de negocis, on la voluntat dels contraents perdia rellevància davant de la necessitat de preservar l'estabilitat de les fortunes.

A partir del segle XIII, la participació de les dones en la vida civil de les institucions va quedar prohibida per llei, de manera que llurs possibilitats d'intervenció en els esdeveniments socials i culturals decisius dels segles posteriors va quedar reduïda a la mínima expressió. Les dones no podien gaudir de la condició de ciutadanes, i estaven excloses de qualsevol participació en l'organització política de les ciutats. Els estudis reglats els estaven prohibits, així com l'exercici de certes professions. Algunes dones treballaven com a metgesses i llevadores, però sempre al marge dels circuits oficials, ja que la prohibició que les dones s'examinessin els impedia d'accedir a qualsevol titulació reconeguda. La missió de la dona queda reduïda a la cura de la casa i dels fills (Rivera Garretas, 1996: 222; Vinyoles, 2005).

Cal advertir que, malgrat aquest quadre pessimista del deteriorament de les condicions de les dones a finals de l'Edat Mitjana i al Renaixement, s'ha d'evitar de caure en una idealització de la situació dels segles immediatament anteriors. Davant de l'enduriment de les condicions d'aquestes dones en els segles XIV i XV, és relativament fàcil caure en la temptació de lloar la societat dels segles XI, XII i part del XIII com a l'època de l'auge de la llibertat de les dones abans de l'Edat Moderna. Aquest optimisme, que apareix amb una certa freqüència en la bibliografia publicada sobre el tema, no ens ha de fer perdre la perspectiva: les condicions de vida de les dones a finals de l'Edat Mitjana empitjoraren, però això no vol dir que abans haguessin estat bones. En el decurs de la història, fins a l'època que ens ocupa, no

és possible de parlar de millores substancials en les condicions de vida de les dones a escala general.

1.14. L'antifeminisme a la lírica cortesa

Hem vist com la dona, per un procés d'inversió simbòlica, passa de ser una figura socialment oprimida en el món real a ostentar el poder en el món de ficció de l'ètica cortesa. Esdevé, així, un motiu de creació cultural, un pretext a propòsit del qual exhibir les noves tendències civilitzadores que certs sectors de les classes guerreres, altes i baixes, van adoptar com a marques de distinció respecte a altres elements dels seus grups i d'altres grups socials. La figura de la dona es converteix, doncs, en un instrument al servei de la cortesia. En el món simbòlic, però, són habituals els fenòmens d'abús i de demonització dels membres més febles de la societat, malgrat l'exaltació de què són objecte en alguns moments de la inversió simbòlica. Vegem com es manifesta aquest fenomen a la lírica cortesa a través de les imatges de la dona que s'hi ofereixen.

Un dels trets característics de l'amor cortès és la inaccessibilitat del seu objecte: Frederick Goldin ja va destacar la impossibilitat de ser abastada, l'anonimat, l'absència i la vaguetat de la identitat de la dama com a requisits per a ser objecte del cant amorós (1975: 54-5). Com hem vist més amunt, la dama lloada pels trobadors era una dama casada i, sovint, d'un rang social superior al de l'amant. La imatge de la dama indiferent als precés del trobador, inabastable, impossible d'aconseguir, és, per a Bloch, una nova manifestació de l'ideal femení de la verge, que circulava per la cultura occidental des de la seva formulació als escrits dels pares de l'església, i que

representava l'extrem positiu de la pluralitat de les imatges femenines dins del discurs antifeminista (1991: 147-9). Dit d'una altra manera, la dama pot ser lloada perquè, un cop negada la seva carnalitat en el marc del discurs, escapa a les generalitzacions tradicionals sobre els defectes del seu sexe, tal com feien les heroïnes de l'ascetisme en els escrits dels primers segles del cristianisme. Podem dir que, segons la interpretació de Bloch, el discurs cortès és un intent de despullar la dona d'algunes de les qualitats que li són pròpies, per tal de classificar-la i donar-li un nou lloc al sistema patriarcal que, al seu torn, tractava d'adaptar-se a les noves tendències socials i culturals.

És essencial de tenir en compte la insistència de Bloch sobre el fet que l'antifeminisme i la idealització del que és femení no són tendències oposades, sinó que són dues manifestacions d'una mateixa ideologia i una mateixa angoixa: 'Antifeminism and the idealization of the feminine are mirror images of each other - coevally overdetermined visions of woman as overdetermined' (1991: 160). I cita exemples de la convivència d'aquestes dues tendències no pas en tensió, sinó en una relació de dualitat: el tractat *De Amore*, d'Andreas Capellanus, en el qual s'hi troben els llibres I i II, consagrats a l'ètica cortesa, junt amb el llibre III, que s'integra en la tradició misògina; o l'obra de Guillem d'Aquitània, on trobem, d'una banda, les composicions de to més groller, anomenades 'de l'amor cavalleresc', i d'altra banda, les *cansos* de caràcter refinat i idealitzant, afins als preceptes de la cortesia i anomenades per la crítica 'de l'amor cortès'. Bloch desmenteix, amb justícia, la concepció de la tendència deprecatòria i la tendència idealitzant com a forces oposades, que ha predominat entre la crítica des del segle XIX fins a temps recents (1991: 156-

64). També Simon Gaunt afirma que la idealització de la dama no s'ha de considerar com a oposada als impulsos misògins, ja que es misògina en sí mateixa:

[...] idealization of *domnas* should not be opposed to misogyny: it is misogynistic in itself since it is part of a process of exclusion of real women from the elevated *domna* category, and of their relegation to the category of *femnas*. (1995: 135)

L'emergència del rerefons cultural antifeminista a través de diversos tipus de manifestacions literàries no ens ha de sorprendre, si considerem el paper essencial de la tradició en la creació de l'obra literària medieval. L'antifeminisme a la literatura medieval ultrapassa la noció de motiu per esdevenir un registre, en el sentit en què Paul Zumthor utilitza el terme: un discurs que es fa visible en diferents gèneres i abasta una àmplia varietat de manifestacions literàries (1972: 80-1 i 117)³⁴. La tradició cultural de l'actitud aparentment contradictòria cap a les dones és, si hi apliquem les consideracions de Zumthor sobre el paper de la tradició, el terreny sobre el qual l'autor elabora la seva obra i, al mateix temps, el que en determina el funcionament. La supremacia de la tradició sobre el que avui entenem com a creativitat feia que cada text trobés el seu lloc dins del patrimoni literari al costat dels altres textos: els precedents, els contemporanis i els que es crearien posteriorment. La creativitat entesa en el sentit medieval es donava, doncs, al si de la tradició, per mitjà de la variació i la modulació de l'expressió. La revolució cultural del segle XII va proveir els artistes medievals amb nous gèneres de discurs que vehiculaven la tradició en la qual s'inscrivien i s'asseguraven, així,

³⁴ Vegeu Bloch, 1977: 1-2; 1991: 7. També Dragonetti, 1960: 225, i Jauss, 1982: 79.

la integració en el patrimoni textual. Al seu torn, aquestes noves formes d'expressió van anar integrant-se a la tradició, modificant-la i enriquint-la (Zumthor, 1959: 410; Jauss, 1982: 25).

1.15. Conclusió

Hem vist com les idees misògines a la cultura occidental formen part d'una tradició de segles, el vigor de la qual encara és extraordinari a l'època que ens ocupa³⁵. Hem vist, també, com l'obra artística medieval havia de definir la seva identitat en relació a la tradició cultural. Considerant el fort caràcter misogin de la cultura medieval, que hem analitzat a les pàgines precedents, és del tot lògic que les creacions literàries a l'entorn de l'amor profà transmetin aquestes mateixes idees, com a intervencions en un diàleg al mateix temps diacrònic i sincrònic en el qual tota obra d'art ha de participar per tal de ser admesa dins del bagatge cultural medieval. Hem de partir, doncs, del moment en què, dins d'una tradició eminentment misògina, s'elaboren unes obres d'art que exalcen la dona. És aquest fenomen el que, en tot cas, es podria considerar com a anòmal, com a extraordinari, vist en el context de la tradició, i no al contrari (Lacan, 1992: 214). No ens han de sorprendre els atacs a les dones que trobem a la lírica dels trobadors, perquè manifestacions similars d'hostilitat contra el

³⁵ Susan Mosher Stuard explica com, al segle XII, l'interès creixent per la teologia, la filosofia i el classicisme va estimular l'ús de fonts clàssiques i patristiques com a autoritats per a diverses matèries, entre les quals figurava la caracterització del gènere femení. Aquest fenomen, associat a la tendència del pensament escolàstic a organitzar els conceptes en sistemes bipolars, va propiciar la construcció d'una definició dels gèneres basada en la polarització de trets positius i negatius, associats, respectivament, a l'home i a la dona. Gràcies a l'ensenyament ofert per les escoles i les universitats, aquestes nocions es van popularitzar durant els segles XIII i XIV, la qual cosa va contribuir a reforçar encara més les idees negatives sobre el gènere femení (1998: 141-3).

gènere femení s'havien estat produint des de l'Antiguitat; així, al segle XI ja no representen cap novetat³⁶. El que sí és novetat és la presentació de la dona com a terme dominant en les relacions de poder entre els sexes: com a resultat de les noves tendències civilitzadores que es donaven a les corts dels grans vassalls feudals en els segles XI i XII, sorgeix una manifestació artística on la dona és exalçada en tant que posseïdora de virtuts. Aquesta inversió dels termes reals de les relacions entre els gèneres representa la quinta essència del refinament dels costums, i atorga prestigi i distinció social a aquells que són capaços d'operar-la.

Durant la segona meitat del segle XX, alguns crítics van revelar el concepte de l'alteritat de la literatura medieval, a hores d'ara una eina necessària per a acostar-nos a les manifestacions literàries de l'època i per a apreciar-les plenament en el seu valor, en la diferència en la qual s'inscriuen respecte als cànons artístics actuals (Dragonetti, 1960: 174-8; Zumthor, 1972: 80-1). Si hem aplicat aquest concepte a l'aspecte formal i retòric, l'hem d'aplicar també a l'ideològic. No podem jutjar les idees expressades pels trobadors dels segles XI, XII i XIII des de la nostra perspectiva de lectors moderns, que és, precisament, una conseqüència dels canvis en el tractament de l'amor i de la figura de la dona que els mateixos trobadors van propiciar en la nostra cultura. En efecte, el discurs de l'amor humà a la cultura occidental contemporània és hereu directe de la lírica trobadoresca. Abans del segle XI, com hem vist més amunt, la literatura només havia reflectit l'amor de l'home per la dona en tant que passió destructiva, exaltant-ne sempre els efectes negatius. El concepte de l'amor mundà com a potència creadora, com a força positiva, i l'exaltació de la dona, el

³⁶ El parentiu ideològic entre els poetes elegíacs llatins i els trobadors provençals és posat de manifest per Jacques Lacan; citat a Lachin, 1980: 33.

seu objecte, com a encarnació de tots els béns, van tenir el seu origen amb la cultura cortesa (Ferrante, 1980: 687; Jaeger, 1999: 87-8). I així han estat rebuts per diverses tradicions literàries europees, com ara la italiana.

Com a hereus d'aquest concepte de l'amor, ens sorprèn i, de vegades, fins i tot ens desconcerta trobar actituds hostils cap a la dona en una manifestació artística que, aparentment, està consagrada a exaltar-la. Aquesta reacció és producte dels nostres prejudicis de lectors moderns. Si ens alliberem dels patrons que condicionen l'apreciació del discurs sobre l'amor humà a la nostra cultura actual, hereva de les tradicions que hem estudiat en el present capítol; si assumim que aquestes idees es van originar, precisament, en el moment que estem estudiant, i si tenim present que abans d'aquest moment no existien, podrem apreciar el contingut ideològic de la lírica dels trobadors en el seu context diferencial. Aquesta apreciació requereix una tasca d'abstracció respecte als nostres cànons actuals. De la mateixa manera que, en acostar-nos a la lírica dels trobadors, ens despullem de les nostres idees sobre l'originalitat artística, heretades del romanticisme, perquè aplicar-les a l'art medieval seria un anacronisme, hem de deixar enrere les idees preconcebudes sobre allò que un discurs amorós hauria de ser des de la nostra perspectiva de crítics del segle XXI i situar-nos en el context ideològic anterior a la florida de la lírica trobadoresca, un context que hem descrit amb detall en les pàgines precedents. En el desenvolupament d'aquest treball ens proposem d'aplicar aquest punt de vista a l'anàlisi dels textos vinculats a la tradició trobadoresca a través dels segles: des dels trobadors de l'època clàssica, passant per la lírica occitano-catalana dels segles XIV i XV, fins arribar a Ausiàs March. En el

decurs del nostre camí haurem de considerar els canvis històrics i socials que van tenir lloc en el període estudiat, i les seves conseqüències en l'exposició del discurs sobre la dona i sobre l'amor.

Per encetar la ruta que ens permetrà d'adoptar una nova perspectiva lliure dels condicionaments imposats per la tradició, cal qüestionar les idees heretades sobre la lírica cortesa. Amb aquest propòsit, dediquem el capítol següent a analitzar exemples de cançons trobadoresques de l'època clàssica per tal de posar a prova el plantejament convencional que les classifica en discursos unívocs de lloança o de rebuig.

Capítol 2

L'amant, la dama i l'amor a la lírica dels trobadors dels segles XII i XIII

Dediquem aquest capítol a l'estudi de textos de la lírica trobadoresca dels segles XII i XIII, amb la finalitat de mostrar la multiplicitat d'imatges femenines que hi apareixen i la insuficiència de la classificació bipolar, sostinguda tradicionalment, de la dama com a *bona domna* o *mala domna*. En primer lloc, considerarem les diverses interpretacions que els estudiosos han proposat per al paper de la dama en la lírica trobadoresca; més endavant passarem a comentar els textos més representatius per al nostre tema. En les nostres anàlisis posem de manifest la convivència de la lloança i la crítica cap a la dama dins de l'arquitectura del text. Aquesta convivència es presenta sota formes diverses, de les quals oferim exemples en els apartats que segueixen.

Les primeres percepcions modernes de la presència de la dama objecte del cant a la lírica trobadoresca van estar fortament condicionades per la mentalitat romàntica, pròpia, d'una altra banda, de finals del segle XIX, l'època en què les cançons dels trobadors van començar a esdevenir objecte d'estudi. Aquesta tendència idealitzant va prendre com a tret característic de la lírica trobadoresca la lloança de la dama i, en conseqüència, va forjar una imatge de l'amor cortès que s'identificava amb l'amor incondicional, submís i abnegat d'un amant devot cap a una dama

distant i altiva. Aquesta percepció unívoca i monolítica del caràcter de l'amor cortès va dominar durant la primera meitat del segle XX. A partir de la dècada de 1960, alguns crítics van apuntar l'existència d'una altra imatge femenina que no es corresponia amb l'ideal de perfecció considerat convencionalment com a objecte de la lírica cortesa, sinó que representava aspectes negatius de la dama que eren criticats i, en ocasions, atacats per l'amant³⁷. L'admissió d'aquesta presència va donar lloc a la concepció bipolar de les imatges femenines a la lírica cortesa que ens proposem de qüestionar en aquest treball.

2.1. Diverses interpretacions del paper de la dona a la lírica cortesa

L'anàlisi de Bloch sobre la cultura cortesa que hem resumit al capítol anterior, si bé és sòlida i ben fonamentada, no ha dedicat l'atenció que mereixen a altres imatges de la dona que hi apareixen. Tot reconeixent la natura polifacètica de l'amor cortès dels trobadors (manifestada en aspectes com la tensió entre la joia i el dolor, entre el desig constant i la impossibilitat de satisfer-lo, entre la necessitat del cant i la voluntat d'abandonar-lo per la seva inutilitat), n'ofereix una visió excessivament rígida i unívoca, que no considera la diversitat dels casos sentimentals i de les imatges femenines presents a la lírica trobadoresca. Bloch considera la dama objecte de desig a la lírica trobadoresca com un estereotip invariable caracteritzat per la perfecció, la virginitat i, sobretot, la incapacitat de sentir:

³⁷ Vegeu Lazar, 1964: 141-6; Nelli, 1974: I, 238, i Bec, 1984: 61-5.

Stated simply, to the extent that the woman of the lyric seduces but is never seduced, she represents a virgin. The prerequisite of her being desired is that she be perfect, ideal, complete unto herself, without imperfection or lack, and therefore without desire; the sine qua non of loving, therefore, is that one not be loved in return. (1991: 151)

No es fa cap consideració sobre les *cansos* trobadoresques d'amor esperançat, on el desig no és vist com una passió inútil i on el *joi* d'amor actua com a estímul per al perfeccionament de l'amant, que confia en l'èxit de la seva requesta i en l'eficàcia del seu cant. Aquest vessant de l'amor cortès és constatat per René Nelli: en el resum que fa de la doctrina amorosa tal com apareixia representada a l'obra dels trobadors cap al 1150, atesta la presència de la llarga espera per part de l'amant com un procés de purificació personal que n'augmentava el mèrit i el valor (1974: I, 256-7).

Algunes interpretacions del sentit de l'amor cortès tal com apareix a la lírica dels trobadors destaquen la dimensió social d'aquesta manifestació artística, tot afirmant que el veritable destinatari del discurs no és la dama, sinó un públic masculí. En aquest sentit, Simon Gaunt proposa una visió del cant cortès com a lluita per negociar una posició respecte d'altres homes en la jerarquia social:

Masculinity is constructed in relation to metaphors of power, and to a large extent the masculine subject seeks to position himself within a hierarchy in relation to other men. (1995: 147)

Així, la qualitat del cant, la seva superioritat per damunt dels cants dels seus competidors, és l'arma amb què el trobador defensa la seva posició: 'The quality of the poem is the outward sign of his status and the means he uses to demonstrate his superiority to

other men.' (157)³⁸. En la mateixa línia de pensament, Sarah Kay i Linda M. Paterson han sostingut que la lírica trobadoresca s'adreçava, en realitat, a un públic o receptor masculí, amb el qual es podien establir relacions que oscil·laven entre la competitivitat i la lloança indirecta i interessada (Kay, 1990: 84; Paterson, 1993: 258 i 1999: 63). També Laurie A. Finke comparteix l'opinió que la poètica de la *fin'amors* consisteix en un mitjà per articular relacions socials entre homes (1992: 30, 48).

La visió del cant com a competició ens porta a considerar encara una altra interpretació de la lírica cortesa: la que la relaciona amb el fenomen del joc. Sorgida arran de les idees sobre el joc exposades per Johan Huizinga a l'assaig *Homo Ludens* (1970: 158), aquesta teoria identifica la lírica dels trobadors amb una manifestació de caràcter lúdic. En efecte, hi ha diversos aspectes del joc que poden aplicar-se a la poesia en general, però que, en el cas de la lírica cortesa, presenten uns paral·lelismes dignes d'una atenció especial: d'acord amb Huizinga, tant el joc com la poesia són activitats lliures, que se situen al marge de la vida ordinària; no estan destinades a obtenir un profit material immediat, si bé impliquen competitivitat i aplicació d'unes certes habilitats; requereixen un espai i un temps determinats per ser executades, sempre d'acord amb unes regles i un ordre només coneguts pels iniciats (1970: 154-5)³⁹. La lírica cortesa, pel seu caràcter de joc de societat altament codificat en què, a través del refinament i de l'enginy, els artistes competeixen per un capital simbòlic,

³⁸ Sobre l'exclusió de la dona del discurs trobadoresc, vegeu Kristeva, 1983: 268; Gaunt, 1990; i Lacan, 1992: 214.

³⁹ Aquesta teoria és resumida i comentada per Boase (1977: 103-07). El mateix autor ratifica la presència de l'ingredient lúdic en l'entorn social cortès (1978: 68). Sobre el caràcter lúdic de la lírica trobadoresca, vegeu l'apartat 12 del primer capítol d'aquest treball.

generalment prestigi social, s'adiu perfectament amb les característiques esmentades per Huizinga. Dins de la ficció poètica el desig, doncs, també pot ser vist com a energia creadora, i no només com a passió improductiva.

Un altre punt de conflicte en la proposta de Bloch és la identificació entre la dama cantada i la verge. És cert que la dama apareix sovint com a inaccessible. Tanmateix, arribar a identificar-la amb l'ideal de la virginitat a través de la seva inaccessibilitat és un moviment arriscat. En ocasions, el compliment de les expectatives sentimentals de l'amant és impossible perquè la dama atorga el seu favor a un altre pretendent i això, si bé és cert que la fa inaccessible al trobador, no la converteix en una verge, perquè no la despulla de la seva carnalitat. També caldria tenir en compte les *malas cansos* en què s'ataca les dames per la seva venalitat: aquestes dones són lluny de satisfer els desitjos de l'amant, però també són lluny de l'ideal de la virginitat. La identificació de la dama inaccessible amb la verge, doncs, no pot incloure tota la casuística possible i expressa només un vessant de la inaccessibilitat femenina que, com veurem, té molts altres aspectes. De la mateixa manera, podem dir que l'afirmació de Bloch que és imprescindible que la dama, per ser cantada, no senti desig (1991: 147) pateix d'una limitació que impedeix de copsar la varietat de casos sentimentals de la lírica trobadoresca: com hem observat més amunt, hi ha cançons en què l'amant expressa la seva joia per l'actitud acollidora de la dama; hi ha, també, cançons en què la dama sí que sent desig, però per un home diferent de l'amant, i és víctima de durs atacs per això.

2.2. Varietat i interconnexió de les imatges femenines a la lírica cortesa

Com hem mostrat a la introducció, la crítica literària de la segona meitat del segle XX ha coincidit a afirmar l'existència de dos models de dama a la lírica cortesa: un de positiu, investit de virtuts benèfiques per a l'amant, i un de negatiu, exemple de maldat i de defectes. L'evidència dels textos mostra, però, que hi ha una multiplicitat d'imatges de dones que supera amb escreix aquesta sistematització bipolar (Cholakian, 1990: 184; Cadden, 1993: 2-3). Així com la dona ha estat objecte d'acusacions variades al llarg de la tradició misògina occidental, les dames dels trobadors ens ofereixen un mosaic il·lustratiu dels defectes femenins, on les acusacions tradicionals es presenten, amb diversos nivells de gravetat, dins del context de la relació sentimental.

Cal trencar la imatge de la bipolaritat dels models proposats com a representacions de la dona a la lírica cortesa per donar cabuda a les múltiples imatges de dones que hi apareixen. La negació de l'oposició entre la cortesia i l'antifeminisme, i la presentació que Bloch en fa com a miralls l'una de l'altra, són correctes i necessàries, però donada la diversitat d'imatges femenines que ja hem començat a advertir en la lírica cortesa, no seria més adient de considerar, en comptes de dos miralls, un gran calidoscopi que contingués totes les variants possibles?⁴⁰

⁴⁰ Dietmar Rieger considera el trànsit de la *bona canso* a la *mala canso* com un cicle circular sense solució en el qual cada estat intermediari de la història sentimental (*chanson de change, comiat*) té un lloc. Aquesta visió dóna una imatge més fidel de la diversitat de la casuística amorosa trobadoresca (1976: 318).

Com a conseqüència d'aquesta diversitat de motius i de la superficialitat del fenomen d'inversió simbòlica, que permet que el blasme es filtri a través de les esquerdes del model femení cortès, observem que, en els textos, les imatges positives i negatives apareixen rarament desvinculades les unes de les altres. És a dir, que el cas més freqüent és trobar composicions on els aspectes positius de la dama conviuen amb els aspectes negatius. En la majoria dels casos, les virtuts i els defectes de la dama cantada es combinen i s'entrellacen per crear un personatge singular la complexitat del qual escapa a generalitzacions, i que només pot existir en el món paral·lel de la creació poètica.

En les pàgines que segueixen ens proposem d'il·lustrar amb exemples trets dels textos la nostra aplicació del concepte d'inversió simbòlica, així com la diversitat i la interrelació de les diferents imatges femenines que apareixen a la lírica dels trobadors.

2.3. Consideracions prèvies a les anàlisis dels textos

En primer lloc, és important aclarir que els textos objecte del nostre estudi són, exclusivament, textos en què es lloa i critica una dona concreta, la dama a qui el trobador dedica el seu servei d'amor. Per aquesta raó en queden exclosos els textos on es critiquen les dones en general. Aquests textos, productes naturals, com hem vist, de la tradició cultural i ideològica que informa la lírica trobadoresca, hi tenen una certa presència. Pierre Bec n'ofereix exemples a *Burlesque et obscénité chez les troubadours*, on edita cançons de Peire Cardenal, Peire de Bossinhac i Guilhem

Ademar, entre d'altres. Robert Archer i Isabel de Riquer comenten versos misògins que, per la seva presència enmig d'una lírica dedicada, teòricament, a la lloança de la dona, han assolit una certa notorietat: així, hi trobem cites de Marcabru, Bernart de Ventadorn i Cerverí de Girona (1998: 45-51). A aquests exemples hi podríem afegir els menys coneguts de Raimon de Miraval i Arnaut Daniel. Raimon de Miraval critica en diverses ocasions el comportament de les dames en general. A 'Dels quatre mestiers valens' (406,25), es plany de la niciesa de la majoria de les dames, que no saben apreciar el servei d'amor, de manera que els amants falsos són acollits abans que els servidors lleials:

Per donas desconoissens,
Que per un'autra-n son detz,
S'es d'alques camjatz mos sens,
Car las pluzors
No saben entendre lauzors;
Per q'ieu no vuelh mos bels ditz plazens cars
Pauzar davan a lurs nesis cujars,
Pus plazers non es cabalos;
Ans me vir vas outras razos. (vv. 10-18)

[Per culpa de les dames ignorants, de les quals n'hi ha deu per cada una de les altres, he canviat d'intenció, car la majoria no saben escoltar lloances. Per això no vull oferir les meves paraules, belles, plaents i valuoses, a llur neci enteniment, ja que no n'obting gaire plaer; ans al contrari, desvio la meva atenció cap a altres afers.]

Gardatz, s'es ben domneis errors,
C'us mal apres, non conogutz, avars,
Otracujatz parliers de fols parlars
Es aculhitz enans que nos,
E vol n'aver cascuna dos! (vv. 23-27; 1971: 118-23)

[Fixeu-vos com n'és d'errat el servei d'amor que un mal ensenyat, desconegut, avar, arrogant parlaire de folles paraules, és acollit abans que nosaltres, i cada una vol tenir-ne dos!] (1971: 118-23)

Arnaut Daniel, a 'Lancan son passat li giure' (29,11), una *canço* contra el fals amor, critica la deshonestedat de les dames en general:

qu'ieu non trob jes doas en mil
ses falsa paraulla loigna,
e puois c'a travers non poigna
e no torne sa cartat vil (vv. 13-16; Riquer, 1975: I, 617-20)

[... perquè no en trobo dues entre mil que no donin falsa paraulla llarga, i que no s'esforcin a fer allò que no deuriem, i que no tornin el seu valor en vilesa.]

La limitació del nostre camp de treball a les composicions a l'entorn de dames particulars ens du, inevitablement, a l'encontre de l'anomenada *mala canço*, la *canço* dedicada a criticar i, en ocasions, a difamar una dama concreta. Archer i Riquer han estudiat el fenomen i n'han ofert els exemples més representatius⁴¹. Tanmateix, no és l'objectiu del nostre treball elaborar un repertori de crítiques dels trobadors a les seves dames, sinó, precisament, demostrar com aquestes crítiques apareixen, en la majoria dels casos, estretament vinculades a les lloances. És per això que el nostre treball sobrepassa les fronteres del que s'ha anomenat *mala canço* i, si bé els estudis que s'hi han dedicat ens són útils com a punts de partida en alguns aspectes, l'abast de la nostra recerca és molt més ampli, ja que s'estén a la totalitat del gènere de la *canço*, a totes aquelles composicions que tenen com a motiu l'amor per una dama concreta.

⁴¹ 1998; vegeu la introducció per a una definició i una perspectiva històrica de la *mala canço*. Riquer (2004) n'ofereix una caracterització detallada.

Abans d'endinsar-nos en els comentaris dels textos, cal recordar el paper essencial de l'aplicació de la retòrica en la composició literària medieval. En efecte, l'observació dels preceptes de la retòrica clàssica, transmesos a través de les versions i reelaboracions medievals, era inherent a la creació literària. Un concepte particularment interessant per al nostre tema és el de la *inventio*, que és definit al tractat *De inventione* per Ciceró, considerat el retòric per excel·lència durant tota l'Edat Mitjana (Murphy, 1974: 106-7). La definició de Ciceró és recollida, també, a la *Rhetorica ad Herennium* pseudociceroniana. Segons aquests tractats, la *inventio* és la primera de les cinc parts que formen la retòrica, i consisteix a la descoberta d'arguments vàlids, o aparentment vàlids, per defensar plausiblement una causa⁴². La classificació de les parts de la retòrica i les definicions corresponents proposades per Ciceró van esdevenir clàssiques a través de les adaptacions d'autors medievals, com Boeci, Isidor, Matthieu de Vendôme, Jean de Garlande i Brunetto Latini (Averçó, 1956, I: 27, n1): de fet, el *Llibre del Tresor* de Latini incorporava una traducció del tractat *De inventione*. Així, l'herència ciceroniana va abastar, sens dubte, l'època que ens ocupa, i era encara vigent als segles XIV i XV, com ho demostra la seva presència en els tractats de retòrica *Flors del Gay Saber* i *Torcimany* (Archer, 1997: 76-7).

El concepte d'*inventio*, extrapolat del context jurídic en què Ciceró el va definir i traslladat al terreny artístic, pot interpretar-se com la

⁴² 'La invenció consisteix a trobar els arguments vers o versemblants que fan probable la causa', *Retòrica a Herenni*, 1.3; 2000: 53 ('*Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similium quae causam probabilem reddant*' , Ciceró, 1949: 18, I.VII.9; també a [Ciceró], 1954: 6, I.II.3). Les altres quatre parts són la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* i la *pronuntiatio*; Ciceró, 1949, *ibidem*.

recreació de motius i materials ja existents sota una forma nova, amb la intenció de provocar una experiència estètica. L'èxit en la defensa d'una causa de què ens parlava Ciceró és, doncs, l'equivalent a l'èxit en la recerca d'una fórmula poètica; la troballa artística, el fruit de l'esforç creador, són les conseqüències de l'aplicació adequada de l'art de la invenció. És important de tenir en compte que el fet d'utilitzar materials ja existents no implica una absència de creativitat per part de l'artista. Un cop més, hem de despullar-nos del concepte contemporani d'originalitat artística per apreciar la creativitat tal i com s'entenia en el món medieval: com a recreació, com a reelaboració, com a presentació de continguts familiars sota una forma nova (Zumthor, 1959: 410; Lausberg, 1975: 32-3). Cenyint-nos al nostre camp de treball, podríem dir que els trobadors disposaven d'un cert patrimoni de materials per triar-ne els que creguessin convenients i recrear-los, donant-los una aparença nova. Aquests materials eren, d'una banda, les idees sobre la natura femenina que la tradició misògina havia anat transmetent al llarg de segles; i, d'una altra banda, la tendència cortesa del culte a la dona que, a través del fenomen d'inversió simbòlica, havia sorgit com a resultat del nou procés de civilització que havia tingut lloc als segles XI i XII⁴³. El desig de novetat, la recerca de noves fórmules i la recreació dels materials a l'abast van donar lloc a tota una sèrie de combinacions i variants en què l'originalitat artística es va poder manifestar amb esplendor.

Pel que fa a la tria dels textos que hem estudiat, l'abast d'aquest treball n'exigia una selecció rigorosa, ja que la presència de la *canço*, gènere objecte d'aquest capítol, a la lírica provençal adquireix unes dimensions que superen amb escreix els límits

⁴³ Vegeu capítol 1, apartat 11.

d'espai i de temps que s'hi poden dedicar en un treball d'aquestes característiques. Per aquesta raó hem seleccionat un grup de trobadors seguint criteris diversos: en primer lloc, hem inclòs en el nostre estudi els autors que apareixen a *Contra las mujeres*, l'estudi que Robert Archer i Isabel de Riquer han dedicat a la *mala canso* provençal i al maldit català, ja que la presència dels trobadors en aquesta obra era una garantia que, en la resta de la seva lírica amorosa, hi trobaríem una varietat d'imatges femenines, tant positives com negatives. En segon lloc, hem seleccionat els trobadors que van estar en contacte amb els territoris de la corona d'Aragó, ja fos per viatges o perquè s'hi van establir i hi van treballar. En tercer lloc, hi hem inclòs l'obra dels trobadors originaris de la corona d'Aragó. Aquests dos darrers criteris atenen a la delimitació geogràfica de la resta del nostre treball: ja que, en els capítols següents, ens dedicarem als poetes peninsulars que van escriure en provençal (més o menys catalanitzat) i en català, hem considerat oportú de seleccionar trobadors amb possibilitats d'haver deixat la seva empremta en els territoris de la corona d'Aragó. El nostre procés de selecció ha donat com a resultat un conjunt de 33 trobadors, dels quals la producció amorosa fa un total de 363 composicions.

Els criteris de selecció esmentats han afavorit la composició d'un corpus d'allò més variat. Així, el grau de propensió a mostrar una actitud crítica cap a la dama dins la lírica amorosa varia sensiblement d'uns autors als altres. Tenim, d'una banda, trobadors amb una vasta producció de lírica amorosa on la presència de crítiques a la dama és gairebé insignificant, com per exemple Cerverí de Girona o Folquet de Marselha. D'altres, com és el cas de Raimbaut de Vaqueiras, dediquen diverses *cansos* a una

mateixa anècdota sentimental. Pel nombre reduït de textos que hem estudiat, i per la diversitat de tendències i de temperaments poètics, considerem agosarat d'oferir aquesta petita mostra de lírica amorosa provençal com a representativa del total. Tanmateix, és una eina útil per a l'abast del nostre treball, i, amb l'esperança que un dia aquest tema sigui objecte d'un estudi més extens i profund, a hores d'ara podem afirmar que, de les 363 composicions amoroses que hem estudiat, n'hem trobat 158 (un 43'5%) on la lloança es combina clarament amb l'actitud crítica cap a la dama. Aquest percentatge és prou significatiu si tenim en compte que, tradicionalment, la lírica amorosa trobadoresca ha estat considerada, gairebé en exclusiva, com a vehicle de l'exaltació idealitzada de les virtuts de la dama -amb l'excepció dels estudis que durant les últimes dècades s'han vingut dedicant a composicions que testimonien els aspectes negatius de la dama, com la *mala canso*, la *chanson de change* o el *comiat*.

El procés de selecció ha culminat amb la tria dels textos que hem considerat més representatius per la seva originalitat: un total de 21 cançons, corresponents a 6 trobadors, que trobareu analitzats en 15 comentaris. En els apartats que segueixen, ens proposem de mostrar els diferents estadis en què es presenta la inversió simbòlica a les cançons d'aquests trobadors: Bernart de Ventadorn, Giraut de Bornelh, Gaucelm Faidit, Raimbaut de Vaqueiras, Raimon de Miraval i Gui d'Ussel. Tindrem ocasió d'observar una àmplia varietat de casos: des de l'inici del procés d'inversió fins a l'assumpció d'aquesta com a coordenada prèvia al discurs, passant per les diverses combinacions de lloança i blasme que permet l'aplicació de la inversió en els seus diferents graus.

2.4. De la crítica a la lloança: l'inici del procés d'inversió

En algunes ocasions, l'actitud negativa de la dama apareix com a punt de partida per al procés d'inversió. L'amant passa del pessimisme i l'actitud hostil cap a la dama a la consideració d'altres motius que l'ajuden a mirar el futur amb esperança. Els textos de Bernart de Ventadorn que comentem tot seguit ens presenten, a través de la descripció dels estats d'ànim canviants de l'amant, aquesta dinàmica d'introducció de la inversió simbòlica en el context de la història sentimental. Veurem, però, que la culminació del discurs amb el resultat de la inversió no desqualifica les crítiques a la dama fetes anteriorment. Ja hem esmentat més amunt un dels motius de la popularitat de Bernart de Ventadorn (actiu entre 1147 i 1170) entre els trobadors de l'anomenada època clàssica: la seva fama es deu no només a l'exquisida elaboració de les seves cançons, sinó també, i especialment durant les darreres dècades del segle XX, a l'autoria d'alguns dels més coneguts versos misògins de la tradició trobadoresca, les *coblas* IV i V de 'Can vei la lauzeta mover' (70,43). Les múltiples facetes de Bernart de Ventadorn com a líric amorós no s'esgoten, però, aquí: com ha constatat Gérard Gouiran, en una primera lectura de les 42 composicions amoroses del trobador ja advertim que un 60% contenen crítiques a la dama (1996: 1). La varietat de motius i les diverses tonalitats emocionals que Bernart exhibeix a la seva lírica queden exemplificades en els nostres comentaris de 'La dousa votz ai auzida' (70,23; 1966: 190-3) i 'Lo tems vai e ven e vire' (70,30; 1966: 232-5). Bernart de Ventadorn ens ofereix una variant profundament lúdica del caràcter de la lírica cortesa, en la qual es permet la llibertat de flirtejar amb la descortesia i de mantenir, en un equilibri prodigiós, la convivència

de dos móns paral·lels i incompatibles: el món real de l'amant desenganyat de la moral cortesa i el món irreal creat per la inversió simbòlica, on la dama és exalçada per l'amant.

A 'La dousa votz ai auzida', l'exordi, que s'estén al llarg de les dues primeres *coblas*, conté l'afirmació que, malgrat els mals d'amor que pateix, l'amant troba un conhort en el cant del rossinyol (vv. 4-6), i també hi trobem consideracions sobre la necessitat del *joi* a la vida de qualsevol persona (vv. 9-16). Després d'aquesta introducció, l'amant inicia la revelació del seu cas particular amb una exclamació autocompassiva, que accentua el dramatisme de l'exposició del seu infortuni. La gravetat de la seva circumstància es veu exaltada també pel contrast amb la *cobla* anterior: després d'haver afirmat que tothom necessita un *joi* a la seva vida, l'amant afirma que, a ell, la ira li impedeix de gaudir de la part de *joi* que li pertocaria, perquè l'amor l'oblida (vv. 17-22). Sens dubte aquesta situació, en què l'amant es veu privat d'allò que és vital per al comú de la gent, havia d'inspirar la simpatia i la benevolència del públic. La condició desfavorable de l'amant serveix, a més, com a justificació per les eventuals inconveniències (*vilanatge*) que pugui arribar a dir (vv. 23-24). Aquests versos fan una funció múltiple: d'una banda, excusen l'amant anticipadament per les possibles descortesies que pugui dir; en considerar el *vilanatge* com a resultat potencial del seu estat pondera, també, la gravetat del seu cas; en tercer lloc, aquests versos desperten unes expectatives en el públic, que, encuriósit per l'anticipació, prestarà d'ara endavant una atenció especial al discurs de l'amant.

Les expectatives es compleixen tot seguit: la *cobla* següent (IV) està plenament dedicada a acusar la dama, sense pal·liatius, de

falsedat, de traïció, de culpar els altres dels seus propis errors i de recompensar abans els amadors nouvinguts que no pas l'amant, que li ha dedicat un llarg servei (vv. 25-32). El motiu del fracàs de la història sentimental és resumit amb dos versos al començament de la *cobla V*: després d'un servei d'amor excel·lent, la dama va mostrar a l'amant el seu cor inconstant (vv. 33-34). En conseqüència, l'amant decideix abandonar-la (vv. 35-36) i no parlar-ne mai més (vv. 41-44). Sorprenentment, tot just després d'aquesta declaració, l'amant sembla iniciar un canvi d'actitud: el to despitat dels versos immediatament anteriors esdevé nostàlgic i conciliador quan l'amant admet que, malgrat tot, si algú li esmenta la dama, li agrada i se n'alegra (vv. 45-48). Estem presenciant l'inici del fenomen d'inversió simbòlica: la ira de l'amant abandona la dama i es torna, aleshores, contra els *lauzenger*, els quals considera ara culpables de la seva desgràcia (vv. 49-52). Després d'aquest canvi gradual d'actitud, amb què ha anat preparant l'audiència per a un gir en l'orientació del discurs, l'amant expressa, finalment, la inconveniència de discutir amb la dama i la voluntat de fer-hi les paus (vv. 53-54), culpant, de nou, terceres persones (*mesonger*, v. 55) per haver-li fet dir *folatge* (v. 56).

Aquesta *canço* ens ofereix un exemple de la riquesa i la varietat de motius i registres que podem trobar plegats en una composició lírica trobadoresca. Hem passat de l'alegria inspirada pel cant del rossinyol a despit dels mals d'amor, a través de l'autocompassió de l'amant desdenyat, fins a l'atac obert contra la dama, que constitueix la part central i articuladora de la *canço*. A partir d'aquest atac, l'amant es disposa, primer, a abandonar-la, i després, amb una inesperada reflexió que devia sorprendre gratament el seu públic, es reintegra dins dels paràmetres de la

cortesía gràcies a una maniobra d'inversió simbòlica, que li fa expressar el desig de reconciliar-se amb la dama. La trajectòria del discurs, que ens eleva des del to reflexiu i cortès fins a l'expressió de la ira i, més tard, ens retorna a la mesura cortesa, ens permet de viatjar a través d'un seguit de motius que, enllaçats sense que hi hagi cap discordança entre ells, ofereixen una mostra de la varietat en el tractament de temes i registres que proporcionava l'aplicació de la *inventio*, així com de la convivència de la lloança i el blasme cap a la dona a la lírica cortesa. D'una altra banda, el contrast entre l'element cortès i l'anticortès, i l'efecte de sorpresa que l'oscil·lació entre tots dos busca provocar, ens mostren la naturalesa lúdica d'aquesta composició, durant la qual el trobador manté una tensió constant que no deixa lloc a la distracció.

Pel que fa a 'Lo tems vai e ven e vire', la cançó s'inicia amb una oposició entre el costum del temps, que passa i mai no s'atura, i la constància del desig de l'amant, que no canvia (vv. 1-4). Per conèixer el cas sentimental en la seva plenitud cal llegir, però, la segona part d'aquesta *cobla* I, on l'amant declara que, si bé no ha deixat d'estimar la mateixa dama durant un llarg període de temps, mai no n'ha obtingut cap joia (vv. 5-7). Aquest motiu es desenvolupa a la *cobla* següent: mentre la dama no perd el somriure, l'amant s'endú tot el patiment (vv. 8-11). L'actitud despreocupada de la dama, tal com l'amant ens la presenta en aquests versos, contrasta amb el seu propi humor atribolat. L'amant sembla acostar-se per moments a la desesperació absoluta: s'autoinculpa per haver servit la dama debades durant tant de temps (vv. 15-21), i fins i tot considera la possibilitat d'abandonar el cant, que no li ha fet cap servei (vv. 22-28). Després d'haver tocat el fons de l'infortuni amorós, l'amant manifesta la ira

que oculta darrere la seva aparença joiosa (vv. 29-30). Aquests versos, sense allunyar-se del pessimisme que traspuen les *coblas* precedents, sí que marquen un canvi d'orientació del discurs: de la lamentació estèril i improductiva es passa a l'expressió de la ira, que, per la seva mateixa energia, ha de portar a l'acció; de considerar l'opció de la passivitat absoluta (l'abandonament del cant), l'amant passa a considerar la possibilitat de l'activitat, de fer un pas endavant i abandonar la dama, que es mostra més dura com més li prega ell (vv. 33-35).

Davant d'aquesta alternativa, l'amant sembla ser pres per una reflexió sobtada i canvia, de nou, la seva actitud: ja no pensa abandonar el servei de la dama, sinó que considera més adient de continuar-lo, amb la seguretat que, tard o d'hora, ella li mostrarà mercè (vv. 36-39). A partir d'aquest moment, l'amant fa la trajectòria inversa a la que havia fet a les primeres *coblas*, on es deixava caure cap a la desesperació, i inicia una nova trajectòria ascendent inspirada per l'esperança que la dama el correspongui. Comença, així, el procés d'inversió simbòlica. En aquesta nova direcció que pren el discurs, l'amant afirma la seva constància en l'amor de la dama (vv. 43-46) i, fins i tot, es compromet a no blasmar-la -això sí, amb la condició que ella s'esmeni (vv. 47-49). La *canço* conclou amb lloances a la dama, que culminen la trajectòria optimista del discurs en el grau més alt, el de l'exaltació de les virtuts de l'estimada (vv. 50-59).

Tenim, doncs, un discurs que, en un nou exemple de l'aplicació de l'art de la *inventio*, ens du, a través d'un camí descendent, fins a les profunditats de la desesperació, per després, gràcies a l'espurna que encén la ira, encetar el camí contrari, que ens porta, de



manera sorprenent, de la ira a l'esperança, i d'aquí a l'afirmació de l'amor i de l'excel·lència de la dama. El final de la *canço*, on el procés d'inversió simbòlica ja s'ha completat, s'adiu plenament amb l'ètica de la cortesia i confirma la vigència dels seus valors, malgrat que, en un moment de la *canço*, el nihilisme respecte a la moral cortesa hagi arribat al punt de qüestionar la utilitat del cant i del servei d'amor. El discurs remunta a partir de la *cobla* IV per centrar-se en l'exaltació de l'amor i de les virtuts de la dama, de manera que la posada en qüestió de la validesa del servei d'amor i del cant queda sense efecte, i és percebuda com la conseqüència de l'estat d'ànim pertorbat de l'amant no correspost. Un cop més, el descrèdit potencial de l'ètica cortesa se'ns presenta com a peça d'un joc inquietant i estimulant.

2.5. Les obligacions de l'amant cortès i la conveniència de la lloança

En altres ocasions, els efectes de la inversió apareixen com a part integrant del conjunt de convencions corteses que defineixen l'home cultivat. Aquesta perspectiva implica un cert grau de superficialitat en l'aplicació de la inversió, com ho demostren els exemples que comentarem tot seguit. La lloança de la dama és vista com a convenient perquè s'adapta a allò que la societat espera de l'home cortès, però està lluny de reflectir els pensaments de l'amant. L'actitud crítica i la desaprovació de les accions de la dama es presenten sota formes diverses a l'obra de Raimon de Miraval, trobador actiu entre 1191 i 1229 que apareix, gràcies a una de les seves composicions, a l'antologia d'Archer i Riquer ⁴⁴.

⁴⁴ 'Chansoneta farai, Vencut' (406,21); 1998: 142-7.

Sembla que es pot donar com a segura la presència de Raimon de Miraval en terres de Lleida cap a 1229, tot i que, si això fos cert, no hi hauria estat en qualitat de trobador, ja que els seus últims textos que es poden datar els hem de situar cap al 1213 (Riquer: 1975: II, 984). De Raimon de Miraval en conservem 37 composicions de tema amorós, entre les quals 21 són rellevants per al nostre tema. En aquestes, demostra ser un trobador profundament conscient de la necessitat social d'adequar-se a les convencions corteses, encara que, sovint en les seves *cansos*, aquestes apareixen exposades en tota la seva fragilitat i hipocresia.

Comencem amb 'S'ieu en cantar soven' (406,38; 1971: 150-5). A l'exordi, el trobador es justifica per no cantar més sovint: no és per falta de saber ni d'inspiració, sinó perquè no vol revelar tot allò que sap (v. 10). Aquest vers, amb què es tanca la primera *cobla*, sens dubte havia d'exercir un efecte de sorpresa sobre l'audiència: per una banda, s'allunya de l'exordi freqüent en què l'amant manifesta la seva intenció de cantar sobre allò que sent, tot fent al·lusió a uns fets que es presenten com a objectius i que, segons l'amant mateix, són secrets i ho han de seguir sent; per una altra banda, aquesta declaració devia provocar curiositat per allò que l'amant sap i no vol dir. A més, no deixa de ser paradoxal que, tot just després d'haver expressat la voluntat de mantenir certs fets en secret, la *canço* continuï amb l'exposició d'un cas sentimental, amb la qual cosa es disposa l'audiència favorablement perquè miri d'esbrinar si és aquest cas el que el trobador vol mantenir en secret, i la raó per què el vol ocultar. La *cobla* II entra, doncs, plenament en la història sentimental: després d'un servei d'amor llarg i infructuós a canvi del qual només ha rebut enganys (vv. 11-17), l'amant confessa quina és la solució que ha triat: enganyar la

dama al seu torn i, així, 'remaner ab liei en patz' (vv. 18-20). La *cobla* següent s'articula a l'entorn dels mateixos motius: ja que era obvi per a l'amant que la dama l'enganyava, no hauria estat just per a ell continuar servint-la en condicions de desigualtat, i per això, mentre ella fa el que vol, ell també es va proveint pel seu compte (vv. 21-28). L'amant considera que aquest comportament és més adient que no pas un comiat irat (vv. 29-30), perquè, com explica a la *cobla* IV, qualsevol altre tipus de revenja està condemnat al fracàs (vv. 31-33). L'altre tipus de revenja a què es refereix són els *maldigz e tensos*, considerats inconvenients perquè fan disminuir el valor de l'home cultivat (vv. 34-35). Aquesta consideració és d'una rellevància capital per al nostre tema: la cortesia, les lloances a la dama, la submissió de l'amant, tenen la seva raó de ser en el prestigi social que proporcionen a qui les exerceix. Per a l'amant d'aquesta cançó, les convencions corteses són moneda de canvi per adquirir el capital simbòlic de la distinció.

L'amant fa una consideració de caire misogin quan, generalitzant, afirma que no sempre s'ha de donar crèdit a les dames que fan veure que volen ser servides, ja que, en ocasions, no tenen cap intenció de recompensar el seus amadors (vv. 36-40). Aquesta reflexió enllaça plenament amb la tradició misògina, que identifica la falsedat com un dels defectes atribuïbles a les dones.

A la *cobla* V l'amant demostra el seu domini de la cortesia descrivint el seu comportament, tímid i submís, en el servei d'amor (vv. 41-46). És clar que, després d'haver confessat la seva intenció d'enganyar la dama per tal d'estar en paus amb ella, aquesta declaració d'humilitat apareix com a supèrflua. Quan el mateix amant que ha admès, sense escrúpols, que enganyava la seva

dama afirma que, en el servei d'amor, es mostra temorós i dòcil, l'audiència no pot evitar prendre's aquesta declaració amb un cert escepticisme i considerar aquesta docilitat com a superficial. Tampoc no pot passar inadvertit el fet que l'amant, en aquests versos, potser està defensant un comportament no gaire diferent del que criticava en les dames als versos 36-40.

La singularitat d'aquesta *canço* rau, més que en la disposició formal dels seus elements, en el contingut. L'amant se situa enmig dels paràmetres de l'amor cortès per qüestionar-los des dels seus mateixos fonaments. Així, l'ús del codi poètic cortès ens situa en el context de l'amor trobadoresc, però aviat advertim la hipocresia de les convencions cortesanes, en descobrir que el codi poètic que n'és l'identificador és utilitzat per revelar la falsedat i els enganys que s'intercanvien amants i dames. Val a dir que en cap moment l'amant no viola les convencions cortesanes pel que fa a la forma del seu discurs; de fet, aquesta *canço* defensa la conveniència de les dites convencions, que li garanteixen la pau amb la seva dama i li assegurin una bona acollida, no només per part de les dames, sinó també per part del seu entorn social en general. Però, paral·lelament a aquesta defensa de les convencions cortesanes, hi trobem una altra defensa, la de la llibertat d'acció, només compatible amb el rígid codi de comportament cortès per mitjà de l'engany i de la hipocresia. El fet que l'engany sigui vist com a l'única solució per a venjar-se d'una dama injusta significa, en un context més ampli, que l'engany és l'única manera de respectar les convencions cortesanes fins a les últimes conseqüències, ja que el maldir, l'única alternativa que es considera en el text, perjudica la imatge social de l'amant cortès.

'Tuich cill que vant demandan', del mateix trobador (406,46; 1971: 179-84) s'inicia amb un llarg exordi on l'amant explica les raons que el porten a cantar o a deixar de fer-ho. Aquest exordi culmina, al final de *cobla* II, amb la revelació de la causa de la tristor que li impedia de cantar: el desamor de la seva dama (v. 16). La desproporció que hi ha en aquestes dues *coblas* entre, per una banda, l'espai dedicat a l'expressió del dolor i al silenci que n'és conseqüència (als quals s'hi dediquen 15 versos) i, per l'altra banda, a la revelació d'allò que causa aquest dolor, que només ocupa un vers, crea en l'audiència l'expectativa que el trobador desenvoluparà immediatament el motiu de la seva història sentimental, que tot just ha encetat. Però el text escapa a aquesta evolució un tant previsible, saltant del cas particular que acaba d'esmentar a la constatació d'un fet general: així, la *cobla* III s'obre amb la crítica de les dames en sentit ampli, que a força d'enganyar els seus amadors els fan emprenyar (vv. 17-20). L'extensió del defecte a totes les dames permet d'establir un vincle amb la tradició misògina. Del que és general, l'amant retorna al que és particular, encara que sense especificar gaire els detalls del seu cas, ja que parla d'una dama en concret, però no vol dir de quina (vv. 21-22). Aquest recurs retòric podia exercir diverses funcions depenent del context en què la cançó fos divulgada: per exemple, un públic coneixedor del trobador i de la seva obra hauria identificat ràpidament aquesta dama amb la dama cantada habitualment pel trobador; o bé, en circumstàncies diferents, aquestes paraules podien actuar com a endevinalla, com a repte destinat a suscitar la curiositat i la perspicàcia de l'audiència.

Aquesta dama ha estat servida per l'amant, però no l'ha recompensat, per la qual cosa ell considera que, més que un do,

n'hauria de rebre un rescabament (vv. 23-24). Ell obeeix de gust la dama (vv. 25-28) i, malgrat que ha patit diversos mals en silenci pel seu amor (v. 30), mai no ha actuat en la seva contra -tot i que ho hauria pogut fer-, perquè no li vol cap mal (vv. 31-32). Després d'aquesta temptativa per captar la benevolència del públic, el terreny ja està preparat per a un canvi de registre: l'atac. En efecte, l'amant afirma que adreça retrets a la dama constantment perquè, com més sincer és ell, més l'enganya ella (vv. 33-35). Aquesta invectiva directa, però, no dura més que un espurneig, perquè immediatament l'amant confessa la seva pròpia mesquinesa i s'acusa a si mateix de fals i mentider, alhora que dedica lloances a la dama i la qualifica de *fina e leials* (vv. 36-38). La inversió de papers apareix just a temps per salvar la dignitat cortesa de l'amant: en el moment precís en què s'inicia l'atac, la mesura de l'home cultivat fa acte de presència i situa la dama en un lloc de superioritat respecte a l'amant, que, per la seva banda, es veu en la necessitat de lloar-la. El prestigi social de l'home cortès queda així salvat. Tanmateix, la sinceritat de les lloances que adreça a la seva dama d'ara endavant és greument qüestionada per l'impuls denigrador previ.

La presència de l'acusació d'engany als versos 34-35 adquiriria un caràcter gairebé anecdòtic, per estar situada entre uns versos destinats a captar la benevolència del públic i d'altres en què l'amant es desdiu de l'atac, si no fos perquè, tot seguit, l'amant torna a canviar de registre per situar-se en territori ambigu: es demana si, perdonant la dama contínuament, no acabarà perdent-la, i es respon a si mateix afirmativament, perquè, diu, els dolents han de ser vençuts amb el mal (vv. 39-40). Justifica, així, l'opció de combatre la falsedat de la dama amb les seves mateixes armes.

Aquesta opció sembla ser la favorita quan l'amant confessa que, com més grans són els perills, més disposat està a mentir (vv. 41-42). La dama no canvia la seva actitud per molt que l'amant la hi retregui, per la qual cosa ell decideix d'abandonar el malparlar. A més a més, les virtuts de la dama li han merescut tal fama que tothom està favorablement inclinat cap a ella, i aquell que vulgui dir-ne mal o fer-li'n es queda sol (vv. 44-48). Destaquem, en aquests darrers versos, la constatació absoluta de la conveniència social de respectar el codi cortès. La qüestió culmina amb una declaració, per part de l'amant, del que ell considera que és just en un afer sentimental: les coses bones i les dolentes s'han de compartir. Amb la seva dama no ha estat així, ja que, segons l'amant, ella gaudeix de tot el que és positiu i a ell només li queden la ira i la rancúnia (vv. 49-52). Aquesta reivindicació de la igualtat dels amants conclou els versos dedicats a l'afer sentimental amb una defensa clara de la llibertat d'acció de l'amant i del seu dret a equiparar les seves accions a les de la dama, independentment de les exigències del codi ètic cortès. Un cop més, ens trobem aquestes convencions qüestionades des del seu mateix si, a través de l'ús del codi cortès per expressar idees que en vulneren els principis ètics fonamentals. El conflicte entre el codi cortès de comportament i l'alternativa que, finalment, tria l'amant és palès al llarg de tota la *canso* en l'alternança d'actituds favorables i hostils cap a la dama: des de la reflexió sobre la falsedat de les dames en general (en relació amb les quals la dama concreta de la *canso* no és cap excepció), a la declaració d'obediència i submissió de la *cobla* IV, per passar després a la confessió, no desproveïda d'un to de retret, que l'amant, podent perjudicar la dama, no ho ha fet; i d'aquí a la *cobla* V, on trobem l'atac explícit, del qual l'amant es

retracta tot seguit per, més endavant, defensar l'opció que prendrà com a solució definitiva: enganyar al seu torn la dama que l'enganya. El conflicte, doncs, es resol a favor de l'alternativa menys ortodoxa pel que fa als paràmetres de l'ètica cortesa.

La retractació de l'atac a la dama en favor de la lloança és un motiu que trobem també en una cançó de Giraut de Bornelh. Actiu entre 1162 i 1199, Giraut de Bornelh va visitar les corts peninsulars, com es pot deduir de les referències que inclou als seus versos. Partidari de la política d'Alfons II d'Aragó (1162-1196) contra el comte de Tolosa, va compartir amb el monarca l'autoria d'un debat sobre el valor del poder i de l'amor: 'Be me plairia, senh'en reis' (242,22; Riquer, 1964: I, 47-8, i 1975: I, 463-74)⁴⁵. De les 51 composicions que Giraut va dedicar al tema amorós, n'hem trobat 18 d'útils per al nostre tema. D'entre aquestes, n'hem triat, per a aquest apartat, 'Tot suavet e de pas' (242,79; 1989: 187-91). Es tracta d'una *canço* aparentment composta en territori peninsular, com es pot deduir de les referències que hi ha als versos 7-8 i 14-15. Després de l'exordi, on el trobador encomana a un missatger la tasca de portar el seu *chantaret* (v. 3) a Provença, s'inicia l'exposició del cas: tot adreçant-se al missatger, li diu que no oblidí el guant amb què la seva dama va fer mal comerç (vv. 23-25). L'al·lusió al guant, motiu que apareix a quatre composicions més del nostre trobador, fa referència a una anècdota sentimental segons la qual l'amant, després de sol·licitar durant molt de temps una penyora d'amor a la seva dama, en va rebre un guant, que més tard va perdre (Riquer, 1975: I, 464). Arran de l'afer del guant que l'amant esmenta a la cançó, la virtut de la dama ha decaigut, i ell li vaticina la desfeta absoluta si no canvia el seu cor flac (vv. 26-

⁴⁵ El text de la *tenso* és editat a Riquer, 1975: I, 571-3.

30). La interpretació detallada de l'anècdota sentimental es deixa oberta per a l'audiència, que, segurament, gaudia d'una certa familiaritat amb la història del guant perdut. L'amant, a través del missatger, blasma la dama amb una perífrasi que permet de suposar una acusació encoberta d'inconstància. A més, l'aire desinteressat amb què l'amant esmenta les conseqüències negatives de l'*avol barganha* del guant (només parla de la decadència del valor de la dama, i no del seu propi patiment) fa l'efecte que l'amant no es preocupa per ell mateix, sinó per la reputació de la dama: representa, així, un neguit altruista expressat des d'un punt de vista pretesament objectiu, amb el qual l'audiència no podia sinó estar d'acord.

El caràcter inconstant de la dama, tot just insinuat a la *cobla* III, és revelat explícitament uns versos més avall, quan l'amant es plany que les repreensions que li adreça des de fa ja més d'un any no fan cap efecte sobre el seu tarannà voluble (vv. 31-35). Un element de sorpresa s'introdueix en els versos següents: de sobte, l'amant sembla canviar d'actitud i s'adona de la inconveniència d'acusar la dama (vv. 36-40). En conseqüència, es retracta de la seva intenció inicial i ordena al missatger que no emprengui el viatge cap a Provença (vv. 41-42). Les raons per a aquest canvi d'idea són variades: el missatge farà entristir la dama (vv. 45-46); l'amant s'està comportant de manera pèrfida amb ella, que li és lleial -afirmació desconcertant i que no pot deixar de semblar forçada, si tenim en compte les *coblas* precedents- (v. 47); i, sens dubte, el motiu més inquietant de tots: l'amant és perjur i lleial al mateix temps (vv. 44-45). L'ambigüitat d'aquesta afirmació dona la clau i el to per a la resta de la *canço*: la dama, certament, ha estat inconstant, però davant de la ineficàcia de les acusacions (provada

al llarg de tot un any) i llur inconveniència (no és un comportament digne d'un amant cortès), l'amant decideix de canviar d'actitud, i per això es desdiu del blasme i ordena al missatger que no porti la *canço* a la dama. La superficialitat d'aquest canvi d'actitud és, però, palesa amb l'afirmació contradictòria dels versos 44-45, on l'amant es declara perjur per treure importància als versos contra la dama i per captar la benevolència d'aquells que els han sentit, i alhora lleial perquè, malgrat tot el que digui en aquesta part de la *canço*, ell encara considera que no ha comès cap deslleialtat, i que la responsabilitat del conflicte és de la dama. Així doncs, enmig d'uns versos de retractació i de penediment se'ns dona una pista per copsar el sentit ambivalent de la *canço*: la dama és inconstant, però cal lloar-la per romandre dins dels paràmetres de la cortesia. Hi ha, doncs, un esforç mal dissimulat per evitar violar les convencions corteses, i fins i tot podríem dir que hi ha una temptativa d'inversió simbòlica quan l'amant diu que la dama li és lleial. La manca de destresa i de sinceritat d'aquest intent és, evidentment, volguda, i denuncia, per als oients entesos, la hipocresia de la moral cortesa, segons la qual caldria continuar lloant la dama malgrat la seva indiferència i crueltat.

Aquest sentit és rematat, també, a nivell estructural: a la *cobla* VI, el trobador ens dona a entendre que el missatger es nega a complir la seva contraordre i trametrà el missatge igualment. És a dir, que la dama, en un acte de justícia poètica, rebrà el que mereix dins de l'univers cortès: blasme per la seva inconstància, i lloances de sinceritat dubtosa per la voluntat de l'amant d'adaptar-se a les convencions de la cortesia. El trobador ens retorna, així, al punt de partida i als plantejaments que van inspirar-li la idea d'enviar el missatge, però delegant, ara, la iniciativa en el missatger, amb la

qual cosa, havent-se desdit del blasme anterior, queda lliure de responsabilitat per la tramesa de la *canço* a la dama.

Aquesta *canço* és un bon exemple de com la lloança i el vituperi es combinen a la lírica cortesa, i de la varietat de formes que pot adoptar aquesta combinació. El personatge del missatger és, en aquest cas, un recurs retòric per reflectir les vacil·lacions de l'amant cortès entre cedir a l'impuls de blasmar la dama, representatiu del rerefons cultural misogin de la lírica cortesa, i la lloança que és característica d'aquesta lírica i que, sovint, se sobreposa a la misogínia per obra de la inversió simbòlica sense arribar, però, a ocultar del tot els supòsits previs, i deixant veure la superficialitat del procés.

2.6. El preu de la inversió

L'aplicació de la inversió simbòlica a un cas d'amor no correspost pot tenir resultats en aparença contradictoris: d'una banda, hi ha una dama sense mercè que fa patir l'amant fins a l'extrem de la crueltat; d'una altra banda, l'amant no només suporta la indiferència de la dama i el dolor que li causa, sinó que la continua lloant i mantenint en un nivell de superioritat. En ocasions, l'amant no pot evitar de criticar l'actitud de la dama, però acaba donant més importància a les qualitats positives d'aquesta, de manera que els efectes de la inversió es mantenen inalterats. La inversió apareix, en aquests casos, com un procés costós i dolorós, com una concessió que fa l'amant per tal de mantenir el discurs laudatori de la dama. Les cançons que comentem tot seguit de Raimbaut de Vaqueiras ens en donen bons exemples. Raimbaut de

Vaqueiras, actiu entre 1180 i 1205, apareix a l'antologia sobre la *mala canso* editada per Archer i Riquer amb un dels textos que, precisament, incloem en els nostres comentaris⁴⁶. Trobador d'origens humils esdevingut cavaller, a l'entorn de la seva biografia existeix la hipòtesi, encara no desvelada, d'un viatge a la península Ibèrica, arran de la composició d'un cèlebre *descort* multilingüe en el qual s'inclou una *cobla* en el que sembla ser un dialecte peninsular (Raimbaut de Vaqueiras, 1964: 29-30). De les 15 composicions de tema amorós de Raimbaut de Vaqueiras, 10 contenen crítiques a l'actitud de la dama. La majoria dels textos útils per al nostre tema estan agrupats a l'entorn de motius comuns, de manera que hem decidit de respectar aquesta unitat temàtica en els nostres comentaris. Comprovarem com Raimbaut de Vaqueiras posa en evidència les fissures del model d'inversió simbòlica i del món paral·lel creat arran d'aquest fenomen.

En primer lloc tenim els textos que, per la seva inspiració en una anècdota comuna, alguns crítics, com Félix Lecoy i Joseph Linskill, han associat sota la denominació de grup 'de la renúncia' (Raimbaut de Vaqueiras, 1964: 16-8). Aquestes composicions són 'D'amor no'm lau, qu'anc non poge y tan aut' (392,10); 'No puesc saber per que'm sia destregz' (392,25); 'Leu pot hom gauch e pretz aver' (392,23), i 'Ges, sitot ma don'et amors' (392,17; 1964: 117-37). En aquest grup de *cansos*, l'amant expressa el seu desengany respecte a una dama que ha estat servint i respecte a l'amor en general:

Mas qu'ar sobra mon sens folors,
qu'estat n'aurai perduz un an
per una fals'ab cor truan; (392,17; vv. 25-27)

⁴⁶ 'Ges, si tot ma don'et amors' (392,17; 1998: 112-7).

[Però ara la follia supera el meu seny, que dec haver estat perdut cosa d'un any per una falsa amb cor vil;]

Mas per o m'en vuoill estener,
c'amors tol mais que non vol dar,
que per un be·il vei cent mals far
e mil pesars contr'un plazer,
et anc non det joi ses trebaill. (392,23; vv. 21-25)

[Per això me'n vull abstenir, car amor pren més que no dóna; per un bé dóna cent mals, i per un plaer mil neguits, i mai no dóna joia sense cuites.]

Davant d'aquesta decepció, l'amant decideix de consagrar-se, d'ara endavant, a la vida militar. Aquesta declaració d'intencions no exclou, però, l'activitat poètica, que estarà dedicada als *sirventes ab descortz*:

Galop e trot e saut e cors,
veillars e maltrait et afan
seraun mei sejour darenan,
e sufrirai freitz e calors,
armatz de fer e de fust e d'asier,
e mei ostal seraun bosc e semdier
e mas chansos sirventes ab descortz,
e mantenrai los frevols contra·ls fortz. (392,17; vv. 9-16)

[Galopo, troto, salto i corro; vetlles, patiments i afanys seran, d'ara endavant, el meu esbarjo; sofriré fred i calor, armat amb ferro, fusta i acer; el meu hostal seran boscs i dreteres, i les meves cançons, sirventesos amb descords; i defensaré els febles contra els poderosos.]

Dins d'aquest cicle, la *canso* més representativa per al nostre tema és 'D'amor no·m lau, qu'anc non pogey tan aut'. En aquesta *canso*, el perjudici que la dama causa a l'amant ja apareix a l'exordi, a la

primera *cobla* (vv. 3-8). Més endavant, l'amant fa una exposició detallada dels fets: la dama l'ha traït, ja que ell li va confessar quina era la seva feblesa i ella se'n va aprofitar per causar-li mal, tal com va fer Rotllà amb Ferragut⁴⁷ (vv. 11-16). Però no podem veure aquest versos com una acusació contra la dama, sinó com un elaborat compliment a la seva bellesa: la traïció ha consistit en somriure a l'amant, i és la dolçor d'aquest somriure el que l'ha matat. El vers 16 és especialment representatiu del caràcter ambivalent de la percepció de la imatge de la dama per part de l'amant: al mateix temps que li mostra una actitud favorable, li fa patir.

A la *cobla* IV, en plena argumentació dels fets, l'ambivalència torna a sorgir, aquest cop clarament formulada: la dama que fa patir a l'amant, i que vol satisfer la seva vanitat gràcies als serveis d'amor dels seus pretendents sense donar cap recompensa a canvi ('vol qu'om la sierv'e ren non guazardona', v. 24), és, malgrat tot, bona i de *ric pretz*. Amb aquesta declaració, les queixes pel patiment que la dama infligeix a l'amant s'entrellacen amb lloances adreçades no només a la seva bellesa (com vèiem als versos 11-16), sinó també a les seves bones qualitats (vv. 29-32). Tenim, doncs, un cert canvi de to en aquests versos, en els quals l'amant sembla haver deixat enrere la ira de què parlava al vers 5 per dedicar a la dama poc menys que la màxima lloança, la de ser superior a totes les altres; una lloança que no arriba a formular-se, ja que, com indica la discreta oració condicional del vers 31, la dama manca de mercè. Aquest canvi de to just després d'haver criticat l'actitud de la dama

⁴⁷ Linskill, a la seva edició, explica l'origen d'aquesta referència: es troba al pseudo *Turpin*, obra del segle XII en què, en un combat entre Rotllà i el gegant sarraí Ferragut, aquest darrer mor per haver revelat a Rotllà, abans de lluitar, quin era el seu punt feble (Raimbaut de Vaqueiras, 1964: 120).

ha d'aparèixer com a forçat. La inversió simbòlica que permet de lloar la dama és sentida com a necessària, però s'executa amb dificultat i només parcialment, perquè la dama, malgrat el que en digui l'amant, no reuneix totes les qualitats necessàries per ser lloada incondicionalment.

Al marge de la sorpresa que aquest canvi de to devia causar en l'audiència, el trobador sembla aspirar a un doble objectiu amb aquests versos: per una banda, atenuar el temperament irat amb què havia estat protestant per l'actitud de la dama a les *coblas* precedents i guanyar, així, la benevolència del públic; per una altra banda, preparar el terreny per al que vindrà després. Convé disposar la dama favorablement amb lloances i paraules afalagadores perquè, a continuació, l'amant li fa una petició: que accepti de ser la seva dama (vv. 33-37). Aquesta petició, inspirada en l'estil epistolar, i l'alternativa que l'amant considera si la dama no li atorga el que demana, funcionen com a conclusió del discurs. La intenció de l'amant de marxar cap a Tortona si la dama no el recompensa apareix també en una altra *canço* d'aquest cicle⁴⁸.

Aquesta *canço* ofereix un exemple clar de com, gràcies a un intent avortat d'executar la inversió simbòlica, la lloança i el vituperi apareixen plegats en la lírica trobadoresca. En aquest cas concret, l'ambigüitat del discurs ve donada per l'oposició entre les expressions de protesta per l'actitud de la dama i les lloances que l'amant li dedica, que se succeeixen sense cap mediació, buscant un efecte de sorpresa en l'audiència. A més, la disposició del text, que presenta les crítiques en primer lloc i les lloances cap al final, apunta a una recepció favorable per part del públic: com aconsella

⁴⁸ Vegeu 392,25: 'qu'a Tortona, lay part Aleixandrina,/queyra merce', [...] (vv. 21-22).

la retòrica clàssica i medieval, és útil de situar els arguments als que convé donar més rellevància al final, ja que seran retinguts per la memòria del públic amb més facilitat⁴⁹.

La presència d'una mateixa anècdota sentimental com a motiu poètic en cinc altres *cansos* de Raimbaut de Vaqueiras va fer que Lecoy i Linskill les reunissin, també, sota la denominació de cicle 'del consell' (Raimbaut de Vaqueiras, 1964: 21-2). Els textos són 'Era·m requier sa costum·e son us' (392,2); 'Savis e fols, humils et orgoillos' (392,28); 'Eissamen ai gerreiat ab amor' (392,13); 'Gerras ni plaich no·m son bo' (392,18), i 'Ja non cujei vezer' (392,20; 1964: 145-83). En efecte, el motiu comú de totes aquestes *cansos* és un consell que la dama cantada, que apareix sota el *senhal* de *Bels Cavaliers*, va donar a l'amant: que estimés la millor dama, ja que ella li garantia que n'obtindria una recompensa:

Era·m requier sa costum·e son us
amors, per cui plaing e sospir e veill,
c'a la genssor del mon ai quist consell
e·m ditz q'ieu am tan aut cum puosc en sus
la meillor dompna, q'ella·m n'es fermanssa
c'onors e pretz m'er e pros e non dans;
e car ill es del mon la plus prezans
ai mes en lieis mon cor e m'esperanssa. (392,2; vv. 1-8)

[Ara em reclama el seu tribut i renda l'amor, per qui planyo, sospiro i vetllo, car he demanat consell a la [dama] més gentil del món i m'ha dit que estimi de la manera més elevada que em sigui possible la millor dama, ja que ella em garanteix que me'n vindrà honor, noblesa i valor, i no pas patiment; i com que ella és la més valuosa del món, hi he dipositat el meu cor i la meva esperança.]

⁴⁹ '[...]; et reliqua, quoniam nuperrime dictum facile memoriae mandatur, utile est, cum dicere desinamus, recentem aliquam relinquere in animis auditorum bene firmam argumentationem', [Ciceró], 1954: 188-9.

Aquesta anècdota sentimental, que ja apareix exposada a l'exordi de la primera *canço* del cicle, actua com a justificació del servei d'amor i, en conseqüència, del discurs: a partir d'aquestes paraules de la dama, l'amant identifica *la meillor dompna* amb la mateixa que li ha donat el consell, i així, al temps que li dedica un enginyós compliment, argumenta el perquè del seu servei d'amor. El motiu del consell és, a més, la clau per a la inversió simbòlica: des del moment en què la dama és identificada amb la millor, s'opera la inversió, segons la qual la dama se situa en posició de superioritat absoluta respecte a l'amant. Linskill, a la seva edició, esmenta una *razo* que es va compondre a l'entorn d'aquesta escena, i en remarca les similituds amb un passatge del *roman* artúric en provençal *Jaufré*, en el qual el protagonista, inspirat pel consell de la seva dama, li declara el seu amor i és correspost (Raimbaut de Vaqueiras, 1964: 150)⁵⁰. El motiu del consell reapareix en diverses ocasions, no només a la *canço* que acabem de citar (on és *mot refranh* al tercer vers de cada *cobla*), sinó també a d'altres:

per q'ieus enquis pois m'aguetz consell dat. (392,13; v. 32)

[... per la qual cosa us requereixo d'amors, ja que m'heu donat tal consell.]

Dompna, 'l bos consells m'er mals
qe·m detz, si no·m donatz als, (392,18; vv. 73-74)

[Dama, el bon consell que em vau donar em resultarà dolent, si no em doneu res més,]

⁵⁰ Per al text del *roman* vegeu *Jaufré: An Occitan Arthurian Romance*, 1992: 137-9, vv. 7734-7846.

e si·m des sos cors gens
so c'ab son conseil qier,
vencut agr'a sobrier
d'aventura Galvaing, (392,20; vv. 40-43)

[I si la seva gentil persona em volgués donar allò que pel seu consell demano, hauria vençut amb escriu Galvany en l'aventura.]

Tanmateix, l'expressió d'aquestes qualitats excel·lents de la dama es veu sovint contrarestada per l'expressió del mal que aquesta causa a l'amant. Hi ha, en aquest grup de *cansos*, una tensió constant entre les lloances a la dama i els laments pel patiment de l'amant a causa de la indiferència d'ella. Això fa que es posin de manifest les deficiències del món paral·lel creat gràcies a la inversió simbòlica: d'acord amb aquesta, la dama posseeix totes les qualitats morals, però ens adonem que, en realitat, no deu ser així quan llegim com fa patir l'amant:

e·m fai morir si cum mor Tantalus⁵¹,
que so·m veda de que·m don'aondanssa
midonz q'es pros, cortess'e benestans,
ric'e gentils, joves e ben parlans,
e de bon sen e de bella semblanssa. (392,2; vv- 20-24)

[I em fa morir tal com mor Tàntal, perquè la meva dama, que és de valor, cortesa i agradable, noble, gentil, jove i benparlant, assenyada i de bella aparença, em nega allò que em dóna en abundància.]

⁵¹ Al·lusió al mite de Tàntal, que, tenint aigua i fruites al seu abast, mor de set i de fam per la impossibilitat d'atrapar-les. Vegeu Ovidi, 1995: 317-20.

Vostre beill huoill plazen, galiador,
rizon d'aisso don eu sospir e plor,
e l'adreitz cors q'ades genss'e coindeia
m'auci aman, tals enveia m'en ve; (392,13; vv. 41-44)

[Els vostres bells ulls, plaents i mentiders, riuen d'allò per què jo sospiro i ploro; i la justa persona que es mostra bella i alegre em mata per amor, tal és el desig que en tinc.]

Bels Cavalliers, vostr'amors mi guerreia, (392,13; v. 49)

[Bell Cavaller, el vostre amor em fa la guerra,]

Aquesta tensió és especialment palesa a les *cansos* 'Gerras ni plaich no'm son bo' i 'Ja non cujei vezer'. A 'Gerras ni plaich no'm son bo', l'amant afirma haver estat triat per la dama entre tots els altres amants per, tot seguit, canviar dràsticament l'orientació del seu discurs i passar a lamentar la seva sort d'amant no correspost (vv. 13-21). Cal tenir en compte, però, que en aquests versos en particular el trobador aconsegueix mantenir la imatge de la dama al marge de qualsevol acusació, ja que atribueix la causa de les seves dissorts a l'amor, que no li és *comunals* (v. 18). D'aquesta manera, es manté la coherència de la identificació entre la dama al·ludida al *conseil* i la dama que serveix el trobador. Criticar la conducta de *Bel Cavalier* qüestionaria la identificació d'aquesta amb la millor dama i, en conseqüència, el pretext per al servei d'amor i per al discurs també seria qüestionat.

L'equilibri entre la imatge de virtut absoluta en la dama i l'expressió del dolor causat per la indiferència d'aquesta trontolla quan, uns versos més avall, l'amant reclama justícia pel seu servei d'amor i, mitjançant una oració condicional en imperfet de

subjuntiu, suggereix la hipòtesi que la dama fos justa amb ell. Aquestes paraules impliquen, sense necessitat de dir-ho clarament, que la dama no és justa (vv. 37-41). A despit d'aquesta tímida protesta, l'amant es reafirma en l'expressió de les virtuts de la dama (vv. 61-64).

Un contrast semblant el trobem a 'Ja non cujei vezer'. Si, a l'exposició dels fets, l'amant afirma que a la dama no li falta ni li sobra res (vv. 17-22), més avall sembla contradir-se, ja que admet que li falta mercè (vv. 81-84). Aquesta excepció feta a la perfecció de la dama porta l'amant a formular una petició: la de mercè, amb la qual la dama, a més de recompensar l'amant pel seu servei, assoliria dins del discurs el grau de perfecció que li és negat per la seva indiferència. La petició, que s'articula al llarg de les tres darreres *coblas* i serveix, al mateix temps, com a conclusió del discurs, és argumentada i reforçada quan l'amant retreu a la dama que, per tal de mantenir el seu servei, ha deixat escapar diverses oportunitats de servir altres dames (vv. 97-99 i 111-112). La dama està sometent l'amant a una espera massa llarga (vv. 36-39) i si, després d'aquesta espera, no li dóna cap recompensa, les seves accions seran censurades (vv. 62-64).

La identificació de la dama servida per l'amant amb la millor, que trobàvem a l'inici d'aquest grup de *cansos*, és, com hem vist, necessària per garantir la producció del discurs: l'amant serveix i canta la seva dama perquè és la millor, i perquè ella mateixa li ha aconsellat que la serveixi. Però aquesta mateixa necessitat imposa uns límits a l'expressió de les crítiques a l'actitud de la dama: l'amant protesta per la indiferència d'ella però, al mateix temps, no pot desmentir les seves qualitats excepcionals. Així, veiem que el

compliment inicial, sense ser rebutat, sí que és matisat, fins al punt de condicionar la perfecció de la dama a la presència en ella de mercè. Tenim, en aquestes *cansos*, una mostra de com la imatge de la dama va adquirint una caracterització única i particular gràcies a l'habilitat del trobador, que crea fórmules per expressar la seva desaprovació de l'actitud de la dama, però qüestionant-ne l'excel·lència en la menor mesura possible. Així mateix, se'ns mostren les fissures del món sorgit com a producte de la inversió simbòlica: un món on la dama és un ésser superior, però no es comporta com a tal. Aquesta incongruència sotmet l'amant a una esclavitud expressiva on, al temps que lloa la suposada excel·lència de la dama, es troba limitat per lamentar-se de la seva crueltat. La resolució d'aquest conflicte es du a terme gràcies a l'enginy poètic i a l'aplicació de la *inventio*, a través de la qual lloança i blasme conviuen en una harmonia inquietant.

2.7. La lloança, bressol per a la llavor del blasme

En algunes ocasions, la combinació d'imatges positives i negatives de la dama té lloc a través de l'ambigüïtat i la ironia. Hi ha casos en què, tot i que la dama és lloada, la consideració del discurs en el seu conjunt deixa un regust agre pel que fa a la imatge de la dama, de l'amor i de les convencions corteses en general. Aquest efecte s'aconsegueix per mitjà de l'ús d'elements en aparença paradoxals, ja sigui a nivell semàntic o a nivell estructural. Vegem-ne alguns exemples en cançons de Gaucelm Faidit i de Raimon de Miraval. Gaucelm Faidit, actiu entre 1172 i 1203, és autor d'una extensa obra conservada, i dues de les seves composicions figuren

a l'antologia de la *mala canso* editada per Archer i Riquer⁵². Nosaltres hem seleccionat un d'aquests dos textos per a la nostra anàlisi. De les 52 composicions de tema amorós de Gaucelm Faidit, 13 contenen crítiques a la dama. Veiem com es manifesten a 'Mout a amors sobrepoder' (167,38; 1965: 362-6), i 'Tant ai sofert longamen gran afan' (167,59; 1965: 249-56). Aquestes cançons ens mostraran com, sovint, la lloança de la dama conté el germen del vituperi.

Pel que fa a 'Mout a amors sobrepoder', la primera *cobla*, que fa les funcions d'exordi, gira a l'entorn del poder de l'amor, que governa les accions de la dama i de l'amant (vv. 5-6). Mentre l'amor obliga l'amant a estimar la dama (vv. 3-4 i 8), ha disposat que ella no el correspongui (v. 7), per la qual cosa l'amant acusa la dama de maldar per matar-lo (v. 2). Com que la situació és controlada per l'amor, l'amant no pot escapar als seus designis i, per tant, no pot deixar de lloar la dama, malgrat que a ella li desplaia que ho faci. L'amant, però, no hi veu cap raó per què la dama li hagi de voler mal, ja que no actua d'acord amb la seva pròpia voluntat, sinó amb la de l'amor (vv. 9-11). En aquesta primera *cobla* ja es planteja un triangle on els papers estan força definits: l'amor domina les voluntats de l'amant i de la dama però, òbviament, amb la intenció de perjudicar l'amant; la dama, per la seva banda, el rebutja i, tot i que els sentiments de la dama i de l'amant se'ns presenten com a supeditats als designis de l'amor, l'amant no evita el to de blasme envers la dama quan l'acusa de voler-lo matar i quan justifica la continuïtat del seu servei amorós -que la dama rebutja- declarant la seva impotència davant de les disposicions de l'amor. Tenim, doncs, un amant víctima de l'animositat dels altres dos

⁵² 'Tant ai sofert longamen gran afan' (167,59) i 'Si anc nuills hom, per aver fin coratge' (167,52); 1998: 118-129.

personatges: l'amor i la dama. La potència ordenadora de l'amor sobre les voluntats d'amant i dama, afirmada als versos 5-6, serveix per a justificar la manca de lliure albir en les accions de l'amant -i, en conseqüència, la continuïtat del servei d'amor; però, paradoxalment, no serveix per a justificar les accions de la dama que, ja en aquesta primera *cobla*, apareix deliberadament en contra de l'amant.

Les dues *coblas* següents ens ofereixen detalls sobre l'afer sentimental: l'amant recorda la bona acollida que la dama li va dispensar quan la va anar a veure (vv. 12-19). Ella ell va honorar amb l'exhibició de les seves virtuts, que són lloades i exalçades en els versos 18-19; però, en recordar aquell moment, l'amant es lamenta que la dama li fos tan gentil, i afirma que els seus ulls el van trair (v. 13). Més endavant la compara amb l'escorpí, que mata tot rient (vv. 21-23). La lloança de les bones qualitats de la dama esdevé, doncs, una crítica a la seva actitud: la bona acollida hauria de tenir, per a l'amant, la conseqüència lògica de l'acceptació del seu servei d'amor; com que no és així, es lamenta per l'amabilitat que la dama li va mostrar i la considera una traïció, ja que va ser l'origen de les falses expectatives que es va fer. Aquest motiu és desenvolupat a la *cobla* III, on l'amant assegura que, quan veu la dama, no pot apartar els ulls d'ella ni ella d'ell, i així li fa concebre esperances, acció que l'amant atribueix al desig de la dama d'atreure'l més encara (vv. 25-29). Malgrat aquests signes afalagadors, la dama no li té mercè, sinó que el tracta de foll i el rebutja (vv. 30-31), i, conscient del seu propi mèrit i dels seus encants, es permet d'ignorar-lo (vv. 32-33). Aquesta darrera al·lusió a les virtuts de la dama fa enllaçar la *cobla* III amb la següent, on es reprèn el motiu de les seves bones qualitats i es fa servir com a

imperatiu moral, segons el qual la dama hauria de recordar com va encoratjar l'amant perquè li declarés els seus sentiments (vv. 34-37); una revelació que, ara, ella afirma no recordar (v. 41). La *cobla* s'acaba amb la ratificació del rebuig que la dama fa patir a l'amant, i de la impotència d'aquest per abandonar el servei d'amor (vv. 42-44).

Malgrat aquestes circumstàncies, l'amant continua afirmant el seu amor per la dama, la qual ha arribat al punt d'inspirar-li temor (vv. 45-48). Tanmateix, l'amant expressa el desig de poder, amb l'ajuda de Déu, abandonar el servei d'aquesta dama, que es mereix un amor venal perquè en rebutja un de sincer i lleial (vv. 50-55). A través de l'associació de la dama amb l'amor venal que, segons l'amant, li escau, les lloances que s'han vingut fent al llarg de la *canço* queden greument desvalorades.

L'exposició del cas sentimental culmina amb una generalització, en la qual l'amant afirma que una dama mereix ser servida quan es preocupa de mantenir el seu valor, però que, quan vol defugir-lo, el més assenyat és allunyar-se'n (vv. 56-62). L'ambigüitat d'aquests versos no fa més que ressaltar l'ambivalència de sentit que predomina a tota la *canço*. ¿En què consisteixen, segons l'amant, les accions de mantenir el valor i de defugir-lo, així com altres accions estretament vinculades al lèxic de l'ètica cortesa (*bon pretz sofrir*, v. 57; *fin joi aver*, v. 58)? En quin punt una dama deixa de merèixer l'homenatge dels seus amadors? I, per últim, la pregunta que, inevitablement, es devia plantejar l'audiència: si la dama cantada en aquesta *canço* és cruel i arrogant, ¿per què l'amant es reafirma en el seu servei d'amor, si acaba declarant més endavant que, en casos semblants, cal allunyar-se de tals dames? L'amant

salva aquesta incoherència advertint que aquests versos no fan referència a la seva dama (v. 63), amb la qual cosa queden dissociats de la seva situació i són aplicables a la casuística amorosa general, però no a la seva història. El cas de l'amant, doncs, representa una excepció dins dels preceptes de l'amor cortès, ja que, segons ell, no s'hi ha d'aplicar la mateixa teoria que és vàlida per a tota la resta dels casos. Per què? On rau l'excepcionalitat del seu cas personal? La resposta la trobarem remuntant-nos als versos en què l'amant, declarant-se sotmès al poder de l'amor, manifestava la seva incapacitat per abandonar el servei de la dama. Així, trobem que en aquesta *canço* tenim un cas sentimental que es presenta com a exemple d'allò que no hauria de ser: en un cas semblant, l'amant hauria d'abandonar la dama, però en aquest cas precis no li és possible, perquè no domina les seves pròpies accions. Aquest plantejament permet a l'amant una certa llibertat en parlar de la seva situació: desproveït del seu lliure albir, es presenta com a víctima absoluta de l'amor i, sobretot, de la dama, el blasme de la qual és el veritable eix de la *canço*. La incapacitat de l'amant per abandonar el servei d'amor funciona, per una altra banda, com a justificadora de l'existència del discurs: si hi ha homenatge, hi ha cant; altrament, si l'amant fes el que predica per a la resta de la gent, hauria d'abandonar no només la dama, sinó també el cant. Estem davant d'una manifestació clara de l'espirit lúdic de la poesia trobadoresca: el trobador juga a cuït i amagar amb el seu públic, el desorienta, li fa qüestionar-se la coherència de les seves afirmacions, i es permet de criticar el comportament de la dama sense assumir cap responsabilitat, emparant-se en les subtiletes de la mateixa casuística cortesa. Sota el que, en aparença, és la remembrança nostàlgica dels moments compartits amb la dama i de les seves virtuts, hi ha una

crítica al seu comportament, que és percebut com a culpable per haver permès a l'amant de concebre falses esperances. Veiem, doncs, un exemple de com la lloança de la dama en l'àmbit de l'ètica cortesa pot, de vegades, actuar com a vehicle per al blasme.

'Tant ai sofert longamen gran afan', *canso* que hem esmentat a la nostra introducció, conté elements de la *mala canso* (com ja hem vist més amunt) i de la *chanson de change*, que anirem identificant en el comentari que segueix. L'exordi ens ofereix, en uns quants versos, un resum de la situació actual i de part del desenllaç que l'amant hi preveu: l'amant, després d'un llarg servei d'amor, és ignorat i rebutjat per la dama, que és bella i de valor (vv. 1-5). En vista del cas, l'amant manifesta la intenció d'allunyar-se de la dama (vv. 6-9). Aquests motius, i d'altres que no han estat anticipats a l'exordi però que apareixen més endavant, es desenvolupen a la resta de la *canso*. Així, a la segona *cobla* l'amant exalta, no sense una certa ironia, el valor de la seva dama. La ironia rau en el fet que és, precisament, l'excel·lència de la dama, el seu alt mèrit, el que li fa menysprear l'amant: així, les virtuts cortesanes són irònicament considerades com la causa d'una actitud contrària a la cortesia (vv. 13-14). La ironia es manté vigent en els versos finals d'aquesta *cobla*, en què l'amant es culpa a si mateix d'haver-se procurat el seu propi perjudici en gosar expressar el seu amor per una dama de tan alt valor -un atreviment que el mateix amant qualifica d'*outracujat follatge* (vv. 15-18). En aquest cas, veiem que l'estratègia de la inversió simbòlica funciona com a vehicle de la ironia i de la llavor del blasme. La inversió ha tingut lloc, com ens ho demostren les lloances que l'amant dedica a les qualitats de la dama, vistes com a superiors. Però aquestes mateixes qualitats impedeixen que la dama correspongui les

atencions de l'amant, evidentment inferior a ella, de manera que són altament susceptibles d'adquirir un matís negatiu. Ens trobem en un punt d'equilibri efímer entre el blasme i la lloança, on les mateixes característiques que provoquen el panegíric de la dama poden ser la causa del vituperi.

Però la responsabilitat per la infelicitat de l'amant és compartida: l'amant declara que el seu cor, els seus ulls, la seva dama (que rep l'epítet *mala dompna* en el vers 20) i la seva bona fe s'han comportat, tots plegats, com a mals amos, i l'haurien matat si haguessin pogut (vv. 19-21). Aquesta constatació, per a l'amant, justifica les acusacions contra tots els responsables del seu infortuni (v. 22).

La lloança de la dama es combina clarament amb l'expressió dels seus defectes a la *cobla* IV, on l'amant fa una enumeració basada en elements bimembres, exemple de l'equilibri entre lloança i vituperi que esmentàvem unes ratlles més amunt. Cada element de l'enumeració és introduït per les anàfores *Be·m meravill* (v. 28) o *E·m meravill* (vv. 31 i 33), i presenta una estructura binària en què hi ha un aspecte positiu de la dama i un de negatiu. Així, tenim les parelles *pretz e valors, plazers e digz cortes*/absència de *merces* (vv. 29-30); *honors, beutatz e sens*/absència d'*amors* (vv. 31-32), i *dompna d'aut paratge, bell'e gentil*/[*dompna*] de *mal seignoratge* (vv. 33-34). La lloança i el blasme, doncs, s'alternen en un exemple d'harmonia que, gràcies a l'expressió de sorpresa que el trobador inclou amb cada anàfora, no participa de l'atac contra la dama, perquè el discurs s'estructura de manera que, tot revelant els defectes de la dama, aquests apareixen com a imprevisibles i sorprenents en una dona de mèrit excepcional. L'expressió

reiterada de la sorpresa contribueix, també, a proveir l'audiència amb la clau de la ironia. Tot plegat crea un efecte de distanciament emocional de l'amant respecte del seu discurs, ja que, en aparença, només està constatant un fet que és vist objectivament com a sorprenent.

Com a conseqüència d'aquesta situació desafortunada, l'amant manifesta la intenció d'abandonar la dama (vv. 38-41), amb l'esperança de trobar-ne una de millor, sense *cor truan* (vv. 44-45). Abans de passar definitivament al terreny de la *chanson de change*, però, l'amant s'ocupa d'aclarir que s'allunya de la dama a contracor (vv. 46-48). Un cop dit això, l'orientació del discurs canvia i l'amant passa a lloar una nova dama que li és favorable (vv. 51-54). Els versos de to optimista conclouen la *canço* amb la repetició de la frase 'que ja mais jorn no m'aucirai prejan' al final de cada una de les tres *tornadas* (vv. 58, 62 i 65).

Dues característiques destaquen pel que fa a la singularitat d'aquesta *canço*: d'una banda, el fet que la responsabilitat per la desgràcia de l'amant no recaigui únicament sobre la dama, ni sobre la dama i l'amor, sinó que hi participin també el mateix amant, els seus ulls, el seu cor i la seva bona fe. D'una altra banda, cal destacar l'equilibri perfecte entre la lloança i el blasme, exemplificat especialment a la *cobla IV*, al bell mig de la *canço*, on, com hem vist, s'alternen els aspectes positius i negatius de la dama amb una subtilitat i una ironia que fan possible la crítica sense vulnerar els principis de la cortesia. Amb aquesta *canço*, Gaucelm Faidit deixa oberta la possibilitat d'arribar al vituperi pel camí de la lloança utilitzant la superioritat de la dama en el terreny

de la inversió simbòlica com a arma contra l'amant, que apareix com a víctima en la seva inferioritat.

La convivència d'elements positius i negatius en l'estructura del discurs pot transmetre una dosi d'ironia que en qüestiona el sentit aparent. Això és evident a la cançó 'Ben aia'l cortes essiens' de Raimon de Miraval (406,14; 1971: 107-11). L'exordi, que ocupa tota la primera *cobla*, constitueix una lloança del *cortes essiens* (v. 1), que permet a l'amant de dissimular en societat la tristor que una pèrdua li ha causat (vv. 8-9). En els versos que segueixen, contra el que podria semblar previsible, no se'ns dóna informació més concreta sobre aquesta pèrdua, si bé podem relacionar la tristor a què es feia referència més amunt amb la mort del goig i la decadència de l'amor que es constaten als versos 10-11. La causa d'aquest infortuni és l'interès excessiu d'algunes dames pels béns materials: sens dubte els amants cortesos poden fer un altre tipus de regals amb què les dames serien molt més honorades (vv. 13-15). Una dama que tramet missatges amorosos a canvi de regals perjudica totes les altres dames (vv. 16-18). És important destacar com, al llarg de tota aquesta segona *cobla*, es critica l'actitud de les dames materialistes, però en cap moment l'acusació no recau sobre cap dama concreta⁵³. El grau de precisió de la identitat de l'altre personatge de la història sentimental no augmenta als versos següents, tot i que, seguint la interpretació que Topsfield proposa per als versos 23-24 en les notes a la seva edició, aquests fan referència a una traïció de què l'amant ha estat objecte. El caràcter metafòric d'aquests versos, que assimilen una ferida de llança amb

⁵³ No podem pas oblidar que el materialisme era un dels trets que la tradició misògina atribuïa al gènere femení; vegeu-ne uns exemples extrets d'obres d'Ovidi (*Amores*) i d'Andreas Capellanus (*De amore*) a Blamires, 1992: 21-23 i 119.

una de fletxa, fa difícil aventurar-ne una interpretació més detallada. La *cobla* IV ens porta un pas endavant cap a la concreció: l'amant fa una referència explícita a una dama que comet un error i es destrueix a si mateixa (vv. 28-29). L'aparició d'aquesta dama es vincula amb la crítica contra les dames materialistes que trobàvem a la *cobla* II per mitjà del vers 31, on es nega el valor dels diners en afers sentimentals. La *cobla* es tanca amb uns versos en què l'amant confessa no tenir esperances d'obtenir el favor de la dama, ja que ell valora una actitud acollidora per part d'ella (actitud que s'hauria de manifestar en el *gen parlar*, l'*avinen solatz* i l'*amoros visatge*; vv. 34-35) en qualitat de missatge sincer, per oposició al missatge que certa dama, molt susceptible de ser identificada amb la dama de la *cobla* IV, envia a canvi de béns materials (v. 18). La dama apareix en la seva identitat plena a la *cobla* V, que s'inicia amb l'apòstrofe *bona domna* (v. 37) i està dedicada a exaltar i afirmar l'amor lleial que l'amant li dedica.

Hi ha una evolució clara en aquesta *canso*: de la crítica generalitzada contra les dames que envien missatges amorosos a canvi de regals passem, per un procés de concreció gradual, a la identificació de la dama cantada, que comet un error, amb una d'aquestes dames materialistes esmentades anteriorment. L'al·lusió a la manca de valor dels diners en els afers sentimentals al vers 31, on ja es parla d'una dama concreta, enllaça, en efecte, amb el motiu del materialisme dels versos 12-18. A la *cobla* V, on la dama assoleix plena presència poètica amb l'apòstrofe que se li adreça, no es fa, en canvi, cap al·lusió al motiu del materialisme, i només es parla dels sentiments de l'amant, que aquest descriu com a sòlids i lleials. Així doncs, la qualitat negativa atribuïda a la dama

en aquesta *canço* (el materialisme) hi és present amb força mentre la identitat de la dama no s'hi manifesta de manera plena. És només quan la dama deixa de ser un fantasma i es constitueix com a personatge de la ficció poètica que desapareixen els motius negatius per deixar lloc a l'expressió de l'amor i de la constància per part de l'amant. Aquest joc de substitució de motius permet d'associar la dama amb el defecte que se li atribueix, però de manera que queda preservada de qualsevol acusació explícita. A través de la desaparició progressiva del motiu negatiu es va preparant el terreny per a l'aparició plena de la dama, al costat de la qual només hi ha una declaració d'amor. L'aparició de la dama, a la qual, explícitament, només se li dediquen lloances, representa l'entrada en escena del fenomen d'inversió simbòlica: les dames materialistes no són objecte d'inversió; aquesta es reserva per a la dama que l'amant serveix. Tanmateix, ja hem vist que les *coblas* prèvies a l'aparició de la dama han creat una atmosfera crítica cap a la materialitat d'algunes dones, amb les quals la identificació de la dama cantada no és negada. La dama i el seu defecte, en aquesta *canço*, apareixen vinculats en el pla semàntic, però a nivell textual són incompatibles, ja que el motiu negatiu abandona l'escena just abans que la dama hi faci la seva entrada definitiva. La dinàmica dels personatges d'aquesta cançó, on el trobador fa desaparèixer les dames materialistes abans que aparegui la dama cantada per evitar que coincideixin, ens fa recordar l'escenificació d'un vodevil, on els actors vénen i van sense arribar a trobar-se, de manera que la tensió i l'equívoc es mantenen fins al final. Aquest tarannà de comèdia lleugera reflecteix el caràcter lúdic de la composició.

2.8. Alternatives a la lloança i a l'atac

Cal considerar també els casos en què l'amant, incapaç de lliurar-se a la dama sense rancúnia i sense ressentiment, decideix d'adoptar una solució alternativa a l'atac, com ara el blasme de terceres persones o, més radicalment, la renúncia a l'amor. En aquestes ocasions, l'amant considera que el comportament de la dama és criticable. Tanmateix, ella es lliura del vituperi, però no pas gràcies a la inversió simbòlica, sinó a les vies alternatives que pren l'amant. L'actitud censurable de la dama fa que la inversió sigui impossible, però els camins alternatius per on discorre el discurs permeten que aquest romangui en un terreny intermedi entre la lloança i el vituperi. Giraut de Bornelh ens en dóna bons exemples a dues de les seves cançons: 'Quant la brun'aura s'eslucha' (242,59; 1989: 159-62) i 'En un chantar' (242,33; 1989: 298-302).

'Quant la brun'aura s'eslucha' s'inicia amb un breu exordi (vv. 1-5), en el qual s'oposa l'arribada del bon temps a la tristor en l'ànim de l'amant, causada pel desamor. Tot seguit comença l'exposició del cas (vv. 6-16). La dama, qualificada de *mal'amigua* (v. 8) i d'*esducha* (v. 9), cometrà un error si no permet que l'amant millori la seva situació per mitjà del cant (vv. 7-8). És interpel·lada directament a la *cobla* II, on l'amant li demana per què li és esquívola (v. 9) i descarta, tot seguit, que la causa d'aquesta actitud sigui cap cosa que ell hagi dit (vv. 11-12). Amb un to amenaçador, al·ludeix a una promesa (la de ser la seva dama) que ella li va fer i, òbviament, no va complir, i als estralls que causaria si gosés divulgar aquests fets (vv. 13-15), una intenció de la que ell mateix es retracta (v. 16). Aquesta al·lusió és, però, suficient per

completar el quadre de l'anècdota sentimental: la dama, després d'haver-li fet promeses amoroses, se li mostra hostil i esquívola. D'una altra banda, aquesta al·lusió crea una certa complicitat amb l'audiència: a través de la possibilitat d'explicar la història, suggerida per l'amant, aquest crea un vincle virtual amb el públic, destinatari potencial del relat que roman en secret, i també aliat potencial de l'amant, ja que aquest, en referir-se a les conseqüències negatives que la divulgació de la història tindria per a la dama, no dubta que tothom, en conèixer la veritat, compartiria el seu judici negatiu sobre ella. Per la insinuació de les accions terribles de la dama, l'audiència pot imaginar-se els detalls de les seves crueltats. De fet, l'exclamació del vers 15, on es pondera la negativitat de les conseqüències de la hipotètica divulgació de la història, atorga a l'audiència una llicència il·limitada per imaginar les maldats de què l'amant ha estat víctima, alhora que justifica el blasme contra la dama. Per últim, la retractació que fa l'amant al vers 16 no pot deixar de ser vista com una mostra de consideració cap a la dama, la qual cosa reforça la dignitat de la imatge de l'amant que, víctima del desdeny d'ella, encara es reprimeix de divulgar-ne les maldats per estalviar-li'n el perjudici. Aquest és un recurs eficaç per captar la benevolència del públic.

La complicitat volguda amb l'audiència, i la benevolència que s'hi vol suscitar, es continuen cultivant a les *coblas* següents, dedicades a exposar els efectes negatius de la maldat de la dama sobre l'amant: feblesa física (vv. 17-24), impossibilitat de descansar (vv. 25-32), mal al cor (vv. 33-40), i feblesa d'ànim (vv. 41-42). De sobte, a partir del vers 43, apareixen nous culpables de la dissort de l'amant: la dama ja no hi torna a ser esmentada, sinó que hi trobem imprecacions contra terceres persones. Primer, contra un

individu que creu haver allunyat la dama i l'amant (vv. 43-44); després, contra un grup de persones, *gens mendigua*, que han perjudicat aquest darrer (vv. 47-48). La *canso* conclou amb una *tornada* on l'amant fa al·lusió, en un to indignat, a un passat en què no creia que ningú li pogués prendre la felicitat de què gaudia, per culminar amb una nova imprecació contra aquests suposats culpables (vv. 49-51).

En aquesta *canso* veiem una evolució del pensament de l'amant, que comença concentrat en la maldat de la dama per, després, passar a l'amant mateix, des d'on se'ns descriuen els estralls que el desamor hi causa. Quan el centre d'atenció del discurs es desplaça de nou, en comptes de tornar a la dama, protagonista de la història sentimental juntament amb l'amant, se situa, sorprenentment, en terceres persones, que fan la seva aparició com a culpables de la desgràcia de l'amant. Així la dama, blasmada inicialment com a responsable dels mals de l'amant, queda, en concloure la *canso*, exempta de culpa, ja que la força de les imprecacions de què aquestes persones són objecte adreça tota la ira de l'amant contra elles. En aquest cas, la dama ha quedat finalment protegida de l'atac, però no ha estat gràcies a la inversió simbòlica: aquesta no ha arribat a produir-se, ja que la dama no ha arribat a assolir cap superioritat per sobre de l'amant a la ficció poètica. L'amant es queda a mig camí entre el blasme definitiu de la dama i la culminació del discurs cortès, en una terra de ningú on persones alienes a la relació sentimental reben tota la responsabilitat del fracàs.

Continuem amb 'En un chantar'. Després d'un exordi força extens (vv. 1-27), on el trobador fa algunes consideracions sobre la

necessitat de cantar malgrat els mals costums que s'han instal·lat entre els amants i els nobles, passa a exposar el seu cas particular: la joia està en decadència per culpa d'una dama inconstant que el va enganyar i el va traïr (vv. 28-37). Malgrat la remembrança d'aquests fets, l'amant despitat sembla treure importància al perjudici que va patir en el passat: quan la pena i la ràbia s'allunyen, llurs efectes disminueixen (vv. 38-44). Aquests versos actuen com a refutació d'aquells on s'exposava el cas: després del patiment causat per la dama, l'amant mira cap al futur amb una actitud optimista, que treu importància a les males accions d'ella. S'obre el camí per a un possible fenomen d'inversió simbòlica: hi ha indicis que l'amant pot adoptar una actitud més favorable cap a la dama. Però aquests indicis no acaben de materialitzar-se i, a la *cobla* següent, l'amant es torna a deixar anar en la remembrança, aquest cop irada, de la seva anècdota sentimental, que desenvolupa ara amb més detall, presentant un contrast entre l'actitud inicial de la dama i el canvi de comportament que va donar origen al desenllaç desafortunat de la història (vv. 45-55). Les dues *coblas* finals exposen el desenllaç del cas: l'amant, resignat a no poder confiar en l'amor de la dama, decideix dedicar-se a una altra joia que, tot i haver trigat a arribar, l'omplirà amb el seu valor. Com deduïm gràcies a les al·lusions a la lluita contra els sarraïns que contenen els versos 67-80, aquesta nova joia és la que li proporcionarà la croada.

Veiem, doncs, que l'amor humà ens és presentat en aquesta *canço* com a causa de neguit i patiment. Les oscil·lacions entre la remembrança de la decepció sentimental i les referències a un futur joïós lluny de la ira causada per la dama reflecteixen l'estat d'esperit d'un amant que decideix d'abandonar l'amor humà per

dedicar-se a lluitar per la causa divina. El moment a què aquesta *canso* fa referència és un punt d'inflexió, una transició d'un mode de vida cortès a un de guerrer, moviment que és representat en dues ocasions amb els successius canvis de context: de la remembrança de la història sentimental es passa a la consideració de l'avenir (vv. 37-38), des d'on se salta de nou al record de la dama (vv. 44-45), per tornar, després, a cantar definitivament aquesta nova joia que ha d'il·luminar el futur (vv. 55-56). El model cortès no ofereix una via satisfactòria per a l'amant, que tria, en conseqüència, un altre món paral·lel, el de la vida militar, a fi de fugir del desengany amorós.

2.9. De la inversió a l'atac: una trajectòria descendent

En els exemples que comentarem tot seguit, la inversió simbòlica ja apareix integrada al món poètic, de manera que constitueix una coordenada prèvia al discurs, un marc on s'inscriu el cant d'amor ja des del moment de la seva concepció. En aquestes circumstàncies, el trobador que cerca la novetat té dues opcions: continuar pel camí de la inversió, dedicant a la dama lloances cada cop més elaborades, o explorar direccions diferents. Gui d'Ussel representa un exemple de la tria de la segona opció. En les cançons que analitzarem, l'amant basteix el seu discurs partint de la pressuposada excel·lència de la dama, per traçar un recorregut descendent en què la inversió inicial va perdent força en favor del blasme. A Gui d'Ussel (actiu els anys 1195 i 1196) li devem la composició del primer exemple conegut de *mala canso*, 'Si be'm partetz, mala domna, de vos,' (194,19), que va gaudir d'una difusió extraordinària durant els anys i segles immediatament posteriors a

la seva creació. Evidentment, té el seu lloc a l'antologia d'Archer i Riquer, on, a més de les reaccions que el text va despertar, es comenten les expectatives que el mateix trobador manifesta tenir respecte a la recepció de la seva cançó, ja que el fet de manifestar-se, obertament i des del començament, contra la dama, representava una novetat en el seu moment i entorn (1998: 18-25)⁵⁴. De les set composicions de tema amorós de Gui d'Ussel, n'hi ha tres de representatives per al nostre tema. Els textos que hem triat per a aquest treball són 'Ben feira chanzos plus soven' (194,3; 1922: 27-9), i la *mala canso* esmentada, 'Si be'm partetz, mala domna, de vos,' (194,19; 1922: 30-3).

A la primera *cobla* de 'Ben feira chanzos plus soven', que fa les funcions d'introducció al discurs, hi trobem unes consideracions interessants pel que fa a l'ofici de trobador: l'artista manifesta la seva voluntat de crear una *canso* amb *motz nous* (v. 5) i *d'altre semblan* (v. 8), per fer que el seu cant sembli *novel* (v. 9), ja que tants trobadors han expressat abans les mateixes idees amb fórmules similars que no troba res que no hagi estat dit (v. 6). El trobador fa referència al concepte de la *inventio*, la rellevància del qual ja hem comentat en un apartat anterior. El seu objectiu és expressar les idees que el públic espera (i que garanteixen la integració del discurs en el seu entorn cultural i social), però d'una manera creativa. A més d'admetre implícitament l'esforç que suposa ser creatiu dins d'un marc d'exigències temàtiques i formals tan rígides com les de la lírica trobadoresca, el trobador pretén captar l'atenció del seu públic anunciant una novetat. Així crea unes expectatives d'interès a l'entorn del seu discurs, al mateix temps que aspira a captar la benevolència del públic amb la

⁵⁴ El text és editat a les pp. 106-11 de l'antologia.

referència implícita a l'esforç extraordinari que la troballa d'aquest *altre semblan* representa per a l'artista. Però, com materialitza el trobador aquestes innovacions?

Gui d'Ussel combina dos dels pilars fonamentals de la retòrica amorosa trobadoresca (els laments per l'amor no correspost i les lloances a la dama) en un raonament que té un doble vessant d'amenaça i de lloança, com veurem tot seguit. A la segona *cobla*, dedicada a l'exposició dels fets, l'amant afirma que ha consagrat el seu amor a una dama durant molt de temps (v. 10) i que si, malgrat això, ella el vol matar -entenem que amb la seva indiferència- (v. 12), la seva acció serà plenament censurable, ja que els errors comesos per persones de valor són tinguts com a molt més greus que no pas els que cometien els *malvatz* (vv. 10-18). En aquest argument trobem, en primer lloc, la suposició que la dama ha de recompensar el trobador pel seu servei d'amor. L'acció contrària mereix ser censurada, i no només als ulls de l'amant, sinó també als de l'opinió general (*vos er tengut*, v. 15). Hi ha, doncs, una amenaça subjacent que, si la dama persisteix en la seva indiferència, caurà en desgràcia per a l'opinió pública. Però el trobador transforma aquesta amonestació potencial en una lloança que n'atenua el contingut: la raó per la qual la dama seria criticada no és sinó la seva gran virtut, a la qual no correspon que es cometin errors d'aquesta mena. Amb una hàbil maniobra -similar a la que feia servir Gaucelm Faidit a 'Tant ai sofert longament gran afan'-, el trobador ha transformat l'amenaça en un compliment, substituint la causa de les potencials crítiques (la indiferència de la dama davant del servei d'amor) per una altra causa que no només no censura expressament el comportament de la dama, sinó que a més la lloa. Les virtuts corteses de la dama ja es donen per

suposades i indiscutibles de bon començament, amb la qual cosa veiem que el fenomen d'inversió simbòlica ja és integrat a la dinàmica del cant com a condició prèvia: donada la circumstància inicial que la dama és virtuosa, es comporta de manera contrària al seu tarannà, i això és el que la pot convertir en objecte de crítiques.

Les *coblas* III i IV estan dedicades a la demostració del fet exposat a la *cobla* II: l'amor que sent l'amant per la dama. Com a proves, s'ofereixen la impossibilitat de trobar una dama millor als ulls de l'amant (*cobla* III) i la bona disposició amb què l'amant encaixa el *mal* que la dama li provoca (vv. 28-34). De nou trobem aspectes positius i negatius de la dama combinats en un sol raonament: la dama perjudica el trobador, però aquesta acusació apareix atenuada, en l'aspecte formal, per la construcció condicional situada entre comes per efecte d'un suau hipèrbaton (v. 30); aquest emplaçament li resta rellevància. En l'aspecte semàntic, és atenuada per la declaració de l'amant que aquestes accions no li causen cap ira ni ressentiment (vv. 30-31). És clar que, més endavant, l'amant declara que la seva raó el reprèn per això (v. 34), amb la qual cosa ens dóna a entendre que la reacció lògica i objectiva davant de les accions de la dama seria la indignació. La *cobla* V introdueix una petició, més pròpia de l'estil epistolar que de l'estil poètic (Faulhaber, 1978: 97-8), però que ofereix una conclusió coherent amb la resta del discurs: l'amant demana un petó a la dama com a recompensa pel seu servei d'amor i els seus patiments (vv. 37-38).

Veiem, doncs, en aquesta *canço*, com el desig d'innovació del trobador s'ha traduït en noves formes de presentar els motius

habituals de la lírica trobadoresca: les virtuts corteses de la dama apareixen ja pressuposades al plantejament inicial del conflicte, i al llarg de la *canço* s'acoblen amb temes negatius (com ara les possibles conseqüències de la seva actitud indiferent o el perjudici que causa a l'amant), per crear noves i més complexes fórmules d'expressió que, al temps que representen novetat, enriqueixen el discurs oferint una multiplicitat d'interpretacions. Les lloances no són pures declaracions de submissió a la voluntat de la dama, així com tampoc no trobem un atac obert ni una censura decidida de les seves accions. El que hi ha és un discurs que es presta a diverses lectures, i en el qual el grau d'acceptació o de crítica respecte a les accions de la dama no es pot determinar objectivament. A més, la combinació de les lloances amb els signes de desaprovació quant a l'actitud de la dama pot, en última instància, ser atribuïda pel públic al caràcter experimental d'aquesta *canço*, que ja ens ve anunciat a la primera cobla. Aquest afany de novetat, doncs, justifica l'ús de fórmules mixtes (lloança/actitud crítica) per adreçar-se a la dama.

Pel que fa a 'Si be'm partetz, mala domna, de vos,' el cas se'ns planteja de bon començament: la dama rebutja l'amant però, malgrat això, ell no pensa abandonar el cant (vv. 1-2), ja que si ho fes donaria a entendre que està *iratz* i la realitat, segons ell, és ben diferent: està *joios* (vv. 3-4). Si bé admet que, en un cert moment, el rebuig de la dama li va causar dolor (v. 5), aprofita aquesta declaració per convertir-la, per mitjà de la ironia, en una denúncia encoberta de la naturalesa inconstant de la dama: ja no està trist, perquè ha après d'ella com canviar la seva voluntat (vv. 6-8). És interessant veure com el cant s'associa al *joi*, a l'alegria, en aquesta cobla, mentre que el silenci sembla correspondre a la tristor. Així,

perquè hi hagi cant hi ha d'haver alegria. El *joi* del trobador en aquesta situació permet, doncs, que el discurs es produeixi. Però es tracta, sens dubte, d'un *joi* matisat, ja que no harmonitza amb l'epítet *mala domna* amb què el trobador s'adreça a la dama ja en el primer vers, i que constitueix una declaració d'intencions per a la resta de la *canço*: el discurs estarà adreçat contra la dama. El fet que un discurs d'aquestes característiques ens sigui presentat com a *joiós* ens situa en un alt nivell d'ironia: el cant cortès, associat convencionalment al *joi*, apareix aquí obert a altres possibilitats, com ara el vituperi de la dama, que posen en qüestió l'associació *canço-joi-fin'amors*.

A la *cobla* II hi ha l'exposició dels fets: la dama ha canviat l'amant per un altre (v. 13). Les *cobles* III i IV presenten els arguments del cas i la seva corroboració. Les dues *cobles* s'inicien amb l'epítet *mala domna* (vv. 17 i 25), i hi ha una certa insistència en la *foldatz* de la dama, que no només apareix esmentada als versos 22 i 32 d'aquestes dues *cobles*, sinó que també apareix al·ludida als versos 13 i 14 de la *cobla* II. Interpretem aquesta *foldatz* com a insensatesa, un tret que amb freqüència s'atribuïa a les dones en el sistema de pensament misogin medieval. És aquesta *foldatz* el que ha despullat la dama de les bones qualitats que posseïa quan rebia el servei d'amor del trobador (vv. 19-24). És significatiu el fet que les virtuts de la dama apareguin com a cosa del passat: la dama era bona quan el trobador la servia, i el mecanisme d'inversió simbòlica aleshores funcionava, mantenint la dama per sobre del trobador mentre aquest, per la seva banda, l'honorava i la lloava. El plantejament d'inversió simbòlica apareix, també aquí, com a previ al conflicte sentimental de la *canço*: les bones qualitats

de la dama són el punt de partida, des del qual s'inicia un recorregut descendent que portarà al blasme de les seves accions.

A la *cobla* III, el trobador es mostra conscient de la diferència que el seu discurs introdueix respecte a l'obra dels trobadors precedents i contemporanis, ja que preveu una acollida negativa per al seu cant d'amant *enojos* i *mal dizen* (vv. 25-28). ¿Pot ser que aquesta innovació conscient i arriscada tingui cap relació amb el desig de novetat que el mateix trobador expressava a 'Ben feira chanzos plus soven'? Després d'una refutació dels arguments de la dama a la *cobla* V (vv. 37-38), el trobador reprèn la reflexió sobre el seu discurs per refutar, també, les possibles crítiques que pugui suscitar. Ell manifesta estar d'acord amb callar i ocultar els errors d'una dama, tot i admetre que aquesta és una solució justa, però no raonable. Aviat s'aparta d'aquesta generalització dient que aquest no és pas el seu cas particular, i pren un to amenaçador per a amonestar la dama, i totes les dames en general, perquè no cometin males accions, ja que seran divulgades en honor a la veritat (vv. 41-48). Què es pretén amb aquests versos? Inaugurar un nou estil de *canso*, el que més tard apareixerà a les *vidas* i *razos* com a *mala canso*? Tinguem en compte que, en aquesta *canso*, l'atac és obert i decidit i es du a terme a despit de les crítiques negatives que, al parer del trobador, provocarà. Estem davant d'un text que es desvia conscientment del que és pràctica habitual en la lírica trobadoresca fins a aquest moment. Tanmateix, entre els versos de vituperi no dissimulat trobem també paraules de lloança en els termes convencionals del gènere: tant la remembrança de les qualitats anteriors de la dama (vv. 19-22) com l'expressió de la indignació de l'amant rebutjat (vv. 25-26) - manifesta malgrat la seva intenció de mostrar-se *joios* (v. 4)-, són

pinzellades d'expressions de lloança i amor que, emergint en un discurs en aparença dedicat al vituperi, en matisen la intenció i en trenquen la univocitat.

2.10. Conclusió

Pel que fa a la cronologia dels textos estudiats, podem observar que hi ha un predomini clar de trobadors de l'època anomenada clàssica (segona meitat del segle XII i primera meitat del XIII). Això no és estrany si tenim en compte que un dels nostres criteris de selecció dels textos ha estat el seu grau d'originalitat i la voluntat d'ampliar perspectives amb noves fórmules expressives: així, els textos seleccionats pertanyen al període de florida de la lírica trobadoresca, quan aquesta havia assolit un grau de maduresa que permetia d'experimentar amb noves formes d'expressió i era, alhora, prou jove com per recórrer camins inexplorats. Les temptatives experimentals són particularment reeixides en les *cansos* de Bernart de Ventadorn i de Raimon de Miraval. En el cas de Bernart de Ventadorn, hem comprovat com en l'espai limitat d'una cançó s'inclouen, sense que hi hagi cap discordança, orientacions de discurs i de pensament oposades, i trajectòries emocionals que recorren, en un minut, l'autocompassió, la ira i l'esperança. Pel que fa a Raimon de Miraval, la seva declaració que és preferible enganyar la dama a blasmar-la havia de causar, sens dubte, sorpresa entre el seu públic, així com la reivindicació final de la igualtat dels amants a 406,46, en aparença tan poc ortodoxa pel que fa a la moral cortesa.

En aquest sentit, mereix una menció especial la *canço* 194,3 de Gui d'Ussel, on el desig d'innovar és manifest i, a més, es tradueix en la combinació de blasme i lloança cap a la dama. L'exordi d'aquesta cançó de Gui d'Ussel ens dona una clau per imaginar que sovint, si no sempre, el que els trobadors pretenien en combinar lloança i blasme era sorprendre l'audiència, provocar una experiència estètica nova, particular, original.

Dames hipòcrites, cruels, falses, materialistes, traïdores... El repertori d'acusacions dels trobadors cap a les seves dames és variat. Però molt més variat és el ventall de reaccions: des del blasme sense pal·liatius fins a la declaració d'amor incondicional, passant pel blasme amb retractació posterior, l'engany a la dama com a revenja i l'actitud reivindicativa, sense oblidar les opcions del silenci, de l'abandonament de l'amor humà, del canvi de dama o de la vacil·lació entre continuar el servei d'amor o deixar-lo. Lluny d'oferir una imatge de monotonia i repetició, les *cansos* comentades mostren un ampli espectre de variants tant pel que fa a les imatges de les dames com pel que fa a les reaccions dels amants. A més, les combinacions entre les diferents actituds de dames i amants multipliquen les possibilitats de crear situacions noves. El que és important, però, és destacar la interrelació que hem observat sovint entre la lloança i l'atac: en la majoria dels casos, les dues tendències conviuen en una harmonia prodigiosa, producte de la competència artística i de l'aplicació de la *inventio*. Hem pogut veure com els trobadors han utilitzat el patrimoni de motius que hi havia al seu abast per concebre noves cançons. D'una banda, han reflectit la tendència a exaltar la dama per mitjà del llenguatge codificat de la cortesia. Aquest vessant del discurs és, lògicament, el que predomina, ja que conté les característiques

identificadoras del discurs cortès: com hem vist en un apartat anterior, la revolució que va representar l'adveniment de la lírica cortesana consistia, precisament, en la producció d'un discurs de lloança de la dama i d'exaltació de l'amor humà en un context cultural que mai no havia presenciat una manifestació d'aquestes característiques, sinó que havia estat dominat durant segles per les imatges de la maldat i la inferioritat femenines i per la identificació de l'amor carnal amb l'origen de tots els mals. Tanmateix, i com hem pogut comprovar, l'enginy artístic fa possible que, dins dels paràmetres de la cortesia, es deixin veure els conceptes tradicionals sobre la dona i sobre l'amor: no podia ser altrament en una manifestació artística que, malgrat el seu caràcter innovador, és hereva d'una extensa tradició de misogínia i de descrèdit de l'amor sexual. L'aplicació de la *inventio*, doncs, consisteix a triar elements d'aquests dos vessants del patrimoni cultural occidental, aparentment oposats, i crear una varietat de combinacions i matisos amb els quals bastir l'obra d'art. La lírica dels trobadors actua com a pont entre la tradició i les noves tendències cortesanes, inaugurant una nova concepció de l'amor humà que, del segle XII endavant, conviurà amb les velles idees sobre la dona i sobre l'amor sense tenir la força necessària per a combatre-les: recordem que el fenomen de la inversió simbòlica, per obra del qual la dona és exalçada en la lírica dels trobadors, no implica una inversió equivalent en el pla real⁵⁵.

Pel que fa a les maneres com aquest fenomen es presenta als nostres ulls, hem pogut comprovar que, en la majoria dels casos, la inversió simbòlica és vista com una operació necessària, però dolorosa. Tret dels casos de Bernart de Ventadorn i de Gui d'Ussel,

⁵⁵ Vegeu capítol 1, apartat 11.

tots els exemples analitzats mostren una certa dificultat o una certa resistència a operar la inversió. En un extrem tenim Bernart de Ventadorn, que l'executa de manera diàfana i sense cap esforç aparent; en l'altre extrem hi ha Gui d'Ussel, per a qui la inversió ja forma part de les coordenades prèvies al discurs i, per tant, no hi ha necessitat d'operar-la explícitament. El que tenim al mig ens demostra que la inversió, quan s'executa, pot arribar a imposar una esclavitud massa feixuga per a qui vulgui cenyir-se als paràmetres del món paral·lel que sorgeix arran de l'alteració de l'ordre real: aquest és el cas de Raimbaut de Vaqueiras, que, sense poder evitar posar de manifest les incongruències del món ideal, encara malda per trobar-hi el seu lloc. Giraut de Bornelh i Raimon de Miraval són, al seu torn, exemples de com la inversió simbòlica, i l'actitud cortesa que se'n deriva, són vistes com a convenients i, fins i tot, com a imprescindibles per a tot aquell qui vulgui assolir el prestigi social de l'home civilitzat. Però també mostren les seves reticències a sotmetre's a un ordre ideal que, en el seu estat pur, exigeix la ignorància i l'oblit de l'ordre real: la inversió simbòlica completa i duta a les seves últimes conseqüències exigeix la submissió total a la dona, vista com a ésser superior, i aquest és un plantejament que els nostres trobadors, hereus d'una tradició misògina aclaparadora, no estaven disposats, ni preparats, per a acceptar sense reserves.

El paper de la inversió simbòlica com a portadora del germen de l'atac, tal com apareix a Gaucelm Faidit, és, en certa manera, precursor de la inversió com a condició prèvia que trobem a Gui d'Ussel. Tots dos trobadors coincideixen a prendre la superioritat moral de la dama com a punt de partida, des d'on qualsevol acció de la dama que no s'hi adigui serà susceptible de ser criticada.

Això és especialment palès a les *cansos* que hem comentat de Gui d'Ussel: en elles ja no hi trobem la trajectòria ascendent del discurs, freqüent a la lírica dels trobadors anteriors, segons la qual la dama cantada per l'amant destaca per damunt de totes les altres per les seves qualitats excepcionals i és, aleshores, triada com a objecte de la inversió simbòlica i, en conseqüència, del cant i de la lloança. Per a Gui d'Ussel, el fet que la seva dama sigui excepcional respecte a totes les altres ja és pressuposat, forma part del coneixement previ que el públic iniciat ha de tenir de la matèria. Prenent la perfecció com a punt de referència, i si es busca la novetat com a criteri d'elaboració del discurs, una possibilitat d'innovar i sorprendre és presentar l'anàlisi de les accions de la dama en una trajectòria descendent: la dama no pot viure d'acord amb l'ideal que el procés d'inversió simbòlica n'ha creat, i és criticada sense remei.

Dues idees destaquen quan considerem aquest fet: d'una banda, el fet que, a l'època en què escriu Gui d'Ussel (finals del segle XII), la lírica trobadoresca ja havia assolit un grau de codificació important, com ho demostra la inquietud del trobador per descobrir fórmules d'expressió noves, inaudites. La idea d'un alt grau de codificació, si l'apliquem al fet que Gui d'Ussel presenta el fenomen d'inversió simbòlica com a condició prèvia i òbvia per a la producció del cant, ens fa concloure que el procés d'inversió simbòlica ja havia estat assimilat a la mecànica del discurs i que, invariablement, se'n considerava una de les parts fonamentals. D'una altra banda, ja hem suggerit que, en donar la inversió simbòlica -i, en conseqüència, la perfecció de la dama- com a condició prèvia al cant, un discurs en sentit descendent -és a dir, en el qual les qualitats de la dama decreixen amb respecte al

plantejament inicial- és una possibilitat d'oferir novetat, un terreny que es presta a l'experimentació. Aquest afany de novetat ens portaria en una direcció oposada a la que la lírica cortesa pretenia seguir en els seus orígens: en un principi, la lírica cortesa estava destinada a cantar les virtuts excepcionals d'una dama en la seva superioritat respecte a totes les altres (i aquesta dama era triada com a objecte de la inversió simbòlica); en canvi, a començaments del segle XIII, segons el que ens mostra Gui d'Ussel, el motiu de l'exalçament de la dama ja ha assolit el grau de tòpic a la lírica trobadoresca, fins al punt que es considera condició indispensable del cant. És a dir que, si es vol ser innovador, la dama ja no és cantada en la seva virtut excepcional, perquè això ja no és novetat. Ara és cantada en la seva incapacitat d'actuar d'acord amb l'ideal de virtut que li ha estat assignat. En altres paraules, hauríem passat de cantar l'excepcionalitat positiva a cantar l'excepcionalitat negativa; de cantar les virtuts que diferencien la dama de les altres dames a cantar els defectes que la diferencien de l'ideal sorgit com a producte de la inversió simbòlica.

Evidentment, no tots els trobadors van prendre aquesta direcció, de la mateixa manera que no tots van mostrar el neguit per la innovació de què parlava Gui d'Ussel ni van orientar les seves experimentacions cap al mateix camp. Però la idea de l'atac com a signe de novetat respecte dels plantejaments assentats per la inversió simbòlica ens pot servir com a hipòtesi de treball per a resseguir l'ús de l'estratègia d'inversió a la lírica cortesa dels segles posteriors. L'anàlisi d'aquesta evolució és l'objecte dels capítols que segueixen.

Capítol 3

Formulació dels ideals cortesos a la lírica amorosa catalana dels segles XIV i XV

En aquesta part del treball comentem diversos exemples de valoracions sobre el comportament femení que trobem a la lírica cortesa escrita per poetes de la corona d'Aragó. També dediquem uns apartats a certs motius recurrents de la lírica amorosa de l'època que ens ajudaran a il·lustrar el context ideològic i moral en què s'origina el discurs cortès sobre la dona. Després passem a analitzar diversos graus en què s'aplica la inversió simbòlica en aquesta lírica: des de les lloances que assimilen les qualitats de la dama a les de la mare de Déu fins a l'admissió dels defectes de la dama. El contingut del present capítol, on estudiem els textos en què es dóna el que podem anomenar pròpiament inversió simbòlica (entesa com el reconeixement i l'exalçament de les virtuts de la dama), està relacionat estretament amb el del capítol següent, on continuem el nostre camí descendent pels estadis de degradació de la figura de la dama fins arribar al vituperi cruel i groller del maldit. Amb les anàlisis dels textos contingudes en aquest capítol i

en el següent ens proposem de demostrar com l'ideal cortès de l'època trobadoresca clàssica evoluciona cap a la fragmentació i la desintegració en diferents tendències que, sovint, s'allunyen del caràcter original de la lírica cortesa. Amb aquest objectiu, hem seleccionat un corpus de 247 poemes lírics d'un total de 22 poetes representatius. Hi hem inclòs 28 maldits i 17 poemes de Pere Torroella en castellà⁵⁶.

3.1. Alguns exemples de manifestacions misògines a la lírica catalana dels segles XIV i XV

Ja hem descrit, en la introducció a aquest treball, les condicions de vida de les dones de l'occident europeu a finals de l'Edat Mitjana i al Renaixement, i hem constatat que tant el marc legal com l'entorn moral i cultural mostraven un retrocés pel que fa a la consideració de la dona. En aquest context, la transmissió de les idees negatives sobre les dones en general, que havia estat objecte de nombroses reelaboracions, sota diverses formes, al llarg de la tradició cultural anterior, continua el seu curs en el desenvolupament de l'herència trobadoresca clàssica per part dels poetes lírics de la corona d'Aragó als segles XIV i XV. Sense pretendre oferir una mostra exhaustiva de la presència de la misogínia a la lírica amorosa, esperem que els exemples que

⁵⁶ Els poetes són: Fra Joan Basset, Pau de Bellviure, Jaume Escrivà, Andreu Febrer, Francesc Ferrer, Melcior de Gualbes, Francí Guerau, Arnau March, Jaume March, Pere March, Guillem de Masdovelles, Joan de Masdovelles, Joan Berenguer de Masdovelles, Pere Joan de Masdovelles, Bernat de Palaol, Gilabert de Próixita, Pere de Queralt, Joan Roís de Corella, Jordi de Sant Jordi, Blai Seselles, Pere Torroella i Lluís de Vilarrasa. Hi hem inclòs també el maldit anònim 'Pus que vostre fonamen'. Per tal de facilitar l'accés als textos de la lírica catalana, després de la referència a l'edició més comunament utilitzada de cada poeta hem indicat la situació del text dins de RIALC (Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana), de la Universitat de Nàpols Frederic II. Els textos poden ser consultats en línia a la pàgina web <www.rialc.unina.it>.

segueixen puguin il·lustrar de manera prou representativa les idees que circulaven a l'època.

El cavaller valencià Jordi de Sant Jordi, de qui sabem que va estar poèticament actiu durant el primer quart del segle XV, reflecteix les idees en circulació sobre les dones al poema anomenat 'En mal poders' (2005: 131-8; RIALC 164.7). Al llarg de les tres primeres cobles critica els mals usos de l'amor, sense deixar de banda les dones en la seva invectiva: a l'exordi, després d'admetre que ha estat seguint els mandats de l'amor 'sí com hom cech, volent ço que val poch' (v. 4), afirma que és foll qui vol 'haver paria/ab dona vils, plena de tritxaria' (vv. 5-6). És cert que no està fent una acusació de vilesa cap a les dones en general, sinó que critica l'home que vol tenir tractes amb una dona d'aquestes característiques. Tanmateix, el fet que aquesta sentència aparegui tot seguit després dels versos sobre l'amor fa que, inevitablement, es relacioni l'amor en general amb el tipus de dones que esmenta als versos 5 i 6. En altres paraules: sabem que l'amor, en aquest context, és l'amor de l'home per la dona; si l'amor és el desig d'allò *que val poch*, estem davant d'una devaluació de la imatge de la dona. Aquesta impressió es reforça amb l'aparició immediata de les dones vils, úniques protagonistes d'aquesta cobla dedicada a l'amor, com si amor i vilesa femenina estiguessin íntimament relacionats. El fet que el poeta no pari esment a les dones bones o virtuoses, que les exclogui del seu discurs, estableix una correspondència entre l'amor, la follia i les dones vils, que es reafirma al final de la cobla, quan es reprèn el motiu de l'amor com a follia i es tanca un cercle en què les dones vils són el nucli de la reflexió sobre l'amor. Així que avancem en la lectura, però, veiem com el poeta obre les portes a l'aparició d'un tipus de dona diferent

de la dona *desconoysén* (v. 27) i *qui vol barateria* (v. 29), quan diu que aquesta 'fay trop a les autres maldir' (v. 31). Les dones ingrates i falses, doncs, són les responsables de la invectiva del poeta contra les dones en general: l'amor per les dones vils causa tant de dolor que esdevé una tortura, i fa a l'amant dir coses que mai no diria en altres circumstàncies (vv. 10-13). El pessimisme sobre la condició femenina li fa renunciar a l'amor de les dones perquè, encara que es resisteix a creure que totes siguin iguals, sí que creu fermament que la majoria 'fàllon, a mon albir' (v. 40). Les virtuts de l'amant cortès ja no són prou valorades com per garantir a l'amant el favor de la dama, i els amants falsos són els qui obtenen tots els beneficis (vv. 22-24), perquè les dames es lliuren a canvi de paraules, és a dir, de lloances (*mots*, v. 42). El motiu de la insuficiència de les virtuts cortesos per a aconseguir l'amor és reprès per diversos autors d'aquest període, i en parlarem més detingudament en un dels propers apartats.

El pessimisme respecte a la condició moral de les dones en general torna a aparèixer a la crida que el mateix poeta els adreça, 'Ara hojats, dompnas, que us fau sauber' (2005: 107-13; RIALC 164.3), tot i que, en aquest cas, les consideracions negatives sobre el gènere femení semblen formar part d'un desafiament retòric per provocar una reacció en les dones o, més aviat, en la dama que el poeta lloa a les tornades, a qui dedica el poema. Amb un to efectivament desafiador, el poeta proclama per a les dames que, si mai ha mostrat amor per cap d'elles, ha estat en fals, car n'hi ha tan poques que estiguin ben disposades per a l'amor que el poeta ha acabat per avorrir-les totes (vv. 1-8). Admet la possibilitat que hi hagi dones amb bones qualitats físiques i morals, però la inconstància que predomina ara entre els cors fa que aquests es

girin amb facilitat (vv. 13-16) i, per evitar de 'viure'n tal desacort' (v. 23), renuncia a perdre el temps (v. 18). Es lamenta dels mals usos de l'amor, que només pot veure amb pessimisme de cara al futur (vv. 25-28). Una mica més avall, però, admet que li desplaui haver de proclamar uns fets d'aquesta mena (vv. 31-32), i així prepara el públic per al canvi de to que introdueix en la cobla següent: tot admetent que ha patit per amor i que això ha estat la causa de la deixadesa del seu aspecte físic (vv. 33-36), es confessa disposat a involucrar-se en una nova aventura amorosa amb una dama que li faci 'dir béns d'ella', perquè Déu no aconsella que es visqui sense amor (vv. 37-40). Aquests versos matisen les cobles anteriors, fins i tot aquella on, defensant-se a la bestreta d'aquells que puguin atribuir les causes de la seva actitud a l'absència d'una dama per servir, ho desmenteix parcialment i es vana de l'atenció de certa dama que es mostra complaent amb ell (vv. 19-22). Així, l'actitud esquerpa i pessimista que ha mostrat cap a les dones pot quedar justificada gràcies a la benvolença del públic, que és mogut a la compassió per l'esment de les conseqüències negatives dels mals d'amor en la persona del poeta, i per la seva bona disposició final. Evidentment, també es pretén obtenir la benvolença o, si més no, l'atenció de la dama a qui van adreçades les tornades, sobre qui cau el repte de fer que el poeta es desdigni de les seves crítiques contra les dones i torni el seu discurs en lloança. Mitjançant el desafiament, el poeta ha trobat una via per articular els seus precis a la dama d'una manera original. Aviat veurem que aquest no és l'únic cas on la cerca de l'originalitat passa per la reformulació, un cop més, de tòpics de la tradició misògina.

El motiu de la inconstància femenina és el tema principal d'una *canción* en castellà de Pere Torroella (c. 1420-1475...), poeta que va

combinar el conreu de la lírica de tradició trobadoresca en català amb el de la poesia de *cancionero* castellana (2004: 135-6). Hem dedicat atenció a les composicions en castellà de Pere Torroella perquè, tot i participar d'una tradició diferent, serveixen com a mostra de l'àmplia difusió de les idees misògines en l'època. A més, la fama d'"arximisogin'" que el seu 'Maldezir de mugeres' li va procurar fa que la seva presència sigui necessària en aquest estudi. La *canción* en qüestió és 'Yerra con poco saber' (2004: 135-6). Tal com feia Jordi de Sant Jordi amb els amants que es lliuraven als mandats de l'amor, Torroella critica la manca de seny d'aquells que creuen en la constància de les dones durant l'absència dels seus amants (vv. 1-5). Admet, a tot estirar, que ocasionalment alguna dama, amb l'esperança d'una ràpida tornada de l'amant i mantenint correspondència constant, pot romandre-li fidel durant dos o tres mesos (vv. 7-9), però en la majoria dels casos les dames tendeixen naturalment a oblidar els amants absents (vv. 10-14). Malgrat inscriure's, per forma i registre, en el conjunt de la poesia *cancioneril*, aquesta composició recull i reelabora un dels tòpics comuns de la tradició misògina: el de la vel·leïtat natural de l'ànima femenina. La popularitat de què va gaudir demostra que el tema estava en plena sintonia amb les idees de l'època (Torroella, 2004: 135).

3.2. Consideracions sobre el comportament femení: el que no ha de fer la dama virtuosa

Diversos autors van reflectir en les seves composicions el que ells consideraven que era acceptable o censurable en el comportament d'una dona. Aquestes cobles de caràcter moralitzant serveixen per

a il·lustrar el que s'exigia de les dones nobles en la societat dels segles XIV i XV, i sovint també mostren el pessimisme dominant sobre la condició femenina. Aquest és manifest, per exemple, en la cobla esparsa 'Dona val tan com de far mal c'estrà', de Pere March, actiu entre 1338 i 1413 (1993: 166-8; RIALC 96.8, 12). La idea, present en el primer vers, que la dona bona ha de mantenir-se allunyada del mal es repeteix obsessivament al llarg de la resta de la cobla, com si dona i mal fossin conceptes que van inevitablement units. Així, la dona ha d'evitar tot allò que 'mal la pot apendre' (v. 3), ha de tenir en compte que 'si fa mal, que's sabrà' (v. 4) i ha de guardar-se 'd'àvol gest e de mal perlamén' (v. 6). L'abundància de referències al mal en un espai tan limitat (n'hi ha 5 en 8 versos) podria fer pensar que la dona és una de les criatures més cruels de la creació, i que la seva inclinació natural és a fer el mal. A banda de dir el que no han de fer les dones, el poeta també dóna la clau per a la seva salvació: han d'escoltar 'coselh de bon hom' (v. 2), témer i obeir Déu i el marit (v. 7) i no deixar-se dur per la vanitat, pensant més en la bondat que en la bellesa (v. 8). Dels tres consells que s'ofereixen, dos consisteixen en acatar l'autoritat masculina. Aquesta línia de pensament coincideix amb la que identifiquen Casey i Kelly a totes les classes socials a l'hora de definir les qualitats desitjables en una dona⁵⁷.

La castedat, una de les virtuts preferides en les descripcions dels ideals femenins de l'època que ens ocupa, és el motiu central del poema 'Dona gentil i d'acelent natura' de Blai Seselles (RIALC 171.1). Segons Seselles, la dama virtuosa no s'ha de mostrar complaent amb cap home diferent del seu amador (vv. 1-6) i ha d'esforçar-se en mantenir-lo, sense voler tenir-ne més i sense

⁵⁷ Vegeu capítol 1, apartat 13.

deixar-se enlluernar per l'eloqüència o l'aparença d'altres pretendents (vv. 25-32). La resta del poema desenvolupa aquesta idea i dóna més detalls sobre el que no ha de fer la dama que vol ser tinguda com a 'gentil i d'acelent natura': ha de protegir-se dels *logoter falç* (vv. 9-16), car la dona de valor ja és conscient de les seves pròpies qualitats i no necessita pas escoltar lloances extraordinàries (vv. 21-24). També hi ha unes consideracions sobre l'eloqüència de la dama: ha d'evitar parlar massa amb els llogoters (v. 10) i ser discreta en les seves paraules (v. 25), observacions que ens fan recordar la idea del silenci com a màxima virtut femenina que hem considerat en una altra part d'aquest treball⁵⁸. Cap al final de la composició, el poeta confessa que és l'amor i la por de perdre'l el que li fa parlar així, i dedica el poema a la seva dama. Tanmateix, la insistència en la castedat de la dama revela l'ansietat del qui es creu assetjat per un perill imminent, i aquest perill, tot i que no és esmentat, és una creença subjacent al discurs: la suposició de la natura inconstant de les dones.

Sense abandonar l'ambient cortès en què se situa el poema de Blai Seselles, fem un pas endavant per acostar-nos una mica a la realitat social, on està tenint lloc el desenvolupament del comerç, de les ciutats i d'un nou model d'estructura econòmica. Una de les característiques més distintives de la moral amorosa dels darrers segles de l'Edat Mitjana, en oposició als segles d'esplendor de les corts feudals, és la convergència d'amor i matrimoni (Kelly, 1984: 39-40). Incompatibles en la lírica dels trobadors clàssics, amor i matrimoni apareixen assimilats ja en alguns testimonis literaris al segle XV. Així, Guillem de Masdovelles, actiu entre 1389 i 1438 i membre d'una família de cortesans i militars que, a més, van

⁵⁸ *Ibidem*.

cultivar la poesia, blasma la dama en un dels seus maldits per haver trencat una promesa de matrimoni ('Pus m'avets ffayt a tan gran fallimen'; Aramon i Serra, 1938: 126-8; RIALC 101.13, vv. 25-32). Pere Joan de Masdovelles, per la seva banda, ens ofereix, abans del 1460, una exposició del que és per a ell l'honestedat de les dones. A 'Dona d'onor qui viure vol onesta' (Archer, 1994: 67-8; RIALC 104.1), la castedat torna a ocupar un lloc preeminent entre les virtuts de la dona noble, independentment del seu poder econòmic (vv. 2-3, 30-32). El valor de la castedat augmenta en el cas que la dama hagi estat requerida d'amors i hagi resistit els avenços dels seus enamorats (vv. 3-8), mentre que un comportament promiscu és especialment reprobable en les dones nobles (*d'estat*, vv. 11-16). Les conseqüències de la infidelitat són exposades sota una llum lúgubre a la cobla III: repudiada pel marit, la dama infidel haurà imposat per sempre la vergonya sobre els seus fills, que no sabran qui és el seu pare (vv. 17-24). El poeta recull les virtuts desitjables en la dona a la darrera cobla, i a la tornada encomana a Déu les dones deshonestes perquè les guïï, i les honestes a la mare de Déu perquè les conservi (vv. 41-44). A banda de l'apologia indiscutible de la castedat com a qualitat fonamental de la dona honesta, hi ha diversos aspectes en aquest poema que ens criden l'atenció com a símptomes d'una societat en transformació. En primer lloc, no només es produeix la defensa del matrimoni, absent de la lírica trobadoresca clàssica, sinó que hi ha una preocupació per la legitimitat dels fills que fa recordar les composicions morals més dures d'alguns trobadors dels segles XII i XIII⁵⁹. Aquest neguit correspon a un canvi en la realitat social de la noblesa, que es veia abocada a una situació de dependència del poder reial on els privilegis del cortesà eren transmesos per via

⁵⁹ Per exemple, 'Dirai vos en mon lati' (293,17), de Marcabru.

hereditària. La legitimitat dels fills, doncs, podia garantir la transmissió dels privilegis de generació en generació sense la intrusió d'individus aliens a l'ordre establert (Kelly, 1984: 41-2). Per una altra banda, es considera la possibilitat que una dona *gentil* pugui estar *en pobretat posada* (v. 26). Aquest tret realista és un indicatiu de les dificultats econòmiques que sovint patien els petits senyors feudals, com a conseqüència de llur exclusió de les transaccions comercials en plena puixança de l'economia monetària (Elias, 1994: 269-72). En aquest context, la rellevància que s'atribueix a la noblesa de la dona en el poema de Pere Joan de Masdovelles adquireix un nou significat: les virtuts, quan es donen en persones nobles, adquireixen un grau màxim de perfecció, inabastable per al comú de la gent que no gaudeix de l'excel·lència moral de l'aristocràcia. Es tracta d'una declaració d'orgull de classe davant dels avenços d'una burgesia que pretenia imitar l'estil de vida de la noblesa de cort, i que ens situa a molta distància del concepte de noblesa d'esperit divulgat pels trobadors de l'època clàssica (Huizinga, 1994: 89; Boase, 1978: 25; Beltran, 2006b: 17-19). Per una altra banda, i com destaca Robert Archer en la seva edició, és curiós de constatar com, mentre Pere Joan de Masdovelles condemna la infidelitat al marit en aquest poema, l'aprova en els dos maldits de què també és autor, perquè, en aquests casos, ell és l'amant que se'n pot beneficiar (Archer, 1994: 66). Aquest exercici de doble moral és un exemple més de l'enduriment dels prejudicis contra les dones en aquesta època.

La crítica de la promiscuïtat apareix també a la cobla esparsa que comença 'Dona qui vol molts aymanes comportar', de Joan Berenguer de Masdovelles, germà de Pere Joan de qui sabem que va estar actiu entre 1442 i 1476 (Aramon i Serra, 1938: 152;

RIALC 103.50). Els quatre primers versos estan dedicats a blasmar les dames que volen tenir diversos amants: una dama d'aquestes característiques mereix ser *mal volguda* (v. 2) i no s'ha de sorprendre si la prenen per folla (vv. 3-4). Al vers 5, però, precisa quin és l'objecte del seu atac i s'adreça directament a una dama concreta, acusant-la de voler tenir mil amants *en color* (vv. 5-6), és a dir, enganyats. La *destresa* (v. 6) de la dama, però, no és prou afinada com per mantenir l'engany durant gaire temps, i el poeta li prediu que serà blasmada pels mateixos amants que ara vol satisfer (vv. 7-8). És interessant de veure com el poeta, des del seu punt de vista masculí, justifica el blasme contra una dama que té diversos amants, sobretot quan considerem que ell mateix va escriure maldits contra dones per raons ben similars.

Cal destacar que, tret de Pere March, el discurs d'aquests poetes a l'entorn de les dames virtuoses es basa més en allò que es pot censurar en les que no ho són que no pas en les qualitats d'aquestes dames. El que hi trobem, en comptes d'una definició del model de conducta de la dama, és una exposició de defectes, gairebé limitada a glossar sota diverses formes la inconstància i la promiscuïtat que es consideren inherents al gènere femení. La negativitat característica del discurs misogin tradicional impedeix, un cop més, d'elaborar una crítica constructiva al comportament de les dones, i n'ofereix un retrat pessimista i sinistre.

3.3. El tòpic de la decadència dels costums amorosos

En ocasions, la consideració moral del comportament de les dones apareix relacionada amb el tòpic literari de la decadència dels

costums contemporanis. Aquest motiu gaudeix d'una vigència especial en la literatura i la filosofia dels darrers segles de l'Edat Mitjana (Badia, 1993: 172; Huizinga, 1994: 46-51). Una de les conseqüències d'aquesta línia de pensament és la tendència conservadora i arcaïtzant que observem en testimonis literaris de l'època. De fet l'arcaisme, que Arnold Toynbee defineix com un exemple de 'that attempt to 'peg' a broken down and disintegrating society' (1939: 385), és una de les característiques de la literatura cortesa dels segles que estem estudiant (Boase, 1978: 1). El simbolisme social de la literatura cortesa com a indicador del prestigi de l'aristocràcia davant d'una burgesia emergent és una qüestió que hem tractat a la introducció d'aquest treball. Tanmateix, cal recordar que la vigència del conservadorisme és una constant en totes les societats en procés de transformació. En aquests contextos, les tendències conservadores són interpretades com a signes de respectabilitat, mentre que els nous costums són associats amb la vulgaritat -sempre, és clar, per part dels sectors conservadors de la societat (Veblen, 1994: 200). Per mitjà del rebuig de la vulgaritat, s'articula un sistema binari en el qual els trets de distinció social es defineixen per oposició a allò que és vist com a homogeni, com a banal, com a comú. Aquesta divisió reflecteix, segons Pierre Bourdieu, l'oposició fonamental inherent a les societats modernes: la dels dominants contra els dominats. La classe dominant s'identifica amb els trets de distinció, creant una associació entre la vulgaritat i les classes dominades (1979: 546-7). Tot i que Bourdieu basteix aquesta hipòtesi sobre el model de societat capitalista definit per la divisió del treball, l'escissió entre grups dominants i grups dominats no és exclusiva de la societat moderna occidental. En aquest estudi hem tingut ocasió de comprovar com el gènere femení, al llarg de segles i a través de

diverses tradicions culturals, ha estat sotmès a l'autoritat i la censura de l'ordre patriarcal. La divisió entre dominants i dominats és, doncs, aplicable a l'oposició que la misogínia tradicional havia creat, i mantingut, entre l'home com a ésser superior i la dona com a ésser inferior (Veblen, 1994: 2). Així doncs, podem esperar de trobar la dona associada amb la banalització i la degradació dels costums en la literatura cortesa dels segles XIV i XV.

Aquest és el cas de la cobla esparsa 'L'enumerat qu'en temps antich amava', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 179; RIALC 103.82). El poeta es basa en l'oposició dels bons usos del *temps antich*, quan els amants mantenien el seu amor en secret, a la degradació dels costums de *vuy* (v. 5), segons els quals l'amor és publicat i divulgat. La contraposició dels costums cortesos i distingits del passat amb la banalització del present queda reflectida també a nivell formal: els quatre primers versos, dedicats als temps passats, estan escrits amb un llenguatge que participa plenament de la retòrica cortesa (*cartengut, aymia*, v. 3; *compliment*, v. 4), mentre que, en els quatre últims, les consideracions sobre el temps actual presenten un canvi de registre en consonància amb la vulgarització dels costums ('pobblich vol esser dona volguda', v. 7). És significatiu el fet que la responsabilitat d'aquest canvi de costums recaigui sobre les dones: si ara es divulguen les amors, és perquè a les dones no només els agrada ser lloades, sinó que volen ser-ho en públic (vv. 7-8). Veiem, doncs, un exemple de com el gust de les dones per allò que és vulgar (les lloances públiques, considerades una aberració per part de la mentalitat conservadora que defensa la discreció de l'amant tradicional) influeix, segons el poeta, sobre la degradació dels costums en l'època contemporània.

A través de la divulgació entre un públic més ampli, els costums dels amants cortesos perden autenticitat ètica i cauen en la superficialitat. El discurs cortès és un dels primers signes de distinció que pateixen aquest deteriorament. Al poema 'Callen aquells, qui bseguats per amor' (2004: 31-33), Pere Torroella es mostra decidit a marcar la distància entre el seu discurs amorós i el dels poetes anteriors, ja que no vol ser identificat amb aquells qui han *lahors falsificades* (v. 2) ni amb aquells qui han dit mal de les dones (vv. 5-6). Per això, a l'exordi demana que callin tots per deixar-li parlar a ell, l'únic que està en possessió de la veritat i la pot transmetre. Les coincidències amb el poema XXIII d'Ausiàs March són destacades per Archer en les notes a la seva edició: si Torroella afirma que els poetes anteriors han falsificat les lloances de les seves dames, March manifesta la intenció de parlar 'lexant a part l'estil dels trobadors/qui, per escalf, trespassen veritat' (vv. 1-2). Aquest exordi, on el poeta insisteix en la seva sinceritat poètica i en no ser assimilat als molts amants que, abans que ell, han lloat llurs dames, té la funció de preparar el públic per al motiu principal: la lloança de la dama. La voluntat de distanciar-se de la tradició laudatòria anterior implica, per una banda, un intent de captar l'atenció del públic sobre un motiu que de cap manera era nou; per una altra banda, mostra una aguda consciència de la pèrdua de valor d'unes fórmules que s'havien estat fent servir durant tres segles. El poeta es veu entre la necessitat d'elaborar la seva obra dins del marc de la tradició i la necessitat de buscar la diferència. Aquestes dues urgències es combinen en el seu esguard cap a la tradició: encara és el punt de partida obligat, però, en l'intent d'oferir un tret original, el poeta la desacredita. La consciència del risc de caure en l'excés de la lloança, en la

superficialitat i en la vulgaritat es mostra, també, a la tornada, quan el poeta es defensa de les possibles acusacions d'haver practicat el *sobreslaus*, un vici poètic condemnat als manuals de retòrica *Flors del Gay Saber* i *Torcimany* (Torroella, 2004: 32).

El mateix Torroella aborda la qüestió des d'una altra perspectiva al *lai* 'Enamorats, los qui per ben amar' (2004: 10-14). En aquesta ocasió, les dames i els amants honestos -entre els quals hi ha el poeta- apareixen com a víctimes de la vulgarització de les convencions cortesos. Els falsos amants han abusat tant de les lloances i els precis amorosos que les dames ja no saben distingir entre els llagots superficials i els planys d'un enamorat sincer, de manera que, per precaució, ja no es creuen ni els bons ni els dolents (vv. 5-9 i 18-21). Això té conseqüències deplorables per als amants honestos, que, com el poeta, són rebutjats per les seves dames i assimilats amb el comú dels llagoters (vv. 22-34). Més enllà de la convencional súplica amorosa, el que ens interessa en aquesta composició és el descrèdit de què, un cop més, és objecte la retòrica cortesa. El discurs amorós de l'amant cortès apareix associat invariablement amb la falsedat, i aquesta és una identificació que, com veiem, apareix amb una certa freqüència en la lírica dels poetes que ens ocupen. L'ètica cortesa, associada inicialment amb la noblesa d'esperit, s'ha divulgat entre els amants falsos i aquests n'han fet un ús oportunista que l'ha abocada a la degradació i a la banalització. A banda de la reivindicació evident del sentit original de les convencions cortesos, adoptades per la cavalleria de cort en els segles XIV i XV com a símbol de prestigi social, en aquesta composició hi ha una denúncia implícita de la divulgació dels signes de distinció, que, en ser adoptats per la majoria, queden desproveïts del seu significat.

3.4. Els falsos amadors i el descrèdit de l'ètica cortesa

Una altra versió del motiu dels falsos enamorats ens l'ofereixen els poetes que, en un exercici d'ironia disfressada d'orgull, afirmen ser capaços de simular amor per una dama quan, en realitat, no hi tenen el mínim interès. Ja hem vist com Jordi de Sant Jordi afirmava, en la seva crida a les dames en general, que si mai havia mostrat amor per cap dama, havia estat en fals ('Ara hojats, dompnas, que us fau sauber'; vegeu l'apartat 1 del present capítol). També Joan Berenguer de Masdovelles es vana de la seva habilitat per fingir l'enamorament. A la cobla esparsa 'Qui de mi us dix que ffos anamorat' (Aramon i Serra, 1938: 181; RIALC 103.40), s'adreça a una dama per fer-li saber que no està enamorat d'ella ni de cap altra, i que no ho estarà mai (vv. 1-4). Als versos que segueixen es complau en admetre que va fingir estimar la dama i que ho va fer amb èxit, ja que va resultar creïble (vv. 5-6). Però de seguida torna al to agressiu de l'inici de la cobla per ratificar que en la seva demostració només hi havia *enguan he barat* (vv. 7-8). A banda de la finalitat retòrica de sorprendre i provocar el públic, aquests poemes contenen quelcom de més profund: l'esperit d'una nova època i l'acceptació d'un nou ordre en què els tòpics tradicionals de la sinceritat poètica ja han perdut el seu sentit, gastats per segles d'ús i per l'esforç constant dels poetes en mostrar-se l'amador més sincer i apassionat. Els intents de portar la inversió simbòlica un pas endavant han arribat al punt en què la mateixa inversió, empesa fins al límit, genera la llavor de la reversió i la seva pròpia paròdia. Així, les confessions de Jordi de Sant Jordi i de Joan Berenguer de Masdovelles en aquests poemes qüestionen la credibilitat del discurs cortès no només en el marc de la ficció

poètica, sinó també en l'àmbit de les idees, on la imatge tradicional de l'amant cortès és vulgaritzada i assimilada a la d'un actor que declama clixés passats de moda.

En els exemples precedents, hem vist com la degradació dels ideals cortesos es manifestava en el descrèdit que pateix el discurs de l'amant. Però altres testimonis ens parlen d'una crisi dels valors morals característics de la cortesia en el seu conjunt. Recordem de nou Jordi de Sant Jordi que, a 'En mal poders', es lamentava que les virtuts cortesos ja no eren prou valorades com per fer l'amant digne de l'amor de la dama. El mateix tema és reprès per Pere Torroella en el poema satíric 'Doleu-vos, enemorats' (2004: 99-103), on descriu una visita a un bordell freqüentat per homes de diverses professions i condicions socials, però on no hi ha cap amant cortès. Amb la intenció d'advertir els *enemorats* a qui s'adreça sobre el tema de la composició, els anticipa que 'los del món pus aviltats/pratiquan vostra sciència' (vv. 7-8). Tot seguit, descriu les escenes que presencia al bordell amb metàfores obscenes. Aquest espectacle li fa pensar en els enamorats que 'fan lo gentill' (v. 91) i que 'fan festa desigant/los béns que viu maltrechar' (vv. 75-76). Mentre aquests baden 'oblidant lo qu'és degut' (v. 94) i només aconsegueixen de posar-se gelosos (vv. 91-96), altres homes obtenen tot el benefici a canvi de regals i béns materials, ja que

dons, ab avinentesa,
basten més donas cobrar
que virtuts, amor ne abtesa (vv. 78-80)

A més de l'antic motiu misogin del materialisme de les dones, tenim aquí un exemple del descrèdit en què ha caigut l'ètica

cortesa, que apareix com a obsoleta en un entorn ciutadà dominat pels interessos econòmics i per les relacions comercials. Les virtuts de l'amant cortès semblen ingènues i ridícules, i els seus esforços són estèrils al costat de l'èxit abassegador d'homes amb un altre tipus de qualitats: vigor sexual i poder econòmic.

Com observa Archer en la seva edició, hi ha una relació clara entre els versos 78-80 d'aquesta composició i els 23-27 del 'Maldezir de mugeres' (2004: 199-220), on, entre altres motius clàssics del discurs misogin, el poeta formula la mateixa idea:

no estiman virtud ni abteça,
seso, bondat nin saber,
mas catan abinenteza,
talle de obrar e franqueza
do puedan bienes aver

Si, seguint aquest vincle, apliquem al 'Maldezir' la lectura que hem fet del poema anterior, podem fer-ne una interpretació en clau de reacció a la crisi dels valors cortesos. Mentre que a 'Doleu-vos, enemorats' l'ètica cortesa quedava ridiculitzada davant de l'èxit sexual dels homes grollers, al 'Maldezir' és desacreditada per la pròpia natura del discurs: el *maldezir* sorgeix com a reacció davant de la inutilitat de la lloança; la relació dels defectes de les dones sorgeix de l'esterilitat de cantar-ne les virtuts. No es tracta del rampell de l'enamorat no correspost, justificació que el mateix Torroella va adduir en un dels textos que va escriure per desdir-se del 'Maldezir' ('Razonamiento de Pere Torrella en defensión de las donas contra los maldezientes'; 2004: 221-41). Es tracta d'una reacció intel·lectual contra l'erosió d'unes convencions que no havien traspasat mai la superfície del discurs masculí. Quan

aquestes convencions, representades en l'exercici de la inversió simbòlica, han estat explotades en grau màxim, la creativitat poètica busca nous camins d'expressió on poder escapar a l'estancament sense haver de renunciar a la tradició. És així com l'ètica cortesa és, malgrat les aparences, el punt de referència per a aquestes dues composicions de Torroella: a la primera és utilitzada per mostrar-ne la futilitat en forma de sàtira; a la segona és presa com a paradigma per a construir un discurs manifestament contrari que, en cercar la diferència, es reintegra en la tradició comuna a tots els textos que estem estudiant: la cultura medieval amb el seu caràcter misogin.

3.5. *L'abandonament de l'amor foll*

L'actitud crítica cap a les convencions cortesos es presenta sota una forma diferent en un poema de Blai Seselles. A 'Per a totstemps hay cremat l'inventari' (RIALC 171.2), el poeta manifesta la seva intenció d'abandonar les 'amors folles mundanes' (vv. 2 i 51) i el 'foll voler molt vari' (v. 56) per abraçar l'amor de la religió i dedicar-se a estimar la mare de Déu (vv. 39-40 i 57-60), com ja va fer el trobador Guiraut Riquier. L'amor mundà és associat amb la falsedat, la vanitat i el patiment (vv. 5-8). Tot i que en aquest cas no hi ha cap referència explícita a la futilitat de les convencions cortesos, alguns indicis ens permeten d'inferir que la mateixa idea que havia impulsat Torroella a escriure en clau satírica és la que impulsa Seselles a escriure en clau pietosa. Per exemple, a la cobla II el poeta fa una relació de les activitats típiques dels enamorats a les que renuncia i, entre altres coses, diu que ja no conversarà per carrers, places i cantonades 'com en cort fay notari' (vv. 11-12).

L'associació de les activitats pròpies dels enamorats amb l'entorn cortesà mostra que, en aquest poema, l'objecte de la renúncia no és l'amor mundà, sinó l'amor mundà en clau cortesa. Aquesta idea es veu reforçada quan el poeta declara que abandonarà també els *dictats d'emors* (vv. 33-35), com si l'amor mundà fos indissociable de la lírica amorosa. Al capdavant, ni ell ni cap altre amant han aconseguit desvelar els misteris del cor femení, que se li representa com *secreta casa* (vv. 25-30). La reacció contra l'obsolescència i l'esterilitat de les convencions cortesos es mostra, en aquest poema, en forma de rebuig.

El poema de Seselles, si bé és un cas extrem, és representatiu d'una tendència freqüent en la lírica i en el pensament dels darrers segles de l'Edat Mitjana i del Renaixement: la descarnalització de l'amor (Kelly, 1984: 37-8). En el cas de Seselles la renúncia a l'amor mundà implica, també, una renúncia a l'amor de les dones. Però altres poetes prenen posicions menys radicals i, si bé afirmen renunciar a l'amor mundà, trien l'alternativa de l'amor honest, pur, despulat de desig carnal. La teorització sobre els diferents tipus d'amor, inspirada en la filosofia aristotèlica, és duta a terme de manera exhaustiva per Ausiàs March, poeta a qui dediquem el darrer capítol d'aquest treball. Mentrestant, altres poetes lírics es lliuraven a reflexions sobre l'amor menys sofisticades que permetien, si més no, la distinció entre amor carnal i amor espiritual. Joan Berenguer de Masdovelles manifesta en diversos poemes, dedicats a dames concretes, la intenció d'abandonar l'amor foll per dedicar-se al virtuós i, com veurem aviat, demostra tenir un alt grau de consciència del significat d'aquest gest i del reconeixement que mereix per part de la dama. A 'Ffins asi he desamadas les donas' (Aramon i Serra, 1938: 266; RIALC 103.69),

que sembla formar part d'una composició incompleta, Joan Berenguer de Masdovelles es declara disposat a abandonar el foll amor sense parlar de cap relació concreta. Tot admetent que, fins ara, no havia estimat les dones si no era per 'so que's pot presumir' (v. 2), és a dir, l'amor carnal, fa el propòsit de tenir-les *en car* d'ara endavant (v. 3). Aquesta declaració de bones intencions per part del poeta adquireix un revolt sorprenent quan, després d'haver afirmat que s'esmenarà, prega a Déu que faci a les dones anar per *carreras bonas* i *degudament viura* (vv. 4-5). Necessita l'ajuda de Déu per fer realitat els seus propòsits? I, encara més, necessiten les dones l'ajuda de Déu per anar pel bon camí, com si llur inclinació natural fos d'anar pel dolent? Un cop més, l'exalçament de les dones per mitjà de la inversió simbòlica (manifesta a la intenció de tenir-les *en car*) es revela incapaç d'ocultar completament les idees misògines a partir de les quals s'origina. Fins i tot les declaracions de bona voluntat per part dels amants traspuen la ironia, voluntària o no, d'un sistema ètic que situa les dones en un pedestal sense fonaments reals.

En altres poemes, Joan Berenguer de Masdovelles parla de la dicotomia entre amor carnal i amor pur en el context d'una relació concreta. A 'Sert es a tots c'amor es cosa pura' (Aramon i Serra, 1938: 170-2; RIALC 103.30), ofereix una visió pessimista sobre la qualitat de l'amor que sent la majoria dels homes. Al llarg de les tres primeres cobles afirma que tots amen amb amor foll i deshonest:

mas purament algu no vol amar,
ans comenssant-se l'om d'enamorar,
la ffi li plau he vol ffin en sutzura; (vv. 2-4)

Qui digui el contrari, menteix (vv. 15-16). En demanar-se les raons d'aquest predomini del foll amor entre els homes, el poeta inicia una reflexió sobre la responsabilitat que hi tenen les dones i, tot seguit, l'abandona perquè no l'acusin de malparlar:

que don'al mon contrari no'y pot ffer;
pero no vull me diguen mal perler:
per tant, me call de sso que dir volguera (vv. 22-24)

La insinuació i la retractació subsegüent són prou significatives: mentre el vers 22 en si mateix podria ser considerat com una referència a la indefensió i la vulnerabilitat de les dones davant de la força masculina, els versos que segueixen en precisen el significat sense deixar lloc al dubte. La causa de la disbauxa sexual masculina és, doncs, la moral relaxada de les dones, que no són capaces de posar fre als impulsos dels homes. Aquesta reflexió coincideix amb l'esperit que havia inspirat Joan Berenguer a pregar Déu perquè les dones vagin pel bon camí al poema que tot just acabem de comentar. El poeta participa de la tradició misògina en atribuir a les dones els defectes morals que perpetuen l'amor foll entre els homes. A partir de la cobla IV se centra en el seu cas personal: si les circumstàncies li fossin favorables, a ell li plauria estimar la dama amb amor honest, tal com ella diu que ho vol, però seria l'únic (vv. 25-27). En qualsevol cas, si volgués complaure la dama hauria de fingir, perquè '... sens virtut son,/car ffoll desig un punt no'm desenpara' (vv. 31-32). Sobre la dama recau la responsabilitat de mantenir una relació virtuosa: l'amant li demana que no cedeixi als seus desitjos (vv. 37-38) i que, malgrat aquests, no el rebutgi (vv. 41-42). En considerar el poema en la seva totalitat, dues qüestions ens criden l'atenció: per una banda, ens podem demanar per què delega en la seva dama la responsabilitat

que els seus amors siguin honestos, si acaba d'afirmar que les dones són, precisament, les culpables de la disbauxa masculina. La resposta ens dóna la dimensió total del poema i ens mostra com l'herència misògina tradicional és utilitzada retòricament per adreçar lloances a una dama concreta: en confiar aquesta responsabilitat a la dama, el poeta la considera una excepció, ja que ens la presenta com a digna d'un amor honest. A més, ella li ha dit que vol ser amada virtuosament ('seguons m'a dit que vol', v. 26). Però observem, a propòsit d'aquest vers, l'escepticisme amb que se'ns transmet el suposat desig de la dama: ella li ha dit que ho vol, però... ho vol de debò? O més aviat ho fa veure, com el poeta podria triar de fer per complaure-la? Es tracta d'una dona excepcional, o és una dona comuna de les que apareixen als versos 22-24? En confiar-li la rectitud moral dels seus amors, el poeta està dedicant una lloança a la dama, però la distància amb què considera les paraules d'ella ens transmet un escepticisme que fa impossible dissociar del tot aquesta dama de les dones comunes de la cobla III.

A 'Aquell saber qui·m feu de vos partir', també de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 214-5; RIALC 103.21), l'amant s'enfronta amb més èxit a l'amor carnal. Gràcies a un *saber* que li ha arribat de la dama 'contre lo nom d'Emor' (v. 2), l'amant ha trobat el camí de la virtut (v. 8) i ha abandonat el foll amor amb què va començar a estimar-la (vv. 9-10 i 19). Ara sap que ella val molt més que ell no es pot imaginar (vv. 23-24): de fet, només Déu pot arribar a saber el que la dama mereix (vv. 25-26). Finalment, demana a la dama que l'accepti en un nou servei d'amor esmenat per la virtut i pel penediment (vv. 39-40). En

aquesta ocasió, l'amor foll és vençut per l'amor honest, i la retòrica cortesa camina decididament cap a l'asexualització de la dama.

3.6. *La inversió simbòlica en grau extrem: la dama i la mare de Déu*

Ja hem fet referència a aquesta tendència, habitual en la lírica amorosa de l'època: la de desproveir l'amor per la dama de la sensualitat que li era característica en les cançons dels trobadors clàssics. En els nostres poetes, aquesta via està en consonància amb un corrent de pensament comú a escala europea. Sovint s'han destacat les diferències que separaven la lírica occitano-catalana dels segles XIV i XV de la lírica italiana dels *stilnovisti* i, tot admetent la justícia d'aquesta observació, cal dir que la descarnalització de la dama amada és una de les característiques comunes a totes dues manifestacions. Com veurem més endavant, no totes les dames són objecte d'aquesta espiritualització als poemes que estudiem. La diversitat de les imatges femenines a la lírica amorosa es manté i, fins i tot, es radicalitza amb els poetes de tradició trobadoresca del període que ens ocupa. El que sí es cert és que l'asexualització de la dama sempre corre paral·lela a l'exalçament de les seves virtuts, i que representa un grau molt elevat d'inversió simbòlica.

Podem identificar diversos factors que van contribuir a l'èxit d'aquesta tendència en la lírica dels nostres poetes. D'una banda, els certàmens literaris de finals del segle XIV i del segle XV (el consistori de Barcelona i els concursos celebrats a Lleida i a València), inspirats en el Consistori de la Gaya Sciència de Tolosa,

van prendre d'aquest darrer també la inspiració moral. Els organitzadors del consistori tolosà, temorosos de les represàlies de la inquisició i de la dominació francesa, van bandejar dels certàmens tots aquells motius que poguessin ser considerats immorals en algun aspecte (Riquer, 1964: I, 523). En conseqüència, l'eròtica de l'amor cortès i la retòrica per a cantar la dama es van veure limitades i empobrides. En l'intent de cultivar la lírica evitant tot allò que suggerís sensualitat, els poetes van explorar noves fórmules per a lloar la dama en termes cada cop més abstractes. El culte a la mare de Déu oferia, en aquest context, la possibilitat de cultivar una versió depurada de la retòrica cortesa, amb la garantia d'aparèixer lliure de sospita. Un exemple n'és l'obra poètica de Joan Basset, actiu durant els primers anys del regnat d'Alfons el Magnànim (1416-1458). Autor d'algunes composicions de tema amorós i de dos maldits, Joan Basset va dedicar alguns dels seus poemes a la mare de Déu, a qui va atribuir el senyal de *Belha ses frau*. Els termes que hi va utilitzar s'inscriuen plenament en la tradició cortesa: a 'Dir-me cové, si bé·m tench l'engeny flach' (Bohigas, 1988: 50-3; RIALC 14.7), l'anomena *belha dompna* (v. 2), manifesta que li plau servir-la *ab coratge veray* (v. 3), i li prega que accepti 'mon simple vers, trayt de ma testa flacha' (vv. 7-8). La verge és objecte de *fin·amors* (v. 7) a 'Dompna valén de lial valor, tembre' (Bohigas, 1988: 64; RIALC 14.8). En un altre poema, afirma que ella l'ha d'amar i, tot seguit, s'excusa pel seu atreviment: 'e si·n mos ditz cometí nulha falta/perdonatz-m'ó, yeu vos en clam mercè' ('Una cançó novelha vulh xantar', Bohigas, 1988: 34-6; RIALC 14.19, vv. 4-6). Les lloances a la mare de Déu són vistes com a tema adient per a la lírica de tradició cortesa en el poema 'Ab letres d'aur per mesura' (Bohigas, 1988: 41-2; RIALC 14.2):

van per dreg compàs e regle
li trobador, virtuosa,
lausans tug vostra figura
ab novelhs chants e agradables (vv. 15-18)

En la mateixa línia, Joan Berenguer de Masdovelles dedica el poema 'Per un gran alt que tinch, dona, de vos' (Aramon i Serra, 1938: 197-8; RIALC 103.117) a la mare de Déu. Com ja podem veure en el primer vers, els termes emprats són molt familiars a la tradició cortesa. De fet, al llarg de tot el poema tenim la impressió que podria anar dedicat bé a la dama, bé a la mare de Déu, i els indicis més clars que es tracta d'un poema d'amor devot els tenim als versos 10 i 11: 'fferm voleu Deu, qui·us ha feta tan gran;/gran sou, he tal, que l'om guordau de dan'. Pel que fa a la resta, hi apareixen motius habituals a les cançons d'amor mundà: la imatge de la dama que l'amant porta dins del cor (v. 2), la por de parlar-li (vv. 3 i 26-27), l'excepcionalitat de la dama entre totes les altres (vv. 16 i 23), la follia d'amor per l'absència de la dama (vv. 25-26 i 29) i, finalment, la requesta d'una resposta afirmativa (v. 41). En aquest poema trobem una lloança que després veurem aplicada, sota la mateixa forma, a la dama: les virtuts de la mare de Déu fan que tothom la tingui en alta estima (v. 17).

En altres ocasions, les lloances a la dama es fan en un registre molt proper al que acabem de veure. A la dama se li atribueix el poder de fer joiós l'amant només amb la seva existència, i conté totes les virtuts en grau màxim. En un poema compostat per al *novell cocistori* (v. 42), Gilabert de Próixita (actiu entre 1392 i 1405) insisteix en la joia que obté en pensar a les virtuts de la dama (vv. 3, 6, 16), malgrat que ella no el correspon (v. 19; 'Le sovenirs

qu'amors fina ma porta', 1954: 49-52; RIALC 139.15). El seu cos i el seu cor estan units a la dama 'ab un liam de pura benvolença' (v. 14). La dama és 'de tots bés garnida' (v. 32) i 'flors de gentil natura' (v. 37), i, com la mare de Déu al poema que acabem de comentar, les seves virtuts la fan ser estimada de tothom (v. 35). Melcior de Gualbes (c. 1412) ens presenta una dama de característiques semblants a 'Pus me suy mès en l'amorosa questa' (Bohigas, 1988: 171-3; RIALC 77.3). La dama, 'flor d'onor mundana,/plena d'umil e benigna manera' (vv. 37-38), supera totes les altres (vv. 9-10) amb la seva 'bontad e belhesa perffeta' (v. 19) i la seva 'humil e suzau guardadura' (v. 27). Tothom qui la veu se n'enamora a l'instant (vv. 21-22). L'amor que inspira aquesta dama és per a l'amant motiu de joia i d'honor, i un estímul per al perfeccionament personal (vv. 4 i 7). Les qualitats gairebé sobrenaturals que s'atribueixen a la dama en aquests poemes ens fan recordar la *donna angelicata* dels lírics italians; per una altra banda, a la poesia de *cancionero* castellana també apareixen lloances a la dama en clau religiosa (Gerli, 1981). La presència d'aquest tret comú en manifestacions líriques d'orígens diversos ratifica la idea que l'espiritualització de l'amor a la poesia d'aquesta època és una tendència d'abast europeu.

El motiu dels beneficis que la dama pot exercir en l'amant també és present a 'Be'm pendra mal si pass'esta jornada' de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 12-3; RIALC 103.26). La dama té el poder de fer que el poeta mori de dolor o que pugui 'de fin gauig viur'ab gran benança' (vv. 31-32), de fer-li anar 'plorant, ab lo cap cli' o 'cantant, alt, ple de gran alegrança' (vv. 35-36). Per demanar una cita a la dama, l'amant li prega 'ab jonols flechs, e beysan peus e mans' (v. 6). Joan Berenguer de

Masdovelles aplica a la dama la mateixa lloança que havia adreçat a la mare de Déu a 'Per un gran alt que tinch, dona, de vos': les seves virtuts fan que sigui 'de totes jens grazida' (v. 17).

Sense menystenir les exigències morals dels certàmens poètics en la tendència a suprimir la sensualitat de la lírica cortesa, cal considerar també altres possibles influències que pogueren conduir-la en aquesta direcció. L'exercici de la inversió simbòlica com a base de les lloances de la dama exigia que els poetes, en l'intent de reformular aquestes lloances i de donar-los formes noves, exploressin noves vies. L'aplicació de la inversió simbòlica en diferents graus oferia algunes possibilitats per als poetes amb voluntat d'experimentar, però no eren les úniques. En concret, els poemes en què la dama és lloada en termes que són igualment aplicables a la mare de Déu reflecteix l'experimentació d'una d'aquestes noves vies: la de portar la inversió simbòlica un pas més enllà, atribuint a la dama qualitats que són fora d'aquest món. Després de segles d'ús i de reelaboració, els tòpics de la poesia laudatòria evolucionaven, en alguns casos, cap a una radicalització dels motius fonamentals, i és així com trobem que les virtuts de la dama són exalçades fins al punt de fer-les comparables amb les que s'atribueixen a la mare de Déu en altres poemes. En aquestes circumstàncies, no és pas estrany que alguns poetes decidissin d'experimentar amb les noves possibilitats ofertes per la radicalització de la inversió simbòlica aplicant-les a la lírica mariana. Les lloances a la mare de Déu en clau cortesa són el resultat d'aquesta experimentació. Al capdavant, el que importava de debò era la pràctica d'aquest tipus de lírica i l'exhibició d'unes certes habilitats poètiques que conferien prestigi social. La presència de la dona com a objecte de les lloances sempre havia

estat un pretext per a construir el discurs cortès i mostrar el coneixement de les tendències civilitzadores, però durant els darrers segles de l'Edat Mitjana aquest fet esdevé cada cop més evident, de manera que els aspectes formals i retòrics assoleixen un grau de significació social que relega la presència de la dona a un segon terme, fins al punt de fer-la del tot prescindible. De fet, és possible trobar poemes de temàtica amorosa dels quals la dama n'és completament absent, i que estan basats en la reflexió sobre l'amor⁶⁰. Aquest alt grau d'abstracció no disminuïa la repercussió social de la lírica cortesana, ja que el prestigi consistia en poder demostrar que hom era capaç de reflexionar sobre temes elevats i que hi podia bastir un discurs de volada intel·lectual. Es tractava, simplement, d'exercir un capital cultural, en el sentit en el que Bourdieu el defineix (Weiss, 2002: 249-50).

Insistim, per últim, en el fet que aquesta tendència radicalitzant de la inversió simbòlica no és l'única direcció en què evoluciona el discurs cortès en aquesta època. En el món paral·lel de la inversió simbòlica, mentre la dama s'assimila a la mare de Déu per les seves virtuts, l'absència d'aquestes la fa caure en un grau d'abjecció i de misèria que és més condemnable com més s'allunya del seu model positiu, representat, precisament, per la mare de Déu. Com ja hem vist en una altra part d'aquest treball, el culte marià no va tenir repercussions positives per a les dones en l'art ni en la vida: l'excepcionalitat de la mare de Déu fa que la vilesa de les altres dones s'amplifiqui en el contrast (Casey, 1976: 240-1). Així, el culte a la verge va fornir la tradició misògina amb encara

⁶⁰ Joan Berenguer de Masdovelles n'ofereix un quants exemples. Vegeu 'Ço que no vol ma dispossissio' (1938: 139-41; RIALC 103.32), 'Com pus pens, mes difficultos me par' (172-3; RIALC 103.33), 'En temps d'enuig e mig desllibertat' (213-4; RIALC 103.55), 'Tot mon treball fins al jorn d'uy passat' (156-7; RIALC 103.164), i 'Tots aquells mals c'Amor pot ffer sentir' (198-200; RIALC 103.166).

més motius i arguments per provar la suposada inferioritat de les dones.

3.7. *Submissió absoluta i amor incondicional*

Tal com passava amb les cançons dels trobadors, l'aplicació dels diversos graus de la inversió simbòlica a les poesies amoroses dels segles XIV i XV permet que hi hagi una multitud de situacions sentimentals i d'imatges de dames que escapen a la generalització. Hem vist com la inversió simbòlica en grau extrem situa la dama en un pla superior a la resta dels éssers humans, gairebé sobrenatural. De vegades, la cerca de noves fórmules per expressar les virtuts de la dama pot arribar a fregar la blasfèmia. Aquest és el cas en el poema 'Un sobrespler m'és vengut per lo veure', de Jaume March, que va estar poèticament actiu entre 1335 i 1410 (1994: 191-7). March descriu els efectes de l'amor que entra pels ulls (v. 1) i provoca un desig (v. 5) que va creixent amb l'exercici de la facultat d'imaginar (vv. 11 i 17). La dama és lloada per la seva bellesa (v. 17) i les seves qualitats sense comparació (vv. 21-22 i 39-40). L'exaltació de l'estat amorós fa al poeta dir que 'esmaginant estich en tal plaher/que dins lo cel no'l pusch haver major' (vv. 11-12) i, més endavant, que la dama 'és mon Deu e ma devoció' (v. 24). Però això no és tot: l'enamorament (*estrema passió*, v. 26) el deixa en un estat de confusió tal que va 'lexant a Déu, lo món e tots los sants' (v. 30), amb menys seny que les criatures (v. 32). En l'intent de descriure els efectes extàtics d'aquest amor, el poeta s'acosta a un terreny compromès. En els comentaris a la seva edició, Vidal Alcover suggereix que, possiblement, el poeta volgués conjurar la blasfèmia potencial de situar el poder de l'amor humà per sobre del

diví amb una benedicció a Déu que, en forma d'anàfora als versos senars, ocupa la darrera cobla (vv. 33-40; March, Pere i Jaume March, 1987: 58-60). Sigui com sigui, aquest poema és un altre exemple de la inversió simbòlica portada a un grau extrem, si bé en una direcció diferent d'aquells que hem vist en l'apartat anterior.

Sense arribar a l'extrem del poema de Jaume March, Pere Torroella ens mostra una altra fórmula per expressar la inversió simbòlica en un dels graus més alts: la submissió total de l'amant a la dama. A 'Vós m'aveu fet, e podeu fer de mi' (2004: 28-30), l'amant es lliura per complet a la voluntat de la dama, a qui atribueix capacitat creadora:

Vós m'aveu fet, e podeu fer de mi
aquell que Déu en mon arbitre mès;
lo seu poder leix a vós he remès (vv. 1-3)

Tot i que Archer, en la seva edició, interpreta que 'el poeta ha renunciat al seu franc arbitri, i l'ha lliurat a la dama', creiem que hi ha una possibilitat que el possessiu 'lo seu' faci referència no a l'arbitri de l'amant, sinó a Déu. En aquest cas, Torroella, com Jaume March, estaria posant la dama en competència amb Déu i considerant la possibilitat de deixar de servir-lo per ella. L'amant nega la seva identitat en la dama, s'hi transporta (una idea que, com observa Archer en nota, també apareix a Ausiàs March; v. 45). La potestat de la dama sobre la vida de l'amant és tal que, si a ella no li plau la seva vida, demanarà a Déu que l'acabi (vv. 34-36). El que més sobta en aquest poema és el canvi de to amb què ens trobem a la tornada: després d'haver dedicat cinc cobles a glossar el motiu de la submissió total a la dama, l'amant mostra una capacitat crítica que creiem perduda en l'abnegació i afirma, amb

escepticisme, que no pot creure que la dama rebutgi un home que ha fet la seva voluntat fins a tal punt (vv. 46-50). Aquesta reflexió ens remet a les idees sobre l'esterilitat del servei d'amor que hem trobat en altres composicions del mateix autor: recordem que en dos poemes feia referència a la manca d'interès de les dones en les virtuts morals dels amants cortesos, que es veien desbancats per amants grollers proveïts de regals i béns materials⁶¹.

Un grau d'inversió lleugerament inferior ens ofereix imatges de dames que, tot causant els neguits dels amants amb la seva indiferència, són lloades i amades incondicionalment. Andreu Febrer, actiu entre 1375 i 1437, ens n'ofereix un exemple a 'Lo foll desir qu'Amor ha fayt intrar' (1951: 71-4; RIALC 59.13). L'amant manifesta la voluntat d'abandonar un *foll desir*, que no hem d'identificar amb el *foll amor*, l'amor carnal de què hem parlat més amunt, sinó amb l'amor sense esperança, com es clarifica en el mateix exordi: la voluntat d'abandonar aquest desig ve perquè 'foldat és cobejar ne querir/rictat ne joy que'z hom no pux'aver' (vv. 5-6). Com que no pot obtenir el favor de la dama, l'amant opta per servir-la sense esperar recompensa (vv. 7-8), motiu que es desenvolupa a la cobla II:

sserviray tan com sie'n aquest món
ab ferm voler, sens esperar que'm dón
joy ne s'amor, que tal és mon conselh (vv. 14-16)

Aquesta solució ens desvela la veritable natura de la retòrica cortesa: les demandes de mercè a la dama i les queixes per l'amor no correspost no són l'únic ingredient del discurs, sinó que aquest es pot construir prescindint dels motius del desamor i basant-se en

⁶¹ Vegeu més amunt, apartat 4.

les lloances de la dama i en la descripció dels efectes de l'amor, en un pla més o menys abstracte. Mentre aplica una perspectiva original en l'acostament al discurs amorós, Andreu Febrer revela que l'única condició perquè aquest existeixi és que hi hagi un motiu adient per a l'exhibició de la retòrica cortesa, i la sola figura de la dama constitueix un pretext prou útil. Així, es mostra disposat a bastir el seu discurs a l'entorn de les lloances a la dama, excloent-ne els planys de l'enamorat no correspost provocats pel *foll desir*. Les seves queixes no donaran tema d'enraonies als *lausangiers*, ja que no el veuran mai més *angoxós ni marrit* per amor (vv. 33-40). La validesa del discurs elaborat a l'entorn de les qualitats de la dama i de l'amor en si mateix, sense recórrer als motius de la requesta de mercè, és confirmada pel mateix poeta quan parla de la productivitat del dolor:

qu'aycelh és fis e leyal servidor
qui cerff pus ferm quant pus mal tractat és,
e xanta mils quant és pus engoxós (vv. 28-30)

En renunciar als precés a la dama i acceptar de cantar independentment de l'actitud d'ella, el poeta ens revela que el discurs és un fi en si mateix, que només necessita un motiu a l'entorn del qual posar en funcionament l'aparat retòric cortès.

Una actitud ben diferent és la de l'amant que ens mostra Joan Berenguer de Masdovelles a 'No crech prengues ab major pacciença' (Aramon i Serra, 1938: 48-50; RIALC 103.105). Prenent com a referència l'exemple bíblic de Job, l'amant pondera la seva pròpia paciència en suportar els patiments que la dama li infligeix, i demana que, tal com va fer Déu amb Job, la dama el recompensi a llarg termini. La comparança amb Job es manté al llarg del

poema, mentre l'amant descriu el seu propi estat en termes extrems: 'ab dol hultremezura' (v. 5), l'amant va 'pleynent, cridant ab enguoxos turmen,/blasmant ma ssort he ma trista ventura' (vv. 7-8). Més avall, insisteix que 'suy plens de dol e de tristura/e plor e crit, com foll desesperat' (vv. 9-10). Malgrat aquest desfici, l'amant assegura que mai no abandonarà la dama 'ffins m'agau mort, ho pres, ho setisfet' (vv. 37-39), i li declara la seva submissió (vv. 41-42). El més interessant en aquest poema és la insistència de l'amant en el fet que no es queixa de la dama, sinó del seu turment. De la dama només se'n poden dir coses bones:

de vos no dich null mal, ne dir poria (v. 13)

Dels mals me planch, no de vos, dona mia,
car dir no'n pusch, ab ver, sino tot be,
mas si jo'm dolch del cruzel mal qui'm te,
errar no pens ves vostre senyoria (vv. 17-20)

Aquesta vehemència sembla no ser suficient, ja que l'amant demana, fins i tot, perdó a la bestreta, en cas que digui alguna cosa contra la dama (vv. 21-22). Els dos motius principals d'aquest poema, articulats pel tema central de la paciència, són el turment de l'amant i la seva actitud benvolent cap a la dama. L'èmfasi que el poeta hi posa sobre tots dos genera un contrast, una tensió, que té com a objectiu destacar les virtuts cortesos de l'amant i inclinar la balança al seu favor, com a mereixedor de l'amor de la dama. La seva paciència és destacada interessadament, en una assumpció implícita de l'obligació que la dama té de reconèixer i premiar l'esforç de l'amant. L'exercici de les virtuts cortesos i l'acceptació del comportament de la dama són, doncs, vistos com una inversió a llarg termini que ha de garantir l'èxit de la història sentimental,

en un sistema moral en què la dama ha de pagar la benvolença de l'amant acollint-lo. Aquesta actitud interessada (sempre dins de la ficció poètica, és clar) ens allunya de la concepció de l'amor característica dels trobadors clàssics, on el servei a la dama era en moltes ocasions una joia en si mateixa i un estímul per al perfeccionament personal de l'amant, i ens acostava a una mentalitat burgesa, on cada esforç es fa pensant en el benefici que pot reportar i cada virtut es valora com a moneda de canvi.

En altres casos, l'amant que se sent dissortat per la indiferència de la dama n'atribueix la responsabilitat a l'amor. Així ho fa l'amant d'"Amor aysí m'à fayt sentir", de Gilabert de Próixita (1954: 39-43; RIALC 139.4). En l'exordi exposa la seva situació: l'amor ha exercit el seu poder sobre ell *ab faç plasén* (v. 2). Això és causa de patiment per a l'amant, ja que la dama no li té mercè (vv. 5, 12-13, 15-16 i 19). Les cobles II i III estan adreçades a l'amor, que apareix com a culpable del turment de l'amant: 'Amor, si·m volguéssets aucir/e que no·m féssets tant doler' (vv. 8-9); 'Bé·m faiyts, Amor, languen finir,/si muyr axí per ben amar' (vv. 19-20). La dama queda en un segon terme i, encara que no té pietat amb l'amant, no és criticada en cap moment, sinó lloada. De fet, la lloança de la dama ocupa un lloc preminent en la composició, ja que constitueix el vers refrany que apareix al final de cada cobla: 'ab lieys, qui és dona ses par'. A 'Si lo món perir devia', del mateix autor (1954: 43-6; RIALC 139.20), hi trobem un cas similar. El poder de l'amor és tal que fins i tot aquells qui en volen fugir hi acaben sucumbint (vv. 10-13). Els patiments causats per l'amor, però, són motiu de joia per a l'amant, que els descriu com a *gai tormén* (v. 24) i confessa que 'l'afan me platz e m'agença' (v. 31). La reflexió sobre el poder de l'amor manté la dama, de nou, en un

segon terme: sabem que és 'del món la plus valén' (v. 7), però no és fins a la cobla V que l'amant se li adreça per ratificar el seu amor i per lloar-la de nou.

El poema 'Si m'avets tolt, amor, del tot lo sen', d'Arnau March (Pagès, 1934: 87-90), també presenta l'amor com a responsable dels patiments de l'amant. Aquest s'hi adreça en segona persona, mentre que la dama no és interpel·lada directament en cap moment. Sabem que la dama no té mercè cap a l'amant, però la manera indirecta com ens és donada aquesta informació ('Delesch tan fort ab falta de merce', v. 17) i les lloances que l'amant li dedica fan que la imatge de la dama sigui predominantment positiva: ella té el *pretz avinen* de l'amor (v. 4), i l'amant en lloa 'la beutat qu'en lieys mir,/Sen e valor e'l gran pretz que luy tany' (vv. 31-32). A més, l'amant sap que a la dama li desplaü quan ell recorre als favors d'una altra de més complaent, però que no li proporciona tant de conhort (vv. 21-25). El patiment per l'amor no correspost apareix, en aquests poemes, desvinculat de la dama i associat al poder de l'amor mateix. Això permet de mantenir la imatge de la dama en els graus més alts de la inversió simbòlica, sense que els planys per la manca de mercè enterboleixin la lloança de les seves virtuts.

En ocasions, l'exalçament de les virtuts de la dama concreta a qui es dedica el servei d'amor és paral·lel a la presència de les idees misògines tradicionals sobre les dones en general. Al poema 'Apoderat d'emor, per son poder', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 217-8; RIALC 103.20), l'amor apareix, novament, com a responsable del desfici de l'amant, forçant-lo a estimar una dama de tal valor que, segons creu

l'amant, mai no li tindrà mercè (vv. 33-36). La desconfiança de l'amant cap a les dones en general fa que es lliuri a desgrat a la voluntat de l'amor, a la qual no s'ha pogut resistir:

Apoderat d'emor, per son poder,
en vos amar forsat, enpes ma son,
per so com crech que vuy dona del mon
tant no marex ni deu per dret aver (vv. 1-4)

Aquesta opinió negativa sobre les dones en general no impedeix que l'amant adreci lloances a la dama: ella és *la millor* (v. 16), i les seves qualitats són tan excel·lents que escapen a la capacitat de concepció i d'expressió de l'amant (vv. 17-24). Constret pel gran valor de la dama, no gosa declarar-li el seu amor (vv. 9-12), i ni tan sols en té la intenció (vv. 43-44). Malgrat la desesperança, l'amant es declara totalment sotmès a la dama: l'única cosa que li demana és que se l'escolti, encara que sigui sense mercè, i que es dolgui de la seva mort (vv. 37-40). L'amant troba un cert delit en el patiment silencios per l'amor de la dama (vv. 41-42). Com veiem, la inversió simbòlica en aquest poema abasta un dels seus graus més alts amb la inefabilitat de les virtuts de la dama i la submissió incondicional de l'amant. Però no podem obviar la constatació, ja a l'exordi, de la desqualificació de què és objecte el gènere femení. La convivència en un mateix poema d'aquestes dues tendències, aparentment tan oposades, sense que el poeta senti la necessitat de justificar-se o de matisar l'opinió negativa sobre les dones en general per excloure'n la seva dama, mostra que la tradició misògina i la inversió simbòlica no són tendències oposades, sinó manifestacions diferents d'un mateix patrimoni cultural, i que així ho devia percebre l'audiència de l'època.

3.8. La dama, exemple de virtuts i de defectes

Continuem amb el nostre recorregut descendent pels graus de la inversió simbòlica, i ens trobem amb els poemes en què l'amant, tot lloant la dama i declarant el seu amor per ella, no s'està d'admetre'n els defectes. D'aquest nivell d'inversió, tan i tan freqüent a la lírica dels trobadors clàssics⁶², en trobem també nombrosos exemples als segles XIV i XV: la dama, bella i gentil, no té mercè, i sovint tracta l'amant amb orgull i crueltat. Els poetes que ens ocupen van assajar diferents maneres d'abordar aquest motiu. La combinació de lloances i crítiques cap a l'actitud de la dama assoleix un equilibri exemplar a la balada d'Andreu Febrer 'Ay! cors avar, scas, ríchs de mercè' (1951: 97-9; RIALC 59.1). La presència de qualitats positives i negatives de la dama en els mateixos versos fa destacar el dramatisme i l'ambivalència del sentiment amorós sense esperança:

Ay! cors avar, scas, ríchs de mercè,
larges e franchs, de tot onor complida,
lo mils del món; [...] (vv. 1-3)

[...] la non-par e millor de tot bé
no·m vol per sieu e·b nonchaler oblida
la fin·amor e·l bon voler qu·yeu hay (vv. 11-13)

La direcció del discurs esdevé decididament laudatòria a mesura que ens acostem al final del poema (cobla III). En aquest cas, la interacció d'aspectes positius i negatius de la dama, més que

⁶² Vegeu el capítol 2 d'aquest treball.

constatar-ne els defectes, és un recurs retòric per dotar el discurs d'un alt grau d'expressivitat, exalçada pel joc de termes oposats.

En aquest grau de la inversió simbòlica, les mancances de la dama, si bé són reconegudes per l'amant, no impedeixen que aquest li continuï dedicant el servei d'amor. Gilabert de Próixita ens en dóna un exemple a 'D'amor seray plus que no suelh' (1954: 71-3; RIALC 139.6). L'amant es reafirma en el seu amor malgrat el patiment que li infligeix la dama:

D'amor seray plus que no suelh
e pus amorós qu'anch no fuy,
si tot la gentils que tant vuelh
ma vida confon e destruy (vv. 1-4)

La dama li mostra *brau arguelh* (v. 9), li fa *mala semblança* (v. 13) i li *demostre l'esquiú* a tort (v. 15). L'amant es meravella que Déu fes una dama en qui hi ha 'beutats, sens e bon captenir,/sens que mercè no'y fech parer!' (vv. 27-28). Val a dir que, en aquesta composició, els aspectes negatius de la dama es limiten a la descripció del seu comportament hostil a l'amant, però no es fa esment de cap defecte moral. Això permet que l'amant pugui continuar dedicant-li el seu servei d'amor amb l'esperança que un dia la dama li tingui mercè, ja que a la millor dama li escau la millor virtut (vv. 29-32). A 'Puys he d'amor ço qu'aver ne solia' (1954: 79-80; RIALC 139.17), el mateix poeta ens presenta un amant que, a despit de la indiferència de la seva dama, es declara tan *rich* com si ella l'acceptés, perquè és la més bella i no en vol cap altra (vv. 3-6). Tanmateix, en la tornada, adreçada a la dama, li diu que és *de crusel paria* (v. 12). Però, sens dubte, l'exemple més clar del caràcter anecdòtic dels aspectes negatius de la dama en

aquest grau de la inversió simbòlica el tenim a 'Pus que vos play, dompna, que res no·us dia', també de Gilabert de Próixita (1954: 65-8; RIALC 139.19). La dama que ha servit l'amant no només no li té mercè (v. 18), sinó que ni tan sols vol tenir-lo a prop (vv. 1-2). Malgrat aquesta actitud desfavorable, l'orgull de la dama, que habitualment és vist com a defecte, s'afegeix a les raons que fan que l'amant vagi *enfollín mon sen* (v. 26):

Però, midons, l'amorosa paria
qu'és en mon cor, e l'argulhós talan
e les beutatz qu'avetz, sus totes gran,
ffan scalfar e créxer ma folhia (vv. 19-22)

La manca de discerniment de l'amant entre els seus propis desitjos i la bellesa i l'orgull de la dama, que apareixen tots assimilats com a causes de l'amor, posa de manifest fins a quin punt ha perdut el seny (circumstància en què insisteix en els versos 22 i 26), i constitueix un recurs poètic per exaltar el poder de l'amor.

És interessant de veure com, en ocasions, l'amant es veu en la necessitat de justificar el servei d'amor que dedica a una dama indiferent. A 'Fort me display cant no vei' (1954: 40-3; RIALC 139.13), Gilabert de Próixita ens presenta un amant que és *franch servén* (v. 2) d'una dama a qui manifesta la intenció de seguir servint 'ses que may no·m faça bé' (v. 24). La dama no té mercè (v. 8), li fa mantenir-se apartat d'ella (v. 16) i li causa *mal e bé* (v. 42). Això no obstant, l'amant s'hi sotmet de tot cor (vv. 19-24). Interpel·lant el seu públic directament, l'amant es proposa de revelar les raons per les quals es lliura a tal dama *enaysí deliuramén* (v. 26), i tot seguit fa una lloança del seu valor moral i de la seva bellesa (vv. 27-32). Conscient de la contradicció

potencial que es podria veure en el servei d'amor sense esperança, el poeta ratifica les causes de l'amor per deixar clar el predomini de les bones qualitats de la dama sobre la seva indiferència, i reafirmar, així, el sentit del servei d'amor.

El mateix Gilabert de Próixita ens ofereix un exemple d'un tema que hem vist més amunt, quan parlàvem del motiu de la decadència dels costums amorosos⁶³: l'esterilitat del cant cortès, aquesta vegada relacionada amb l'actitud hostil de la dama. A 'D'eres anant no say que puxa dir' (1954: 55-7; RIALC 139.7), l'amant confessa haver esgotat sense èxit tots els recursos del discurs amorós. La dama sap prou bé quins són els sentiments de l'amant cap a ella (vv. 4-6), però es mostra insensible a les seves paraules i al seu servei (vv. 9-12). L'amant l'interpel·la per demanar-li què pot fer d'ara endavant: 'E donchs, si·us am e no·m val res que·us dia,/¿què·us diray plus, dompna, de mon turmén?' (vv. 7-8); '¿què feray yeu, dompna, que ben fayt sia,/ne què diré que·us semble graciós' (vv. 13-14). Davant d'aquesta crisi d'idees, l'amant decideix de reafirmar humilment el seu amor per la dama, tot admetent que és una follia (vv. 29-31). A partir de l'afirmació que aquesta follia no ha de ser motiu perquè la dama el vulgui matar (v. 32), es produeix un canvi de to: la cobla V s'obre amb una exclamació i amb el reconeixement que, si l'amant ha aspirat a un objectiu massa alt per a ell en enamorar-se de la dama, ja ha pagat prou car el seu atreviment (*amorós arguelh*, v. 36). Sense renunciar a l'orgull, resol el conflicte sentimental lliurant-se a la mort ('e·z argulhós me'n vau dreyt a la mort', v. 38), en una demostració d'idealisme cavalleresc que queda recollit als dos darrers versos: 'mas lo gran fayt, dompna, pus qu'enprès sia,/no·s

⁶³ Vegeu més amunt, apartats 3 i 4.

deu lexar si donchs no·u tolh la mort' (vv. 43-44). Cal destacar que, en aquest poema, la inutilitat del cant cortès no és vista com a resultat de la banalització d'aquest, com passava en els casos comentats unes planes més amunt. En aquest cas, el fracàs de la retòrica cortesa és presentat com una circumstància personal, i constitueix un motiu poètic per retratar la duresa extrema de la dama. La inversió simbòlica operada pel discurs cortès s'ha revelat com a inútil en aquest cas, i l'amant ha optat per la solució més idealista i més en consonància amb l'ètica cortesa: ser conseqüent amb el discurs amorós i lliurar-se a la dama totalment, encara que això suposi la mort. La submissió de l'amant a la voluntat de la dama no li impedeix, però, d'adoptar una actitud crítica: en diverses ocasions fa referència a la injustícia de la seva situació (vv. 16, 31-32 i 39-40). Més endavant veurem que, davant de conflictes sentimentals similars, altres amants adopten solucions menys afins a l'ètica de la tradició cortesa.

En alguns poemes d'aquest grup, on el nivell moderat d'inversió simbòlica permet que trobem plegades lloances i crítiques a la dama, advertim la tendència a concentrar les lloances en l'aparença física, mentre que els aspectes negatius afecten les qualitats morals. Vegem-ne uns exemples: Joan Berenguer de Masdovelles, a 'Amor tots jorns me presenta' (Aramon i Serra, 1938: 93-4; RIALC 103.16), planteja un cas que ens fa pensar en els poemes comentats en l'apartat anterior, ja que fa l'amor responsable del seu patiment. En aquesta ocasió, però, la dama no és pas estalviada de les crítiques a la seva actitud: manca de mercè (vv. 8 i 32), no està mai contenta amb el que ell li ofereix (vv. 9-11), és orgullosa (v. 25) i cruel (vv. 16-18) fins al punt de voler la mort de l'amant (v. 24). Si bé és cert que aquestes queixes es fan en un

to respectuós que no atempta contra els paràmetres bàsics de la cortesia, també hem d'admetre que, en el conjunt del poema (32 versos), representen una bona proporció de qualitats negatives de la dama, sobretot tenint en compte que només són contrarestades per una de positiva: la seva bellesa (v. 15). Un cas semblant és el que trobem a 'En vida muyr, he morint puix guarir', del mateix poeta (Aramon i Serra, 1938: 92-3; RIALC 103.56). Fent servir les parelles de termes oposats tradicionalment emprades per a descriure els mals d'amor, l'amant descriu els seus patiments a les dues primeres cobles. A la cobla III, empra aquest mateix recurs retòric per exposar les maldats de la dama, ja sigui oposant la seva pròpia rectitud a la injustícia d'ella o descrivint el comportament contradictori amb què el tortura: la dama l'inculpa sense raó, li torna un mal per cada bé que ell li fa, es riu i es plany d'ell alhora, no vol escoltar les seves excuses i, quan ell li parla, ella no li respon (vv. 17-24). Després d'aquest període intens de crítiques a la dama, l'amant torna a la descripció dels seus mals. L'únic tret positiu de la dama que apareix en tot el poema és la seva bellesa, raó per la qual l'amant se'n va enamorar ('eb la beutat avets a mi conques', v. 42), i cal observar, a més, que de cap manera aquesta qualitat positiva gaudeix d'un lloc privilegiat al text, ja que es deixa per al final. Estem lluny de les històries sentimentals en què l'amor a la dama es basava en les seves qualitats morals, tant com en les físiques. Les dames d'aquests dos darrers poemes són llops amb pell de xai, i representen la maldat sota l'aparença seductora de la dona sexualment atractiva.

L'oposició entre el que suggereix l'aparença de la dama i les seves taques morals apareix també al poema 'Es vostre cor d'acer, ab tan fort temple', de Joan Roís de Corella (...1443-1497; 1983: 54;

RIALC 154.13). Mitjançant poderoses comparances, l'amant descriu la duresa i la crueltat del cor de la dama al llarg de la primera cobla. Tot seguit, es declara complagut en el seu martiri amorós, ja que porta a dins la imatge de la dama:

[...] dins mi, vos tinc en bella forma,
treta del viu en perfeta figura,
ab les colors sobre el fresc, [...] (vv. 12-14)

I, finalment, a la tornada confessa d'on li vénen tots els mals:

És tot mon dan perquè en vostra imatge
mostrar no es pot la crueltat coberta;
ans vostre gest, que par sia benigne,
quan vull pintar, tinc davant per exemple (vv. 17-20)

Hi ha, doncs, una divergència entre les qualitats interiors i exteriors de la dama que enganya l'ull; sota una aparença de bondat s'amaga un cor cruel. El motiu de l'aparença enganyosa de la dama, que tempta l'amant i li fa caure en el turment de la seva crueltat, ens remet al tòpic misogin, difós pels pares de l'església, de l'associació de la dona amb allò que és material, sensible, que pot ser percebut amb els sentits i que, en conseqüència, és digne de malfiança. Recordem que la patrística associava els sentits amb la mentida i la falsedat, i els atribuïa la capacitat amenaçant de prendre la raó a l'ànima⁶⁴. D'una altra banda, la vinculació de la dona a les aparences del món sensible permetia, sempre segons els pares de l'església, d'establir una correspondència entre dona i amor carnal. A través d'aquesta associació podem veure com els amants dels poemes que ens ocupen, tot declarant-se engegats per

⁶⁴ Vegeu capítol 1, apartat 3.

la bellesa de la dama alhora que en critiquen les maldats, no són pas tan lluny d'aquells poetes elegíacs llatins que cantaven la passió eròtica per les seves amants mentre les atacaven pels seus defectes morals. És un exemple dels vincles que la cultura occidental del Renaixement establia amb l'antiguitat clàssica, i que es van manifestar també en la represa de certs motius misògins sobre la vilesa de les dones i sobre els efectes negatius de la passió sexual. Ja hem vist en un apartat anterior com en els segles XIV i XV es donà una revifalla de la valoració de la castedat com a virtut femenina. L'associació de l'atractiu sexual de la dona amb els perills del món i de la carn és una conseqüència d'aquesta mentalitat conservadora.

3.9. Conclusió

En la lírica de tradició cortesana produïda en provençal i en català a la corona d'Aragó durant els segles XIV i XV, l'ideal cortès es debat entre amenaces d'alteració i desintegració. L'augment del poder social de grups que, tradicionalment, no havien pogut gaudir dels privilegis de la noblesa els facilita l'accés a formes d'expressió i de distinció inicialment reservades a una elit. Una d'aquestes formes de distinció és la lírica cortesana, nascuda com a exponent del grau de refinament i civilització de les grans corts feudals i esdevinguda, en els segles posteriors, símbol identificador de la noblesa davant de la vulgaritat del comú del poble. Quan l'antic ordre s'altera amb l'accés de membres de la burgesia a posicions de poder social, aquests fan ús dels signes de distinció al seu abast per proveir-se del prestigi que llurs orígens no els podien atorgar. Un exemple il·lustratiu en aquest sentit és el de Jordi de Sant Jordi. D'acord

amb els resultats de la recerca duta a terme per Ferran Garcia-Oliver i Víctor G. Labrado, el nostre poeta i intèrpret, d'ascendència musulmana, hauria superat els obstacles eventuals derivats dels seus orígens a través de la integració en l'entorn del Magnànim, de qui va ser cambrer. Jordi de Sant Jordi, que apareix com a Jordiet en alguns documents de l'època, va adoptar els valors cavallerescos com a eina de distinció social, i de ben segur que, entre el conjunt de trets definitoris de la noblesa adquirida recentment, el conreu de la poesia i de la música hi jugaven un paper rellevant (Garcia-Oliver i Labrado, 2000: 224-9).

La reacció de la classe cavalleresca davant del que es considera com una usurpació per part dels vilans és de pessimisme i desdeny: l'ètica cortesa està, a llur parer, en decadència, ja que s'ha vulgaritzat en mans dels nouvinguts, homes rústics que desconeixen la veritable noblesa. Els textos on es parla dels falsos amadors i de com, per culpa d'aquests, les convencions cortesos ja no són preses seriosament ens ofereixen una bona mostra de l'actitud arcaïtzant que caracteritza, en aquesta època, la classe cavalleresca, gelosa dels seus signes de distinció i, en un plànol més pràctic, dels seus privilegis.

En aquest context cal situar l'empitjorament de les condicions de vida de les dones durant l'època que ens ocupa. Els darrers segles de l'Edat Mitjana veuen una revifalla del pensament misogin, tant a les classes socials privilegiades com a les més desfavorides. La llibertat de les dones, que sempre havia estat limitada, es veu encara més constreta per nous corrents de pensament, que els negaven qualsevol rellevància social més enllà del paper de mare i esposa. Aquest ambient d'hostilitat cap a allò que, tradicionalment,

s'havia considerat propi del gènere femení afavoreix la presència d'idees misògines en el terreny de la lírica cortesa. Si bé és cert que la misogínia explícita mai no havia estat del tot absent del discurs cortès, en els darrers segles de l'Edat Mitjana els atacs contra el gènere femení no són les úniques manifestacions del caràcter negatiu que la cultura dominant atribuïa a les dones. Així, en el marc de la lírica cortesa trobem discursos de caire moral on s'estableixen pautes de comportament per a les dones que volen ser tingudes per virtuoses. Hi ha dos trets destacables en aquest tipus de discurs: per una banda, participa de la negativitat característica de la literatura misògina tradicional, ja que es limita a dir allò que les dones no han de fer, en comptes de descriure o destacar les conductes considerades acceptables; per una altra banda, el fet que el discurs s'origini a partir de la consideració de les males accions que les dones poden cometre és un indicatiu que, d'acord amb aquests poetes, la inclinació natural femenina és de fer el mal, i l'objectiu d'aquests discursos morals és d'evitar que les dones segueixin llurs primers impulsos. Un cop més, estem davant d'un exemple del deteriorament de la imatge femenina, ara en el camp de la cultura.

La tendència conservadora de les idees sobre les dones coincideix, en la lírica de tradició cortesa, amb l'arcaisme que caracteritza les manifestacions literàries de la noblesa, nostàlgica d'un passat anterior a la decadència dels costums i a la intrusió de grups socials aliens. És així com, sovint, els motius dels defectes de les dones i de la corrupció moral apareixen junts en la lírica de tradició cortesa. En efecte, el tòpic abans esmentat de la decadència dels ideals cortesos per culpa dels falsos amadors conviu i, de vegades, se sobreposa amb el tòpic de la decadència

dels costums amorosos per culpa de les dones. Podríem dir que, en un ambient de pessimisme generalitzat pel que fa al temps present i, en particular, pel que fa a les convencions cortesos, les idees negatives de la dona en voga a l'època troben un terreny fèrtil per a llur expressió i proliferació.

En aquest entorn cultural, veiem com la figura de la dona continua sent un objecte essencial del discurs cortès. La inversió simbòlica, component fonamental de la lírica que ens ocupa, opera a ple rendiment i, en alguns casos, és intensificada fins al punt d'elevat la imatge de la dama lloada a nivells comparables al d'una divinitat. Mentre, per una banda, els amadors falsos i l'amor foll són rebutjats i condemnats, un altre tipus d'amor, l'espiritual, és exalçat. Els poemes sobre aquesta variant de l'amor coincideixen a insistir en el fet que els amants reneguen l'amor carnal, i que l'entitat física de la dama perd relleu o s'esvaeix en favor de les seves virtuts morals. La confrontació d'aquestes imatges de dames descarnalitzades, investides de virtuts que freguen la divinitat, amb les idees en circulació a l'època sobre el gènere femení, ens demostra a simple vista que la inversió simbòlica gaudeix d'un vigor esplèndid: mentre més baixa és l'opinió comuna sobre les dones en general, més valuosa és la dama exalçada en el discurs líric, ja que la seva qualitat excepcional respecte a la resta de les dones la fa ser única, un símbol perfecte d'aquesta distinció tan cara als poetes de l'entorn cortès.

Tanmateix, no hem d'oblidar que les imatges de la dama en la lírica cortesa ha estat sempre múltiples, com ja vam demostrar en el capítol segon d'aquest treball i com hem començat a comprovar, també, al llarg d'aquest capítol, on hem vist que els diversos graus

d'aplicació de la inversió simbòlica produeixen imatges femenines diferents. Aquest caràcter polièdric de la figura de la dama es manté i, fins i tot, es radicalitza a la lírica dels nostres poetes durant els darrers segles de l'Edat Mitjana i durant el Renaixement. En efecte, podem presenciar una mena d'eixamplament del ventall de possibilitats de representació de la dama, a través del qual els extrems positius i negatius de l'espectre són empesos a la recerca de noves possibilitats expressives. És a dir, que la intensificació de la inversió simbòlica ofereix una via d'experimentació per als poetes desitjosos de trobar noves formes de lloar la dama, mentre que, per l'altre extrem, la intensificació de l'atac ens durà a la violència del maldit, tema que analitzarem en el capítol següent. Entre aquestes dues tendències innovadores se'n situa una de més tradicional: la de lloar la dama dins dels paràmetres convencionals de la lírica cortesa, sense gaire inquietud per l'experimentació de noves possibilitats expressives. En aquest grup podríem incloure els poemes comentats en els apartats 7 i 8 d'aquest capítol. Assistim, doncs, a un procés de fragmentació de l'ideal cortès en múltiples direccions divergents que podem agrupar en tres grans tendències: una d'ascendent, que consisteix en la intensificació de la inversió simbòlica; una de conservadora, en la qual els motius habituals de la lírica cortesa tradicional són reelaborats sense gaires trets innovadors; i una de descendent, que consisteix a intensificar l'expressió dels aspectes negatius de la dama, tot just esbossats en els poemes del darrer apartat d'aquest capítol. Aquest camí descendent, el que va de la inversió a la reversió, serà l'objecte del capítol següent.

Capítol 4

De la lloança a l'atac: crítica i blasme de la dama a la lírica amorosa catalana dels segles XIV i XV

En el capítol anterior hem vist com, en el context de la lírica amorosa de tradició cortesa, l'aplicació dels diferents graus de la inversió simbòlica donava com a resultat diverses imatges femenines. Si bé totes aquestes figures tenien en comú el fet que eren objecte de lloances, les valoracions sobre les qualitats de les dames en qüestió eren variades: des de la dama investida amb poders quasidivins, fins a la que, malgrat els seus defectes, continuava sent servida per un amant obstinat i fidel. El nostre recorregut pels diferents estadis de la inversió simbòlica ens porta, ara, a un terreny en què el reconeixement dels defectes de la dama constitueix un ingredient habitual del discurs cortès. Davant d'una actitud femenina que es considera un obstacle per a l'èxit de l'empresa sentimental, els amants cortesos mostren diverses reaccions, que van des dels intents de justificar el comportament de la dama fins a l'atac sense embuts del maldit. Tal com la via de la lloança era portada a un grau màxim en els poemes més propers a la lírica mariana, la via del blasme també és explotada de manera intensiva i tenaç en la manifestació extrema del maldit, tot culminant una trajectòria circular que reintegra la lírica de tradició cortesa en el patrimoni cultural que li va servir de bressol. En

aquest capítol analitzarem alguns exemples representatius d'aquest vessant líric vituperador, i dedicarem atenció als canvis de perspectiva que implica aquesta direcció del discurs pel que fa a alguns dels seus elements bàsics, com ara els valors ètics cortesos tradicionals, la figura de l'amant i l'aparició de nous personatges potencialment subversius.

4.1. La inversió simbòlica en crisi

En el camí de la degradació de la inversió simbòlica, arribem a un punt en què el centre d'atenció del discurs es desplaça des de l'amor i els seus efectes cap a les accions de la dama. És el cas dels poemes que ens ocupen en aquest apartat. El servei d'amor frustrat queda relegat a un segon pla en favor de les qualitats negatives o de les maldats de la dama, que apareixen com a causa del fracàs. Els textos ens mostren una varietat de formes en què l'amant cortès s'enfronta a aquest fet. Per una banda, trobem amants que, convençuts de l'excel·lència del seu servei d'amor, busquen justificacions per a la conducta de la dama. Així, l'amant que ens presenta Joan Berenguer de Masdovelles a 'Morir me cuyt de dol e gran faunia' (Aramon i Serra, 1938: 9-10; RIALC 103.96) mira de buscar raons per a l'engany de què el va fer objecte la seva dama. El caràcter del conflicte sentimental ja apareix a l'exordi: la dama va arranjar una cita amb l'amant, però quan ell hi va arribar ella ja no hi era (vv. 2-4). Més avall, se'ns donen més detalls: '... digues-me que tost fos de retorn,/e-z, yeu tornant, la porta fonch tencada' (vv. 19-20). L'amant reconeix que la dama va cometre una descortesia i el va prendre per un bleda ('No fes, de cert, a mos juys, cortesia/en descebre·m ne tenir-me per pech', vv. 21-22),

però, a contracor, afirma que la seguirà servint, car la seva lleialtat l'hi obliga ('enquer maldich me, qui us suy tan corals,/que ges trenquar no·us vull la fe donada', vv. 15-16; 'Si be conech suy cazuts en deffauta,/ges, per ayço, de vos partir no·m vuyll', vv. 33-34; també vv. 41-42). No només pensa continuar amb el seu servei, sinó que, a més, ni tan sols pensa queixar-se de la *fauta* que ha comès la dama envers ell (v. 32). L'amant fa la seva pròpia interpretació de la conducta de la dama:

Mas crech volgues provar la senyoria
qu'avets sus mi, fezent me, las!, tal joch,
entendre dant que·m presavets fort poch
[...]
e crey pensats que vas me sots tan auta,
que us semble pauch l'esquern que fayt m'avets (vv. 25-30)

Mitjançant aquesta anècdota sentimental, el poeta aconseguix un doble objectiu: per una banda, exalta la lleialtat i la magnanimitat de l'amant cortès, que apareix com a víctima pacient; per una altra banda, ens presenta la dama com a capriciosa i cruel, i les seves accions semblen encara més reprovables davant de l'abnegació de l'amant. Cal tenir present que l'amant mateix confessa ser conscient de l'error que comet en servir aquesta dama (v. 33) i, en conseqüència, admet la futilitat del servei cortès, que du a terme mogut per *la fe donada*, però no pas per les virtuts de la dama.

Sense abandonar els poemes en què es busquen justificacions a la conducta de la dama, en trobem un en què la denúncia dels seus defectes és força més contundent. Pere Torroella, a 'Tres falliments venen de vós retraure' (2004: 34-6), acusa la dama, ja en l'exordi, de tres *falliments* que li impedeixen d'assolir la perfecció: no

mostrar *gentillesa* davant d'un cor enamorat (v. 3), *fallir en conaxença* (v. 5) i merèixer *blasme de crueltat* (v. 7). Sens dubte, aquest inici devia crear unes certes expectatives en el públic, que esperava, probablement, el desenvolupament d'aquests motius en un maldit. Però el poeta sorprèn quan, a la segona cobla, matisa les seves acusacions fent referència a les virtuts de la dama ('lo restant d'altres béns', v. 9), que són la causa que l'amant no pugui creure com, en el cor de la dama, es donen qualitats tan contràries (vv. 9-12). El tema de les qualitats de la dama és el fonament de l'argumentació en la qual es basa l'amant per interpretar les seves accions: ja que la virtut és guia del *voler* de la dama, aquesta, *tenint amor*, no vol revelar-lo per precaució (vv. 13-16). La idea és formulada amb més precisió en altres versos: 'Mon sperit vostr·amor m'esegura,/e sols temor, diu, que·ls fets me deté' (vv. 37-38). Per arribar a la seva conclusió, l'amant es basa en la comunicació espiritual entre ell i la dama, ànimes bessones que *se donen sentiment* (v. 33). La compenetració a nivell espiritual entre l'amant i la dama té lloc gràcies a les virtuts de tots dos: les de la dama, que ja s'han esmentat més amunt, i les de l'amant, que li mereixen ser amat, d'acord amb el que mana la raó (vv. 21-22). La paritat entre les *calitats* dels amants no pot permetre que 'les volentats romanguen discordants' (vv. 29-32). El que en l'exordi apareixia com a ingratitud i com a crueltat és transformat, doncs, en precaució virtuosa. El raonament filosòfic que obra aquest canvi és representatiu del corrent aristotèlic que imbuïa la reflexió intel·lectual sobre l'amor en aquesta època; per una altra banda, recull i reformula la identificació tradicional, freqüent a les cançons dels trobadors clàssics, entre les bones qualitats de la dama i l'acceptació de l'amant. En qualsevol cas, Torroella aconsegueix de blasmar la dama per la seva conducta i, després,

d'exalçar-la atorgant-li una condició moral i intel·lectual comparable a la seva pròpia. Malgrat un inici en què la inversió simbòlica semblava haver perdut vigència, aquesta recupera el seu lloc per posar la dama en igualtat amb l'amant. Observem, però, que la inversió en aquest cas ja no és total, perquè no situa la dama per sobre de l'amant, sinó al mateix nivell.

Aquests poemes ens mostren una de les solucions possibles davant del conflicte plantejat per la conducta de la dama: davant de la humiliació, l'amant opta per buscar una justificació que li permeti de mantenir-se en el servei amorós. La inversió simbòlica, encara que molt afeblida pel reconeixement obert dels defectes de la dama, encara opera en un grau suficient com per evitar el moviment contrari: la reversió, el retorn de la dona a la inferioritat i a la vilesa moral que, d'acord amb la tradició misògina, li corresponen. Ens trobem a un pas de l'eclosió dels motius misògins tradicionals en la forma del maldit, terreny on les velles idees sobre les dones troben lliure expressió.

En altres poemes, la reacció de l'amant davant de la conducta de la dama és de ressentiment orgullós o, fins i tot, de franca rebel·lió. A 'Pus qu'en turmén hay mis tostemps ma vida', de Gilabert de Próixita (1954: 52-4; RIALC 139.18), l'amant reivindica la seva dignitat davant del rebuig de la dama. A l'exordi s'exposa el cas: l'amant ha esmerçat *jovén, pretz e servir* (v. 3) en va per una dama que és *de mercès falhida* (v. 4), ja que, arribat el moment en què, en opinió de l'amant, l'hauria de satisfer, ella el vol mantenir lluny (vv. 7-8). La crueltat de la dama ha permès a l'amant de descobrir com és el seu cor en realitat (vv. 33-36), i ell resumeix la situació en un vers: 'Meu és lo dan e vostre n'és lo tort' (v. 37). L'únic consol

que li queda és la productivitat del dolor, ja que, tal com feia l'amant del poema d'Andreu Febrer 'Lo foll desir qu'Amor ha fayt intrar'⁶⁵, sublima el seu patiment en la creació poètica: '... que·b mal que·m fetz fau belha creatura' (v. 44). El que ens interessa aquí, però, és l'orgull amb què l'amant reivindica la perfecció del seu servei d'amor (vv. 17-20) i, sobretot, la seva pròpia dignitat personal:

E si bé·us vetz per tot lo món lausar
de gran beutat, de sen e de linatge,
ges per ayçò no em dégrez menyspresar,
car home suy per haver bon coratge (vv. 21-24)

Les qualitats de la dama ja no són una raó suficient perquè aquesta se situï per sobre de l'amant, i aquí se'ns mostra l'afebliment de la inversió simbòlica que, com passava en els poemes anteriors, ja no és absoluta, sinó que posa la dama i l'amant al mateix nivell. D'una altra banda, cal fer notar que les virtuts de la dama que s'esmenten no són pas les lloances que li dedica l'amant, sinó una referència del que la gent en diu. El fracàs del servei amorós ha fet que l'amant adopti una posició defensiva, des de la qual està en condicions de relativitzar les virtuts i reconèixer els defectes de la dama.

Al poema 'Gerregar vull ab amor he m'aymia', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 175-6; RIALC 103.73), l'amant es mostra disposat a lluitar contra l'amor i la dama, tot i que els considera enemics invencibles (vv. 1-2). Ell abandonaria l'amor si no fos per la traïció que li fan els seus ulls, que no poden apartar-se d'una dama sense *merçe ni cortesia* (v. 16). Els versos

⁶⁵ Vegeu apartat 7 del capítol anterior.

més rellevants per al nostre tema són aquells en què l'amant confessa que prefereix morir irredempt abans que rendir-se com un covard i lliurar-se a l'amor:

Morir vull mes que ssi vençut vivia,
avent d'Emor tot quant me pot donar,
que rezesgut val mes breu trespassar,
que no, sobrat, dir mot de coardia (vv. 25-28)

Després d'aquesta declaració de rebel·lia, es reafirma en el seu propòsit guerrer:

Per so·m desisch, ab molta fellonia,
d'Emor, he mes d'equella que·m fa·mar,
e vull les fort abdues guerregar,
dient lo mal que fan, he vilania (vv. 33-36)

Aquests versos ens revelen, a més, quina és la natura de la guerra que l'amant es proposa d'encetar: es tracta de denunciar les maldats de l'amor i de la dama, i aquesta declaració és el preludi de l'atac, és a dir, del blasme i el vituperi vehiculats pel maldit. Per aquesta raó l'amant es veu en la necessitat de justificar les causes del seu desafiament davant la *gent julia* (v. 37), ja que, si no les coneixen, pensaran que l'atac és gratuït i ell serà blasmat al seu torn (vv. 37-40). La divulgació del seu infortuni amorós, que l'amant considera a contracor, el protegirà contra les crítiques de la societat cortesa i justificarà el seu atac contra la dama. És interessant de veure com l'amant, segur de la complicitat amb el seu públic, confia que la conducta de la seva dama justificarà el maldir i que aquest serà acceptat per la *gent julia*.

Aquests poemes ens situen en el mateix grau moderat d'inversió simbòlica i, en conseqüència, a la mateixa distància del maldir que els que hem comentat a l'inici d'aquest apartat. La diferència és l'actitud que els amants prenen dins de la ficció poètica: si en els primers casos miraven de justificar la continuació del servei d'amor, en els següents aquest servei es revela com a insostenible i exigeix un canvi d'actitud per part de l'amant, canvi que ens portarà al maldir i a l'abandonament de la retòrica cortesa en favor dels tòpics misògins tradicionals.

En ocasions, la indiferència de la dama cap a l'amant té a veure amb la presència d'una tercera persona, un altre home. En el poema 'Anuig trop gran en la festa que feu', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 102-4; RIALC 103.61), l'amant utilitza l'estructura retòrica de la defensa legal (exposició del cas - argumentació - prova - conclusió) per reforçar la seva causa davant la d'un contrincant. L'amant és conscient de les atencions que la dama dedica a un altre home (vv. 4-8), i manifesta el seu disgust (vv. 9-10). Amb diferents arguments, prova de convèncer la dama perquè torni 'al bon camí, he d'aquell no llunyar' (v. 19): li demana que pensi en el passat (vv. 17-20) i que tingui en compte que, en una relació, tres són multitud, i en un cas així és l'*agreugat* qui se n'ha d'allunyar (vv. 21-24). Per això adverteix la dama en dues ocasions que, si no modifica el seu comportament, l'abandonarà (vv. 13-16 i 26-27). Les pors de l'amant cortès que tem que la dama es lliuri a un altre home es veuen materialitzades en el poema 'Los qui amau, preneu aquesta cendra', de Joan Roís de Corella (1983: 48; RIALC 154.17). L'amant va veure la seva dama en companyia d'un home

fer li present de festa tan ben colta,
que no hi romàs d'amor una centil·la
no s'acabàs, venint al darrer terme (vv. 18-20)

Aquest *gran oprobí* (v. 23), que l'amant assegura que no va veure en somnis (v. 21), és el que l'ha impulsat a la reflexió pessimista amb què s'obre el poema: 'Amor és tal, que si us obre la porta, /tard s'esdevé que pels altres la tanque' (vv. 3-4). L'associació entre amor i promiscuïtat té reminiscències significatives: per una banda, guarda un paral·lelisme sospitós amb un tòpic misogin segons el qual, si la dona es lliura a un amant, la seva luxúria desbocada i insaciable farà que es lliuri a molts d'altres; per una altra banda, ens fa recordar la identificació entre dona i amor carnal present en alguns escrits dels pares de l'església. Sense pretendre fer més lectures que la literal, no podem ignorar l'abast potencial d'aquests versos quan els situem en el conjunt de la tradició. El poder suggeridor de la identificació entre amor i promiscuïtat en la dona pren força quan l'amant ens en dóna un exemple, tret de la seva pròpia experiència, on la protagonista és la dama. S'estableix, doncs, una correspondència implícita entre l'amor, la promiscuïtat i el comportament de la dama.

Hi ha, encara, un altre tret d'aquest poema que el vincula amb la tradició del discurs misogin. En el capítol 1 d'aquest treball, hem vist que una de les característiques d'aquest discurs al llarg de la tradició és la tendència a generalitzar els defectes femenins. L'amant que ens presenta Roís de Corella, per la seva banda, fa una consideració general a partir de l'anècdota particular que ha observat. No hi ha, doncs, res que impedeixi d'aplicar a la dama protagonista de l'anècdota el pas d'allò que és particular a allò que

és general: en els termes mateixos del poema, si la dama 'obre la porta' a un home per amor, 'tard s'esdevé que pels altres la tanque'. I, si continuem aplicant la generalització segons el model ofert pel poeta, arribarem a la conclusió que l'exemple d'aquesta dama que es lliura a l'amor carnal no és una excepció, sinó la norma general entre les dones. Insistim que aquesta lectura està basada en la natura suggeridora dels versos de Roís de Corella, i no pas en una interpretació literal. Tanmateix, és innegable que una visió general del text en el conjunt de la tradició n'enriqueix el sentit i obre nombroses possibilitats de lectura. De ben segur, l'audiència de Joan Roís de Corella copsava aquests significats implícits del text amb molta més precisió que no pas nosaltres.

En aquest context, volem deixar constància d'un exemple curiós que corrobora l'associació d'idees suggerida a propòsit del poema de Roís de Corella. Es tracta d'un dels poemes en castellà de Pere Torroella. A 'Aquel desseo que vence' (2004: 139-43), l'amant pondera la intensitat i, sobretot, la puresa del seu amor per la dama. Ella el rebutja i es comporta com una *enemiga* (v. 13); però, tot i que rep el nom d'*homecida* (v. 35), es manté en la posició de superioritat atorgada per la inversió simbòlica, ja que l'amant l'anomena *mi dios* (v. 51). Els versos que ens interessen per al nostre tema són els següents:

que quien desama l'onesto,
qu'amar consiente razón,
de pensar da ocasión
por el contrario más presto
viniese dar gualardón (vv. 86-90)

És a dir, que, segons l'amant, el rebuig de l'amor *onesto* que ell li ofereix fa pensar que la dama es lliuraria de bon grat a un altre tipus d'amor menys espiritual⁶⁶. Aquesta suposició, que a primera vista sembla completament gratuïta i, fins i tot, ofensiva, no ens ha de sorprendre si considerem, un cop més, la tradició que Pere Torroella, com la resta de poetes occitano-catalans, havia heretat. La identificació entre dona i amor carnal estava tan present i tan a l'abast per a aquests poetes, que des del registre cortès hi podien saltar amb només un lleu moviment. Encara que la inversió simbòlica sigui present en el mateix discurs, el poeta es permet d'aventurar una suposició que enllaça amb la tradició misògina més rànica. És un exemple més de la convivència harmoniosa i natural de les lloances convencionals de la dama amb les idees negatives sobre les dones en la lírica cortesa.

Hem considerat adient d'incloure en aquest apartat, dedicat a la crisi de la inversió simbòlica, els poemes que ens situen en un moment posterior al fracàs de la història sentimental, ja que ens mostren la futilitat i la superficialitat de la inversió. El poema d'encàrrec 'Perdut he pler, deport, solas he riure', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 137-8; RIALC 103.118), ens mostra un amant que es penedeix d'haver abandonat la dama que servia. Arran d'un engany (v. 30) que consistia, més precisament, en el trencament d'un jurament (vv. 13-14 i 20), l'amant es va allunyar de la dama 'a vos blasmant, qui james veritat/no·m volgues dir, ne·m ftes tal cortesia' (vv. 7-8). Notem que, encara que la finalitat del discurs és guanyar de nou el favor de la dama, l'amant no s'està d'acusar-la pels errors passats. En aquesta ocasió, l'amant es declara sotmès a la dama en els

⁶⁶ Aquesta associació d'idees apareix també a la *canço* 'Mout a amors sobrepoder', del trobador Gaucelm Faidit (vegeu capítol 2, apartat 7).

termes convencionals (cobles III i IV), sense oblidar-se, però, de fer al·lusió a l'engany en cada una d'aquestes cobles (vv. 20 i 30). Al final del poema, suplica a la dama que l'accepti de nou en el seu servei malgrat les ofenses que va cometre envers ella:

[...] ab tot que us he hoffesa,
[...] no siau del que us dix malcontenta,
ne gens per sso no'm vullau desemar (vv. 36-38)

Ha quedat fora de dubte que la lloança i el vituperi de la dama a la lírica cortesa són combinacions de fórmules retòriques convencionals que basteixen un discurs a l'entorn de l'amor. El que aquest poema ens mostra, però, és que el convencionalisme i la superficialitat d'aquestes fórmules ja són obertament reconeguts també dins del discurs mateix. En altres paraules, la preocupació per la sinceritat poètica que manifestaven els trobadors de l'època clàssica s'ha esvaït per deixar lloc al neguit per l'ús formalment correcte del conjunt de convencions que s'escau en cada moment. Un amant que primer lloa la seva dama, després la blasma i, en tercer lloc, pretén lloar-la de nou, però sense deixar enrere els motius del blasme, és un exemple prou significatiu del descrèdit del codi cortès. L'exercici de l'art poètica ja no consisteix en utilitzar les fórmules convencionals d'una manera relativament nova i que transmeti sinceritat, sinó en utilitzar-les d'una manera relativament nova i que en demostrï el domini tècnic. És per això que el que es diu perd rellevància davant de la manera com es diu. En aquest estat de coses, tant la inversió simbòlica com el maldir apareixen com a farses, com a papers que l'amant representa d'acord amb l'avinentesa de cada moment, pel poder simbòlic que la seva utilització implica en el teixit social de l'època.

La vulneració del sentit de les convencions corteses també és palesa al poema 'Dona qui val bon voler me demostre', també de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 28-9; RIALC 103.49). A l'inici, l'amant es mostra dubitatiu sobre si hauria de servir una dona *qui val* i que mostra interès en ell, ja que una mala experiència anterior, amb una dama a qui va dedicar *cansons e plant i comjat e maldit*, li fa ser desconfiat (vv. 1-8). En les cobles que segueixen desenvolupa una reflexió sobre el tema, i decideix de servir aquesta nova dama, que val

[...] mil tans mes
que lleys no fa, per qui suy estats pres,
ab falsa fe, sperant d'ella tanda (vv. 30-32)

Les referències a la dama anterior no s'acaben aquí: després d'admetre que va deixar de banda la cortesia maldient (v. 36), es lliura, precisament, al maldir, com si el fet de reconèixer el propi error fos una justificació per continuar cometent-lo. Així, culpa del seu maldir

[...] la deslleyal malvada
qui m'a trezit en manera soptil,
trenquant, rompent d'amor lo bell estil,
mas del mal ffet l'ay cruzelment peguada (vv. 37-40)

Sembla clar que aquests versos no diuen gaire cosa en favor de les qualitats corteses de l'amant, que tot just acaba de decidir que servirà una nova dama i es dedica a maldir-ne l'anterior. Estem davant d'un nou exemple de la convivència propera de l'exalçament de la dama i l'atac sense pal·liatius. Encara que en aquest cas la lloança i l'atac fan referència a dones diferents, és simptomàtic el fet que l'amant es lliuri al maldir en un poema dedicat a acceptar

el servei d'una nova dama, ja que res no garanteix que aquesta no pugui ser objecte d'un blasme semblant en el futur. Ja hem tingut ocasió de comprovar com judicis positius i negatius sobre la dama compartien sovint espai en els mateixos textos, però aquest poema de Masdovelles és un cas especialment representatiu. Mitjançant el desdoblament de la imatge femenina en dues dames diferents, es permet d'exhibir el seu domini dels dos registres extrems del discurs sobre la dona: el de la submissió total de l'amant a la dama, dominat per la inversió simbòlica, i el del maldir, on la inversió ha esdevingut reversió i ha retornat la dona a la mesquinesa que li suposava la misogínia tradicional.

4.2. De la inversió a la reversió: el maldit

El nostre recorregut per la degradació de la inversió simbòlica culmina amb la desaparició d'aquesta en favor del moviment contrari: la reversió, la reintegració de la dona a la posició d'inferioritat on la tradició misògina l'havia situada. El maldit és l'espai on té lloc aquesta reversió⁶⁷. En el maldit, les convencions corteses es deixen enrere definitivament per donar lliure expressió als tòpics misògins tradicionals, que són, en la majoria dels casos, aplicats a una dona en particular, amb qui l'amant ha mantingut alguna mena de relació amorosa en el passat. Però, abans d'endinsar-nos en l'anàlisi dels textos, comentem algunes de les característiques del maldit.

El fet que els maldits dels nostres poetes vagin adreçats contra dones determinades els fa caure en la categoria del *maldig especial*,

⁶⁷ Considerem com a maldits els poemes que tenen com a finalitat principal el blasme de la dama.

considerat un vici poètic pels tractats retòrics de l'època: així, Joan de Castellnou, seguint de prop les *Flors del Gay Saber*, condemna, en el seu *Compendi de la coneixença dels vicis en els dictats del Gai Saber* (1340-1350), el maldir contra una persona en particular, sense fer cap distinció de gènere. Sí que justifica, en canvi, el maldir contra un col·lectiu en general (reis, prínceps, mercaders, burgesos...), ja que els individus d'aquest grup que han comès accions reprovables podran copsar les al·lusions contingudes en el maldit general i fer propòsits d'esmena (Archer i Riquer, 1998: 62-5). Lluís d'Averçó, un dels dos homes a qui Joan I (1387-1396) va encomanar l'organització del consistori de Barcelona l'any 1393, també condemna, al seu tractat *Torcimany*, la pràctica del maldit contra una persona en particular, ja que 'especialment ret lo seu autor disolut e descortès, con ab veritat gran dissolució e descortesia fa aquelh trobador qui especialment maldiu de nagú' (1956: I, 123-4). Malgrat la censura de què era objecte el *maldig especial* en els tractats teòrics, a la pràctica va ser àmpliament cultivat, sobretot contra dones concretes.

En la majoria dels casos, el referent inicial del maldit és el context cortès de la relació entre l'amant i la dama, d'acord amb les convencions de la lírica de tradició trobadoresca. Tanmateix, el maldit representa una porta oberta a l'exterior, a través de la qual el poeta pot fugir de les convencions corteses del discurs amorós i lliurar-se sense limitacions a la crítica de la dama. El món paral·lel creat per la inversió simbòlica és abandonat en favor d'un entorn en què la situació real de la dona es reflecteix de manera molt més fidel. Les imatges de dones que trobem en el maldit són un símptoma literari de la severitat creixent amb què el gènere femení era jutjat per la moral dominant en els segles XIV i XV; en

conseqüència, aquestes imatges estableixen un lligam directe amb el discurs misogin tradicional. Així, són freqüents les acusacions d'inconstància, volubilitat i promiscuïtat sexual. La dama és sovint blasmada perquè ha abandonat l'amant per un altre home, de condició social inferior. En altres ocasions, l'antic amant descriu com la dama es lliura a la disbauxa sexual amb diversos homes. En qualsevol cas, el que predomina és l'associació de la dona amb l'amor carnal i amb una activitat sexual que es considera desenfrenada. La identificació entre dona i sensualitat, amb les connotacions negatives que comporta, es manifesta a través de la imatge de la dama com a sexualment atractiva, però plena de maldat⁶⁸: en efecte, tret d'alguns casos particulars, els maldits no ataquen la dama per la seva lletjor, sinó que fan sovint referència a la seva bellesa temptadora que oculta qualitats morals negatives (Archer, 1996b: 27).

Quant a la imatge de la dama com a ésser eminentment sexual, el maldit contrasta amb les composicions de blasme que hem estat comentant en els apartats anteriors. Si bé alguns amants es queixaven que la dama s'havia lliurat a una relació sexual amb un altre home, el ventall d'acusacions era més ample i abastava no només l'aspecte sexual de la dona, sinó també les seves taques morals: crueltat, falsedat, manca de mercè. De la mateixa manera, el caràcter del maldit contrasta, en general, amb el del seu antecedent literari més immediat, la *mala canso* provençal, on, malgrat el to violent d'algunes acusacions contra la dama, no s'abandonava completament i conscientment l'entorn cortès, tal i

⁶⁸ Per a exemples de dames que oculten llur crueltat sota una aparença encisadora, vegeu l'apartat 8 del capítol anterior.

com es fa en el maldit⁶⁹. Cal dir, però, que no totes les composicions considerades com a maldits s'ajusten al mateix model. Hi ha diferents graus de franquesa i agressivitat en els atacs, i en algunes composicions es fa un ús de la ironia que permet de vulnerar els principis fonamentals de l'ètica cortesa tot fent-ne servir les convencions poètiques. En d'altres, en canvi, la violència de l'atac és tal que ens situa en un pla difícil de conciliar amb els plantejaments cortesos.

En parlar de la caracterització del maldit català, cal fer esment d'un cas particular: el del poema XLII d'Ausiàs March, 'Vós qui sabeu de la torra'l costum' (1997: 179-84). Es tracta d'un atac virulent i, fins i tot, groller contra una dama i contra el seu amant. La dama, que hi és anomenada *na Monboí*, és blasmada per haver-se lliurat a un home d'una classe social inferior. En aquest aspecte, el poema participa de les característiques comunes al conjunt de maldits de la tradició catalana. Hi ha, però, altres trets que el fan excepcional respecte d'aquesta tradició, com ara el fet que la dama no sigui l'únic objecte de l'atac en el poema, sinó que comparteixi aquest paper amb el seu amant. Tots dos hi són retratats de manera grotesca i ridícula: el cos de la dama, que se'ns descriu com a desfigurat i repulsiu, és assimilat amb els teixits amb què comercia el seu amant mercader (vv. 23-32). L'amant, per la seva part, és víctima d'escarni no només pels seus defectes físics (vv. 13-15), sinó també perquè, essent mercader, es relaciona amb una dona noble, fet que és interpretat pel poeta com una pretensió d'accedir a l'estament de la cavalleria a través del servei d'amor ('volgué's muntar, en amar, cavaller', v. 18).

⁶⁹ Per a una descripció exhaustiva de les característiques del maldit català i la seva relació amb la *mala canso* trobadoresca, vegeu Riquer, 1996: 244-52; Archer, 1996b, i Archer i Riquer, 1998: 61-103.

Un altre tret que diferencia aquest maldit dels de la tradició catalana és l'absència de qualsevol referència explícita a una relació sentimental anterior entre el poeta i la dama blasmada. La natura del vincle que ha existit entre el poeta i *na Monboí* roman en l'ambigüitat. A la tornada, el poeta manifesta haver tingut tractes de certa mena amb la dama en qüestió, i en recomana els serveis:

Tots los qui torb, o cunçament volreu
en fets d'amor, emprau Na Monboí.
Ella us farà tot lo que féu a mi.
No's pot saber l'endrec que hi trobareu! (vv. 41-44)

Com fa notar Robert Archer (1996a: 131-2), el caràcter d'aquesta relació anterior queda indefinit entre, per una banda, la possibilitat que el poeta se servís de *na Monboí* com a alcavota, i, per l'altra banda, el suggeriment d'un tracte de tipus carnal, que podria haver estat afavorit pel *gran desig no cast* que s'atribueix a la dama a l'inici del poema (v. 8). El caràcter ambigu de l'*endrec* que *na Monboí* va proporcionar al poeta sembla reforçat quan considerem que la tasca d'alcavota no és pas un atribut present de la dama, sinó una projecció en el futur del resultat del procés de degradació que há iniciat la dama per la seva relació amb un mercader.

En tercer lloc, el fet que tant el nom de la dama com el de l'amant hi siguin esmentats constitueix, també, un tret diferenciador d'aquest maldit pel que fa a la tradició. I tampoc no es pot negligir la dimensió social i política del poema: en l'entorn d'hegemonia burgesa de la València del segle XV, l'escarni de les pretensions d'un mercader com en Joan assoleix el potencial d'una denúncia de les aspiracions de dignificació social d'una classe puixant,

disposada a apropiar-se per qualsevol mitjà dels privilegis tradicionalment reservats a l'aristocràcia (Archer, 1996a: 137). Finalment, cal considerar la possibilitat que aquest poema fos d'una peça d'encàrrec, a l'estil dels tres maldits que Joan Berenguer de Masdovelles va compondre per a un seu cosí poc versat en les arts poètiques⁷⁰.

Tot considerant aquests factors, és difícil d'incloure aquest poema en el corpus de maldits de la tradició catalana sense advertir-ne les particularitats. Per les seves característiques, el poema XLII d'Ausiàs March és més proper a la tradició del sirventès provençal que no pas a la de l'anomenat *maldit-comiat* català, caracteritzat per l'abandonament de la dama blasmada per part d'un amant despitat (Archer, 1996a: 121-39)⁷¹.

Al marge d'aquest cas particular, els motius i registres del maldit es mostren sota una varietat que queda il·lustrada amb les anàlisis que segueixen. Alhora, mostrarem com la inversió simbòlica és desterrada del discurs en favor de les idees tradicionals sobre les dones.

En alguns exemples de maldits trobem que els poetes, sense abandonar la intenció ferma de vituperar la dama, fan ús del codi poètic cortès, ja sigui per captar la benevolència del públic, per donar al text una dimensió irònica, o per totes dues coses alhora. Aquestes composicions són molt més properes a la *mala canso* dels trobadors de l'època clàssica que no pas als maldits violents i grollers que alguns poetes escriuran uns anys més tard. En aquest

⁷⁰ Vegeu més endavant, apartat 4 d'aquest capítol.

⁷¹ Dissentim, doncs, del parer de Marie-Claire Zimmermann, que situa el maldit contra *na Monboí* al bell mig de la tradició del maldit convencional (1998: 59).

terreny se situen dos poemes que, pel seu grau d'elaboració tècnica i per la seva capacitat de suggestió, mereixen una anàlisi detallada. Un d'aquests és 'Cercats d'uymay, ja'n siatz belha y proz', de Bernat de Palaol (Archer i Riquer, 1998: 178-81). D'aquest poeta, que apareix en alguns documents com a 'lo mercader mallorquí', tenim la certesa que era actiu l'any 1386. Aquesta composició, l'única que se'n conserva, va gaudir d'una certa popularitat durant els segles posteriors, ja que és citada per Francesc Ferrer i Francesc de la Via. Sens dubte Bernat de Palaol aspirava a una àmplia difusió d'aquest poema, ja que hi va fer servir un esquema mètric que ja havia estat utilitzat per cinc trobadors provençals de l'època clàssica (Riquer, 1964: I, 528). La primera cosa que crida l'atenció en acostar-se a aquest poema és que hi ha tres parts clarament definides: una primera part, constituïda per la primera cobla, on es planteja el cas sentimental i on l'amant declara l'actitud que prendrà al respecte; una segona part, que ocupa les cobles II, III i IV, al llarg de la qual la imatge de la dama va patint un deteriorament progressiu fins arribar a ser objecte d'un blasme sense pal·liatius; i, finalment, una tercera part, la cobla V, on l'amant canvia l'orientació del discurs per deixar-se endur pel record dels bons temps passats amb la dama. El poema s'inicia amb uns versos en què, malgrat manifestar i lloar les qualitats de la dama, l'amant expressa el seu rebuig cap a ella i li demana que es busqui un altre amant (vv. 1-3). Hi ha una doble intenció per part del poeta en aquests versos: d'una banda, aspira a captar la benevolència del públic per mitjà de les lloances de la dama; d'una altra banda, busca provocar sorpresa i curiositat en expressar el seu rebuig d'una dama que és *belha i proz* -actitud que transmet una forta ironia, ja que, malgrat aquestes virtuts, l'amant la vol abandonar. Gràcies a les lloances d'aquests versos veiem que el

fenomen d'inversió simbòlica ja s'ha produït, i es planteja com a circumstància prèvia al discurs.

En les dues cobles que segueixen, l'amant desenvolupa una relació dels conflictes que han tingut lloc entre ell i la dama: ella ha comès certs errors (vv. 9-10) i ha divulgat secrets que eren de tots dos (vv. 17-18), a més d'haver fet altres males accions que hi són al·ludides misteriosament, però que no se'ns explica en què consisteixen. Aquesta narració de problemes sentimentals ocupa els quatre primers versos de les cobles II i III, mentre que els quatre darrers versos de cada una d'aquestes cobles estan dedicats a l'expressió de les pensades de l'amant i dels seus projectes immediats: manifesta el seu desig que la dama es lliuri, d'ara endavant, a tot aquell que la vulgui, i que faci la seva voluntat (vv. 13-14), i afirma que s'allunyarà d'ella (vv. 23-24). El to de menyspreu amb què pretén encoratjar la dama perquè prengui els amants que vulgui suggereix que una de les raons per al rebuig és la suposada promiscuïtat d'ella. De fet, amb aquests versos l'amant està condemnant la dama a una vida de promiscuïtat, com si aquest estil de vida fos l'única possibilitat per a una dama de les seves característiques. El record dels neguits que la dama va causar a l'amant (vv. 25-28) dóna pas als únics versos en què la dama és acusada obertament, i que constitueixen, doncs, el clímax de la cançó: la dama és qualificada de 'tritxa d'amor/que may no'm fon veraya;' (vv. 29-30), i és, a més, comparada amb un garbell (v. 31), en el que fàcilment pot ser interpretat com una metàfora de la seva promiscuïtat, al·ludida anteriorment en el text. Després que els versos contra la dama han assolit el seu punt àlgid, el discurs pren el to d'un comiat, i així la cobla V està dedicada a la remembrança

nostàlgica de les qualitats de la dama i del temps compartit amb ella.

Podem observar com els versos que contenen la relació dels despropòsits de la dama i la seva acusació es troben al mig de la composició, flanquejats, per una banda, per les lloances de la primera cobla, i per l'altra banda, per la remembrança dels aspectes positius de la relació sentimental. El poeta pretén, d'aquesta manera, esmorteir l'efecte dels versos contra la dama, encastant-los entre dues cobles clarament destinades a guanyar-se la bona voluntat de l'audiència. Però l'arranjament de les parts d'aquest poema té, a més, un gran poder de suggestió irònica. Ja hem fet referència a aquest poder en comentar la primera cobla, on l'amant diu que vol abandonar la dama alhora que li dedica lloances. Al final del poema, el to del discurs abandona l'agressivitat de les acusacions precedents i es reintegra en el registre cortès. Al mig, no obstant, hi tenim les cobles contra la dama, que qüestionen el sentit i la sinceritat de les convencions corteses presents a l'inici i al final del text. El blasme de la dama apareix, de manera molt gràfica, al bell mig del discurs cortès, com una mala llavor que corromp la puresa del conjunt. La distribució dels versos contra la dama en aquest text situa el blasme al centre de la cortesia, i constitueix una reproducció a escala reduïda del conjunt del discurs cortès convencional: sota l'aparença de refinament i respecte a la dama que proporciona la pràctica de la inversió simbòlica, hi ha un nucli irreductible d'idees misògines tradicionals. En aquest text, el fet que la inversió aparegui com a cosa del passat demostra que és aliena a la realitat del discurs. Els seus efectes no s'apliquen al temps present, sinó a l'època en que la dama i l'amant vivien en harmonia. Les males accions d'ella han

provocat la reversió, de manera que la inversió ha quedat sense efecte i la dama ha passat, un cop més, a ocupar un lloc moralment inferior al de l'amant: això és especialment palès als versos 19-20, on l'amant acusa la dama de no sabem quina mala acció, però s'ocupa de deixar ben clar que ell mai no li va causar cap perjudici.

La retòrica cortesa és també utilitzada per a difondre la llavor de la seva pròpia subversió a 'Domna gentil, vos m'enculpats a tort', de Pau de Bellviure (Archer i Riquer, 1998: 186-91). Aquest poeta, actiu entre la segona meitat del segle XIV i la primera del XV, va gaudir d'una certa fama literària, ja que Ausiàs March el cita com a exemple d'amant que va enfollir i morir per amor, i Íñigo López de Mendoza, el Marquès de Santillana, el situa en el seu *Prohemio* entre els millors poetes catalans (Riquer, 1964: I, 646). En aquesta composició, l'amant es defensa d'una acusació per part de la dama que ell considera injusta. En el decurs de la seva argumentació, diversos nivells d'interpretació s'entrellacen i se superposen, de manera que l'actitud de l'amant davant de la dama i del conflicte mateix queda en l'ambigüitat, oberta a la interpretació del receptor. La complexitat del discurs es reflecteix ja en la seva estructura que, malgrat seguir els preceptes de la retòrica clàssica en una de les seves adaptacions medievals, incorpora alguns elements pertorbadors.

Els dos primers versos fan la funció d'introducció al tema: la dama acusa l'amant injustament. L'amant s'adreça a la dama de manera directa, escurçant les distàncies entre tots dos i tractant-la en un pla d'igualtat. Ell es defensa de l'acusació afirmant que ni tan sols Tristany va estimar la seva dama com ell estima la dama que és

lleial. Segueix una exposició dels fets (vv. 3-24), on ben aviat ens trobem amb un dels elements pertorbadors que esmentàvem més amunt: a les cobles II i III hi ha una llarga crítica a les dames infidels, que es presenta sota la forma d'una enumeració de comparacions i referències a objectes de la realitat més vulgar i a dites populars, eficaces per expressar el menyspreu de l'amant cortès per les dames que són capaces de veure els defectes d'altri, però no els d'elles mateixes (vv. 9-12). És important de fer atenció a la manera com s'enllaça aquesta crítica amb la cobla anterior, on l'amant pondera el seu amor per la dama que l'acusa, segons ell, sense raó: els dos motius estan units per una conjunció (*perque*, v. 9) que actua com a ferm vincle entre ells i indica una relació de causalitat entre el fet que la dama acusi l'amant i el fet que ell tracti amb menyspreu les dames deslleials. La relació entre aquests dos motius, però, no se'ns precisa més enllà d'aquest punt; tanmateix, el nexa d'unió és prou poderós com per suggerir molt més que allò que es diu al text. La força del vincle entre la primera cobla, on l'amant s'adreça a la dama, i aquesta segona, on critica les dames deslleials, fa que l'enumeració aparegui com a altament sospitosa de contenir una al·lusió a la dama cantada. El fet que aquests versos suggeridors d'una possible acusació a la dama s'incloguin a la part del discurs destinada, en principi, a l'exposició del cas, els atorga una aparent innocuïtat i els allunya del terreny de la sospita: no són situats on el públic esperaria trobar una refutació dels arguments de la dama o, simplement, una crítica de la conducta d'aquesta com a defensa de l'amant davant de l'acusació. La presència d'uns versos de crítica, fins i tot podríem dir d'atac, en una part del discurs que no està destinada a aquesta finalitat, els despulla de la violència que podrien tenir al lloc que els pertoca, però al mateix temps els permet d'assolir nous

significats a través de la subversió de les relacions entre les parts del discurs i els seus continguts. A nivell formal, el que es fa és quelcom tan inofensiu com descriure una situació; a nivell semàntic, l'originalitat dels recursos emprats per descriure-la obliga el públic a ultrapassar el nivell superficial d'interpretació i a plantejar-se altres possibilitats.

D'una altra banda, no deixa de sobtar el canvi de registre en versos tan pròxims: de manera abrupta s'ha passat de l'al·lusió al referent literari de Tristany, paradigma de l'amor sense mesura, a parlar de *fang i podrit fems* (v. 13), per posar-ne només dos exemples. Aquest contrast d'estils respon a dues finalitats: una, la de sorprendre el públic i captar la seva atenció; l'altra, més aviat a nivell semàntic, la de suggerir el contrast entre els ideals cortesos, evocats per la figura de Tristany, i la immoralitat de la conducta d'una *dona del mon* (v. 10). Abans de continuar amb aquesta enumeració pintoresca, l'amant s'ocupa de deixar clar que no està identificant la dama objecte del seu discurs amb les que està criticant ('No u dich per vos!', v. 17), i reprèn l'expressió del seu rebuig cap a les dames infidels amb gran profusió d'imatges i metàfores que, en ocasions, freguen l'obscenitat (vv. 18-24). Després de l'exposició dels fets, l'amant esmenta la crueltat d'una dona que no el compadeix, però en cap moment identifica explícitament aquesta dona amb l'objecte del seu discurs (vv. 25-28). A la conclusió es formula clarament l'acusació feta per la dama (vv. 41-44): l'amant serveix altres dames, a més d'ella. Ell li retreu al seu torn que ella no li permeti d'estimar-ne d'altres, mentre que no li atorga el seu amor. D'aquesta manera, culmina un procés segons el qual l'acusació inicial contra l'amant es va invertint al llarg del poema, per acabar convertint-se en una acusació contra la dama.

La varietat de motius i registres en aquest poema, el contrast entre estils radicalment diferenciats i l'ambigüitat amb què s'aproxima la imatge de la dama a tot allò que l'amant menysprea en les dames deslleials són recursos que transmeten una forta càrrega irònica contra la integritat de l'ètica cortesa. En l'espai d'aquest poema, la dama a qui s'adreça l'amant és tan a prop de la *dona del mon* que no queda prou clar on s'acaba l'una i comença l'altra. La precisió que fa l'amant al vers 17 per evitar la identificació entre una i altra és, amb tota la seva vehemència, un signe de la dimensió irònica en què cal situar aquest poema, i devia donar al públic de l'època la clau de la seva interpretació: una paròdia de les virtuts de la dama lloades en la lírica trobadoresca tradicional⁷².

4.3. Transformacions de l'amant cortès en el maldit

Si la imatge de la dama en el maldit s'allunya del model de virtuts de la lírica cortesa tradicional, la imatge de l'amant també pateix alteracions. El pas d'amant submís i abnegat a maldient cruel i groller implica la pèrdua de la fe en les qualitats de la dama i, en conseqüència, en el codi amorós cortès en general. Sovint, l'antic amant declara que les males accions de la dama li han fet caure la bena dels ulls, i que quan la servia ho feia sota els efectes d'un engany, d'un miratge. Aquest tema està estretament lligat amb el motiu del descrèdit de les convencions cortesanes que hem tractat més amunt⁷³, i representa la confirmació d'allò que sospitaven els amants d'aquells poemes: que l'observació de les normes de

⁷² Rossend Arqués comenta el poema de Pau de Bellviure sense copsar, però, la càrrega irònica que transmet la juxtaposició de les imatges de la dama cantada i de les dones deslleials (1992: 9-12).

⁷³ Vegeu apartat 4 del capítol anterior.

comportament de l'amant cortès és un esforç inútil, i que requereix un grau d'ingenuïtat que ells, escèptics pel que fa a la superioritat moral femenina, no poden assolir. El poema 'Molt vos sou tart, dona, reguoneguda', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 120-1; RIALC 103.93), ens mostra un amant que es debat entre la fe en l'honestedat de la dama i el reconeixement dels seus enganys i defectes. Davant d'una sospita que plana per sobre de tot el poema, l'amant adverteix la dama que ja sap quin peu calça i que no el podrà enganyar: així ho manifesta al llarg de les dues primeres cobles ('e sse de çert quin es lo vostro toch', v. 10). No obstant, l'amant s'ocupa de cloure cada una d'aquestes cobles considerant la possibilitat que la dama sigui honesta i vulgui viure 'ssens ffer a mi offença' (v. 16). Tot seguit, amenaça la dama amb les mesures que prendrà si s'assabenta que ella l'ha enganyat: com a càstig (v. 21), divulgarà 'en cascun lloch' (v. 19) i 'a tots pobicament' (v. 23) com 'ab barat m'aveu la ffe rompuda' (v. 20). La sospita de l'amant es basa en la creença que la dama no pot mantenir la castedat, i que es deu haver lliurat a 'qualqu'eymant qui us haga prop tenguda' (v. 28). L'ofensivitat d'aquesta suposició es veu contrarestada per la cobla següent, en què l'amant considera la possibilitat que el seny hagi vençut la voluntat de la dama i aquesta s'hagi comportat honestament (vv. 33-40). És interessant de veure com l'amant, d'acord amb el tòpic misogin de la luxúria insaciable de les dones, considera que la voluntat natural de la dama és de lliurar-se a molts homes. L'amant confia que, si la dama li ha estat fidel, no tindrà en compte les sospites ni les amenaces de què la fa objecte. A la tornada, l'amant ens revela quin és el fonament de les seves sospites: com que la dama es va mostrar complaent amb ell 'lo jorn de l'avinença' (v. 44), ell tem que es comportarà igual amb els altres. Aquest raonament respon, de

nou, a la creença misògina en la sexualitat desenfrenada de les dones. L'afirmació del darrer vers, a més de justificar les sospites de l'amant dins de la ficció poètica, és una crida a la complicitat d'un públic masculí familiaritzat amb la tradició misògina: sens dubte, aquest públic faria la mateixa associació d'idees que fa l'amant dins de la ficció poètica, i consideraria que la dama, havent-se lliurat a ell en la primera ocasió, hauria de fer el mateix amb la resta d'homes. Així, la possibilitat del comportament honest de la dama, que l'amant considera en el poema, representa per a aquest públic una esperança vana que només un babau pot albergar. La fe en la possible continència de la dama devia de fer aparèixer l'amant com un ingenu, una figura ridícula que parodiava la imatge tradicional de l'amant cortès i la seva confiança en les virtuts de la dama⁷⁴.

La posada en qüestió de l'ètica cortesa va un pas més lluny en el maldit 'Tan me pinet, dona, que no pusch pus', del mateix autor (Aramon i Serra, 1938: 27-8; RIALC 103.161). L'amant afirma que totes les lloances que ha dedicat a la *beutats*, als *bells dits* i a la *gentilessa* de la dama (v. 5) eren mentides (vv. 3-4 i 9-10). Però, a diferència dels poemes que vam comentar en el capítol anterior, en què l'amant manifestava haver mentit a consciència en lloar la dama, l'amant d'aquest poema admet que ha mentit engegat per l'amor (vv. 11-16). Aquest li impedia de veure la veritable naturalesa de la dama: els seus enganys (vv. 22 i 40), la seva vilesa (v. 29), la brutícia del seu cor (v. 39) i les seves falses promeses (v. 30). Alhora que blasma la dama a través de la negació de les virtuts que un dia va lloar, l'amant està qüestionant la sinceritat

⁷⁴ Sobre la paròdia de l'amant cortès en la literatura a partir del segle XIII, vegeu Martin, 1972. Segons l'autora, 'it would have been remarkable, indeed, had the conventional lover with his behavioral extremes not been singled out as a target for parody.' (1).

del discurs amorós cortès en el seu conjunt: ¿quants amants deuen haver dit mentides engegats per l'amor, com aquells a qui es referien Pere Torroella i Ausiàs March?⁷⁵ De nou, la imatge de l'amant cortès que creu en les virtuts de la seva dama apareix com a víctima de la seva pròpia ingenuïtat i de la falsedat de l'estimada. El maldit 'Diats, mi-doncs: ¿cuydau-vos que us servescha', de Guillem de Masdovelles (oncle de Joan Berenguer; Aramon i Serra, 1938: 125-6; RIALC 101.2), ens ofereix un retrat especialment punyent de l'amant que serveix incondicionalment la seva dama. Aquest apareix com un beneit i un ingenu, paper que l'amant rebutja de fer:

Diats, mi-doncs: ¿cuydau vos que us servescha
en va, tostemps, a manera de pech?
trobat m'avets que-z ay ben groch lo bech,
[...]
Anats sercar altre qui us fassa riure,
del qual puscats trayre joch d'escarnir (vv. 1-6)

Com ja hem observat més amunt, la imatge de l'amant que viu enganyat, confiant en les virtuts de la dama, guarda una relació ben estreta amb el motiu del descrèdit de les convencions cortesas. En algunes ocasions, la cortesia apareix associada amb la falsedat, amb la mentida. És una associació que es pot inferir dels poemes que hem comentat en aquest apartat, especialment de 'Tant me pinet, dona, que no pusch pus', de Joan Berenguer de Masdovelles, on l'amant confessava haver mentit en lloar la dama. Tanmateix, la identificació entre cortesia i mentida és molt més palesa en el poema 'Ja no veyra mi-doncs que pus la blan', de Guillem de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 123-5; RIALC 101.6). Just

⁷⁵ Vegeu apartat 3 del capítol anterior.

abans de la cobla III, en què es concentren les acusacions contra la dama, l'amant declara que, per tal de dir la veritat, es despulla de la cortesia: 'Yeu la diray [la veritat], que de sos fayts me dull,/per que del tot cortesiem despull' (vv. 15-16). Després de les acusacions, preveu que els altres amadors el blasmaran per haver comès descortesia. Ell els dóna la raó, però també planteja la qüestió següent:

pero ¿no pot ben dir, qui rezep dan:
"Sinch sens florins me costa la buguada,
dant-li joyells dels quals s'es aresada,
e fa·ls portar trestots, vezent mey vull,
a l'altr'eymant qu'eres tots jorns acull?" (vv. 28-32)

La cortesia és, doncs, abandonada a consciència en favor de la veritat. Val la pena de destacar que, mentre que l'exercici de la cortesia s'associa amb la mentida, el maldir equival a la veritat en aquest poema. També cal observar que l'amant reivindica el dret de maldir davant d'aquells que l'acusaran de descortesia: les males accions de la dama justifiquen el maldir. Joan Berenguer de Masdovelles va encara més lluny quan, en el poema 'Voler m'empeny, he raho m'o consent' (Aramon i Serra, 1938: 128-9; RIALC 103.176), afirma que la raó s'acorda amb la seva voluntat en justificar el maldir: 'Voler m'empeny, he raho m'o consent/en poblicar, mala dona, de vos' (vv. 1-2). Tot i que el seny i la cortesia hi són contraris, l'amant decideix d'abandonar-los per lliurar-se al maldir:

per que llex seny he cortesi'en banda,
e vull seguir lo voler una tanda
e la raho, qui veig son de ma part,
no volent gens aquest ffet llex apart (vv. 13-16)

El seny i la cortesia adverteixen que el maldir no pot ser lloat pels bons (vv. 7-8), però el suport de la voluntat i de la raó fa que, a partir de la cobla III, l'amant divulgui els defectes i les males accions de la dama: el va enganyar (vv. 3, 9, 19 i 50); està plena de vilesa (vv. 4 i 37), falsedat (v. 37) i vici (v. 57) i, amb poc seny (v. 57), es lliura a la promiscuïtat (vv. 26 i 47-48). Com podem veure, l'oposició del seny i de la cortesia no fa disminuir la intensitat de l'atac.

La idea que les males accions de la dama són una raó prou important com perquè l'amant deixi de banda la cortesia ens remet al motiu de la responsabilitat de les dones en el maldir. En alguns casos, la dama apareix com a única culpable dels versos que li dedica l'amant. Al poema 'Lo conhort' de Francesc Ferrer, el poeta posa en boca d'un dels visitants de l'amant, Bernat de Palaol ('lo bon hom de mellorquí', v. 409), els versos següents:

si falta fan, ja saben ver
que'l major mal e la més pena
que poden haver, e pus plena,
és hoir mal del que han fet;
sí'ls par prou anuig stret,
que reben dan que'ls és ja cert! (vv. 412-417; 1989: 228;
RIALC 61.8)

I, tot seguit, Ferrer cita la primera cobla del maldit de Bernat 'Cercats d'uymay, ja'n siatz belha y proz', que hem comentat més amunt. Les dones, doncs, ja saben a què s'exposen quan cometen males accions, i el maldir no les ha de sorprendre perquè saben que és el càstig més gran que poden rebre. Aquest raonament atribueix al maldit una missió moral: és un correctiu per a la

conducta de les dones dolentes, tal com ho havia de ser el *mal dig general* per als col·lectius que s'hi criticaven, segons el *Torcimany* (Averçó, 1956: I, 84). La diferència és que, mentre que el maldit general no havia de contenir elements de difamació, el maldit contra una dona concreta sí que en conté. En qualsevol cas, sembla que el maldir contra les dones no gaudia d'èxit com a mesura correctiva de la conducta, ja que, com diu 'lo bon hom de mellorquí' a 'Lo conhort', 'com mes diheu pijor ne fan' (v. 408). Uns versos més endavant, Francesc Ferrer fa que Cerverí de Girona reprengui aquestes idees:

que dones són de tan baix grau:
com més los feu, pijor ne fan!
Donchs lexau-les rebre dan,
que cascuna s'o atrassa (vv. 707-710; 1989: 236)

La inspiració misògina tradicional d'aquests versos és clara, i ens fa recordar la famosa cançó 'Can vei la lauzeta mover' de Bernart de Ventadorn, quan l'amant diu que la seva dama 's fa be femna parer' (v. 33) perquè 'no vol so c'om deu voler,/e so c'om li deveda, fai' (vv. 35-36).

4.4. La dama, l'amant i els homs irregulars

En un exemple anterior, hem vist com l'amant que confiava en la possible castedat d'una dama que se li havia lliurat de bon començament era retratat com un ingenu⁷⁶. Aquesta imatge està en consonància amb un motiu que trobem sovint al maldit: la

⁷⁶ 'Molt vos sou tart, dona, reguoneguda', de Joan Berenguer de Masdovelles; vegeu apartat 3.

dama que s'ha lliurat carnalment a l'amant és acusada de promiscuïtat, ja que, després d'ell, ha tingut altres amants. Els exemples d'aquest plantejament són nombrosos, i mostren que la identificació entre dona, amor carnal i falsedat promoguda pel pensament misogin tradicional estava en plena vigència a l'època. La promiscuïtat de la dama és, invariablement, el motiu pel qual l'amant la vol abandonar. És significatiu el fet que, en la majoria dels casos, les relacions sexuals de la dama amb diversos amants tenen l'únic objectiu de sadollar la seva luxúria. Això diferencia l'actitud de la dama de la d'una prostituta: el sexe desinteressat que ofereix la dama dels maldits és ben diferent del que gaudien els clients del bordell que descrivia Pere Torroella a 'Doleu-vos, enemorats', condicionat a l'oferta de regals⁷⁷. L'activitat sexual de la dama, doncs, ens la mostra com un ésser plenament carnal, sotmès a l'esclavitud del desig físic. Així, Pere Joan de Masdovelles ens presenta, a 'Lliurada us sou a mi no per amor' (Archer, 1994: 71-2), una dama que ha mantingut relacions amb l'amant

[...] no per amor,
mas per vici que tostemps vos abraça:
luxúria, qui us fèr ab sa gran massa
tan caldament que'n perdeu vostr'onor (vv. 1-4)

La dama, que és comparada amb una bèstia salvatge per la seva incontinença (v. 30), rebutja els amants quan presenten els primers símptomes d'esgotament (vv. 7-8) per anar a buscar nous homes pels carrers i les places (vv. 9-16). El caràcter desinteressat de l'activitat sexual de la dama és ratificat a la tornada, on l'antic amant afirma que, d'allà on és ella, 'tot hom ix franc, no s'i pague pontatge' (v. 43). A 'Temps es stat que m'anaveu pastar' (Archer,

⁷⁷ Vegeu apartat 4 del capítol anterior.

1994: 69-70), el mateix poeta ens presenta l'amant com a víctima de la persecució de la dama 'amunt, avall, per plasses e carrés' (v. 2), fins que, a còpia d'enviar-li missatgers (vv. 3-4), la dama va aconseguir que l'amant accedís als seus desitjos (vv. 7-8). Després, la dama es va lliurar a altres amants (vv. 12, 14-16, 18 i 22-24), raó per la qual ell l'abandona (v. 20).

És freqüent en els maldits la presència de trets realistes que l'amant inclou per donar més veracitat al seu relat (Beltran, 2003: 17). Un d'aquests trets és la relació dels detalls temporals i espacials de les seves trobades amb la dama, de la qual tenim un exemple en aquest mateix poema: el dia que van estar junts era 'lo vespre de sant Pera', i l'amant recorda com la dama el va amagar en un celler mentre els seus gossos bordaven i el seu marit romania, gelós, a la seva cambra (vv. 33-40). Un altre tret que demostra voluntat de dotar el relat de realisme és la referència a un testimoni de les trobades entre l'amant i la dama, normalment una serventa o una alcavota: en aquest poema, l'amant fa referència a *la pulida tercera* que sap tot el que va passar entre ells (v. 8). També en el poema 'Sens pus tardar me ve de vos partir' (Archer i Riquer, 1998: 182-5), de Pere de Queralt (actiu entre 1389 i 1408), l'amant esmenta una *cambrera* que 'ha vist tot e sabut' (vv. 19-20). A 'Pus no·us dech res, ¿per què·m dieu que·us pach?', un dels dos maldits que Joan Berenguer de Masdovelles va escriure per a un seu cosí que no sabia fer poemes (Aramon i Serra, 1938: 118-20; RIALC 103.130), l'antic amant esmenta un *terçer* (v. 19) que apel·la com a testimoni del que es va esdevenir entre ell i la dama. El mateix poeta ens presenta, a 'Pus dau raho a mi, de mal perlar' (Aramon i Serra, 1938: 185-7; RIALC 103.126), un amant que, tot preveient que la dama negarà les acusacions

que ell li fa, afirma que pot adduir testimonis i proves escrites (*per lletra*) del que va passar (vv. 9-16). L'existència d'una suposada prova escrita de les relacions entre la dama i l'amant és un altre tret de realisme que apareix en alguns maldits. A 'Voler m'enpeny, he raho m'o consent', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 128-9; RIALC 103.176), l'amant fa referència a un albarà escrit per la dama, i afirma que, si la dama hagués pensat en aquest albarà, no l'hauria abandonat 'ab ffort pocha temença', tal com ha fet (vv. 41-46). Les possibles connotacions del motiu de l'albarà són comentades per Martí de Riquer (1964: III, 129). A 'Diats, mi-doncs: ¿cuydau-vos que·us servescha', de Guillem de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 125-6; RIALC 101.2), l'amant fa referència, amb sorna, a les cartes d'amor escrites *ab guays vocables* i *de suia ma* (vv. 10-11), que són motiu de plaer fins que 'hom trop falça l'escriptura!' (v. 13). Tot aclarint que ho diu per la dama, li aconsella que no escrigui més cartes d'aquestes característiques, ja que poden ser emprades com a proves en la seva contra (vv. 14-16). La capacitat d'escriure de la dona és vista com un vehicle més per a la seva falsedat.

Sens dubte, el motiu més freqüent entre els relacionats amb la infidelitat de la dama és el fet que ella s'hagi lliurat a un home de condició social inferior a la seva i, el que és vist com a més greu encara, inferior a la de l'amant. Els exemples són abundants: des del *canviador* de Jordi de Sant Jordi (Riquer, 1996: 257-8; Sant Jordi, 2005: 176-82), que trafega amb monedes de tots els pesos i valors (vv. 9-11) per *franquessa de cor* (v. 13), i canvia les seves monedes per d'altres de valor inferior (vv. 17-20 i 25-28)⁷⁸, fins a la

⁷⁸ Sobre la lectura de 'Pus que tan be sabetz de cambiar' (*Lo canviador*) en clau de maldit, vegeu Isabel de Riquer, 1996: 240-4. Aniello Fratta, a la seva edició, interpreta la 'franquessa de cor' del vers 13 com a 'incapacitat d'estimar',

dama que intenta apaivagar els seus desigs amb *molt fat bacallar* (v. 12), *vilans* (v. 14) i *mossos e pastors* (vv. 23-24) a 'Temps es stat que m'anaveu pastar', de Pere Joan de Masdovelles (Archer, 1994: 69-70), passant per la que, segons els versos de Joan Roís de Corella el Governador citats a 'Lo conhort' de Francesc Ferrer (1989: 226; RIALC 61.8), es fa cobrir d'*un pastor* (v. 331), i la *dona desconaixent* (v. 27) que s'ha lliurat a un *hom irregular* (v. 20) a 'Un gran enuig dins con cor sent causar', de Francí Guerau (actiu a mitjan segle XV; Riquer, 1973: 742-3). L'oposició entre l'home *gentil*, el cavaller, i el *vila*, el nou amant de la dama, és especialment palesa a la dansa 'Null temps cuydi, dona, trobar', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 44-5; RIALC 103.111), que va precedida de la rúbrica següent al *Cançoner dels Masdovelles*: 'Dança ffeta per Johan Berenguer de Masdovelles per una dona qui llexa l'om gentil per pendre lo vila'. En efecte, després d'atacar la dama pels seus defectes (*folia*, v. 3; *barat e vilania*, v. 11; *poch seny*, v. 12; *viltat ab frau*, v. 14; *barataria*, v. 27; *flach seny*, v. 30), l'antic amant recorda com la dama es va mostrar complaent amb ell i, més tard, 'l vila donas jornada' (v. 23).

El motiu de la dama que es lliura a vilans és sovint utilitzat per emfasitzar i agreujar les acusacions de promiscuïtat que l'amant li adreça. Així ho veiem al maldit 'No veyrets may, d'eras anant', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 47-8; RIALC 103.110), també precedit al *Cançoner dels Masdovelles* per una rúbrica que ens informa del tema: '[...] una dona qui llexa lo

acusació que, en la seva opinió, 'atorga al poema una dimensió d'innovació i ruptura amb la tradició' (2005: 176-7). No veiem cap motiu per forçar la interpretació d'aquest vers en el sentit suggerit per Fratta: el sentit literal de liberalitat s'adiu amb la resta del poema, i s'hi integra per formar part d'una unitat que ha de ser llegida en clau metafòrica, tal i com proposa Riquer.

gentil hom per pendra lo vila'. L'amant utilitza un registre particularment cru i groller per adreçar-se a la dama, *cors femanil* (v. 2) del qual 'mes de mil/ne son senyors' (vv. 10-11). La dama, afirma l'amant, es dedica a anar pels horts per

[...] ffer venir a flotes grans,
palasament, alsguns vilans,
per ffer-vos-ho [...] (vv. 13-16)

A les cobles IV i V, l'amant posa en venda el cos de la dama, publicant-ne les qualitats:

[...] plens de ffillor,
abt'en tot mal, paubre d'emor,
cautalos ffort he falzier (vv. 22-24)

És impossible passar per alt l'objectificació del cos de la dama, que és equiparat a una mercaderia. Aquesta idea ens remet, un cop més, al caràcter carnal de la figura de la dama en el maldit; en aquesta ocasió, la carnalització ha arribat a l'extrem grotesc de transformar la dama, literalment i efectivament, en un tros de carn.

La presència del vilà en el món poètic del maldit és tan rellevant que, en ocasions, apareix fins i tot com a destinatari del discurs. A 'Pus dau raho a mi, de mal perlar', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 185-7; RIALC 103.126), l'amant manifesta que, si es lliura al maldit, no ho fa pas per avergonyir la dama, sinó perquè el seu nou amant la conegui i sàpiga el que es va esdevenir entre ells (vv. 5-8): després d'una relació amb l'amant on ell, malgrat les declaracions de fidelitat de

la dama, mai no se la va voler creure, ella es va lliurar a un home que li 'dona tal cayguda,/que no crech may la vegau revenguda' (vv. 31-32). Ara, l'amant es proposa de tornar-li el mal que ella li va fer (v. 35) difamant-la als ulls del seu nou amant. En aquest cas, com en els altres, la relació de la dama amb un home de condició social inferior és vista com una degradació irreparable. A través de l'intercanvi sexual amb homes que no són cavallers, la dama representa la desintegració de la noblesa com a classe davant de l'avenç de la classe puixant, la burgesia, a la qual pertanyen els *vilans*, homes de les ciutats. Aquest procés és representat molt gràficament per la imatge del cos de la dama corromput pel contacte amb els *vilans*⁷⁹. Els *vilans* són vistos com a elements contaminants de la puresa de la classe noble. Dins del món poètic de la lírica de tradició cortesa, podem establir un paral·lelisme entre la degradació que suposa la relació de la dama amb els *vilans* i la banalització de les convencions cortesanes que implica l'ús que en fan els falsos amadors⁸⁰. Tots dos motius són vistos com a símptoma de decadència dels ideals cavallerescos, i anuncien la irrupció d'elements aliens a l'antic ordre social. Els signes de distinció de la noblesa -l'ús de la retòrica cortesa, el servei d'amor a una dama excel·lent en les seves virtuts- perden el seu sentit davant l'aparició d'individus que, sense pertànyer a l'elit privilegiada, poden gaudir dels beneficis que, originalment, eren reservats només als seus membres.

En aquest aspecte, els mèrits que s'atribueix l'amant al maldit '¿Per que·xi car, dona, ves mi teniu', de Joan Berenguer de Masdovelles (Aramon i Serra, 1938: 45-7; RIALC 103.114),

⁷⁹ E. Michael Gerli (1999) ofereix un exemple de l'ús que es fa a *La Celestina* de la imatge d'un cos femení i noble, però alterat en les seves característiques, com a metàfora de la degradació de la classe social dominant.

⁸⁰ Vegeu apartats 3 i 4 del capítol 3.

adquireixen una dimensió social. En aquest poema, que, segons la rúbrica, tracta de la mateixa dama que 'Null temps cuydi, dona, trobar' (és a dir, la dama que havia deixat el cavaller per un vilà), l'amant acusa la dama de negar-li el que atorga a d'altres (vv. 1-6). Per reivindicar el seu dret a rebre una recompensa pel servei d'amor prestat, l'amant apel·la les seves habilitats versificadores: la seva superioritat sobre els altres amants de la dama rau en la capacitat de dedicar-li lloances 'mils que no fan aquells a qui dau brescha' (vv. 13-16). L'amant, que a la primera cobla renuncia a servir la dama *com ffol* (v. 5), *tostemps en va* (v. 6), ja no considera que la fidelitat, la submissió i l'amor incondicional siguin les seves garanties d'èxit en l'empresa amorosa. En canvi, és conscient que l'exercici de l'activitat poètica li atorga un avantatge sobre els altres amants de la dama. Si tenim en compte que aquest poema va adreçat a la dama 'qui llexa l'om gentil per pendre lo vila', l'associació entre *om gentil* i competència poètica queda ben clara, mentre que *lo vila* roman en inferioritat de condicions perquè no sap lloar la dama tan bé. Per una banda, tenim un nou model de les virtuts de l'amant: aquestes han quedat reduïdes al cultiu competent de la lírica de tradició cortesa, i el tema mateix del poema que estem comentant ens mostra que el contingut ha quedat relegat a un segon terme en favor de la forma. És a dir: mentre l'amant sàpiga versificar d'acord amb les exigències formals de la lírica cortesa, pot orientar els seus versos cap a la lloança o cap al vituperi. Totes dues tendències eren acceptades en aquesta època; totes dues gaudien del suport i de l'autoritat d'una tradició de segles. Per l'altra banda, la pràctica de la lírica de tradició cortesa esdevé un signe de distinció que oposa el cavaller (l'*om gentil*) al vilà, el rústic que no sap versificar, o que no ho sap fer tan bé com el cavaller (Beltran, 2003: 17-18 i 2006a: 79). El valor

de la lírica de tradició cortesa com a signe de distinció social devia ser el motiu pel qual Joan Berenguer de Masdovelles va escriure, segons afirma en la rúbrica del *Cançoner*, dos maldits per a un cosí que 'no sap de trobar': 'Mos cars cossis: pus t'aymia t'a ras' i 'Pus no us dech res, per que'm dieu que us pach?' (Aramon i Serra, 1938: 117-20; RIALC 103.98 i 103.130). Si donem crèdit a la rúbrica, podem suggerir que el cosí, desitjós de fer una exhibició de prestigi social, devia recórrer a les habilitats de Joan Berenguer perquè li prestés un parell de composicions. El fet que el poeta adoptés la identitat del cosí, antic amant de la dama en qüestió, en la segona d'aquestes composicions, demostra l'alt grau de convencionalisme dels maldits i la superficialitat del contingut. En el moment en què el poeta posa paraules en boca d'un amant que és expressament identificat amb algú altre, la dissociació entre poeta i subjecte poètic és absoluta.

4.5. Conclusió

Els canvis en l'entorn social i cultural en què es produeix la lírica de tradició cortesa durant el segle XIV i XV fan que alguns dels seus conceptes identificadors, com ara la cortesia, la inversió simbòlica i la lloança de la dona, hagin quedat obsolets com a signes de distinció social. La poesia cortesa ja no és un joc d'enginy perquè es puguin exhibir l'habilitat i el refinament dels poetes de cort i perquè aquests puguin competir en cortesia o en noblesa d'esperit. El que és signe de distinció en aquests segles és el simple conreu d'aquesta poesia, que ja ha esdevingut mostra de prestigi social per sí mateixa, i no per les implicacions ètiques que representa. El cultiu de la lírica cortesa en si mateix representa un

tret de distinció social, una porció de poder simbòlic (en termes de Bourdieu; Thompson, 1984: 57-8). En aquestes condicions, el que de debò importa és situar-se dins del registre de la lírica cortesa, mentre que la seva dimensió ètica original ha perdut la raó d'ésser. Per mostrar refinament i distinció ja no és imprescindible de lloar la dama: el poder simbòlic rau en l'ús de les formes, no en la dimensió ètica dels continguts⁸¹. Mentre les exigències de perfecció formal es mantenen, les demandes de cortesia en el contingut es relaxen i donen cabuda als corrents més durs del pensament misogin de l'època. D'aquesta manera, l'espectre de possibles relacions entre l'amant i la dama a la lírica de tradició cortesa s'eixampla fins al punt d'incloure situacions en què la cortesia és conscientment abandonada.

Però l'enduriment dels judicis contra les dones a la lírica cortesa no és només producte d'una tendència conservadora en els terrenys del pensament social i sexual. Hi ha factors estrictament literaris que afavoreixen l'aparició i l'acceptació de motius aliens a l'ètica cortesa clàssica. La pràctica de la lírica de tradició cortesa exigeix, sempre dins dels paràmetres de la tradició, un cert grau d'innovació i d'originalitat. Després de segles d'ús, les convencions poètiques de la lírica trobadoresca clàssica pateixen una certa erosió, i fan necessària l'experimentació de noves fórmules. En un moment de la tradició en què els efectes de la inversió simbòlica han deixat de ser novetat per a esdevenir convenció, l'artista que busca la novetat decideix de partir d'allò que ja és dins de les expectatives de la seva audiència (és a dir, les lloances de la dama com a resultat de la inversió simbòlica) per, des d'aquest punt,

⁸¹ La relegació dels continguts ètics a un segon terme en la lírica catalana del segle XIV és constatada per Rubió i Balaguer, 1979: 23. Aldo Scaglione atesta la presència del mateix fenomen en l'àmbit literari europeu (1991: 99).

experimentar en una altra direcció. Aquesta és la tendència que observem en els poemes analitzats en el present capítol. A banda dels poemes d'exalçament extrem de les virtuts de la dama i d'aquells que s'ajustaven als paràmetres més convencionals de la tradició cortesa, ens trobem amb tot un corpus de composicions vituperadores on la cortesia era abandonada, de vegades volgudament i explícitament, en favor d'una perspectiva més adient amb la realitat social de les dones. Si la recerca de noves possibilitats expressives impulsava alguns poetes a intensificar l'aplicació de la inversió simbòlica, el mateix motiu els incita a explorar el camí contrari, per mitjà de la negació de les virtuts de la dama i la proclamació dels seus defectes. Prenent la superioritat de la dama com a coordenada prèvia al discurs, la novetat es cerca en la direcció oposada, la de divulgar les seves qualitats negatives. Un exemple d'aquesta tendència el tenim ja a la cançó 'Ben feira chanzos plus soven', del trobador Gui d'Ussel (194,3), on aquest expressa la necessitat de ser creatiu i, tot seguit, es lliura al maldir de la dama, en un intent de posar en pràctica allò que es devia de considerar novetat: en comptes d'adreçar a la dama les lloances convencionals, l'amant cortès es dedica a divulgar-ne els defectes⁸². En els casos extrems, representats pels maldits, la inversió desapareix per donar lloc al moviment invers: la reversió, la reintegració de la dona a la vilesa i a la inferioritat moral que, tradicionalment, se li atribuïen. La reversió, doncs, afavorida pel conservadorisme sexual del pensament de l'època, dóna lliure expressió als motius misògins tradicionals que, durant quatre segles de lírica cortesa, s'havien mantingut, més o menys discretament, sota la superfície de la inversió simbòlica. Així, una

⁸² Vegeu capítol 2 d'aquest treball, apartat 9. Sobre la divulgació dels defectes (físics, en aquest cas) d'una dona com a tret d'originalitat pel que fa a la tradició, vegeu Busby, 1989: 78.

de les vies seguides pels poetes a la recerca de la novetat és, precisament, la que marca la reintegració definitiva del discurs de tradició cortesa en l'herència cultural misògina on es va originar. Una bona mostra d'aquest fenomen ens l'ofereix la identificació, constant en el maldit, de la dona amb l'amor carnal, motiu que forma part del conjunt d'idees sobre el gènere femení posades en circulació per la misogínia tradicional.

Amb aquesta tercera possibilitat d'orientació del discurs completem l'esquema de fragmentació de l'ideal cortès que ja vam esbossar a la conclusió del capítol anterior: a les tendències d'intensificació de la lloança i de seguiment de les pautes convencionals s'afegeix la tercera orientació, la que, en un recorregut descendent, nega la inversió simbòlica i executa el fenomen contrari, la reversió. Val a dir que aquesta classificació és només vàlida quant a eina de treball, ja que engloba, dins de les tres categories, una infinita varietat de combinacions i matisos, de la qual hem donat exemples en els comentaris precedents.

L'ètica cortesa tradicional, doncs, és objecte d'una vulneració dels seus plantejaments bàsics. Davant de l'afluència a la classe cavalleresca de nous individus aliens a l'antiga aristocràcia que adopten la cortesia com a signe de prestigi social, la noblesa reacciona amb una devaluació d'aquest sistema ètic, inútil ja per a identificar les classes privilegiades. Així, trobem la cortesia associada amb la falsedat, amb la mentida, amb els llagoters i els amadors superficials. En alguns poemes analitzats en aquest capítol, l'esguard cap a la cortesia està tenyit d'un pessimisme que altera, fins i tot, la imatge de l'amant cortès, lleial i pacient, considerat ara com un ingenu que desconeix les tendències

decadents del món actual: les dames, tot seguint llurs impulsos de disbauxa sexual, es lliuren a homes inferiors, vilans i mercaders, que reben injustament els privilegis en origen destinats a la noblesa. La possibilitat que la dama concedeixi a homes indignes el que, d'acord amb els nobles, els correspon per dret, plana com una amenaça per damunt del discurs negatiu sobre les dones que hem estudiat en aquest capítol, i pot ser llegida en clau de metàfora social: l'ansietat de l'amant menyspreat en favor d'un home indigne reflecteix l'angoixa dels nobles davant l'adquisició de privilegis per part dels nouvinguts a la casta cavalleresca; el cos de la dona, embrutit pel contacte amb homes vulgars, representa la corrupció de les elits socials que un cop van estar reservades a uns quants privilegiats. Caldrà una personalitat poètica poderosa i original per resoldre el conflicte en el pla literari, deixant-se definitivament del llast d'una tradició obsoleta i oferint als seus contemporanis una nova via d'experimentació poètica amb què mantenir viu el tret fonamental de la lírica d'orientació cortesana: el de la distinció.

Capítol 5

Ausiàs March, la dama i l'amor: la metamorfosi de l'ideal cortès

En aquest capítol ens proposem d'argumentar que la poesia d'Ausiàs March (c. 1400-1459) representa un nou estadi en el procés de transformació dels ideals cortesos tradicionals⁸³. Podem dir que, amb March, l'herència lírica cortesa d'arrel trobadoresca és objecte d'una reelaboració i una renovació que l'adapta a les exigències de l'entorn social i cultural contemporani. Tindrem l'ocasió d'observar com en la poesia de March s'alteren alguns dels trets identificadors de la lírica cortesa de tradició occitano-catalana, especialment pel que fa als nivells de protagonisme de la dama i de l'amor. Cal constatar que, encara que és possible que el període de producció lírica de March s'estengués al llarg de dècades, hi ha uns temes recurrents que trobem, amb variacions, en el que se'ns presenten com etapes diferents de la seva producció. És per això que hem evitat apreciacions de tipus evolutiu pel que fa al corpus marquianà, i hem preferit de considerar la varietat de motius i punts de vista que hi trobem com a mostra

⁸³ Per a una bibliografia d'Ausiàs March, vegeu Alemany Ferrer i Martines Peres, 1997. A les aportacions fetes pels estudis clàssics d'Amédée Pagès (1912), Pere Bohigas (March, 1952: I), Manuel de Montoliu (1959) i Martí de Riquer (1964: II, 471-568), cal afegir els treballs de Jaume J. Chiner Gimeno (1997 i 1999), que ofereixen informació actualitzada sobre la vida del poeta. Costanzo di Girolamo fa un bon resum dels aspectes principals de la lírica marquiana a March, 1998: 9-54.

d'una riquesa temàtica que hi és present de manera constant, com a producte de l'aplicació de l'art de la invenció⁸⁴.

A partir de la constatació del caràcter imperfecte del gènere femení, en alguns poemes de caire cortès March desvia l'atenció del discurs amorós de la dona cap a l'amor. La institució de l'amor personificat com a objecte del discurs cortès en aquest grup de poemes requereix un esforç intel·lectual per part d'aquells que el vulguin cantar, ja que l'èxit de l'amant depèn del seu grau de coneixement dels secrets de l'amor. Això atorga al discurs poètic una nova dimensió intel·lectual que el converteix en patrimoni exclusiu d'una elit d'entesos i, en conseqüència, en un nou signe de distinció basat no ja en el domini de l'ètica cortesa, sinó en la capacitat de reflexió sobre el fenomen amorós. Per al nostre objectiu, hem distribuït el contingut del capítol en tres grans àrees temàtiques: March i les dones en general, March i la dama, i March, la dama i l'amor. En cada una d'aquestes àrees oferim exemples trets dels textos que il·lustren la nostra argumentació. Dels 128 poemes que componen l'obra lírica d'Ausiàs March, n'hem identificat 90 de rellevants per al nostre tema, i és sobre les anàlisis d'aquest grup de composicions que hem bastit la nostra hipòtesi.

5.1. Ausiàs March i les dones en general: un plantejament negatiu

En abordar el tema de la imatge del gènere femení que ens transmet la poesia d'Ausiàs March, és fonamental d'assentar la base del nostre argument i de deixar ben clar quin és el

⁸⁴ Pel que fa al concepte de la *inventio*, vegeu el nostre capítol segon, apartat 3.

plantejament d'origen. En els capítols previs d'aquest treball hem demostrat com la misogínia característica de l'herència cultural medieval es trobava a la base del discurs cortès, i com la interacció d'aquest bagatge cultural amb diversos graus d'inversió simbòlica produïa una varietat d'imatges femenines, tant positives com negatives. Ausiàs March no és pas una excepció: cal considerar que les idees sobre les dones en general que trobem en la seva poesia són producte d'aquesta base misògina, habitual en la formació cultural de l'home medieval. Així, no podem admetre l'opinió, sostinguda per diversos estudiosos en el passat i en el present, que l'actitud negativa de March cap a les dones és resultat dels seus desenganys amorosos⁸⁵. D'acord amb Robert Archer, podem afirmar que les idees negatives sobre el gènere femení no són la conclusió que l'amant cortès despitat ha tret de les seves experiències amb les dones, sinó que són 'el punt de partida de la resta dels seus poemes' (1997b: 14). Una lectura acurada i una contextualització dels versos en qüestió revelen que, per a March, l'afirmació dels defectes de la dona no és mai el producte d'un descobriment del qual vol fer partícip el seu públic, sinó que apareix com a constatació d'una veritat objectiva, indiscutible i natural. En el seu comentari del poema LXXI ('¿Què m'ha calgut contemplar en amor', RIALC 94.89), Archer demostra que el discurs de March s'allunya de la tradició literària misògina en dos sentits: d'una banda, hi manca l'element de vituperi característic del discurs misogin; de l'altra banda, no segueix el procediment, habitual en aquest discurs, de bastir un atac a les dones en general a partir d'una acusació particular contra una dona concreta (1997b: 24). Més aviat al contrari, els defectes de la dama particular són una conseqüència lògica de la natura imperfecta del

⁸⁵ Per exemple, Pagès (1912: 218), Bohigas (March, 1952: I, 117-21) i, més recentment, Ferraté (1992: 129) i Ramírez (1997: 338).

gènere femení: en comptes de fer extensiu l'abast del seu discurs d'allò que és particular a allò que és general, March aplica la norma general al cas particular.

L'afirmació de la natura defectuosa de la dona no havia de representar cap trasbals per al públic receptor de la poesia de March: no només vehicula les idees comunes a tota la tradició cultural medieval, sinó que, a més, se situa en un context històric particularment desfavorable pel que fa a l'opinió sobre el gènere femení. A l'empitjorament de les condicions de vida de les dones en els segles finals de l'Edat Mitjana s'afegeix, en el pla cultural, la crisi dels ideals cortesos tradicionals. La lloança de la dama en la lírica amorosa, la cortesia, i la inversió simbòlica que en resultava, han perdut bona part del seu valor com a signes de distinció social. Tal com vam veure en el capítol anterior en parlar dels poetes contemporanis de March, el que atorga distinció en aquest moment no és la dimensió ètica de la lírica cortesa, sinó el mer fet de practicar aquesta lírica. En conseqüència, la dimensió ètica de la lírica de tradició cortesa esdevé un anacronisme prescindible, en favor d'una pràctica poètica on l'aspecte formal predomina per sobre de l'aspecte ètic dels continguts. Mentre que els poetes contemporanis de March cedeixen a una relaxació del codi cortès que els permet d'incloure atacs cada cop més durs contra les dones en general i contra una dama concreta, March va un pas més lluny en prendre els aspectes negatius de la dama com a coordenades prèvies al discurs, com a veritats indiscutibles i inevitables. Ja no se sent la necessitat de justificar els enunciats negatius contra les dones en general a través d'una vivència personal: per a March, la imperfecció de les dones és un accident de la natura, i així ho

expressa. I és, en conseqüència, el plantejament inicial de qualsevol discurs sobre el gènere femení.

A mesura que anirem avançant en aquest capítol, mostrarem com s'articula aquesta idea bàsica amb les imatges de dones particulars que apareixen a l'obra de March. Ara, però, vegem uns exemples de l'actitud cap a les dones en general. En l'obra de March, la natura imperfecta de la dona ('ço que'l món ha per pus imperfet', CII, v. 198, RIALC 94.86)⁸⁶ implica alguns dels defectes que li són tradicionalment atribuïts per la literatura misògina, com ara la inconstància (VIII, vv. 37-40, RIALC 94.36; LXXI, vv. 65-66, RIALC 94.89; XC, vv. 57-60, RIALC 94.68), la deshonestedat (LXXI, vv. 67 i 89-90) i la falsedat (CII, vv. 169-176; CXVII, vv. 1-4, RIALC 94.45). Observem l'absència d'intenció informativa en aquestes afirmacions, en favor d'una voluntat purament constatadora d'un fet que ja és ben sabut: la inconstància femenina no és cap novetat per als entesos en qüestions d'amor ('Qui en amor és ben apercebut/sap que jamés dona tenc voler ferm', LXXI, v. 67); d'una altra banda, la possibilitat de trobar ferma en una dona és considerada per l'amant poc o gens real, com ho demostra l'ús de l'imperfet de subjuntiu en aquests versos:

perquè d'amor jo mal ja no diria,
que en ell no és de ben fer lo poder,
car fermetat de dona hi és mester,
e si la ves per déu l'adoraria (VIII, vv. 37-40)

Finalment, veiem que trobar lleialtat en una dona és considerat una tasca impossible, i que la falsedat apareix com una qualitat assignada als éssers de gènere femení:

⁸⁶ Totes les cites són de l'edició de Robert Archer (March, 1997: I).

Lo cinquéu peü del moltó ab gran cura
jo he cercat (e no'n té sinó quatre!),
volent honest en amor deshonest
e llealtat en cor de falsa fembra, (CXVII, vv. 1-4)

Si les dones s'estan de cometre actes deshonestos no ho fan per honestat, sinó per por (LXXI, vv. 89-92), per vergonya (LXXV, vv. 89-90, RIALC 94.91) o perquè llur situació els ho impedeix (LXXVI, vv. 41-44, RIALC 94.76). Un altre motiu habitual de la literatura misògina que March reprèn és la manca de seny de les dones (*enteniment enferm*, LXXI, v. 67; també XCIX, vv. 89-91, RIALC 94.17), especialment quan s'enamoren (LXXXVIII, vv. 45-48, RIALC 94.52). És la deficiència del *seny femení* el que fa que, en cert cas particular, la dama rebutgi l'amor pur que l'amant li dedica (XXII, vv. 37-40, RIALC 94.19). Els *fins amants* no són valorats pel *femení llinatge*, car les dones prefereixen els amants deslleials (LI, vv. 30-32, RIALC 94.116). Molts d'aquests motius són comuns a la lírica dels poetes contemporanis i immediatament posteriors a March, com hem vist en el capítol anterior.

Un altre tema recurrent a la lírica dels poetes contemporanis i seguidors de March és el de la dona com a ésser eminentment carnal⁸⁷. Tot participant d'una tradició que es remunta als escrits patristics sobre la naturalesa femenina, March hi fa la seva contribució, declarant que la dona és esclava de la seva concupiscència. Després d'haver cercat debades *gran seny* o *bondat* en les dones, l'amant confessa que 'sinó carn no hi trop', i ratifica la certesa de la seva afirmació sense deixar lloc a discussions: 'A quatre peus deu anar qui no ho creu.' (XCIX, vv. 89-92). En una altra ocasió, assegura que el poder del desig carnal

⁸⁷ Vegeu el capítol 4 d'aquest treball.

sobre les dones és fins i tot superior al que té sobre les bèsties, ja que el desig femení s'aviva 'pensant en algun passat cas', i el record del plaer passat 'mourà apetit en fet luxuriós' (LXXI, vv. 73-80)⁸⁸. La incapacitat de superar la seva naturalesa carnal, la deshonestedat, la manca de seny i la inconstància, característiques que defineixen la dona a la poesia de March, són les causes de la seva ineptitud per a l'amor honest. Aquesta ineptitud apareix en diversos poemes com la conseqüència més greu de la imperfecció natural del gènere femení, i en ocasions és considerada la causa del fracàs de l'amant en la seva empresa d'assolir l'amor pur (CII, vv. 87-88). Així, en el poema VI es mostra desenganyat per no haver trobat una dona que pogués correspondre el seu *ferm voler* (v. 14, RIALC 94.57), i conclou que 'Tampoc serà que nulla dona senta/ne veja prim lo fin secret d'amor' (vv. 45-46). En altres llocs afirma que 'amor no pot en elles [les dones] fer atur' (LXXI, v. 72, RIALC 94.89) i que 'pura amor no pot en dona caure' (LXXXVII, v. 268, RIALC 94.120). Aquells qui aspiren a l'amor pur de les dones ho fan perquè desconeixen la natura de l'amor (CVIII, vv. 37-48, RIALC 94.63) i la de les dones mateixes:

Maldic lo temps que fui menys de consell,
dones amant més que a mi mateix;
ama-les tal qui bé no les coneix,
e jo'm confés que fui lo foll aquell. (LXXI, vv. 105-108)

Davant d'aquest estat de coses, l'amant decebut conclou que les funcions de la dona al món es redueixen a les que pot desenvolupar en tant que ésser carnal, és a dir, la d'objecte sexual i la procreadora:

⁸⁸ El motiu de la remembrança del plaer passat com a estímul del desig sexual apareix associat tant a l'home com a la dona a l'obra dels filòsofs naturals medievals (Cadden, 1993: 98 i 138; Schultz, 2006: 70).

Llur cap no val perquè no hi ha cervell;
tot l'als és bo segons a què serveix;
llinatge d'hom, mitjançant elles, creix;
llur ésser fon per augmentar aquell. (LXXI, vv. 101-104)

La negativitat i el pessimisme amb què se'ns presenta el gènere femení a la poesia de March fan necessària una rehabilitació radical de la imatge de la dona, si aquesta ha de ser objecte d'un discurs positiu. El paisatge negatiu en què s'inscriuen les imatges femenines ja de bon començament proporciona, precisament, el marc que fa possible la lloança de la dama en el grau més alt (Archer, 1999: 61). Vegem com s'articula aquesta maniobra i com s'integren els diversos graus de la inversió simbòlica en aquest context.

5.2. La dama com a excepció: la inversió simbòlica en grau extrem

Malgrat les limitacions morals i intel·lectuals que March atribueix a les dones en la seva poesia, la tradició cortesa en la qual s'inspira fa possible que hi hagi un camí cap a la representació d'imatges femenines positives. De fet, són aquestes limitacions naturals de base el que fan que les imatges positives de dones assoleixin una dimensió excepcional, i que llur exalçament sembli especialment merescut perquè han sabut superar llur condició. Així, la lloança i la inversió simbòlica depenen de la mesura en què una dona concreta apareix com a excepcional respecte a les dones en general. La lloança d'una dama concreta no és, doncs, un discurs positiu sobre la dona, sinó l'admissió de la possibilitat que hi hagi

excepcions a una regla que es manté en tot el seu vigor. El contrast entre les limitacions del gènere femení i les virtuts de la dona que les ha superades contribueix a reforçar-ne la lloança, que adquireix un valor afegit al que representen les virtuts en si mateixes. Amb aquest plantejament, March recupera un dels trets característics del discurs patristic medieval en favor de les dones: la defensa és bastida a l'entorn d'una figura particular, i basada en la seva capacitat de superar les limitacions de la natura femenina⁸⁹. Tot integrant elements de la lírica cortesa amb característiques de la literatura patristica sobre les dones, March estén un pont entre dues maneres diferents de tractar la qüestió femenina i abasta, a manera de compendi, dues tradicions paral·leles del discurs sobre la dona.

La figura de la dama virtuosa apareix, en alguns casos, explícitament contraposada a la natura defectuosa de les dones en general. La dama que apareix en el poema LXXXVIII és inaccessible a l'amor perquè el seu seny la'n protegeix:

En contra amor vostre cor ha armadura,
e per tots temps ab la raó's consella;
si no amau no és gran meravella,
car poca amor no viu on seny atura (vv. 41-44, RIALC 94.52)

Això la fa excepcional entre les dones, ja que, com a regla general, 'la voluntat de dona enamorada/no troba frens aquella refrenassen.' (vv. 47-48). En el poema VI l'amant afirma, com hem vist més amunt, que les dones pateixen una incapacitat natural per conèixer 'lo fin secret d'amor' (vv. 45-46, RIALC 94.57). Però tot

⁸⁹ Aquesta idea era la justificació de les lloances dedicades a la mare de Déu i a les dones màrtirs a despit de llur natura femenina; vegeu capítol 1, apartat 4 d'aquest treball.

seguit admet la possibilitat que hi hagi una excepció a la regla general: una dona 'en sentiment triada en millers trenta' (v. 48). I, immediatament després, el poeta ens situa a la tornada, dedicada a 'Plena de seny' en un registre plenament cortès (vv. 49-52). La proximitat de la presència d'aquesta possible dama excepcional amb la dama a qui està dedicat el poema suggereix una potencial identificació entre totes dues⁹⁰.

En la utilització i el desenvolupament que fa d'elements de la lírica cortesa, March aprofundeix i amplia alguns dels seus aspectes, com ara la diversitat d'imatges femenines. En el capítol 2 d'aquest treball ja hem demostrat que la lírica dels trobadors de l'època clàssica presentava una multiplicitat de figures femenines que escapava a generalitzacions, contra l'existència d'una bipolaritat d'imatges femenines sostinguda per bona part de la crítica. Els poetes occitano-catalans de tradició cortesa van mantenir aquesta característica, que els permetia d'incorporar trets de novetat en els casos sentimentals plantejats. March explota a fons aquesta possibilitat, oferint una varietat extraordinària de casos sentimentals i, en conseqüència, d'imatges de la dama, tant en l'aspecte positiu com en el negatiu. D'acord amb el que hem observat en la lírica dels poetes occitano-catalans, les representacions d'imatges femenines, tot conservant llur diversitat, podien ser agrupades en tres grans tendències: la de la inversió simbòlica (i la lloança) en grau extrem; la tendència conservadora i respectuosa amb els paradigmes clàssics; i la reversió, o l'atac sense pal·liatius. També vam veure que les tendències primera i tercera presentaven un caràcter extremista que permetia la

⁹⁰ Archer interpreta aquest vincle implícit com 'una mena de repte' que l'amant adreça a la dama, per tal que aquesta demostrï la seva excepcionalitat amb la pràctica d'un amor pur com el que li professa ell (March, 1997: I, 56).

innovació i l'experimentació amb fórmules d'expressió no emprades abans en la lírica cortesa. March manté i promociona aquest caràcter extremista pel que fa a la inversió simbòlica, però, com tindrem ocasió de comprovar, abandona la via de la reversió abans que aquesta es pugui consumir, en favor d'una solució alternativa i innovadora. Estudiarem, en primer lloc, els exemples on la inversió simbòlica apareix en grau extrem.

En abordar el tema de les lloances dedicades a la dama a la poesia d'Ausiàs March, hem de fer esment del poema XXIII, dedicat a una dama que hi és anomenada Teresa. Es tracta d'un exercici d'inversió simbòlica en grau màxim, ja que la dama és objecte de lloança incondicional i, en la ficció textual, no és lloada només pel poeta, sinó també per altres homes (vv. 17-20, RIALC 94.43). Tanmateix, hem de considerar que aquest poema participa més del gènere laudatori en sentit ampli que no pas del de la poesia amorosa, ja que hi falta un dels elements fonamentals d'aquesta: el marc d'una relació sentimental entre l'amant i la dama⁹¹. En efecte, el poeta deixa ben clar des del començament que desenvoluparà el seu discurs

Lleixant a part l'estil dels trobadors
qui, per escalf, trespassen veritat,
e sostraent mon voler afectat
perquè no'm torb, [...] (vv. 1-4)

⁹¹ No podem, doncs, compartir l'opinió de Lola Badia, que considera el poema XXIII com un exercici de dignificació de la figura femenina per convertir-la en l'objecte acceptable de l'amor espiritual d'altres composicions (1993: 162-3). La possibilitat que el poema XXIII hagués estat concebut com a obra de circumstàncies ja va ser suggerida per Bohigas (March, 1952: I, 55), i ha estat confirmada per Espadaler (1985: 125-6).

Cal entendre per *trobadors* no només els trobadors de l'època clàssica, sinó els poetes de la tradició lírica cortesa en general⁹². En aquest poema, la virtut principal de la dama, allò que provoca la lloança, és el seu seny. El paper predominant del seny com a motiu de la lloança també marca una distància entre aquest poema i la tradició cortesa, en què la dama era exalçada per la seva bellesa, la seva noblesa o les seves virtuts morals, sense que el seny hi jugués un paper rellevant. Un altre element que situa, fins a un cert punt, aquest poema XXIII a distància de la tradició trobadoresca clàssica és el fet que el nom de la dama hi sigui esmentat. Aquest tret del discurs l'acosta més a la lírica amorosa de Petrarca o Dante, on la dama sí que és al·ludida amb un nom de dona, sense que el seu nom quedi ocult sota el senyal característic de la lírica trobadoresca tradicional⁹³. En qualsevol cas, el que March ens ofereix en aquest poema és una nova variant d'imatge femenina: la dama que és lloada objectivament i desinteressadament.

En el context convencional de la lírica cortesa, la dama que és objecte de l'amor també pot ser objecte d'un procés d'inversió simbòlica en grau extrem. Així, l'amant pot arribar a atribuir característiques divines a la dama: 'vós, dona, son mon déu e mon delit;' (LIII, v. 25, RIALC 94.3); 'lo vostre cos per deessa vull colre' (XXXVI, v. 28, RIALC 94.72). Com un déu, la dama és digna d'adoració:

⁹² Archer argumenta la conveniència d'aquesta interpretació en la seva edició (March, 1997: I, 115). Vegeu també Ferrer (1997: 112) i Zimmermann (1997: 43).

⁹³ Sobre la interpretació de la referència al nom de Teresa en el poema XXIII, vegeu l'argument de Maingon (1981: 113-9), refutat per Espadaler (1985: 121-31).

A vós ador, si no me'n repreneu;
deixau a mi càrrec de consciença;
en tan extrem és ma gran benvolença
que vos confés per un terrenal déu (XXXVII, vv. 37-40,
RIALC 94.39)

Com veiem, l'amant admet la possibilitat de ser considerat blasfem, però aquest perill pot, fins i tot, reafirmar-lo en les seves posicions:

E si d'açò vers Déu comet ofensa,
jo me'n confés; a penedir no baste;
la gran sabor del penident no taste;
la vostra pens ser de verins defensa. (XXXVI, vv. 29-32,
RIALC 94.72)

En una altra ocasió, l'amant demana a la dama que intercedeixi prop de Déu perquè els amants grossers puguin vèncer 'lo pecat d'amor folla' (XXIV, vv. 41-44, RIALC 94.69). Com assenyala Archer, l'amant atribueix a la dama una capacitat pròpia de la mare de Déu (March, 1997: I, 121).

Un altre exemple clar de l'aplicació del procés d'inversió simbòlica ens el donen els versos en què l'amant manifesta sotmetre's a la voluntat de la dama. Es tracta d'un motiu tradicional de la lírica cortesa que resulta, alhora, particularment gràfic com a representació del procés d'inversió: la figura masculina, considerada superior a la femenina per la tradició cultural, se sotmet voluntàriament a la dona. Vegem-ne uns exemples. En el poema XLVIII, l'amant assegura que complirà de gust tot allò que la dama li mani, mentre li sigui permès de continuar el servei d'amor:

tot se farà lo que serà manat,
ab que d'amar no sia defensat,
car mon voler en àls no pot servir. (vv. 19-24,
RIALC 94.4)

De vegades, la voluntat de submissió a la dama no es limita a les accions de l'amant, sinó que s'estén també al seu judici propi, que es declara disposat a abandonar per abraçar l'opinió d'ella. En el poema CIX l'amant manifesta la intenció d'acceptar els designis de la dama si, malgrat el seu patiment, no el considera digne del seu amor:

Ací és causat lo meu mereiximent
com la dolor i el treball a mi plau,
mas no meresc ser amat si us desplaui:
no basta en pus que un covidament. (vv. 13-16,
RIALC 94.28)

La constatació de l'alt valor de la dama també pot ser presentada en un grau extrem com a resultat de la inversió simbòlica. En alguns casos, el valor de la dama equival a un preu impossible de pagar: '[...], car no-s pot bé comprar/la vostra amor: lo preu és infinit.' (CIX, vv. 11-12). La dama és de tan alt preu que no hi ha en el món un amant capaç d'estimar-la com ho mereix: 'no us ama assats qui amant no esclatàs' (L, vv. 25-28, RIALC 94.104). En un nivell lleugerament inferior d'inversió simbòlica -tot i que molt alt encara-, l'amant afirma: 'Vostra valor tot quant pusc dar me costa;/no-m resta pus que'l viure dolorós.' (XXXVIII, vv. 33-34, RIALC 94.101). El valor de la dama és tan alt que l'amant dubta que ella li pugui dedicar gens d'atenció, i n'és dolorosament conscient:

[...] tostemps desigé
dona servir on cabés tot mon alt,
e, quan la veig, mon cor s'ajau malalt,
creent de cert que no's dolrà de me. (XVI, vv. 13-16,
RIALC 94.37)

En una altra ocasió, maleeix l'amor perquè li ha fet 'follament de tant preu estimar/que no imagin que haver se pogués' (XXXV, vv. 33-44, RIALC 94.114).

5.3. Una variant de la figura de la dona digna d'amor espiritual: la dama morta

En l'apartat anterior, hem vist com l'aplicació del procés d'inversió simbòlica permetia de crear imatges femenines positives, en la mesura que aquestes imatges representaven excepcions a la regla general de la natura de la dona. L'exalçament de les virtuts de la dama en un grau extrem implica que aquesta dama, a diferència del comú de les dones, sí que és digna d'un amor pur i espiritual, ja que les seves qualitats són, fins i tot, equiparables a la divinitat en alguns casos. Ara bé, la inversió simbòlica no és l'únic camí a través del qual es pot bastir una imatge femenina digna de la forma d'amor més elevada. En el grup de poemes compresos entre els números XCII i XCVII, anomenats comunament 'cants de mort', March experimenta amb una altra variant de la imatge de la dona, que li permet de reflexionar sobre el fenomen amorós des d'una perspectiva diferent. Aquests poemes tenen en comú el fet que estan dedicats a una amada morta, possiblement a la seva segona esposa, Joana Escorna. Per llur tema, i pel caire cortès de les reflexions sobre l'amor que hi apareixen, els 'cants de mort' poden

ser emparentats amb llur antecedent més immediat, el *planh* provençal, derivat, al seu torn, del *planctus* llatí⁹⁴. Tot i girar a l'entorn de l'amor, els 'cants de mort' presenten unes característiques que els fan singulars respecte a la tradició lírica cortesa, i no només pel fet que l'objecte de l'amor sigui una dama morta, sinó també perquè la imatge de la dama comparteix protagonisme amb una sèrie de temes recurrents que són l'aportació més original de March a la tradició elegíaca: la vivència amorosa després de la mort de la persona amada, els diferents tipus d'amor i els efectes que la mort hi té, el goig en el dolor⁹⁵. A diferència dels poemes dedicats a una dama viva, en els 'cants de mort' la dama no hi és lloada. És per això que no podem pas parlar d'inversió simbòlica en aquest cas, si bé l'anàlisi dels poemes ens demostra que, després de la mort de la dama, la seva imatge és objecte d'un tractament no gaire allunyat del que reben les figures de dames sorgides arran de l'aplicació de la inversió.

Al llarg d'aquest treball, hem demostrat que l'aplicació de la inversió simbòlica permet una alteració de l'ordre real de les relacions entre allò que és masculí i allò que és femení: si en la vida real les dones es troben en condicions d'inferioritat respecte als homes, en el món paral·lel de la inversió simbòlica la condició de la dona millora fins a igualar la de l'home i, quan el procés d'inversió culmina, fins a superar-la. Així, en un cert moment del procés d'inversió, es dona el cas que l'home i la dona es troben a un mateix nivell, de manera que, en el context de la lírica cortesa, l'amant pot arribar a identificar-se amb la dama amada. Recordem

⁹⁴ Per a un resum de la tradició elegíaca i la consolatòria, que formen el marc cultural en què s'inscriuen els 'cants de mort', vegeu Cohen, 1958, i Aston, 1969; també Archer, 1996a: 50-60.

⁹⁵ Sobre l'originalitat dels 'cants de mort' respecte a la tradició, vegeu Zimmermann, 1987.

que, en un poema de Pere Torroella, hi veïem un amant que s'identificava amb la seva dama fins al punt de transportar-s'hi (motiu que també apareix a March)⁹⁶. La identificació de l'amant amb l'ésser de la dama és un motiu que apareix també en un dels 'cants de mort', si bé hi hem arribat a través d'un camí ben diferent del de la inversió simbòlica. En alguns dels 'cants de mort', l'amant es declara amoïnât pel destí de l'ànima de la dama morta, i se sent responsable dels pecats que ella hagi comès en vida i que, un cop morta, li podrien merèixer la damnació eterna (XCIV, vv. 129-132, RIALC 94.84; XCVI, vv. 17-24 i 29-32, RIALC 94.38). Aquesta incertesa sobre la sort de l'ànima de la dama li provoca un dolor que l'amant compara amb el d'aquell qui, ja mort, no sap el que Déu li depara. A través d'aquesta comparança en què l'amant es posa a la pell d'una persona que ja ha mort, fa un pas més enllà per identificar-se amb la dama: ell patirà tot el que ella hagi de patir, segons el que Déu en disposi ('car vostre bé o mal a mi és dat;/del que haureu jo'n seré sofírent'; XCVI, vv. 1-8). Insistim en el fet que aquests dos exemples d'identificació amb la persona amada (el transport amorós i la solidaritat amb el destí de la seva ànima) són productes d'uns processos ben diferents i, en conseqüència, són de natura diversa. Tanmateix, el que volem destacar és com l'esdeveniment de la mort de l'amada desencadena una reflexió en l'amant que li fa situar la imatge de la dona en el discurs a un nivell equivalent al propi, i com a través d'aquest camí arribem a una conjuntura textual en què les imatges masculina i femenina es troben en una relació d'igualtat similar a la que trobem en un cert moment del procés d'inversió simbòlica.

⁹⁶ Poemes LIV, LVI i LXXIII (RIALC 94. 97, 51 i 66). Per a la referència a Torroella, vegeu capítol 3 d'aquest treball, apartat 7.

En diversos moments d'aquest grup de poemes, l'amant expressa el seu neguit perquè, un cop morta la dama, ell no ha sabut reaccionar davant d'aquest esdeveniment d'una manera digna: morint al seu torn⁹⁷. És un motiu que ja apareix en el poema XCII, i que l'amant, en aquesta ocasió, considera indicatiu d'un dolor menys intens del que correspon a l'ocasió (vv. 161-164, RIALC 94.16). En el poema XCIII, però, l'amant sembla trobar una justificació per a aquest fenomen: si una persona no mor després de la mort de *son amic*, no és pas perquè no senti dolor, sinó perquè en aquest dolor hi ha una part de plaer (vv. 33-36, RIALC 94.96). A mesura que avancem en la lectura d'aquest grup de poemes, veiem com la vida de l'amant un cop morta la dama és vista des d'una altra perspectiva. Ja no es considera indicatiu de poc dolor, sinó de poc amor: l'amant, amb un cert sentit de culpabilitat, admet que, si continua amb vida, el seu amor no deu ser prou fort. En el poema XCV, l'amant remembra el moment en què va veure com la dama perdia la vida, i admet que '[...] amor no'm té son dret,/que ab cor sencer ho posquí sostenir.' (vv. 45-48, RIALC 94.90). La idea que la vida de l'amant un cop morta la dama és signe d'un amor poc intens torna a aparèixer en el poema XCVII, aquest cop formulada amb rotunditat:

Morta és ja la que tant he amat,
mas jo són viu, veent ella morir;
ab gran amor no's pot bé sofrir
que d'ella mort me pusca haver llunyat. (vv. 9-12,
RIALC 94.112)

I, més endavant, reprèn la idea quan afirma: 'mas, puis no muir, de poca amor m'acús' (v. 56). En admetre que el seu amor no ha

⁹⁷ Aquest motiu ja apareixia, amb variacions, als *planhs* trobadorescos (Aston, 1969: 61; Archer, 1996a: 68).

estat a l'altura de les circumstàncies, l'amant permet de veure en les seves autoacusacions un reconeixement implícit de la seva insuficiència com a amador i de la seva indignitat dins del cas que li ha tocat viure. El fet que aquestes inadequacions siguin incloses en el text i admeses pel mateix amant fa possible un deteriorament de la figura de l'amant respecte de la de la dama. Aquesta roman intocable perquè la dona ja és morta, mentre que la figura de l'amant s'empetiteix en la seva incapacitat de viure, o de morir, d'acord amb el seu ideal. Si bé no hi ha una interacció directa entre les figures de l'amant i de la dama (com era el cas en el procés d'inversió simbòlica), el resultat de la reflexió de l'amant ens situa en un pla no gaire diferent del que resultava de l'aplicació de la inversió simbòlica en grau extrem: per una banda tenim la figura superior, inabastable, de la dama; per l'altra banda, la figura de l'amant, inferior en la seva insuficiència per situar-se al costat de l'amada en el pla textual. Recordem com, en l'apartat anterior, un dels motius representatius dels efectes de la inversió simbòlica en grau extrem era la impossibilitat d'amar la dama com la seva excel·lència ho mereixia. En aquest cas, hem arribat, a través d'un camí diferent, a un punt no gaire allunyat: l'amant és, aquí també, incapaç d'oferir en vida l'amor que cal per fer-se digne de la dama, i només amb la mort podria assolir un estat conseqüent amb el seu ideal amorós.

Gràcies als exemples que hem vingut comentant, hem pogut comprovar que la mort de la dama l'ha situada en un lloc preeminent del mapa textual. Ja sigui amb la potestat d'arrossegar l'amant en el destí de la seva ànima, ja sigui en l'altre món, on tot l'amor que l'amant li pugui oferir en vida mai no serà suficient, la mort ha posat la figura femenina en un nivell superior. Per quin

mecanisme la mort actua com a exalçament de la figura de la dama? Cal tenir present que, a través de la mort, la dama perd una de les característiques essencials de la natura femenina: la carnalitat. Ja hem vist més amunt com, d'acord amb la tradició medieval, March considerava la dona com a esclava dels seus desitjos carnals, i aquest tret li impedia d'assolir el grau d'espiritualitat necessari per a conèixer 'lo fin secret d'amor'⁹⁸. Amb la mort, la dama es despulla del llast de la carn i pot esdevenir una figura digna de l'amor espiritual (Fàbrega i Escatllar, 1998: 39-41). La pèrdua del cos de la dama és, no obstant això, motiu de dol per a l'amant ('ma carn se dol car sa natura ho mana,/perquè en la mort sos delits se perderen'; XCII, vv. 23-24). Tanmateix, es mostra conscient que el *voler* basat exclusivament en la carn no sobreviurà la dama per gaire temps ('aquell voler que en ma carn sola's causa,/si no és mort, no tardarà que muira'; XCII, vv. 41-42), perquè l'amor carnal no resisteix la mort del seu objecte (XCII, vv. 11-12 i 15-16; XCIV, vv. 105-112). En contrapartida, l'amor que viu independentment de la carn perdura més enllà de la mort ('mas l'altra amor, de amistança pura,/après sa mort sa força gran li dura'; XCII, vv. 29-30). Al capdavall, la mort de la dama permet a l'amant de discernir els desitjos que, en vida d'ella, eren mesclats (XCIV, vv. 49-56), i li fa adonar-se que la presència corpòria de la dama li plantejava un obstacle per arribar a experimentar l'amor honest ('ella vivint, la carn m'era rebel·le'; XCIV, vv. 103-120): així, afirma que 'la mort mon voler gros termena' i que, un cop morta la dama, 'l'honest voler en mi roman sens mescla' (XCIV, vv. 25-32). Amb la pèrdua del cos de la dama l'amant pot, finalment, aspirar amb èxit a sentir l'amor honest, i fins i tot arriba al punt d'afirmar -desafiant el potencial escepticisme del seu públic- que el seu amor

⁹⁸ Vegeu apartat 2 d'aquest capítol.

per la dama, ara que és morta, és encara més gran que quan vivia (XCIV, v. 5).

Veiem, doncs, que March ens ofereix una via alternativa a la inversió simbòlica per dignificar la imatge femenina: la mort de la dama. Ja hem demostrat més amunt com una de les transformacions de la figura femenina inherents al procés d'inversió simbòlica era la seva descarnalització. Amb els casos sentimentals que March planteja en els 'cants de mort', la dama és també despullada de la seva naturalesa carnal, però no a través de la inversió simbòlica, sinó a través de l'eliminació del seu ésser físic. Tots dos processos de transformació ofereixen, com a resultat, l'espiritualització de la imatge de la dama, i, com a conseqüència, la dignificació d'aquesta com a objecte de l'amor honest, pur, espiritual.

Aquestes imatges de dames que són exalçades en un alt grau representen només una fracció de les que trobarem a la lírica marquiana. Quan la figura de la dona no apareix dignificada, ja sigui per la inversió simbòlica o per altres mitjans, les idees negatives sobre les dones comencen a obrir-se pas a través del discurs amorós i a mostrar-se sota diverses formes, en diversos graus d'evidència.

5.4. Els fantasmes dels defectes de la dama i l'inici de la reversió

En alguns casos trobem, juntament amb la lloança, alguns indicis que apunten cap a la possibilitat que la dama acabi comportant-se

com una dona comuna. Sota la forma d'una advertència o d'una por experimentada per l'amant, s'expressa el neguit que potser no és or tot el que lluu sota l'aparença excel·lent de la dama. Així, en el poema LVIII, després d'haver lloat les qualitats físiques i morals de la dama, l'amant exclama: 'Aquest parlar no us faça ergullosa!' (v. 16, RIALC 94.105). És cert que aquest vers no desmenteix les lloances dels versos precedents, però no deixa de sobtar que l'amant es vegi en la necessitat de prevenir la dama contra la vanitat justament quan acaba de lloar-ne les virtuts morals. D'una altra banda, el canvi de to amb què s'acaba la cobla altera el sentit de la resta dels versos: una cobla que podria haver estat dedicada per complet a exaltar la dama conclou amb el reconeixement, en clau irònica, de les conseqüències negatives que la lloança pot tenir en la natura femenina.

Una altra manera subtil d'integrar el fantasma de la imperfecció femenina en el discurs laudatori és incorporar-hi la por que la dama inspira en l'amant. No es tracta ja de la por de l'amant tímid que no gosa declarar el seu amor (un tema força recurrent en la lírica de March), sinó de la por que sent l'amant correspost que la seva dama el deixi d'estimar⁹⁹. En el poema LXXXV l'amant, malgrat gaudir de l'amor de la dama (vv. 3-4, 32, 38, 41-44, 57), no pot ser feliç perquè tem que l'amor li deixi de ser favorable, d'acord amb el costum de la fortuna canviant (vv. 15-16, 19-20, 31, 37-40, 61-64, RIALC 94.44). Més endavant, l'amant manifesta que no només tem l'amor, sinó també la dama; si bé està segur dels seus propis sentiments, no ho està tant dels d'ella: 'E si de mi jo'm trop segur pensant,/a vós jo tem aitant com enemic', vv. 17-18). Tot

⁹⁹ Per a la recurrència del motiu de l'amant que resta emmudit per la força del seu amor, vegeu March, 1952: I, 58. Quant a la tradició del tòpic, vegeu Ferraté, 1992: 69-73.

seguit treu pes a aquesta confessió assegurant que no la tem tant com a l'amor (vv. 19-20), però uns versos més avall la por pel comportament de la dama es veu reafirmada: 'jo tem de mort lo cor e més lo cap/d'aquella que de present és amant.' (vv. 59-60). El fantasma de la possible inconstància de la dama plana per damunt de tot el poema i, malgrat que l'amant no formula explícitament les seves pors, el paral·lelisme que s'estableix entre la dama (dona i, per tant, naturalment inconstant) i l'amor (inconstant perquè està sotmès a l'hàbit canviant de la fortuna) és prou significatiu.

Un altre exemple ens el dóna el poema XX (RIALC 94.11), on trobem la lloança exaltada de la dama juntament amb crítiques subtils al seu comportament, tal com vèiem a la lírica dels trobadors d'època clàssica. Al llarg de les dues primeres cobles, la imatge de la dama és objecte d'una inversió simbòlica en grau extrem: ella representa tots els béns a què l'amant pot aspirar, en aquest món i en l'altre, de manera que no li cal morir per atènyer el paradís (vv. 5-16). A l'inici de la tercera cobla es dóna un canvi sobtat de to: la resta del poema està dedicat a glossar la misèria de l'amant, causada per la manca de mercè de la dama i per la seva 'gran crueldat ab grair poc' (vv. 17-21). El fet que aquestes qualitats apareguin com a personificacions en el poema fa que no siguin explícitament atribuïdes a la dama; no obstant això, les ressonàncies corteses d'aquestes paraules són prou poderoses com per ser posades en relació amb la dama en el context d'un poema amorós. Més endavant, l'amant sembla atribuir la responsabilitat del seu patiment a l'amor: la dama no el correspondrà

[...] si amor no'l revela
los grans secrets qui'ls amadors pratiquen
tals que, sinó en cors gentils, no's fiquen (vv. 29-31)

La possibilitat que l'amor no reveli els seus secrets a la dama perquè el seu cor no és prou *gentil* queda tot just suggerida i al criteri del públic. El que tenim, en qualsevol cas, és un desplaçament de la culpabilitat pels mals de l'amant de la dama cap a l'amor¹⁰⁰, però, al capdavant, aquest recurs no és suficient per rehabilitar la imatge de la dama, perjudicada per les associacions que s'han establert entre aquesta, la crueltat i la ingratitude.

D'altres vegades, la possibilitat que la dama tingui defectes apareix en el text com una sospita que enterboleix el discurs laudatori. En el poema LXII (RIALC 94.92), per exemple, hi trobem una combinació de lloança en grau extrem amb sospites sobre la imperfecció de la dama. March ens hi presenta un amant que, malgrat trobar-se molt a prop de la felicitat completa, no s'hi pot lliurar per culpa d'una *passió* que té a veure amb el *falliment* de la dama (vv. 5-8). Tot i admetre que el seu neguit 've menys de raó', desenvolupa més endavant el motiu de la sospita sobre els defectes de la dama, però sense arribar a desmentir la lloança que resulta de la inversió simbòlica. Així, l'amant afirma que la dama és considerada *la mellor* no només per ell, sinó també pels altres, i en lloa el *molt gran seny* i la *honestat de cor* (vv. 9-12). Val la pena de destacar, però, que l'exalçament de les virtuts de la dama va precedit per un verb d'opinió: 'puis la que am creem que és la mellor,/ab molt gran seny e honestat de cor' (vv. 10-11), amb la qual cosa aquestes virtuts apareixen més com una apreciació subjectiva per part de certes persones que no pas com un fet objectiu. En contrast amb la lloança de la dama, la cobla següent

¹⁰⁰ Aquesta és una maniobra que trobem també en altres poemes de March: vegeu XXXVI, XXXVII i LIII (RIALC 94.72, 39 i 3).

s'obre amb uns versos que constaten l'escepticisme de l'amant respecte a la perfecció de qualsevol ésser, en sentit ampli ('mas Déu no sap en lo món creatura/sens defallir alguna part de bé'), i la creença que no es pot dipositar la fe en una persona sense estar-ne ben segur (vv. 17-20). Tot seguit, passa a aplicar la seva idea al cas de la dama: si bé ha afirmat més amunt que ella li és *benvolent* (v. 12), ara confessa que l'amor que ella li dóna li és insuficient, i que no s'acaba de creure el que li diu ('per què jo'm trop no fart de son voler,/e no crec bé lo que m'és dit per ella', vv. 21-22). Aquesta sospita, però, no ha pogut ser confirmada per l'amant ('mas creure ferm no tinc en mon poder', v. 24). Després d'unes reflexions sobre la infinitud de l'amor veritable i sobre el crim que la tebiesa representa contra l'amor (vv. 25-40), l'amant reprèn el seu cas particular i la consideració dels seus dubtes. L'única manera com l'amant podria confiar en la dama seria ignorar allò que sap, però aquest comportament el convertiria en un beneit:

Si lo meu ull no tinc per ver amic,
e del que sé no vull ésser membrant,
no creuré vós esser vers mi errant,
e trobar m'he de peguesa molt ric; (vv. 41-44)

Tot seguit, precisa en què consisteix la seva sospita, i n'atribueix les causes no només a allò que sap, sinó també al seu amor, que li fa ser suspicaç:

la mia amor a mi creix la sospita,
e lo que sé, que de mi no's pot tolre,
e de mon cas no us voleu assats dolre
per poca amor que dintre vós habita. (vv. 45-48)

És a dir, que la *sospita* de l'amant és sobre la tebiesa de l'amor de la dama, esmentada més amunt com un dels grans defectes contra l'amor. No oblidem, però, que en aquests darrers versos les causes de la sospita no són només allò que l'amant sap de la dama, sinó el seu amor mateix. Aquest repartiment de responsabilitats per la sospita allibera la dama d'una part del pes: els motius per a sospitar ja no són només fets objectius (el que sap l'amant), sinó també les seves percepcions subjectives, condicionades pel poder de l'amor. La idea que l'amor pot provocar opinions errònies va prenent rellevància als versos que segueixen (vv. 49-56). La força de l'amor que sent l'amant és tal, que li fa dubtar que la dama el pugui correspondre; és el poder abassegador del seu amor el que li fa ser suspicax i prendre per fals allò que és cert:

e tant desig que sia amat per vós,
que m'és forçat dubtar que així sia.
Amor me fa de veritat falsia;
no baste en pus que en ésser sospitós. (vv. 53-56)

La responsabilitat per les sospites de l'amant cau definitivament en l'amor quan, a la tornada, l'amant pondera la capacitat de la passió per enterbolir el seny: 'sa passió [la de 'l'hom molt desijós'] li torba sa sciència,/e majorment lo qui és amorós' (vv. 57-60). Veiem, doncs, que la lloança de la dama a la segona cobla és matisada amb l'expressió de les sospites de l'amant, especialment a la cobla sisena. L'amant sembla tenir bones raons per sospitar de la dama, ja que es basa en l'evidència d'uns fets que coneix (*del que sé*, v. 42; *lo que sé*, v. 46). Tanmateix, aquesta certesa és deixada de banda en favor del poder de l'amor per fer concebre idees errònies a l'amant. Així, en la conclusió del poema, els fonaments reals de les sospites de l'amant queden en suspens, ja que els seus neguits

apareixen com a producte del desvari que li provoca el seu amor extrem. El discurs ofereix la possibilitat d'aplicar-hi diversos nivells d'interpretació: per una banda, tenim la imatge de la dama que, si bé és exalçada en les seves virtuts, també és deteriorada per les sospites de l'amant, i pel fet que aquestes sospites són fonamentades en fets objectius; el final del poema, però, rehabilita la imatge de la dama, atribuint la responsabilitat de les sospites a l'amor. Per una altra banda, també és possible d'interpretar el conjunt del poema com una paròdia de la figura de l'amant cortès¹⁰¹. En efecte, l'evidència adduïda per l'amant com a motiu per sospitar de la dama és impossible d'ignorar. És cert que, al final del discurs, l'amant atribueix a l'amor la culpa de la seva suspicàcia; però aquesta falta de discerniment que provoca l'amor extrem pot ser, precisament, la causa de la ceguesa de l'amant davant dels defectes de la seva dama. D'aquesta manera, es pot considerar que el poema posa en evidència la ingenuïtat de l'amant cortès, que s'esforça en buscar justificacions per mantenir el seu servei d'amor a una dama que no el mereix tant com ell voldria creure. La figura de la dama queda, doncs, en un terreny ambigu, però, en qualsevol cas, fora del món de perfecció creat a l'entorn de la inversió simbòlica extrema.

La denúncia de la tebiesa en l'amor, que apareixia en el poema tot just comentat, és el motiu principal del poema LXVII (RIALC 94.34). L'amant, malgrat declarar-se un expert en l'anàlisi de la intensitat i la naturalesa de l'amor, admet que el de la dama és per a ell *cosa escura* (vv. 33-35). En el context d'aquest poema, contra la tebiesa i a favor de l'extremisme en amor, cal interpretar aquests

¹⁰¹ Sobre la figura de l'amant cortès posada en qüestió a la lírica dels poetes catalans anteriors i contemporanis de March, vegeu el capítol 4 d'aquest treball, apartat 3.

versos com una sospita per part de l'amant que la dama no participa de l'amor extrem que ell defensa, sinó de l'amor tebi: el tipus d'amor que fa que no es pugui dir que algú ama ni que desama; el que no fa riure ni plorar (vv. 42-44).

En altres casos, les sospites de l'amant s'orienten cap a detalls del comportament de la dama que ell creu endevinar a despit de les aparences: així, en el poema III (RIALC, 94.13), l'amant, afeblit pels efectes de l'amor, és incapaç de declarar-lo a la dama, però creu que, al capdavall, no cal, perquè ella coneix els seus sentiments i dissimula:

Plena de seny, dir-vos que us am no cal,
puis crec de cert que us ne teniu per certa,
si bé mostrau que us està molt coberta
cella perquè amor és desegual. (vv. 17-20)

En una altra ocasió l'amant, després de declarar el patiment per no saber si el seu amor serà acceptat per la dama i d'afirmar que les dones prefereixen els amants deslleials, s'adreça a la dama per expressar-li la sospita que ella riu del patiment que la incertesa li està causant ('de tot mon dan dubte'm no us veja riure'; LI, v. 40, RIALC 94.116).

Els efectes abassegadors de l'amor també són causa de neguits pel que fa a l'actitud de la dama en el poema LXXVIII (RIALC 94.62). En aquest cas, l'amant viu obsessionat amb l'amor de la dama, i l'ardor de la seva passió, exempta de desig carnal (v. 25), li provoca patiments diversos: gelosia (vv. 37-40), por (vv. 36 i 41-44), vacil·lacions de l'ànim (vv. 45-48) i, sobretot, pessimisme respecte al que la dama pugui sentir per ell, ja que no creu que ella arribi a

satisfereix el seu desig d'amor ('e tant desig que assats me ameu/que no-s pot fer me basteu contentar', vv. 29-30). Uns versos més endavant, torna a expressar les seves expectatives pessimistes respecte a la dama ('no imagin de mi us puscau altar/car dintre mi jo creu que no veu', vv. 33-34). El motiu de l'amant que no creu que la dama li pugui dedicar cap atenció ja l'hem comentat unes pàgines més amunt, a propòsit de la imatge de la dama que resultava de l'aplicació de la inversió simbòlica extrema¹⁰². No obstant això, cal considerar que ens trobem davant d'un cas diferent: ara no és la insignificança de l'amant davant l'excel·lència de la dama el que li impedeix de tenir esperances, sinó la convicció que la dama manca d'allò que cal per copsar la profunditat del seu amor que, recordem-ho, no és carnal. És cert que l'amant atribueix les seves opinions als efectes de l'amor i, com hem vist en els comentaris anteriors, aquestes percepcions se'ns presenten com a subjectives, com a sotmeses al poder distorsionador de la passió. No obstant això, resulta impossible d'ignorar la connotació de retret del vers 34, quan l'amant afirma que 'dintre mi jo creu que no veu'. En aquesta ocasió, no és el valor de la dama el que, segons l'amant, impedirà que ella s'hi fixi, sinó la incapacitat d'ella de veure més enllà de les aparences. Aquesta idea, juntament amb la creença, expressada al vers 30, que la dama no podrà satisfer el desig d'amor de l'amant, sembla apuntar a la ineptitud de la dama per a concebre i sentir un amor pur, que vagi més enllà del delit sensual. La dama no pot assolir el grau de puresa en l'amor que l'amant ha aconseguit. Així doncs, l'obstacle per a que la dama es fixi en l'amant ja no és la superioritat d'ella, sinó, justament al contrari, la seva inferioritat en qüestions d'amor pur, extrem, com el que sent l'amant.

¹⁰² Vegeu apartat 2 d'aquest capítol.

La possibilitat que la dama no compleixi l'ideal de perfecció digne de la lloança exaltada plana per sobre dels poemes comentats com una ombra que enterboleix la imatge femenina, i que suggereix els defectes que aquesta, d'acord amb la seva condició natural, pot allotjar. Tanmateix, en aquest grup de poemes els defectes de la dama són suposicions de l'amant que no transcendeixen l'àmbit del discurs. A mesura que ens allunyem del domini de la inversió simbòlica, els defectes de la dama van prenent un caràcter més real.

5.5. Els defectes de la dama confirmats

En altres poemes, els defectes de la dama ja no apareixen dins del marc de les reflexions de l'amant, sinó que hi són confirmats de manera objectiva, sovint com una veritat amarga. En aquest terreny, cal destacar dos fets característics: d'una banda, els defectes de la dama confirmats giren sovint a l'entorn del motiu, tot just comentat, de la seva incapacitat de transcendir l'amor comú, amb un ingredient carnal, per abastar un amor pur com el que sent l'amant; d'una altra banda, aquests defectes no sempre són vistos com a motiu de rebuig per part de l'amant, i no impedeixen que, quan s'escau, aquest reconegui les virtuts de la dama. En aquest poemes, la dama apareix com una figura complexa, polifacètica, amb qualitats positives i negatives que s'entrellacen i que fan impossible un simple rebuig per part de l'amant. El rebuig absolut cap a la figura de la dama, i, amb aquest, l'execució completa de la reversió, només tenen lloc sota condicions

excepcionals, al marge del context convencional de la relació sentimental en clau cortesa.

Un bon exemple de la convivència d'aspectes positius i negatius de la figura de la dama és el poema LXXI (RIALC 94.89), que ja hem comentat més amunt, en parlar de la presència dels motius misògins a la poesia de March. En efecte, les cinc darreres cobles d'aquest poema estan dedicades a una diatriba contra les dones; però, abans d'això, l'amant ens parla del seu cas particular. Lamenta el temps i l'esforç que ha esmerçat en amar debades (vv. 1-8), i afirma que la culpa d'això no la té l'amor, sinó la dama, a qui retreu el fet que 'haveu-me entés e mal guardó retut' (vv. 13-15). Tot seguit, exposa el seu cas més detalladament: la dama està dotada d'*enteniment*, i la seva *qualitat* la fa digna de l'amant (vv. 17-20). Efectivament, ella sap reconèixer l'excel·lència de l'amant, i aprecia els poemes on aquest ha exposat el seu saber sobre l'amor (vv. 25-31). No obstant això, l'amant admet que el *voler* de la dama és '[...] aquell delit/que·ls amadors de carn han llur esper' (vv. 21-24). La inclinació de la dama per l'amor carnal fa que l'amant expressi certs dubtes sobre la seva constància, i conclou que la dama, si bé és *entenent*, manca de la fermesa necessària per resistir el desig sensual: 'Vós, entenent, ferma, fos variant;/de tot dic ver, mas de 'ferma' jo ment' (vv. 33-40). Els neguits de l'amant queden justificats en les cobles següents, on descriu el caràcter efímer de l'amor carnal, que no sobreviu en absència del seu objecte (vv. 41-56). Ell mateix ho ha comprovat:

Lo bon voler cerquí, no sabent on;
los apetits he trobat en molt lloc,
durant aitant com lo veure e lo toc,
mas, jo absent, no, sí Déus me perdon. (vv. 45-48)

Després de les cobles dedicades a l'amor carnal, l'amant es lliura a l'atac de les dones en general: 'qui en amor és ben apercebut/sap que jamás dona tenc voler ferm' (vv. 65-66). A aquesta afirmació en segueixen d'altres que fan referència a la deshonestedat, la manca de seny i la tendència a la disbauxa sensual de les dones, defectes que les incapaciten per sentir amor honest (vv. 67-80). La dama a qui l'amant dedica el poema és *variant* respecte al seu gènere pel que fa a l'enteniment (v. 39), però, quant a l'actitud davant de l'amor sexual, participa plenament de la natura femenina, i és això el que impedeix que l'amant confiï en la seva fermesa. La inversió simbòlica és aplicada en aquest poema en un grau parcial, en la mesura en què la dama supera les limitacions del gènere femení pel seu seny. Alhora, la figura de la dama és objecte d'un procés de reversió: després d'haver rebut i acceptat el servei de l'amant, apareix com a sospitosa d'inconstància, per veure's, tot seguit, despullada de la qualitat de la fermesa, que l'amant li nega basant-se en el caràcter sensual del seu desig. L'ambivalència que mostra l'amant cap a la figura de la dama en aquest poema afavoreix un equilibri entre els elements positius i negatius; cal dir, però, que aquests darrers estan fortament emfasitzats per la contundència de les cinc cobles posteriors contra les dones, entre les quals la dama s'hi inclou, malgrat la seva excepcionalitat parcial. Estem davant d'un exemple significatiu de la convivència de virtuts i defectes, d'inversió i reversió, aplicades a la figura d'una mateixa dama¹⁰³.

¹⁰³ El motiu de l'amant que reconeix obertament les virtuts de la dama mentre en critica els defectes apareix també al poema VII, on, tot admetent que la dama té 'gran disposició/de fer tot ço que gentilea mana', l'amant atribueix al *criament* el fet que ella no el correspongui com mereix, i que el tracti amb tal duresa que li fa comparar-la amb una destrai (vv. 25-32, 47-48, RIALC 94.107).

Les sospites de l'amant sobre la venalitat de l'amor de la dama prenen relleu també en el poema LXI (RIALC 94.71). Al llarg dels versos que formen el cos del text, l'amant apostrofa el dolor personificat i afirma que no pot morir, tal com aquest desitja, ja que a la dama li plau que continuï amb vida (vv. 1-11). Ens situem, clarament, en el context del desenvolupament del motiu de l'amor no correspost, en una de les seves variants. En efecte, l'amant afirma més endavant que la dama li és 'pus cara que la vida' (v. 38). A la tornada, però, el desenvolupament d'aquest motiu pren un matís inesperat quan l'amant afirma que sent dolor en pensar que la dama no el podrà estimar amb un amor pur com el que ell sent, sinó només 'd'amor que solen practicar/los amadors amants comunament' (vv. 41-44). La limitació de la dama per a sentir un tipus d'amor més pur que l'amor comú dels humans és vista, doncs, com un defecte que fa patir l'amant, però que no és obstacle per al seu amor. En aquest cas, la interacció d'inversió i reversió no és tan palesa com en el exemple anterior, però la figura de la dama hi presenta un grau de complexitat que fa impossible una reacció plana i simple per part de l'amant.

En altres poemes, els trets negatius de la dama es revelen com a obstacles per a l'amor, sense que l'amant arribi a prendre la decisió d'abandonar-lo. Així, en el poema XXII (RIALC 94.19), l'amant s'adreça a una dama que estima amb un amor basat en l'enteniment, i no en el desig sexual ('en gran raó es causat aquest alt', vv. 17-20). Tanmateix, la dama, engegada pel desamor, no veu la *pura entenció* de l'amant, fet que li fa concloure: 'no meriu la mia afecció' (vv. 21-24). Aquesta reacció, que pot semblar desmesurada dins dels paràmetres tradicionals de l'amor cortès, sembla trobar una justificació uns versos més avall, quan l'amant culpa el *seny*

femenil per haver-lo rebutjat, 'fent a si tort e a mi gran ofensa' (vv. 39-40). És, doncs, l'enteniment defectuós propi de la natura femenina el que impedeix que la dama valori l'amant en la justa mesura. Malgrat l'afirmació que la dama no mereix el seu amor, l'amant no manifesta la intenció d'abandonar-lo, sinó que pensa continuar en el seu paper d'amant excepcional ('seré espill de lleals amadors', v. 34).

Hi ha, en canvi, altres casos en què l'amant expressa clarament la voluntat d'abandonar l'amor, tot i que li és impossible. Aquest motiu el trobem, sobretot, en el grup de poemes considerats de maduresa, segons l'ordenació que en va fer Amédée Pagès. Un exemple el tenim en el poema XCIX (RIALC 94.17). L'amant admet que li convé allunyar-se de la dama que ha servit, a causa dels seus defectes: 'per son defalt me'n convé de llunyar' (v. 15). En aquesta ocasió no s'especifica en què consisteix el *defalt* de la dama i, encara que l'amant no és gaire clar pel que fa a aquest motiu en el poema, sí que en tenim un indici a la tornada:

Amador fui tant com l'esperit meu
pensà gran seny en dones o bondat,
mas sinó carn no hi trop e só enganat. (vv. 89-91)

La possibilitat que el defecte de la dama sigui, com en altres casos ja comentats, la incapacitat de transcendir l'amor carnal, cobra força quan l'amant confessa que, malgrat que la carn de la dama ara és per a ell com un infern, encara la desitja:

Aquella carn on lo meu esperit
entrar volgué abans que en paradís
mi sembla foc de l'infern abís,
e moltes veus no'n vull ésser fugit. (vv. 25-28)

La proximitat de la dama encara exerceix sobre ell un efecte pertorbador (vv. 29-32). L'amor, en efecte, el té dominat (vv. 35-40), i no el deixa anar, malgrat que l'amant sap prou bé que té raons per allunyar-se'n:

Jo am mon dan e mon bé avorresc;
lo per què am no és vist lo perquè;
del desamar molt clarament lo sé,
e lo carrer no vist jo enseguesc. (vv. 53-56)

Aquesta tensió li fa oscil·lar entre l'amor i l'odi per la dama (vv. 16, 59-60), un motiu que reprendrem en l'apartat següent.

La tensió entre l'amor i l'odi també és present en el poema CXVI (vv. 15-17, 25-30, RIALC 94.21). Com en el cas anterior, l'amant vol abandonar l'amor, però no té prou forces per fer-ho, i fins i tot demana a l'odi que l'hi ajudi (v. 3). Estima la dama a desgrat seu ('jo am, e'm dolc coneixent mi que ame', v. 19; 'no vull amar, e mon apetit ama', v. 129), amb un amor que participa no només del cos, sinó també de l'enteniment (vv. 121-126). Encara que ha perdut la dama, el seu amor per ella és tal que no pot mirar-ne cap altra (vv. 91-101). El que ens interessa, però, és destacar com aquest amor sobreviu no només a la voluntat contrària de l'amant, sinó també a les imperfeccions que aquest ha vist en la dama. Aquesta té virtuts que revifen l'amor, però també té defectes que l'enutgen:

Los béns que hi sent en ella amar m'empenyen
e los seus mals per avorrir no basten,
e són tan grans e tant a mi contrasten
que moltes veus als béns de mort estrenyen (vv. 21-24)

Per causa d'ella, l'amant ha passat alegries i penes ('plaent me fon, e molt adolorida', v. 78); es va creure estimat, però l'amor de la dama no era tant com ell es pensava ('Jo fui amat e no tant com pensava;/sens retenir mon voler bandonava', vv. 89-90). L'amant també expressa la seva decepció en haver descobert que la dama no era pas tan honesta com ell l'havia imaginada:

Un gest mostrand dona ficta honesta
e sentiment practicant d'amor acte
sens recelar, ha fet en mi fals tracte,
prenint-me'l cor, e part alguna hi resta; (vv. 115-118)

En els sentiments contradictoris de l'amant veiem reflectida la multiplicitat de facetes de la dama: té prou virtuts com per ser digna d'amor, però també prou defectes com per merèixer l'odi. Ens trobem, de nou, en la frontera entre la inversió i la reversió.

La reversió, amb la seva conseqüència extrema de l'abandonament de la dama, no s'arriba a operar completament tampoc en el cas en què March ens mostra un amant més decidit a denunciar els defectes de la dama, sempre dins del marc d'una relació cortesa. El poema 'Bé'm meravell com l'aire no s'altera' (XLVII, RIALC 94.18) és un maldit que s'adiu plenament amb les convencions del gènere: l'amant blasma la dama, que és 'bastant [...] per un món regir', perquè s'ha lliurat a *l'home pec* (vv. 13-14). Atribueix la causa d'aquest fet a la luxúria de la dama, que li encega el *sentiment* (vv. 15-16, 19-23, 29-30). Així i tot, l'amant no s'està d'afirmar, a la tornada, que la dama és *la que am* (v. 42), i ja hem vist com, malgrat la lascívia desenfrenada que l'amant li atribueix, la dama és lloada en un alt grau en el vers 13. És clar que sempre hi ha la possibilitat de llegir-hi un matís irònic, però el fet és que els

elements de lloança i de blasme conviuen en el text, mantenint la imatge de la dama a mig camí entre la inversió i la reversió. Val la pena de destacar com, a la tornada, l'amant vacil·la entre blasmar la dama o l'amor pels fets exposats més amunt, i, davant el dubte, decideix de maldir-los tots dos ('no sé de qui haver pus honest clam;/per no errar, maldic-vos egualment', vv. 43-44).

L'únic cas en què la reversió s'aplica plenament a la figura de la dama és el poema XLII, 'Vós qui sabeu de la tortra'l costum' (RIALC 94.128). Aquest poema, una burla grollera adreçada contra una dama que hi és esmentada com *na Monboí* i contra el seu amant mercader, se situa més a prop de la tradició del sirventès personal provençal que no pas de la del maldit català (vegeu-ne el comentari a l'apartat segon del nostre capítol quart). En aquest cas, la figura de la dama és objecte d'un procés de reversió total: condemnada a l'abjecció i a l'enviliment, *na Monboí* no podrà evitar les conseqüències del camí de perdició encetat per la seva relació amb el mercader Joan. Així, el poeta li pronostica un futur dedicat a l'ofici d'alcajota (vv. 33-40). Cal tenir present, però, que en cap moment no es fa referència explícita a una relació sentimental anterior entre el poeta i la dama. Tanmateix, l'ambigüitat de les referències al tracte entre tots dos ens impedeix d'excloure per complet aquesta possibilitat. En qualsevol cas, el que és significatiu per al nostre tema és que, en l'únic discurs en què la reversió s'aplica a la figura de la dama de manera absoluta, les referències a una relació de caire cortès entre el poeta i la dama en són absents. Això fa que no puguem identificar amb certesa la figura del poeta i la de l'amant. D'una altra banda, no podem pas negligir la possibilitat que el poema XLII fos una composició de circumstàncies, en la qual March hauria posat una cura especial

per evitar la presència de qualsevol vincle sentimental entre la seva pròpia personalitat poètica i la dama objecte del poema. De fet, no seria pas el primer cop que ens trobaríem amb una maniobra semblant en la lírica marquiana: recordem el neguit amb què March exclouïa l'interès sentimental propi del discurs laudatori del poema XXIII, dedicat a *dona Teresa*¹⁰⁴. En aquest cas, però, l'exclusió dels interessos sentimentals del poeta és el que fa possible la reversió total. La dama pot ser blasmada i ridiculitzada sense límits perquè, en la superfície del discurs, queda exclosa de l'univers sentimental marquianà. Una anècdota amorosa entre una dama de les característiques de *na Monboí* i l'amant elitista i excepcional d'Ausiàs March hauria representat, si més no, un descrèdit rotund per a aquest darrer. Si cap al·lusió a una relació sentimental passada jau oculta en les profunditats del discurs, aquesta ha estat conscientment silenciada, per tal que la dama pugui esdevenir objecte d'escarni sense paliatius¹⁰⁵.

Els exemples comentats ens han mostrat com els defectes de la dama, un cop confirmats, són encaixats per l'amant amb diversos graus d'acceptació: des del reconeixement de les virtuts de la dama paral·lel a la constatació dels seus defectes, fins a la desvinculació absoluta, passant per l'intent frustrat d'abandonar el servei d'amor, les actituds de l'amant són tan variades com les de la dama. És important, però, de remarcar que, mentre s'hagi fet referència al context d'una relació sentimental, l'amant no s'ha allunyat de la dama definitivament. Recordem que aquesta era una de les solucions possibles que proposaven els trobadors d'època clàssica (i els seus seguidors) davant de les qualitats negatives de

¹⁰⁴ Vegeu l'apartat 2 del present capítol.

¹⁰⁵ La voluntat del poeta d'excloure d'aquest discurs qualsevol referència inequívoca als interessos sentimentals propis és destacada per Archer, 1996a: 133-4.

la dama. En la poesia d'Ausiàs March, però, l'amant es troba sotmès no ja tant al poder de la dama com al de l'amor, que el domina i no el deixa abandonar-ne el servei. En apartats posteriors d'aquest capítol veurem quin paper juga l'amor en la dinàmica amorosa de l'amant i la dama. Per ara, centrem-nos en la impossibilitat d'abandonar la dama i en els efectes d'aquest fet sobre la imatge que l'amant ens n'ofereix.

5.6. L'amant, entre l'amor i l'odi

En alguns dels poemes que acabem de comentar hem vist que la figura de la dama, per les seves virtuts i els seus defectes, se situava en la frontera entre la inversió i la reversió. Eren, és clar, els defectes el que feien possible l'inici de la reversió, però el fet que l'amant admetés també les virtuts de la dama impedia que el procés de reversió es completés. En el pla textual, aquest plantejament es traduïa en la tensió entre l'amor i l'odi que l'amant sentia per la dama. Els exemples que segueixen tenen en comú, entre ells i amb alguns dels poemes anteriors, el tractament del motiu de l'amant que es debat entre l'amor i l'odi. Tanmateix, una anàlisi més detallada ens mostrarà com aquest motiu es desenvolupa en una sèrie de variants, sovint sorprenents per llur originalitat.

La natura eminentment carnal que, en tant que dona, s'atribuïa a la dama, era un factor decisiu en la percepció dels seus defectes per part de l'amant en els dos poemes que acabem de comentar: si en el poema CXVI l'amant volia abandonar-la perquè no era tan honesta com semblava, en el XCIX l'amant pretenia lluitar contra

el desig sensual pertorbador que la dama, des de la seva carnalitat, li inspirava. La tensió entre les necessitats del cos i les de l'ànima arriba a un punt àlgid en el poema CII (RIALC 94.86), on l'amant estableix un paral·lelisme entre aquestes tendències divergents i l'amor i l'odi que sent alhora per la dama. En aquest cas, el conflicte que es planteja a l'amant no ve causat pels defectes de la dama, sinó per la natura dels seus propis sentiments: després d'haver estimat amb un amor espiritual, s'ha vist abocat a 'una amor brutal/que passa en mi en l'espiritual' (vv. 42-44; també 28-30). És la convivència dels elements carnal i espiritual en l'amor el que causa dolor a l'amant (vv. 54-56). Per la natura pròpia de l'amor carnal, l'amant està exposat a passions i sentiments contradictoris: alhora que desitja ser amat, sent esgarrifances en adonar-se que això és impossible (vv. 145-147); la dama, ésser carnal també, li fa posar gelós 'pensant que en tal ab l'altre ella vengué,/e que hi vendrà si no li só ajunt' (vv. 159-160):

mire son cos e totes ses faïçons
e veig algú qui l'ha conquest sens cost.
Com pus jo am, a dolor me acost;
lladoncs desig sa carn per als lleons. (vv. 149-152)

Les seves pors estan en consonància amb una idea sobre les dones en general que expressa en altres versos del poema: són incapaces d'amar honestament, amb un amor exempt de carnalitat (vv. 65-72, 87-96 i 213-216). Sense voler treure importància al rebuig que la dama, per la seva venalitat, inspira en l'amant, cal deixar clar que, en aquest poema, és la natura de l'amor que sent el poeta el que li fa voler allunyar-se'n, i no les característiques de la dama. La cobla següent condensa i posa en relació les dues dicotomies principals d'aquest poema (l'amor i l'odi, la carn i l'esperit):

Oh Déu, ¿per què justat és en un munt
tan gran voler ab avorriment tant?
Jo avorresc del que'm trobe amant;
dins en mi viu qui volgra fos defunt.
Ara veig clar lo natural contrast
que en l'hom està per sa ànima e cos:
u fastig pren de l'assaborit mos
que l'altre sent per dolç e agre past. (vv. 161-168)

La dama és identificada amb la sensualitat no només per la seva natura femenina, eminentment carnal, sinó també per la seva predisposició a l'activitat sexual amb altres amants, els qui l'han *conquest sens cost*. La seva figura representa l'amor sensual que l'amant rebutja i del qual vol fugir, perquè li causa dolor¹⁰⁶. És significatiu el fet que, en parlar del dolor, l'amant es refereixi al que li provoca la convivència d'amor carnal i amor espiritual, però que, en canvi, en parlar de les accions de la dama, no arribi a parlar de dolor, sinó tan sols de gelosia. No són les relacions de la dama amb altres homes el que fa que l'amant l'avorreixi, sinó el fet que ella encarna el desig que l'amant detesta. Aquesta identificació de la dama amb el desig que vol eliminar és el que du a l'amant a fer declaracions del tipus: 'jo pas delit com la veig mal passar', o 'sent delit com la dec aïrar' (vv. 193-196). Es tracta, doncs, d'una nova variant en el tractament dels motius de l'amor i l'odi: en aquesta ocasió no són els defectes de la dama (que mai no són esmentats explícitament) el que fa que l'amant se'n vulgui allunyar, sinó el dolor que li causa la natura de l'amor que sent, una natura brutal

¹⁰⁶ Pel que fa a l'actitud de rebuig de March davant d'aquest tipus d'amor, vegeu Badia, 2003. Cal precisar, però, que aquest rebuig té com a objecte l'amor que inclou un element de sensualitat, i no 'l'amor', ras i curt, com Badia l'anomena al llarg del seu article. Per al concepte d'amor com a malaltia psicofísica (*amor hereos*) i l'associació d'aquest amb el concepte de pecat, vegeu San Pedro, 1971: 9-10; Càtedra, 1989: 57-69; i Badia, 1993: 147-8.

que ofega l'esperit en la urgència del desig carnal. Al capdavall, resulta que el que l'amant vol abandonar no és la dama, sinó l'amor que sent.

El desig frustrat d'abandonar l'amor apareix com a detonador de l'odi cap a la dama també en el poema CXIX (RIALC 94.53). A diferència dels poemes anteriors, en aquest cas no és el desig sexual el que arrossega l'amant cap a ella. De fet, l'atractiu sexual d'aquesta dama és nul per a l'amant; no obstant això, se sent impotent davant l'atracció que el *gest* de la dama exerceix sobre ell:

Tant és l'escalf que pel gest m'enamora
que no sent res del fred que'l toc me porta;
ans tot és foc quant la pensa'm reporta. (vv. 15-17)

De present veig contrastes que en mi's desperten,
car de per si lo toc e ull desamen,
e per lo gest de gran desig s'inflamen; (vv. 45-47)

El poder del *gest* és tal que, si la dama tingués cap tret de lletjor, a l'amant li semblaria bell ('son lleig m'és bellea', v. 39), però no és prou fort com per combatre el rebuig que, malgrat tot, sent cap a ella¹⁰⁷. '¿Qui pot amar dona de què's desalte?', es demana l'amant al vers 11. Mentre que el *gest* el captiva, el *desalt* que sent per ella li fa avorrir-la (v. 5). L'amant es demana com pot arribar a donar-se un fenomen tal: 'Mas, què serà que refred e que enflame/e fastig port, e que ensems hom se n'alte?' (vv. 13-14). Vacil·la a admetre

¹⁰⁷ Sobre el concepte del *gest* a la poesia marquiana com a encarnació de valors positius (qualitats espirituals) i negatius (la capacitat d'enganyar l'ull fent veure el que no és), vegeu Espadaler, 1984: 50; Mendia, 1988: 178-9, i Cabré, 1996: 58. En l'article citat, Cabré també ofereix una explicació de l'oposició que March estableix en aquest poema entre la vista (el sentit a través del qual el *gest* és percebut) i el tacte (que deixa fred l'amant), basant-se en les idees aristotèliques sobre la percepció sensorial i la capacitat dels sentits per induir a l'error (57-9).

que el que sent sigui amor, ja que no vol ser correspost per la dama ('un desig que no'm par amor sia,/car no cobeig la sua amor fos mia', vv. 22-23; 'puix que no vull amar ne amat ésser,/¿com és en mi de amor lo seu ésser?', vv. 69-70). La dama, per la seva banda, sí que estima l'amant, i ell no vol veure's en la situació d'haver de correspondre a aquest sentiment ('per sa amor la mia se n'obliga/e mi no plau de tal preu fer-li paga', vv. 25-26). Per això, l'amant està determinat a avorrir-la, però no ho aconsegueix ('e ve que dic que'm plau que l'avorreixca,/mas no pot ser que en tal pensa feneixca', vv. 29-30). L'amant admet haver experimentat en el passat els sentiments contradictoris de *grat* i *desgrat* per una dama, però aquests es dissolien en la satisfacció del desig carnal. Ara que l'amant no se sent sexualment atret per la dama, els *contrasts* dels seus sentiments s'aguditzen (vv. 41-50). D'aquí ve la tensió entre amor i repulsió que trobem en aquest poema: 'ab desgrat am e avorreix ensemble' (v. 5); 'quant desgrat sent, amor tost a si'm tira' (v. 37). Sense el poder transportador de la passió sexual, el *desalt* que l'amant sent per la dama esdevé un obstacle que li impedeix de lliurar-se a l'amor sense reserves. No obstant això, el *desalt* és traït per l'atracció del *gest*, que fa impossible que l'amant abandoni l'amor definitivament. És important de tenir en compte que, com en el cas anterior, en aquest poema no són les males accions de la dama la raó per la qual l'amant vol abandonar l'amor. Tampoc els seus defectes hi juguen un paper decisiu: és cert que l'amant es refereix al físic poc atractiu de la dama, però això no és cap obstacle quan ell mateix confessa que l'efecte del seu *gest* li fa veure-hi només bellesa. El que fa impossible que l'amant es lliuri a l'amor en aquest poema és, un cop més, la natura del seu propi sentiment, la barreja d'atracció i repulsió, que li fa rebutjar l'amor que, inevitablement, sent per la dama. És el

seu propi desig el que l'amant detesta i el que, sense èxit, vol abandonar.

La pugna entre l'amor i l'odi dins del cor de l'amant apareix també en el poema LXX ('ira e amor dins mi van debatent', v. 14; 'quan amor plau que d'ell m'he acordar,/ira és ab ell en orde pus darrer', vv. 25-26; 'aïr e am molt e mescladament', v. 38; 'en ira estic revolt e en bon voler', v. 50, RIALC 94.80). En aquesta ocasió, l'amant s'ocupa de deixar ben clar que no és només per causa de la dama que l'odi i l'amor es debaten en el seu interior:

Del tot no pusc ma aimia enculpar;
ne de mercé no puc haver poder:
lo seu malfet ab gran enginy lo quer,
e quan lo trop no'm llou ne'm vull reptar. (vv. 9-12)

Al llarg del poema es descriuen els detalls de la lluita entre l'odi i l'amor, i les reaccions contradictòries que aquesta provoca en l'amant. El que no se'ns diu, però, és on rau l'origen del conflicte entre els sentiments contradictoris d'amor i odi. La clau l'hem d'anar a buscar a la tornada, on l'amant imagina les reclamacions que faria a l'amor si es trobés amb ell: 'veent amor, ab dret jo li diria/que no m'ha dat mon ver mereiximent' (vv. 57-58). És interessant de veure com, en aquest poema, el poder de recompensar l'amant pel seu servei d'amor ja no és en mans de la dama, sinó de l'amor mateix. En parlar de la dama, l'amant confessa que, si no n'obté mercè, és perquè ell mateix se'n priva amb el seu comportament. En canvi, quan fa referència a l'amor, l'amant sí que li reclama el seu *mereiximent*. És, doncs, l'amor qui ha de millorar la situació de l'amant per treure'l del conflicte en què es troba. Però l'amant mateix ja coneix la resposta que l'amor

li donaria: 'No puc entrar qui no ha enteniment' (v. 60). És a dir que l'amant, malgrat haver fet mèrits per guanyar-se el favor de l'amor fins al punt de reclamar-li la seva recompensa, manca d'allò que és necessari per entrar en els seus dominis: l'enteniment. Aquests versos revelen implícitament la insuficiència de l'amant per obtenir el favor de l'amor, i és, precisament, aquesta insuficiència l'origen del conflicte en què l'amant es troba: a causa de la seva manca d'enteniment, l'amor no el deixa entrar en els seus dominis i, en conseqüència, no és correspost per la dama. La indiferència de l'*aimia* és conseqüència del seu comportament, propi d'un amador defectuós. L'amant, incapaç de superar les seves limitacions per manca d'enteniment, es veu dividit entre l'impuls de continuar servint la dama i el desig d'abandonar l'amor, desig que li fa buscar el *malfet* d'ella. Aquesta dicotomia es veu reflectida en la tensió entre l'amor i l'odi cap a la dama. Val la pena d'insistir en el fet que, en aquest poema, l'amant ja no demana recompensa pel seu servei a la dama, sinó a l'amor. Això ens dona la mesura del paper rellevant que assoleix l'amor com a personificació en la poesia d'Ausiàs March, tema que estudiarem en els apartats que segueixen.

En els poemes analitzats en aquesta secció, hem tingut ocasió de comprovar dos dels trets innovadors que March incorpora a la seva visió del món líric cortès. D'una banda, hem vist que la relació de causalitat entre els defectes de la dama i el rebuig de l'amant cap a ella s'ha esvaït. Les raons primeres per què l'amant vol abandonar la dama ja no són ni la seva maldat ni les seves traïcions, com s'esdevenia en la lírica anterior i contemporània de March. Com que l'amant ja no es revolta contra la dama ni contra els seus defectes, la via de la reversió queda deserta: l'absència d'un

vituperi directe contra la dama impedeix que el procés de reversió arribi a culminar. D'una altra banda, les accions de la dama o els seus defectes tampoc no són la causa directa de la lluita entre l'odi i l'amor en l'ànim de l'amant. És el rebuig cap a l'amor inspirat per la dama el que fa que l'amant se'n vulgui allunyar. Davant de la seva incapacitat per abandonar la dama (i, en conseqüència, l'amor), l'amant se sent sotmès a un tipus d'amor que no accepta, i s'hi rebel·la. Els sentiments d'odi adreçats contra la dama són el producte d'aquesta reacció. La incapacitat de l'amant per abandonar l'amor és la causa del conflicte interior entre l'amor i l'odi. Quan es tracta d'allunyar-se de la dama, és amb l'amor, i no amb la dama mateixa, amb qui l'amant ha de fer tractes.

5.7. L'amant, la dama i l'amor: una relació a tres bandes

En vista dels textos que tot just hem comentat, podem afirmar que, en aquests casos, l'amor ha suplantat la dama com a objecte del rebuig. Ara bé, cal que ens plantegem la qüestió següent: és només com a objecte de rebuig que l'amor assoleix un paper rellevant a la poesia de March? Quina relació hi ha entre aquests poemes de rebuig a l'amor carnal i els altres poemes on es parla de l'amor, ja sigui en un pla teòric, com a objecte d'una disquisició filosòfica, o en un context cortès, com a participant de la vivència amorosa de l'amant?

En primer lloc, cal distingir entre els diversos nivells de discurs en què March fa referència a l'amor. A grans trets, podem establir una divisió entre els poemes on l'amor és objecte d'una reflexió intel·lectual (que pot tenir una volada filosòfica variable), i aquells

altres poemes, més en consonància amb la tradició cortesa, on l'amor apareix personificat, com a subjecte d'unes accions determinades. Podem considerar que els poemes sobre l'amor i l'odi que acabem de comentar entren dins del primer grup, ja que l'actitud hostil de l'amant cap a l'amor sensual és producte de la reflexió filosòfica que el desqualifica, en favor de l'amor espiritual¹⁰⁸. L'amor hi té una presència rellevant, però passiva: és objecte d'una reacció per part de l'amant, i no subjecte. En canvi, en el segon grup de poemes l'amor apareix com un personatge actiu en el cas sentimental de l'amant, i és subjecte d'accions que afecten d'una manera o altra el desenvolupament de la història. Dins d'aquesta categoria, hi podem identificar dos subgrups: d'una banda, els poemes on l'amant s'adreça a la figura de l'amor personificat, sense fer referència a cap dama concreta; d'una altra banda, els poemes on l'amant, la dama i l'amor apareixen com a personatges actius en l'anècdota sentimental¹⁰⁹. És aquest darrer grup el que ocuparà la nostra atenció en els paràgrafs que segueixen.

El motiu de l'amor personificat gaudeix d'una tradició ben consolidada en la lírica cortesa. Ja en les *cansos* dels trobadors de l'època clàssica, l'amor hi apareixia sovint, exercint el seu poder implacable. Els textos analitzats en el capítol 2 d'aquest treball ens en donen bons exemples: l'amor es comporta de manera injusta i

¹⁰⁸ Els poemes on es planteja la distinció entre tots o alguns dels diferents tipus d'amor són els XLV, LXXIII, LXXXVII, C i CXXIII (RIALC 94.50, 66, 120, 30 i 55). A banda d'aquests, hi trobem un grup més ampli on s'apliquen les idees exposades en els poemes esmentats, de caràcter més teòric. Sobre el pensament amorós de March vegeu Archer, 1994a.

¹⁰⁹ Dins de la primera classificació trobem els poemes X, XXII, XIV, XLIX, LXIII, LXV, LXXIX, LXXXIV, XCI, CXV i CXXIII (RIALC 94.108, 19,54,1,93,70, [...], 119, 29, 83 i 55). Pel que fa al segon subgrup, hi hem inclòs els XVIII, XX, XXXV, XXXVII, XXXVIII, XLVIII, LIII, LV, LXIX, LXX i LXXIX (RIALC 94. 32, 11, 114, 39, 101, 4, 3, 79, 24, 80, [...]).

cruel amb l'amant i, com un mal senyor feudal, no el recompensa pels seus serveis; fins i tot li fa la guerra. En ocasions, l'amor apareix associat amb la dama per tal de perjudicar l'amant; en altres casos exerceix el seu poder no només sobre les accions de l'amant, sinó també sobre les de la dama¹¹⁰. Així mateix, en el capítol 3 vam comprovar com els poetes lírics dels segles posteriors recorrien a la figura de l'amor personificat per a presentar-lo com a responsable de la desgràcia de l'amant cortès¹¹¹. En la totalitat d'aquests casos, la figura de l'amor hi apareix investida d'autoritat i d'un poder indiscutible sobre la voluntat de l'amant, molt per sobre de la seva capacitat d'arbitri. Si bé el motiu de l'amor personificat no és cap novetat, March el dota d'una nova dimensió en associar-lo a un altre motiu, gairebé omnipresent en la seva lírica: el de la seva excepcionalitat com a amador.

En efecte, el caràcter extraordinari del servei que l'amant marqujà ret a l'amor li fa ser el seu deixeble avantatjat o, més encara, el seu únic representant digne en el món contemporani. Així, en el poema LXXIX l'amant declara que l'amor li va dedicar un tracte privilegiat en disparar-li la darrera fletxa d'or que li restava. Segons exposa March en el poema, l'amor té tres tipus de fletxes, que provoquen amors de diferents qualitats i intensitats (vv. 7-16)¹¹². En un temps

¹¹⁰ Bernart de Ventadorn, 'La dousa votz ai auzida' (70,23); Raimbaut de Vaqueiras, 'Leu pot hom gauch e pretz aver' (392,23), 'Ges, sitot ma don'et amors' (392,17), 'Era'm requier sa costum'e son us' (392,2), 'Eissamen ai gerreiat ab amor' (392,13), i 'Gerras ni plaich no'm son bo' (392,18); Gaucelm Faidit, 'Mout a amors sobrepoder' (167,38); vegeu apartats 4-7 del capítol 2.

¹¹¹ Gilabert de Próixita, 'Amor aissi m'ha fait sentir' [RIALC 139.4] i 'Si lo món perir devia' [RIALC 139.20]; Arnau March, 'Si m'avets tolt, amor, del tot lo sen' [RIALC 93.5]; Joan Berenguer de Masdovelles, 'Apoderat d'emor, per son poder' [RIALC 103.20], 'Amor tots jorns me presenta' [RIALC 103.16], i 'Gerregar vull ab amor he m'aymia' [RIALC 103.73]; vegeu els nostres capítols 3 (apartats 7 i 8) i 4 (apartat 1).

¹¹² L'al·legoria de l'amor i els seus tres tipus de fletxes, recurrent en la poesia lírica europea, té un antecedent relativament immediat en el poema 'Celeis cui

passat, quan els amadors amaven 'ab cor molt ardent' (v. 3), era perquè l'amor solia gastar fletxes d'or amb ells; ara, però, dispara fletxes de plom, l'efecte de les quals sobre els amants és mínim (vv. 25-26). L'amant, doncs, queda com a únic representant de l'amor veritable, i s'assegura l'exclusivitat del seu honor afirmant que l'amor ja ha trencat el seu arc (v. 28), amb la qual cosa s'elimina la possibilitat que, en el futur, aparegui un amant capaç de fer-li ombra. A banda del tòpic de la decadència dels costums amorosos contemporanis (que gaudeix d'una presència considerable en la lírica marquiana)¹¹³, el que cal destacar en aquest poema és el tracte únic i privilegiat que l'amor ha dispensat a l'amant, i la vehemència amb què l'amant defensa el seu caràcter exclusiu anul·lant qualsevol possibilitat de ser igualat o superat. Davant de l'orgull de l'amant que ha estat triat per l'amor com a dipositari de la seva millor llavor, la presència de la dama resulta abstracta i llunyana ('cella per qui'm ferí', v. 35; 'la que am', v. 40), i queda relegada a un segon terme, exclosa de la relació única i inigualable de l'amant amb l'amor.

La relació de l'amant amb l'amor, definida per l'excepcionalitat del primer, també és el tema principal del poema LXIX (RIALC, 94.24). En aquesta ocasió, l'amant es proclama el lloc més adient per a que l'amor s'hi estigui i en faci la seva residència, fins al punt que, si para en un altre lloc, l'amor se sent estrany (vv. 13-14). Practicant de l'amor extrem i subtil, que només els *ben enamorats* poden arribar a concebre (v. 21-24), l'amant afirma portar amb

am de cor e de saber' (243,2), del trobador Guiraut de Calanson, actiu a l'entorn del 1200 (March, 1997, I: 316; Riquer, 1989: II, 1081-4).

¹¹³ Vegeu els poemes VII, VIII, XXVI, XLI, XLIX, LI, LXIV, LXXIX, LXXXIV I LXXXVII (RIALC 94.107, 36, 33, 127, 1, 116, 47, [...], 119 i 120). Per a la vigència del tòpic de la decadència dels costums a finals de l'Edat Mitjana, vegeu Huizinga, 1994: 46-51.

lleugeresa el seu pes, que és una càrrega massa feixuga per a la resta dels homes (vv. 15-16). L'excepcionalitat de què es vanta l'amant en aquests versos és ratificada quan, més endavant, apostrofa l'amor i li recrimina la injustícia amb què tracta els seus seguidors (vv. 57-64): malgrat la duresa de les condicions que l'amor imposa als qui el senten, l'amant roman impassible sota el que per a ell és *càrrec molt plaent* (v. 16). De nou comprovem que la presència de la dama té una rellevància mínima (*la que am*, v. 26; *ella*, v. 31), desbancada per la joia de l'amant que se sap elegit per l'amor.

En altres poemes, l'amant es declara dipositari dels secrets de l'amor, que només són revelats a uns quants escollits: així, se sent en condicions d'afirmar:

Fantasiant, amor a mi descobre
los grans secrets que als pus subtils amaga,
e mon jorn clar als hòmens és nit fosca,
e visc de ço que persones no tasten. (XVIII, vv. 1-4,
RIALC 94.32)

El cercle de privilegiats es veu reduït a la presència exclusiva de l'amant a la tornada del mateix poema, on clou el discurs tot completant una trajectòria circular que li fa reprendre el motiu inicial:

Llir entre cards, lo meu voler se tempra
en ço que null amador sap lo temple.
Ço fai amor, a qui plau que jo senta
sos grans tresors; sols a mi'ls manifesta. (vv. 57-60)

Com podem comprovar, el tret més destacat de la relació que l'amant estableix amb l'amor és l'exclusivitat, una característica rara i preciosa que March s'ocupa de deixar fora de l'abast de qualsevol altre amant. El risc, però, és que, entre aquests amants que no són distingits amb el tracte privilegiat de l'amor, pot ser que hi hagi la dama objecte del servei de l'amant. Aquesta possibilitat és suggerida en el poema XX (que hem comentat a l'apartat 4 d'aquest capítol), on l'amant afirma que la dama no el correspondrà si l'amor no li revela els seus secrets, 'tals que, sinó en cors gentils, no's fiquen' (v. 31, RIALC 94.11). El caràcter exclusiu de la relació entre l'amant i l'amor, doncs, pot arribar a l'extrem d'excloure'n fins i tot la dama.

Els exemples de poemes on l'amant apareix estretament relacionat amb l'amor no es limiten als que tracten el motiu de l'excepcionalitat de l'amant. En el poema LV, l'amant constata el seu amor per la dama ('més que mi us am', v. 32, RIALC 94.79), però és significatiu el fet que, uns versos més amunt, hagi declarat el seu amor a l'amor mateix, que apareix com el responsable dels seus sentiments per la dama: 'Amor jo am, ell a mi punt no ama,/e per ell am llinatge femení' (vv. 13-14). És, doncs, a través de l'amor que l'amant estima la dama: els seus sentiments no són inspirats per les qualitats d'ella, sinó per l'amor que l'amant sent per l'amor mateix. En un altre cas, l'amor ostenta la capacitat de rescabalar l'amant pels patiments que li ha causat en el passat amb una nova dama, a qui va adreçat el poema (XLVIII, vv. 1-2, RIALC 94.4). Malgrat que la presència de la dama com a destinatària del discurs en aquest poema és força rellevant, ens trobem, de nou, la figura de l'amor actuant com a intermediari en els sentiments que l'amant dedica a la dama: així, l'amant assegura a la dama que el

seu *voler* l'estimarà com cal, i fins i tot tindrà una influència positiva en els seus versos d'amor:

de mon voler creeu segurament
que per null temps vos porà desaltàr.
Ell amarà, e no farà mentir
los meus escrits, qui d'ell han tant parlat
ne escarnirà mon verdader dictat,
ans en millor lo veureu afegir. (vv. 27-32)

L'autoritat de l'amor és tal que l'amant, tot exhortant la dama a acceptar el seu servei, li demana que es cregui les lloances que l'amor li ha dedicat: 'e si amor d'amar ha mi lloat,/creeu-lo ferm, car no'm fa desmentir' (vv. 43-44). L'amor ha esdevingut testimoni i garant de les promeses de l'amant. És interessant de veure com l'amant delega en l'amor la tasca de persuadir la dama perquè l'accepti.

En un altre poema, on l'amant declara la seva devoció per la dama (LIII, v. 25, RIALC 94.3), l'amor apareix com a responsable dels patiments de l'amant. Un amor tan gran com el que sent l'amant no pot passar inadvertit; és per això que l'amor es manifesta en la seva persona, mentre l'amant s'hi sotmet sense por:

Tan gran amor hauria en desherets
que tal afer menys de senyal passàs;
de bé o mal, se'n deu mostrar gran cas;
a amor li plau que's mostren sos secrets.
Tant mon voler amor ha obeït
que no'm dolrà sa perillosa plaga (vv. 17-22)

La intensitat de la relació entre l'amant i l'amor és tal que l'amant demana a la dama que no pateixi per ell i que el deixi sol amb

l'amor. Si la dama patís per l'amant, no faria més que agreujar el dolor d'ell:

Vós, dona, sou mon déu e mon delit;
doncs, no us dolgau si perd lo món per vós;
no'm teniu tort en les mies dolors,
e, vós dolent, me feu pus dolorit;
res no'm dol tant com si de mi us doleu.
Lleixau a mi acompanyat a amor,
car de aquell no'm trobe gran paor; (vv. 25-31)

Podem veure com els patiments de l'amant ja no constitueixen un argument per moure la dama a compassió, sinó que representen un fi en ells mateixos (Schultz, 2006: 109). L'expressió del dolor ha perdut l'objectiu que solia tenir en la lírica cortesa més tradicional (obtenir l'amor de la dama), per a esdevenir un motiu poètic la recreació del qual atorga a l'amant (i al poeta) una dignitat excepcional, un do superior gràcies al qual pot suportar patiments que el comú dels mortals no resistirien, però que també li permeten de conèixer secrets vedats a la resta dels homes. A la tornada, l'amant desvela la causa dels seus patiments: és la naturalesa mixta del seu amor el que li fa rebel·lar-se contra l'element carnal del seu desig i li inspira, alhora, amor i odi contra l'amor mateix:

Llir entre cards, ma voluntat se gira
tant que jo us vull honesta i deshonest;
lo sant aïr, aquell del qual tinc festa,
e plau-me ço de què vinc tost en ira. (vv. 41-44)

Aquests versos ens duen de nou a l'inici d'aquest apartat, on hem vist com el rebuig de l'amant cap a l'ingredient sensual del seu amor provocava en ell una reacció adversa a la dama. En aquest

cas, els sentiments contradictoris que l'amor inspira estan dirigits cap a l'amor mateix, i no projectats en la figura de la dama, com era el cas en els poemes analitzats a l'apartat 6. La imatge de la dama és preservada de tot blasme i es manté en el punt més alt de la inversió simbòlica, però l'amant li prega que el deixi estar sol amb el seu amor: en una certa manera, la dama queda exclosa de la dinàmica del cas sentimental d'aquest poema. Un cop més és amb l'amor, i no amb la dama, amb qui l'amant ha d'establir els termes de la relació. La figura de la dama és absolutament i volgudament passiva: no és subjecte de cap acció, i no se li demana que ho sigui. Més aviat al contrari, és comminada a la inactivitat. Sembla, doncs, que l'exclusió és el preu que la figura de la dama ha de pagar per ser estalviada del blasme. En efecte, tots els poemes que hem comentat en aquest apartat, on la dama és exclosa o relegada a un segon terme en favor de l'amor, ens en presenten una imatge positiva, sovint en els esglaons més alts de la inversió simbòlica, però també passiva, immòbil. Per contra, és en els poemes on la dama és objecte de crítica que la seva figura assoleix una actitud més participativa, en tant que subjecte capaç de sentir amor, encara que sigui un amor carnal.

5.8. Conclusió

Al llarg d'aquest capítol, hem pogut comprovar com Ausiàs March adopta una posició integradora i, al mateix temps, innovadora pel que fa a la tradició lírica cortesa. March pren el material disponible per explotar-ne les possibilitats i, ultrapassant les fronteres ètiques convencionals de la lírica cortesa, obrir nous camins de desenvolupament perquè aquesta mantingui el seu caràcter

definitori i original: el d'una marca de distinció, una porció de capital cultural que atorga als seus posseïdors una dignitat només reservada als elegits.

Pel que fa a l'actitud cap a la dona, March adopta un punt de partida que, sense discordar amb la tradició, sí que representa una novetat. Les idees negatives sobre la naturalesa femenina, que, a banda d'alguns casos ja esmentats¹¹⁴, jeien ocultes sota l'aparença cortesa de la lírica més tradicional, adquireixen amb March un vehicle d'expressió franca i directa. La constatació reiterada de la imperfecció femenina en la lírica de March va més enllà del pudor cortès convencional, i desafia les fronteres de la cortesia en estendre's a àrees del discurs de les que, fins ara, havia estat absent. No obstant això, March continua operant el procés d'inversió simbòlica per construir el seu discurs laudatori, basant-se en el caràcter excepcional de la dama respecte a la resta de les dones. Precisament perquè aquesta excepcionalitat de la dama hi és ben emfatitzada, el discurs laudatori d'una dona particular no implica una apreciació positiva de les dones en general, amb la qual cosa el caràcter indigne del gènere femení no hi és pas desmentit.

Les qualitats extraordinàries que s'atribueixen a la dama per efecte de la inversió simbòlica fan que aquesta sigui una fita inabastable per a l'amant: massa valuosa per dedicar-li cap atenció, la dama mai no concedirà a l'amant el que demana, i ell no podrà mai assolir la dignitat superior que representa ser acceptat com a servidor d'una dama excel·lent. En la lírica de March es pot observar una incompatibilitat entre les imatges femenines positives

¹¹⁴ Vegeu el nostre capítol segon, apartat 3.

i l'acció benèfica i enaltidora que la dama té el do d'exercir quan accepta l'amant. Així doncs, no hi ha imatges positives de dones que participin en l'ennobliment de l'amant amb llur benvolença, com les que trobàvem a la lírica cortesa tradicional. El que trobem són imatges de dones que, quan són positives, són condemnades a la passivitat absoluta, i els és negada qualsevol possibilitat d'interacció amb l'amant en l'àmbit textual. L'exemple més impactant d'aquest fet són els anomenats 'cants de mort', on la dama apareix desvinculada de les qualitats negatives considerades pròpies de les dones perquè és morta: no serà pas un ésser carnal, però tampoc no serà la dama que atorgarà a l'amant la màxima distinció amb el seu amor, perquè ja no existeix; quan existia, la seva naturalesa carnal li ho impedia.

Amb March, el servei d'amor per una dama de valor ha perdut la capacitat d'educar i ennoblir l'amant (Badia, 2003: 86). Aquesta novetat cobra sentit si considerem l'obra de March en el seu conjunt com un sistema ètic dotat d'una certa coherència: per moltes concessions que es facin a l'ètica cortesa, per molt que s'hi apliqui la inversió simbòlica i la dama hi sigui lloada, les constatacions dels defectes de la natura femenina són massa freqüents i massa contundents en la lírica marquiana com perquè el poeta faci el tripijoc de constituir la dama en dispensadora de la dignitat suprema. Ja hem vist com les imatges femenines positives ho eren a canvi d'haver perdut llur feminitat. Quan la dama és prou a la vora de l'amant com per poder correspondre els seus sentiments, és sistemàticament reintegrada al comú de les dones, amb llurs imperfeccions i llurs defectes. Així, podem comprovar que, quan la dama té la capacitat d'estimar l'amant, és només un amor impregnat de sensualitat el que li pot oferir, mai l'amor

espiritual al que l'amant aspira: els poemes LXXI, LXI, XCIX, CXVI, XLVII, CII i CXIX, comentats en els apartats 5 i 6 d'aquest capítol, ens n'ofereixen bons exemples. La dama esdevé, doncs, un exemple particular de les característiques negatives que March atribueix a les dones en general, i aporta una confirmació empírica d'allò que ell havia formulat teòricament. És per això que el procés de reversió mai no s'arriba a completar a la lírica de March: un cop la dama ha mostrat interès per l'amant, s'ha revelat com a ésser carnal i és abocada a la multitud de dones comunes que formen el gènere femení. I els defectes de les dones són proclamats amb prou constància com perquè l'amant no els hagi de repetir tot aplicant-los a una dona particular. La culminació del procés de reversió és substituïda per la vulgarització, la integració a la massa d'éssers defectuosos, i la pèrdua de l'excepcionalitat que salvava algunes dames de la mediocritat.

Si la dama que és sentimentalment activa només ho pot ser dins dels límits de la seva naturalesa carnal, l'aspiració de l'amant a una experiència amorosa plena i espiritual esdevé un impossible, almenys mentre l'objecte en sigui una dona. A la recerca d'una qualitat definitòria i excepcional, l'amant gira la seva atenció a la figura de l'amor personificat, entitat abstracta la intimitat de la qual atorga una distinció inimaginable per a d'altres amants. Els exemples comentats en l'apartat 7 d'aquest capítol ens mostren com, en alguns poemes, la relació entre l'amant i l'amor personificat assoleix un relleu que supera, amb escreix, el de la figura de la dama en els mateixos textos. La dama, en la seva passivitat, pot mantenir la seva imatge positiva i espiritual, però mai no pot atorgar a l'amant el do únic que exigeix, ja que, en esdevenir figura activa, és subjecte d'un desig que només pot ser

carnal, i perd la seva dignitat. Davant d'aquesta incapacitat de la dama per elevar l'amant a l'excel·lència, March introdueix un tercer personatge que sí li pot concedir el tracte excepcional que demana, i que pot constituir-se en un *partenaire* digne de la seva capacitat amatòria: l'amor que March ens presenta personificat en els poemes de l'apartat 7 dispensa a l'amant un tracte veritablement excepcional, al qual cap altre amant (ni tan sols els més entesos en amor) no pot aspirar i que, per descomptat, no pot ser igualat per l'amor de cap dona, carnal, indigne i vulgar per naturalesa.

L'establiment de l'amor com a personatge que desplaça la dama en la capacitat d'honorar l'amant representa un pas endavant en la tendència aristocratitzant de la lírica cortesa practicada pels cavallers nobles en els darrers segles de l'Edat Mitjana. Davant de la proliferació d'individus provinents d'altres classes socials que cultivaven la poesia de tradició cortesa, March proposa un nou model que li permet (a ell i als *ben enamorats*) de distanciar-se de la resta i d'establir un grau superior de distinció: ja no és l'amor per la dama el que ennobleix l'amant, sinó el tracte privilegiat de l'amor, només reservat per a una elit d'amants escollits. March ens presenta un amant que es distancia fins i tot d'aquesta aristocràcia del sentiment, proclamant-se dipositari únic dels secrets de l'amor. L'abandonament de la dama com a mitjà efectiu d'atènyer la distinció i la proclamació de l'amor personificat com a màxima aspiració són només alguns vessants d'un dels trets més característics de la poesia marquiana: el desig de construir un sistema únic, exclusiu, reservat a una minoria com més selecta millor. Aquest desig d'excepcionalitat és una de les constants de la seva poesia i es manifesta, per exemple, en la voluntat de crear una mena de *trobar clus* a l'entorn de la disquisició filosòfica sobre

l'amor en els poemes de caire més teòric (Zimmermann, 1997: 44). Amb la creació d'un espai textual apte per a l'idil·li únic de l'amant amb l'amor, March obre una via perquè els poetes puguin continuar practicant una modalitat de discurs que garanteixi un alt grau de distinció sense haver d'abandonar per complet els paràmetres de la lírica cortesa tradicional.

Conclusió

Arribats a aquest punt, és el moment de tornar a considerar la pregunta que ens vam plantejar a l'inici d'aquest treball: com s'articula la relació entre les imatges positives i negatives de la dama a la lírica cortesa?

La lírica cortesa neix en un espai de transgressió respecte a la tradició cultural que li serveix de context. En una cultura que ha expressat tradicionalment menyspreu i desconfiança cap a allò que és femení i cap a l'amor humà, la lírica cortesa desafia aquests plantejaments convencionals per exaltar una imatge femenina en tant que objecte de l'amor terrenal. La lloança de la dona té lloc gràcies a l'aplicació de la inversió simbòlica. La incorporació al discurs literari d'una consideració positiva de la dona i de l'amor humà, revolucionària pel que fa a la tradició cultural medieval, té la funció de provocar una experiència estètica nova, original i, sobretot, distintiva: l'exhibició de la deferència per la dama, característica de la lírica cortesa, implica la possessió de prestigi i distinció per part de les grans corts feudals on aquesta lírica és produïda, en oposició a la rudesia dels costums de la noblesa guerrera i a l'austeritat sentimental de la literatura produïda en les corts episcopals.

El caràcter transgressor de la lírica cortesa es defineix, doncs, en tant que desafiament de la tradició misògina. En conseqüència, el

Conclusió

substrat cultural que serveix de context al naixement de la lírica cortesa és necessari per a l'existència d'aquesta: el seu caràcter distintiu només té sentit en oposició a allò que és comunament establert, convencional. Així, cal que hi hagi una interacció constant entre allò que és tradicional i allò que és innovador, per tal que això darrer destaquï en la seva distinció. La identificació del grau d'interacció entre els elements tradicionals i els innovadors constitueix un indicador útil del nivell de profunditat en què actua la transgressió: en ocasions, l'exercici de la transgressió es dona únicament a un nivell superficial, de manera que la tradició és desafiada només en els seus aspectes formals, i no en els seus plantejaments ètics. Aquest és el cas de la lírica cortesa, ja que l'exercici de transgressió que aquesta opera, tot desafiant la tradició en un nivell superficial, no en qüestiona la validesa en cap moment. Si bé el discurs cortès desafia l'opinió convencional sobre la inferioritat de les dones en lloar-ne una com a exemple de virtuts, aquest desafiament és només parcial, ja que es limita a un individu en particular, i no pas a tot el gènere femení. En efecte, pel que fa a la consideració de les dones en general, la lírica cortesa de l'època clàssica participa de la misogínia tradicional, com ho demostren alguns exemples ben coneguts i d'altres que citem en el nostre capítol segon.

En el capítol esmentat estudiem la interacció entre tradició i innovació, i demostrem com aquesta posa de manifest la superficialitat del caràcter transgressor de la lírica cortesa de l'època clàssica. El fet que la lloança no exclogui elements de crítica de la dama indica que el substrat misogin tradicional és sempre present en el discurs, i s'hi manifesta en formes diverses. La tendència transgressora, doncs, no abasta prou terreny de la

Conclusió

tradició com per poder silenciar-la: s'hi oposa només en un àmbit formal i parcial, sense negar-ne els plantejaments ètics ni el caràcter generalitzador. La superficialitat de les lloances a la dama és evident en la dificultat amb què la inversió simbòlica és aplicada en alguns dels textos que estudiem en aquesta part del nostre treball: sovint ens trobem amb una reticència per part de l'amant a acceptar la submissió total i incondicional a la dama, i la perfecció d'aquesta mai no hi és afirmada de manera absoluta i inequívoca.

El ràpid procés de codificació de les convencions corteses fa que la inversió simbòlica, en tant que element característic de la lírica, ja hagi deixat de representar una novetat a l'inici del segle XIII. La *mala canso* de Gui d'Ussel (194,3), que comentem en el capítol segon, és un exemple prou eloqüent d'aquest fet. L'atenuació del caràcter innovador de la lírica cortesa convencional és proporcional a l'atenuació del seu caràcter distintiu. És la diferència allò que atorga la distinció. La recerca de fórmules per expressar la diferència sense haver d'abandonar el marc de la tradició lírica impulsa alguns poetes a experimentar més enllà dels límits del discurs cortès convencional. Aquesta inquietud per la novetat és paral·lela al desenvolupament d'un corrent de pensament reaccionari que revifa l'hostilitat contra la natura femenina i contra l'amor humà en els darrers segles de l'Edat Mitjana. La tendència a experimentar, per una banda, i, per l'altra banda, la renovació del menyspreu cap a la dona i cap a l'amor, objectes tradicionals de la lírica cortesa, convergeixen en un context cultural que afavoreix la relaxació dels continguts ètics d'aquesta lírica. En efecte, les formes tradicionals del discurs cortès enclouen idees i actituds allunyades dels plantejaments originals de la cortesia. En aquesta

Conclusió

conjuntura, els poetes de la corona d'Aragó obren nous camins en el conreu de la lírica cortesa durant els segles XIV i XV.

Una de les orientacions innovadores del discurs en l'obra d'aquests poetes és la que consisteix en intensificar l'aplicació de la inversió simbòlica. En el capítol tercer del nostre treball demostrarem com la inversió actua en grau extrem en alguns dels poemes que comentem. Tanmateix, cal tenir en compte un detall revelador pel que fa a la consonància d'aquests poemes amb el moment cultural en què són produïts: la inversió absoluta només s'opera sota la condició que la dama aparegui en el text descarnalitzada, desproveïda de les característiques que la defineixen com a ésser femení. Per a merèixer la lloança màxima, la figura de la dama ha de passar per un procés d'abstracció que implica la pèrdua de la seva feminitat. És a través d'aquesta via que els poemes de lloança a la dama s'assimilen amb els poemes a la mare de Déu, que l'amor humà és dessexualitzat fins a ser equiparat amb l'amor diví.

En el mateix capítol tercer comprovem que, quan la dama apareix investida dels atributs propis del gènere femení, l'aplicació de la inversió resulta conflictiva. La concreció de la figura de la dama inclou la presència de la seva dimensió física, que la defineix en tant que dona. Davant de la figura de la dama com a ésser concret, humà, carnal, els poetes refusen d'operar la inversió simbòlica fins a les últimes conseqüències. La inversió i, amb aquesta, la lloança, apareixen en aquests casos sota formes diverses, però sempre de manera parcial i en un estat crític. La negació del dret de la natura femenina a la lloança absoluta reflecteix la tendència reaccionària del pensament de l'època en la lírica catalana dels segles XIV i XV. Aquest tema s'inscriu en una sèrie de motius, recurrents en

Conclusió

aquesta lírica, on es fan palesos el descrèdit i el menyspreu de què són objecte les convencions corteses tradicionals: exemples d'aquests motius són la decadència dels costums amorosos, l'èxit dels amants falsos i el materialisme de les dames.

La segona tendència innovadora en la lírica catalana dels segles XIV i XV és la que ultrapassa els límits de la lírica cortesa convencional per despullar-se del respecte a la figura de la dama i per atacar-la sense pal·liatius. El maldit, al qual dediquem el capítol quart del nostre treball, ens n'ofereix exemples en abundància. En el maldit, la negligència dels continguts ètics de la lírica cortesa és absoluta. Al contrari del que hem comprovat en els poemes de lloança extrema estudiats en el capítol tercer, la presència de la dama en el maldit és eminentment carnal. La inversió, que feia possible la lloança en els poemes comentats prèviament, esdevé reversió. La dama, vista en la seva dimensió física, és reintegrada a la vulgaritat i a la imperfecció que es considera pròpia del seu gènere. La feminitat es constitueix clarament en motiu de l'atac.

Els resultats de les anàlisis textuais dutes a terme en els capítols tercer i quart ens demostren que el paper de la dama, en tant que dona, com a objecte de l'amor en la lírica cortesa, ha esdevingut una qüestió conflictiva. La natura femenina de la dama i la seva lloança apareixen com a motius antitètics i incompatibles en aquests poemes. El conflicte es manté irresolt en els textos de caire més tradicional, com els que comentem en el darrer apartat del capítol tercer. Les dues tendències innovadores que hem identificat, per contra, miren de resoldre'l cada una a la seva manera: la tendència laudatòria amb una descarnalització de la

Conclusió

figura de la dama que implica la pèrdua de tot tret distintiu femení; la tendència vituperadora amb el rebuig i l'atac a tot allò que defineix la dama en tant que dona. Les dues orientacions coincideixen en un fet: ratifiquen els plantejaments de la tradició misògina en negar la possibilitat que la dona com a tal sigui objecte de lloança.

Així doncs, la lírica de tradició cortesa a la corona d'Aragó en el segle XV veu la seva continuïtat condicionada al seguiment de tres direccions: la reproducció repetitiva dels plantejaments tradicionals, la renúncia a l'amor humà a través de l'aproximació a la lírica religiosa, i l'anihilació a través del procés de reversió del maldit. Totes tres alternatives tenen, però, un potencial limitat pel que fa a llur càrrega transgressora i distintiva: en el primer cas, aquesta càrrega s'ha esvaït quan els seus vehicles han estat integrats en la tradició; en el cas de la lírica de lloança extrema, les similituds amb la lírica mariana de la mateixa època juguen en contra del seu caràcter diferencial; el maldit, per últim, es reintegra en la tradició a través del retorn als plantejaments misògins clàssics. Cal una opció innovadora, que recuperi el caràcter distintiu que ha de ser inherent a la lírica cortesa. La proposta d'Ausiàs March, tot integrant-se en la tradició, se'n distancia en la mesura necessària per oferir una alternativa que garanteix exclusivitat i distinció. En el capítol cinquè del nostre treball veiem com March, al igual que la resta de poetes del seu temps, participa del conflicte que hem identificat més amunt, el de la incompatibilitat entre natura femenina i lloança. Si bé en alguns dels poemes que comentem segueix l'orientació laudatòria que hem descrit més amunt, despullant la figura de la dama de la seva natura carnal i equiparant-la a un ésser diví, en altres poemes

Conclusió

March, conscient de la ineptitud de la dona com a objecte de l'amor pur, la substitueix per l'ens abstracte de l'amor personificat. La solució que proposa March per al conflicte entre feminitat i lloança deixa de banda la dama, que havia estat l'objecte principal de la lírica cortesa des dels seus orígens, però recupera amb força el poder distintiu de la lírica. El poeta valencià crea un espai líric altament exclusiu, només accessible per als amants entenents, per a l'elit capaç de conèixer els secrets de l'amor. En definir el seu concepte d'una aristocràcia del sentiment condicionada al coneixement intel·lectual del fenomen amorós, March torna a investir la lírica cortesa amb el poder d'atorgar distinció.

La maniobra de March revela un fet decisiu per a la conclusió del nostre treball: la figura de la dama ha deixat de ser una peça imprescindible en la lírica de tradició cortesa. La possibilitat d'un discurs cortès sense la figura de la dama, confirmada per March, posa en qüestió, inevitablement, la dimensió real d'aquesta figura en la tradició lírica cortesa: si el discurs amorós pot existir sense la dama, fins a quin punt la seva presència ha estat rellevant al llarg dels segles d'història de la lírica cortesa?

La superficialitat de les lloances de la dama ha quedat demostrada al llarg d'aquest treball. Des de les cançons dels trobadors d'època clàssica, en què la lloança se superposa a la misogínia tradicional sense arribar a silenciar-la, fins als textos dels poetes catalans dels segles XIV i XV, on la lloança queda condicionada a la supressió de la feminitat de la dama, el que ens trobem és un discurs que, sota una aparença de deferència cap a la dona, confirma i ratifica les idees misògines tradicionals. Aquestes idees són confrontades en certa mesura per la lírica trobadoresca clàssica, però aquesta

Conclusió

oposició no és, ni pretén ser, prou vehement com per qüestionar la tradició. De fet, la presència constant de la tradició és necessària i beneficiosa, ja que garanteix aquest caràcter diferencial tan cobejat per la lírica cortesa.

Així, no podem pas admetre que darrere les lloances a la dama de la lírica cortesa hi hagi una veritable voluntat d'alterar la dinàmica de la relació entre els gèneres. El paper dominant de la dama a la lírica cortesa clàssica és una tendència cultural producte d'una conjuntura històrica determinada, i roman confinat a l'espai d'allò que és simbòlic. En una època en què la presència de les dames a les corts feudals és símbol de prestigi i poder, la literatura cortesa, àvida de signes de distinció, pren la figura de la dama com a objecte del discurs. Un cop la lloança de la dama i l'exalçament de l'amor humà han deixat de resultar trets innovadors i distintius, els poetes cerquen noves fórmules d'expressió que, sense abandonar el marc de la tradició lírica, continguin elements diferenciadors. El poderós substrat misogin de la poesia cortesa, però, reconduïx aquestes temptatives d'innovació cap a camins ja recorreguts, amb la qual cosa el poder distintiu de la lírica es dispersa. És només quan la figura femenina és desplaçada de la posició d'objecte principal que la lírica recupera el seu potencial diferenciador. Arran d'aquest fet, el paper de la dama com a objecte de lloances en la tradició cortesa catalana apareix com a conjuntural, sotmès al caprici dels vents favorables o contraris de cada moment històric.

La combinació d'elements positius i negatius de la figura de la dama en proporcions variables dins la lírica cortesa contradiu el plantejament tradicional segons el qual hi trobem textos dedicats

Conclusió

exclusivament a lloar-la o a atacar-la. Aquesta varietat de combinacions fa possible que hi hagi una diversitat d'imatges femenines que supera amb escreix les classificacions convencionals de la dama com a *bona domna* o *mala domna*. No hi ha, doncs, dos models femenins a la lírica cortesa. Podriem dir que n'hi ha tants com hi ha textos, perquè cada text ens ofereix un grau particular de variació en l'aplicació de les coordenades positives i negatives.

No hi ha dues actituds contradictòries cap a la dama a la lírica catalana de tradició cortesa. El que hi ha són dos posicionaments davant la tradició: un de conservador, que la reafirma sense embuts, i un de transgressor que, sense qüestionar-la, l'utilitza com a contrapart per a exhibir la pròpia diferència. La lloança i el blasme, malgrat les diferències aparents, són dos productes de la mateixa herència cultural que, com les dues cares d'una moneda, ofereixen punts de vista alternatius per a un sol objecte, omplint de riquesa i de colors una de les manifestacions artístiques més fascinants de la nostra cultura.

Aquesta tesi vol proposar un acostament a la lírica cortesa que no estigui condicionat pels plantejaments tradicionals i que ens permeti d'aprofundir en el grau de coneixença de tots els vessants d'aquesta lírica. Si aconseguim adoptar una perspectiva de lectors curiosos abans que de crítics, i si, en comptes de deixar-nos informar per les nostres convencions culturals, fem les preguntes als textos, podrem gaudir d'una experiència artística el més fidel possible a la que els nostres artistes inspiraven en el seu públic. Aquesta és la finalitat última del nostre treball.

Edicions dels textos utilitzats

Andreu Febrer

Febrer, Andreu, 1951. *Poesies*, a cura de Martí de Riquer, Els Nostres Clàssics A 68, Barcelona, Barcino

Arnau March

Pagès, Amadeu, 1934. *Les cobles de Jacme, Pere i Arnau March: La poesia lírica d'abans d'Auzias March*, Llibres rars i curiosos 5, [s. ed.], Castelló de la Plana

Arnaut Daniel

Daniel, Arnaut, 1994. *Arnaut Daniel: Poesías*, ed. de Martí de Riquer, Barcelona, Sirmio-Quaderns Crema

Arnaut de Maruelh

Mareuil, Arnaut de, 1935. *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, ed. de R.C. Johnston, París, Droz

Ausiàs March

March, Ausiàs, 1997. *Obra completa*, ed. de Robert Archer, 2 vols, Barcelona, Barcanova

Berenguer de Palou

Palou, Berenguer de, 1971. 'The Troubadour Berenguer de Palazol: A Critical Edition of his Poems', ed. de Terence Newcombe, *Nottingham Mediaeval Studies*, 15: 54-95

Bernart de Ventadorn

Ventadour, Bernard de, 1966. *Bernard de Ventadour: Chansons d'amour*, ed. de Moshé Lazar, París, Klincksieck

Cerverí de Girona

Girona, Cerverí de, 1947. *Obras completas del trovador Cerverí de Girona: texto, traducción y comentarios*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos

Folquet de Marselha

Marseille, Folquet de, 1910. *Le troubadour Folquet de Marseille*, ed. de Stanislaw Strónski, Cracòvia [consultat a www.rialto.unina.it, 27/01/05]

Francesc Ferrer

Ferrer, Francesc, 1989. *Obra completa*, a cura de Jaume Auferil, Els Nostres Clàssics A 128, Barcelona, Barcino

Francí Guerau

Riquer, Martí de, 1973. 'Francí Guerau, poeta catalán del siglo XV', *Mélanges de langue et littérature offerts à Pierre le Gentil*, [s. lloc], SEDES-CDU: 733-44

Gaucelm Faidit

Faidit, Gaucelm, 1965. *Les poèmes de Gaucelm Faidit, troubadour du XIIe siècle*, ed. de Jean Mouzat, París, Nizet

Gilabert de Próixita

Próixita, Gilabert de, 1954. *Poesies*, a cura de Martí de Riquer, Els Nostres Clàssics A 76, Barcelona, Barcino

Giraut de Bornelh

Borneil, Giraut de, 1989. *The cansos and sirventes of Giraut de Borneil: A critical edition*, ed. de Ruth Verity Sharman, Cambridge University Press

Gui d'Ussel

Audiau, Jean (ed.), 1922. *Les poésies des quatre troubadours d'Ussel publiées d'après les manuscrits*, París, [s. ed.]; repr. Ginebra, Slatkine, 1973

Guillem de Berguedà

Berguedà, Guillem de, 1996. *Les poesies del trobador Guillem de Berguedà: text, traducció, introducció i notes per Martí de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema

Guillem de Cabestany

Cabestanh, Guilhem de, 1924. *Les chansons de Guilhem de Cabestanh éditées par Arthur Långfors*, Les Classiques Français du Moyen Âge 42, París, Champion

Guillem de Cervera (v. Cerverí de Girona)

Guillem de Masdovelles

Aramon i Serra, Ramon (ed.), 1938. *Cançoners dels Masdovelles (Manuscrit n. 11 de la Biblioteca de Catalunya)*, Cançoners Catalans de la Biblioteca de Catalunya 1, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans/Biblioteca de Catalunya

Guillem de Sant Leidier

Saint-Didier, Guillem de, 1956. *Poésies du troubadour Guillem de Saint-Didier*, ed. d'Aimo Sakari, Helsinki, Société Néophilologique

Guillem Ramon de Gironella

Riquer, Martí de (ed.), 1986. *Guillem de Berguedà i altres trobadors: Obra poètica*, Escriptors del Berguedà 2, Berga, L'Albí

Huguet de Mataplana

Riquer, Martí de, 1972. 'El trovador Huguet de Mataplana', *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, 3 vols, Madrid, Gredos: I, 455-494

Jaume March

March, Jaume, 1994. *Obra poètica*, a cura de Josep Pujol, Els Nostres Clàssics A 133, Barcelona, Barcino

Joan Basset

Bohigas, Pere, 1988. *Lírica trobadoresca del segle XV: Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, València, Institut de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Joan Berenguer de Masdovelles

Aramon i Serra, Ramon (ed.), 1938. *Cançoners dels Masdovelles (Manuscrit n. 11 de la Biblioteca de Catalunya)*, Cançoners Catalans de la Biblioteca de Catalunya 1, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans/Biblioteca de Catalunya

Joan Roís de Corella

Roís de Corella, Joan, 1983. *Obra profana*, a cura de Jordi Carbonell, La Unitat 74, València, Eliseu Climent

Jofre de Foixà

Foixà, Jofre de, 1952. *Vers e Regles de Trobar*, ed. d'Ettore li Gotti, Mòdena, Società Tipografica Modenese

Jordi de Sant Jordi

Sant Jordi, Jordi de, 2005. *Poesies*, a cura d'Aniello Fratta, Els Nostres Clàssics B 26, Barcelona, Barcino

Melcior de Gualbes

Bohigas, Pere, 1988. *Lírica trobadoresca del segle XV: Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, València, Institut de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Paulet de Marselha

Riquer, Isabel de, 1996. *Paulet de Marselha: un provençal a la cort dels reis d'Aragó*, La Flor Inversa 2, Barcelona, Columna

Peire Rogier

Rogier, Peire, 1976. *The Poems of the Troubadour Peire Rogier*, ed. de Derek E. T. Nicholson, Nova York, Barnes & Noble

Peire Vidal

Vidal, Peire, 1960. *Peire Vidal: Poesie. Edizione critica e commento a cura di D'Arco Silvio Avalle*, 2 vols, Milan, Riccardo Ricciardi

Perdigon

Perdigon, 1926. *Les chansons de Perdigon, éditées par H. J. Chaytor*, Les Classiques Français du Moyen Âge 53, Paris, Champion

Pere Joan de Masdovelles

Archer, Robert, 1994. 'L'obra poètica de Pere Joan de Masdovelles', *Els Marges*, 49: 63-78

Pere March

March, Pere, 1993. *Obra completa*, a cura de Lluís Cabré, Els Nostres Clàssics A 132, Barcelona, Barcino

Pere Torroella

Torroella, Pere, 2004. *Obra completa*, ed. de Robert Archer, Soveria Mannelli, Rubbettino

Ponç de la Guàrdia

Frank, Itsván, 1949. 'Pons de la Guardia, troubadour catalan du XIIIe siècle', *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 12: 229-327

Ponç d'Ortafà

Rivals, Edmond de, 1933-36. 'Pons d'Ortaffa', *Revue des Langues Romanes*, 67: 59-118, reimpressió Klaus Reprint, Liechtenstein, 1970

Raimbaut de Vaqueiras

Vaqueiras, Raimbaut de, 1964. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*, ed. de Joseph Linskill, La Haia, Mouton

Raimon de Miraval

Miraval, Raimon de, 1971. *Les poésies du troubadour Raimon de Miraval*, ed. de Leslie Thomas Topsfield, Paris, Nizet

Uc de Sant Circ

Saint-Circ, Uc de, 1913. *Poésies de Uc de Saint-Circ, publiées avec une introduction, une traduction et des notes par A. Jeanroy et J.-J. Salverda de Grave*, Toulouse, Privat

Bibliografia

- Agustí, 1958. *Obras de San Agustín en edición bilingüe, XV. De la doctrina cristiana. Del Génesis contra los maniqueos. Del Génesis a la letra, incompleto. Del Génesis a la letra*, ed. Balbino Martín, 2ª ed., Biblioteca de Autores Cristianos 168, Madrid, La Editorial Católica
- Alemaný, Rafael, 2000. 'Ausiàs March y las letras valencianas del siglo XV: vasos comunicantes', dins Sánchez Rodrigo, Lourdes, i Enrique J. Nogueras Valdivieso (eds.), *Ausiàs March y las literaturas de su época*, Granada, Universidad de Granada: 111-31
- Alemaný Ferrer, Rafael, i Vicent Martines Peres, 1997. 'Bibliografía sobre Ausiàs March', dins Alemaný Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 365-408
- Ambròs, 1897. *Sancti Ambrosii opera: pars prima*, Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum 32, Praga, Tempsky
- Archer, Robert, 1989-90. 'Ausiàs March i els mercaders', *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 42: 209-19
- _____, 1991. 'Tradition, Genre, Ethics and Politics in Ausiàs March's *maldit*', *Bulletin of Hispanic Studies*, 68.3: 371-82
- _____, 1994a. 'Ausiàs March as a Theorist of Love', dins Griffin, Nigel, i altres (eds.), *The Discerning Eye: Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*, Llangrannog, The Dolphin Book Co.: 3-15
- _____, 1994b. 'L'obra poètica de Pere Joan de Masdovelles', *Els Marges*, 49: 63-78

- _____, 1996a. *Aproximació a Ausiàs March: Estructura, tradició, metàfora*, Barcelona, Empúries
- _____, 1996b. 'Aproximació al maldit', dins Bover i Font, August, Jaume Martí-Olivella i Mary Ann Newman (eds.), *Actes del setè col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica: Berkeley, 1993*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 21-35
- _____, 1997a. 'Ausiàs March i la invenció', *Afers: fulls de recerca i pensament*, 26: 69-86
- _____, 1997b. 'Ausiàs March i les dones', dins Alemany Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 13-30
- _____, 1999. 'Formes del desamor: blasme de dones i maldit', dins Alemany, Rafael (ed.), *Ausiàs March i el món cultural del segle XV*, Symposia Philologica 1, Alacant, Universitat d'Alacant/Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana: 59-75
- _____, 1999-2000. 'Las coplas 'de las calidades de las donas' de Pere Torroella y la tradición lírica catalana', *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 47: 405-23
- _____, 2000. 'La tradición del vituperio de las mujeres antes y después de Ausiàs March', dins Sánchez Rodrigo, Lourdes, i Enrique J. Nogueras Valdivieso (eds.), *Ausiàs March y las literaturas de su época*, Granada, Universidad de Granada: 151-65
- _____, 2001a. *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de textos medievales*, Madrid, Cátedra
- _____, 2001b. "Tus falsas opiniones e mis verdaderas razones": Pere Torroella and the Woman-Haters', *Bulletin of Hispanic Studies*, 78: 551-66
- _____, 2005. *The Problem of Woman in Late-Medieval Hispanic Literature*, Londres, Tamesis
- _____, 2006. 'Mujeres enamoradas: un epistolario de Pere Torroella y Pedro d'Urrea', *Hispanic Research Journal*, 7: 291-305
- Archer, Robert i Isabel de Riquer, 1998. *Contra las mujeres: Poemas medievales de rechazo y vituperio*, Barcelona, Quaderns Crema

- Aristòtil, 1994. *La reproducción de los animales*, ed. Ester Sánchez, Biblioteca Clásica Gredos 201, Madrid, Gredos
- Arqués, Rossend, 1992. 'Dona del món (notes sobre el 'maldit' a propòsit de Pau de Bellviure)', *Rassegna Iberistica*, 42: 3-24
- Asperti, Stefano, 1999. 'I trovatori e la corona d'Aragona: Riflessione per una cronologia di riferimento', *Mot, so, razo*, 1: 12-31
- Aston, Margaret, 1968. *The Fifteenth Century: The Prospect of Europe*, Londres, Thames and Hudson
- Aston, S. C., 1969. 'The Provençal planh; II, the lament for a lady', *Mélanges offerts à Rita Lejeune, professeur a l'Université de Liège*, 2 vols, Gembloux, Duculot, I: 57-65
- Auerbach, Erich, 1977. *Mimésis: La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. de Cornelius Heim, Tel 14, Paris, Gallimard
- Averçó, Lluís d', 1956. '*Torcimany*' de Luis de Averçó: *Tratado retórico gramatical y diccionario de rimas. Siglos XIV-XV*, ed. per José María Casas Homs, 2 vols, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Babcock, Barbara A. (ed.), 1978. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press: 13-36
- Badia, Lola, 1983. *Poesia catalana del segle XIV: Edició i estudi del 'Cançoneret de Ripoll'*, Barcelona, Quaderns Crema
- _____, 1993. *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis de cultura literària i lectures d'Ausiàs March*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- _____, 1998. 'El arte de la poesía en la corona de Aragón catalana de los siglos XIV y XV: de la Gaya Ciencia a la poesía intelectual', dins *Actas del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas*, 1998. *El arte de la prosa y la poesía, 1: la Edad Media*, <http://www.usal.es/~semyr/reuniones-actas-98-99-4.htm#1> [consultat el 30 de setembre de 2006]

- _____, 2003. 'De l'amor que educa a la passió culpable: Jordi de Sant Jordi, XI versus Ausiàs March, IV', dins *Professor Joaquim Molas: Memòria, Escriptura, Història*, 2 vols, Col·lecció Homenatges 19, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona: I, 85-97
- Badia, Lola, i Rosanna Cantavella, 1996. 'La literatura catalana baix-medieval', *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans, III: La forja dels Països Catalans. Segles XIII-XV*, 12 vols, Barcelona, Enciclopèdia Catalana: 368-79
- Bakhtin, Mikhail, 1984. *Rabelais and His World*, trad. d'Hélène Iswolsky, Bloomington, IN., Indiana University Press
- Beauvoir, Simone de, 1949. *Le deuxième sexe*, 2 vols, París, Gallimard
- Bec, Pierre, 1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours: Pour une approche du contre-texte médiéval*, París, Stock
- Beltran, Vicenç, 1988. *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Estudios Literarios 1, Barcelona, PPU
- _____, 2003. 'La disfressa de l'amor cortès: Joan Berenguer de Masdovelles i el seu cançoner', *Cancionero General*, 1: 9-28
- _____, 2006a. *El cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles*, Textos i Estudis de Cultura Catalana 109, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- _____, 2006b. *Poesia, escriptura i societat: els camins de March*, Col·lecció Germà Colón d'Estudis Filològics 3, Castelló/Barcelona, Fundació Germà Colón Domènech/Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- Benton, John F., 1968. 'Clio and Venus: An Historical View of Medieval Love', dins Newman, F. X. (ed.), *The Meaning of Courtly Love*, Albany, State University of New York Press: 19-42
- Berthelot, Anne, 1989. *Histoire de la littérature française du Moyen Âge*, [París], Nathan
- Bertolucci Pizzorusso, Valeria, 1993. 'Motivi e registri minoritari nella lirica d'amore galego-portoghese: la *cantiga 'de change'*', dins *O Cantar dos Trobadores*, Sant Jaume de Galícia, Xunta de Galícia: 109-20

- Bezzola, Reto R., 1958-1966. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200)*, 5 vols, Paris, Champion
- Bisson, Thomas N., 1986. *The Medieval Crown of Aragon: A Short Story*, Oxford, Clarendon Press
- Bitel, Lisa M., 1998. 'Women in Early Medieval Northern Europe', dins Bridenthal, Renate, Susan Mosher Stuard i Merry E. Wiesner (eds.), *Becoming Visible: Women in European History*, 3a ed., Boston, Houghton Mifflin: 105-27
- Blakeslee, Merritt R., 1985. 'Apostrophe, dialogue, and the generic conventions of the troubadour 'canço'', dins Burgess, Glyn S. i Robert A. Taylor (eds.), *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto, 1983)*, Cambridge, Brewer: 41-51
- Blamires, Alcuin (ed.), 1992. *Woman Defamed and Woman Defended: An Anthology of Medieval Texts*, Oxford, Clarendon Press
- _____, 1997. *The Case for Women in Medieval Culture*, Oxford, Clarendon Press
- Bloch, Marc, 1962. *Feudal Society*, trad. de L. A. Manyon, 2a edició, Londres, Routledge & Kegan Paul
- Bloch, R. Howard, 1977. *Medieval French Literature and Law*, Berkeley, University of California Press
- _____, 1987. 'Medieval Misogyny', *Representations*, 20: 1-24
- _____, 1991. *Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love*, Chicago, University of Chicago Press
- Boase, Roger, 1977. *The Origin and Meaning of Courtly Love: A Critical Study of European Scholarship*, Manchester, Manchester University Press
- _____, 1978. *The Troubadour Revival: a Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Londres, Routledge & Kegan Paul
- _____, 1984. 'Courtly Love in Spanish Literature: A Continuing Debate', *Journal of Hispanic Philology*, 9: 67-73
- Bohigas, Pere, 1959-62. 'Metafísica y retórica en la obra de Ausiàs March', *Revista Valenciana de Filología*, 6: 9-31

- _____, 1988. *Lírica trobadoresca del segle XV: Joan Basset i altres poetes inèdits del Cançoner Vega-Aguiló*, València, Institut de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- Bonnassie, Pierre, 1976. *La Catalogne du milieu du Xe à la fin du Xie siècle: Croissance et mutations d'une société*, 2 vols, Toulouse, Publications de l'Université de Toulouse-Le Mirail
- Bourdieu, Pierre, 1979. *La distinction: Critique sociale du jugement*, París, Les Éditions de Minuit
- _____, 1982. *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*, París, Fayard
- _____, 1991. *Language and Symbolic Power*, ed. per John B. Thompson, trad. per Gino Raymond i Matthew Adamson, Cambridge, Polity Press
- Braet, Herman, 1979. *Deux lais féeriques bretons: Graellent et Tyolet*, Brussel·les, Aurelia
- Brea Hernández, Àngelo José, 1993. "Se eu podesse desamar", de Pero da Ponte: un exemplo de 'mala canso' na lírica galego-portuguesa?, *O Cantar dos Trobadores*, Sant Jaume de Galícia, Xunta de Galicia: 351-72
- Brescia, Albertano da, 1965. *Llibre de consolació i de consell*, a cura de G. E. Sansone, Els Nostres Clàssics 94, Barcelona, Barcino
- Brocato, Linde M., 1999. "'Tened por espejo su fin": Mapping Gender and Sex in Fifteenth- and Sixteenth-Century Spain", dins Blackmore, Josiah, i Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, cultures and crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham. N.C./Londres, Duke University Press: 325-65
- Brown, Catherine, 1999. 'Queer Representation in the *Arcipreste de Talavera*, or the *Maldezir de mugeres* Is a Drag', dins Blackmore, Josiah, i Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, cultures and crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham. N.C./Londres, Duke University Press: 73-103
- Bullough, Vern L., 1994. 'On Being a Male in the Middle Ages', dins Lees, Clare A. (ed.), *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, Medieval Cultures 7, Minneapolis, The University of Minnesota Press: 31-45

- Burns, E. Jane, 1985. 'The Man behind the Lady in Troubadour Lyric', *Romance Notes*, 25: 254-70
- _____, 2001. 'Courtly Love: Who Needs It? Recent Feminist Work in the Medieval French Tradition', *Signs*, 27: 23-57, a JSTOR <<http://links.jstor.org/sici?sici=0097-9740%28200123%2927%3A1%3C23%3ACLWNIR%3E2.0.CO%3B2-3>> [consultat el 15 de juny de 2006]
- Burns, E. Jane i Roberta L. Krueger, 1985. 'Courtly Ideology and Woman's Place in Medieval French Literature: Introduction', *Romance Notes*, 25: 205-19
- Busby, Keith, 1989. 'Cristal et Clarie: a Novel Romance?', dins d'Haen, Theo, Rainer Grübel i Helmut Lethen (eds.), *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam, John Benjamins: 77-103
- Cabré, Lluís, 1996. 'Aristotle for the Layman: Sense Perception in the Poetry of Ausiàs March', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 59: 48-60, a JSTOR <http://links.jstor.org/sici?sici=0075-4390%281996%2959%3C48%3AAFTLSP%3E2.0.CO%3B2-1> [consultat el 20 de desembre de 2006]
- _____, 1997. 'From Ausiàs March to Petrarch: Torroella, Urrea, and Other *Ausimarchides*', dins Macpherson, Ian, i Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis: 57-73
- Cadden, Joan, 1993. *Meanings of Sex Difference in the Middle Ages: Medicine, Science, and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press
- Calin, William, 1980. 'Defense and Illustration of 'Fin'Amor': Some Polemical Comments on the Robertsonian Approach', dins Smith, Nathaniel i Joseph T. Snow (eds.), *The Expansion and Transformations of Courtly Literature*, Athens, The University of Georgia Press: 32-48
- Cantavella, Rosanna, 1989. 'Del 'Perilhos tractat' al 'Conhort' de Francesc Ferrer', *Actes del Vuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Biblioteca Abat Oliba 77, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 449-58
- _____, 1992. *Els cards i el lliur: Una lectura de l'Espill de Jaume Roig*, Barcelona, Quaderns Crema

- Casas Rigall, Juan, 1995. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Sant Jaume de Galícia, Universidade de Santiago de Compostela
- Casey, Kathleen, 1976. 'The Cheshire Cat: Reconstructing the Experience of Medieval Women', dins Carroll, Berenice A. (ed.), *Liberating Women's History: Theoretical and Critical Essays*, Urbana, University of Illinois Press: 224-49
- Castiglione, Baldassarre, 1972. *I libro del Cortegiano*, a cura d'Ettore Bonora, Milà, Mursia
- Cátedra, Pedro M., 1989. *Amor y pedagogía en la Edad Media: Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca
- Cercamon, 1922. *Les poésies de Cercamon*, ed. Alfred Jeanroy, Les Classiques Français du Moyen Âge 27, París, Champion
- Chartier, Roger, 1988. *Cultural History: Between Practices and Representations*, trad. per Lydia G. Cochrane, Cambridge, Polity Press
- Chaytor, H. J., 1933. *A History of Aragon and Catalonia*, Londres, Methuen
- Chiner Gimeno, Jaume J., 1997. *Ausiàs March i la València del segle XV (1400-1459)*, València, Consell Valencià de Cultura
- _____, 1999. "En vós està fer son cas flach o fort" (CVII, 9). Correccions d'impremta, correccions d'autor a *Ausiàs March i la València del segle XV (1400-1459)*, *Llengua i Literatura*, 10: 361-84
- Cholakian, Rouben C., 1990. *The Troubadour Lyric: A Psychocritical Reading*, Manchester, Manchester University Press
- Chrétien de Troyes, 1993. *Le Roman de Perceval*, ed. de Keith Busby, Tübingen, Max Niemeyer
- Ciceró, 1949. *De inventione. De optimo genere oratorum. Topica*, trad. H. M. Hubbell, The Loeb Classical Library, Londres: Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press
- [Ciceró], 1954. *Ad. C. Herennium: De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, trad. Harry Caplan, The Loeb Classical Library, Londres: Heinemann; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press

- Cingolani, Stefano Maria, 1984. 'Estra lei n'i son trei', *Cultura Neolatina*, 44: 9-47
- Cocozzella, Peter, 1986. 'Ausiàs March and the 'Truth' of the Troubadours', dins *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, 4 vols, Barcelona, Quaderns Crema: I, 111-29
- _____, 1997. 'Ausiàs March, herald del Renaixement a Espanya', dins Alemany Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 73-88
- Coderch, Marion, 1997. 'Bernart de Ventadorn: *Lo fin'amic?* Imatges negatives de la *Domna*', *Anuari de Filologia*, 20: 31-44
- _____, 1998. 'Bernart de Ventadorn: la voix d'un idéal. L'incompréhension entre les sexes à travers l'oralité', *Bulletins de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, 14: 41-6
- Cohen, Caroline, 1958. 'Les éléments constitutifs de quelques *planctus* des Xe et XIe siècles', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1: 83-6
- Correll, Barbara, 1990. 'Malleable Material, Models of Power: Woman in Erasmus's 'Marriage Group' and *Civility in Boys*', *English Literary History*, 57, 2: 241-262, a JSTOR <
<http://links.jstor.org/sici?sici=0013-8304%28199022%2957%3A2%3C241%3AMMMOPW%3E2.0.CO%3B2-8>> [consultat el 13 de juny de 2006]
- Costa, Mercè i Maribel Tarrés, 2001. *Diccionari del català antic*, Barcelona, Edicions 62
- Curtius, Ernst Robert, 1989. *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols, Mèxic, Fondo de Cultura Económica
- Davis, Natalie Zemon, 1978. 'Women on Top: Symbolic Sexual Inversion and Political Disorder in Early Modern Europe', dins Babcock, Barbara A. (ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press: 147-90
- Deyermond, Alan, 1981. 'The Interaction of Courtly and Popular Elements in Medieval Spanish Literature', dins Burgess, Glyn S. (ed.), *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool, 1980)*, Liverpool, Cairns: 21-42

- Di Girolamo, Costanzo, 1977. 'Ausiàs March and the Troubadour Poetic Code', dins Gulsoy, Joseph, i Josep M. Solà-Solé (eds.), *Catalan Studies. Estudis sobre el català. Volume in Memory of Josephine de Boer*, 2 vols, Col·lecció Lacetania 4, Barcelona, Borràs: I, 223-37
- Di Girolamo, Costanzo i Donatella Siviero, 1999. 'D'Orange a Beniarjó, passant per Florència: Una interpretació dels 'estramps' catalans', *Mot, so, razo*, 1: 32-9
- Dragonetti, Roger, 1960. *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution a l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel
- Dronke, Peter, 1968. *Medieval Latin and the Rise of European Love-Lyric*, 2a edició, 2 vols, Oxford, Clarendon Press
- Duby, Georges, 1961. 'Une enquête à poursuivre: La noblesse dans la France médiévale', *Revue Historique*, 226: 1-22
- _____, 1977. *The Chivalrous Society*, trad. Cynthia Postan, Berkeley, University of California Press
- Duby, Georges, i Michelle Perrot (dirs.), 1991. *Histoire des femmes en Occident, 2: Le Moyen Age*, París, Plon
- Eagleton, Terry, 1981. 'On Textuality', *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Londres, Verso; reimpr. 1988: 114-30
- _____, 1991. *Ideology: An introduction*, Londres, Verso
- Elias, Norbert, 1983. *The Court Society*, trad. d'Edmund Jephcott, Oxford, Blackwell
- _____, 1994. *The Civilizing Process: The History of Manners and State Formation and Civilization*, trad. d'Edmund Jephcott, Oxford, Blackwell
- Ermengaud, Matfre, 1976. *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud: Tome V (27252T-34597)*, ed. de Peter T. Ricketts, Leiden, Brill
- Espadaler, Anton M., 1984. 'Història de l'ull: Don Juan a l'obra d'Ausiàs March', *Quaderns Crema*, segona sèrie, 8: 37-51
- _____, 1985. 'Sobre el poema XXIII d'Ausiàs March', dins *Homenatge a Antoni Comas: Miscel·lània in memoriam*, Barcelona, Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona: 121-31

- Fàbrega i Escatllar, Valentí, 1998. *Veles e vents: El conflicte eròtic a la poesia d'Ausiàs March*, Argent Viu 33, Lleida, Pagès
- Faral, Edmond, 1924. *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècle: Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, Bibliothèque de l'École des Hautes Études 238, Paris, Champion
- Faulhaber, Charles B., 1978. 'The *Summa dictaminis* of Guido Faba', dins Murphy, James J. (ed.), *Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley, University of California Press: 85-111
- Fenster, Thelma S. i Clare A. Lees (eds.), 2002. *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, Nova York, Palgrave
- Ferrando Francés, Antoni i Miquel Nicolás Amorós, 2005. *Història de la llengua catalana*, Barcelona, Pòrtic
- Ferrante, Joan M., 1975. *Woman as Image in Medieval Literature: From the Twelfth Century to Dante*, Nova York, Columbia University Press
- _____, 1980. 'Cortes'Amor in Medieval Texts', *Speculum*, 55: 686-95, a JSTOR < <http://links.jstor.org/sici?sici=0038-7134%28198010%2955%3A4%3C686%3ACIMT%3E2.0.CO%3B2-S>> [consultat el 15 de juny de 2006]
- Ferrante, Joan M. i George D. Economou, 1975. *In Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature*, Port Washington, Kennicat
- Ferraté, Joan, 1992. *Llegir Ausiàs March*, Assaig 12, Barcelona, Quaderns Crema
- _____, 1994. *Les poesies d'Ausiàs March: introducció i text revisat*, 2a edició corregida, Sèrie Gran 1, Barcelona, Quaderns Crema
- Ferrer, Josep, 1985. 'Ausiàs March: L'hora del lector en la poesia medieval?', *Afers: fulls de recerca i pensament*, 1: 272-91
- _____, 1997. 'Sobre el concepte ausiasmarquià d'escriptura: Un pas cap a la modernitat', *Afers: fulls de recerca i pensament*, 26: 103-16
- Finke, Laurie A., 1992. 'The Rhetoric of Desire in the Courtly Lyric', *Feminist Theory, Women's Writing*, Ithaca, Cornell University Press: 29-74

- _____, 1996. 'Sexuality in Medieval French Literature: 'Séparés, on est ensemble'', dins Bullough, Vern. L., i James A. Brundage (eds.), *Handbook of Medieval Sexuality*, Nova York, Garland: 345-68
- Fokkema, Douwe, 1989. 'The Concept of Convention in Literary Theory and Empirical Research', dins d'Haen, Theo; Rainer Grübel i Helmut Lethen (eds.), *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam, John Benjamins: 1-16
- Foucault, Michel, 1971. *L'ordre du discours*, París, Gallimard
- _____, 1976. *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir*, 6 vols, París, Gallimard
- _____, 2000. 'What is an author?', *Modern Criticism and Theory: A Reader*, ed. per Lodge, David, i Nigel Wood, Harlow, Pearson: 196-210
- Frank, Donald K., 1966. 'On the Troubadour *Fin'amors*', *Romance Notes*, 7.2: 209-17
- Frank, Itsvan, 1953. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, 2 vols, París, Champion
- Frappier, Jean, 1959. 'Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2: 135-56
- Friedrich, Hugo, 1974. *Epoche della lirica italiana: Dalle origini al Quattrocento*, Guide e manuali 13, Milà, Mursia
- Fuster, Joan, 1959-62. 'Ausiàs March, el ben enamorat', *Revista Valenciana de Filologia*, 6: 55-83
- Gallo, Ernest, 1978. 'The *Poetria Nova* of Geoffrey of Vinsauf', dins Murphy, James J. (ed.), *Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley: University of California Press: 68-84
- Garcia-Oliver, Ferran, i Víctor G. Labrado, 2000. 'L'entorn familiar de Jordi de Sant Jordi', *Afers: fulls de recerca i pensament*, 35: 219-29
- Gatien-Arnoult, M. (ed.), 1841-43. *Las Flors del Gay Saber, estier dichas Las Leys d'Amors*, 3 vols, París, [s. ed.]; reimpr. Ginebra, Slatkine, 1977

- Gaunt, Simon, 1988. 'Sexual Difference and the Metaphor of Language in a Troubadour Poem', *The Modern Language Review*, 83: 297-313
- _____, 1989a. 'Pour une esthétique de l'obscène chez les troubadours', dins *Actes du Deuxième Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, Torí: 101-17
- _____, 1989b. *Troubadours and Irony*, Cambridge, Cambridge University Press
- _____, 1990a. 'Marginal Men, Marcabru and Orthodoxy: The Early Troubadours and Adultery', *Medium Aevum*, 59: 55-72
- _____, 1990b. 'Poetry of Exclusion: A Feminist Reading of Some Troubadour Lyrics', *The Modern Language Review*, 85: 310-29
- _____, 1995. *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge, Cambridge University Press
- Gerli, E. Michael, 1981. 'La "Religión del Amor" y el antifeminismo en las letras castellanas del siglo XV', *Hispanic Review*, 49: 65-86, a JSTOR <http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2176%28198124%2949%3A1%3C65%3AL%22DAYE%3E2.0.CO%3B2-4> [consultat el 2 de maig de 2007]
- _____, 1999. 'Dismembering the Body Politic: Vile Bodies and Sexual Underworlds in *Celestina*', dins Blackmore, Josiah, i Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, cultures and crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham. N.C./Londres, Duke University Press: 369-93
- Gerth, H. H., i C. Wright Mills (eds.), 1948. *From Max Weber: Essays in Sociology*, Londres, Routledge & Kegan Paul; reimpr. 1970
- Giddens, Anthony, 1979. *Central Problems in Social Theory: Action, Structure and Contradiction in Social Analysis*, Londres, The Macmillan Press
- Gold, Penny Schine, 1985. *The Lady and the Virgin: Image, Attitude, and Experience in Twelfth-Century France*, Chicago, The University of Chicago Press
- Goldin, Frederick, 1975. 'The Array of Perspectives in the Early Courtly Love Lyric', dins Ferrante, Joan M., i George D. Economou (eds.), *In Pursuit of Perfection: Courtly Love in Medieval Literature*, Port Washington, Kennicat: 51-100

- Gouiran, Gérard, 1995. 'Li seu belh olh traidor ou le regard du basilic', *Pris-ma*, 21: 7-14
- _____, 1996. 'Du bon usage de l'hérésie en *fin'amor* chez Bernart de Ventadorn', *Revue des Langues Romanes*, 100: 1-16
- Green, Otis H., 1970. 'Courtly Love in the Spanish 'Cancioneros'', *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Lexington, The University Press of Kentucky: 40-92
- Guiette, Robert, 1978a. 'D'une poésie formelle en France au Moyen Âge', dins *Forme et Senefiance: Études médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Braet*, Genève, Droz: 1-24
- _____, 1978b. 'Observations sur l'âge courtois', dins *Forme et Senefiance: Études médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Braet*, Genève, Droz: 57-72
- Hauf, Albert G., 1997. 'L'apocalipsi marquià. Ausiàs March, místic i profeta de l'amor humà', dins Alemany Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 191-220
- Herlihy, David, 1978. 'Three Patterns of Social Mobility in Medieval Society', dins *The Social History of Italy and Western Europe, 700-1500: Collected Studies*, Londres, Variorum Reprints: 623-47
- _____, 1985. 'Did Women Have a Renaissance?: A Reconsideration', *Medievalia et Humanistica*, 13: 1-22
- Hexter, J. H., 1961. 'The Education of the Aristocracy in the Renaissance', *Reappraisals in History*, Londres, Longmans: 45-70
- Hibbert, A. B., 1953. 'The Origins of the Medieval Town Patriciate', *Past and Present*, 3: 15-27, a JSTOR <
<http://links.jstor.org/sici?sici=0031-2746%28195302%290%3A3%3C15%3ATOOTMT%3E2.0.CO%3B2-9>> [consultat el 2 de maig de 2006]
- Hillgarth, Jocelyn Nigel, 1976. *The Spanish Kingdoms, 1250-1516. Volume I: 1250-1410, Precarious Balance*, Oxford, Clarendon Press
- _____, 1978. *The Spanish Kingdoms, 1250-1516. Volume II: 1410-1516, Castilian Hegemony*, Oxford, Clarendon Press

- Huchet, Jean-Charles, 1987. *L'amour discourtois*, Toulouse, Privat
- Huizinga, Johan, 1970. *Homo Ludens: A Study of the Play Element in Culture*, Londres, Paladin
- _____, 1994. *El otoño de la Edad Media: Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, versió espanyola de José Gaos, Alianza Universidad 220, Madrid, Alianza
- Isidor, 1993. *San Isidoro de Sevilla: Etimologías I*, ed. José Oroz Reta i Manuel-A. Marcos Casquero, Biblioteca de Autores Cristianos, 433, Madrid
- Jaeger, C. Stephen, 1985. *The Origins of Courtliness: Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals, 939-1210*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- _____, 1999. *Ennobling Love: In Search of a Lost Sensibility*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Jaufré: An Occitan Arthurian Romance*, 1992. Trad. de Ross G. Arthur, Nova York, Garland
- Jauss, Hans Robert, 1982. *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. de Timothy Bahti, Theory and History of Literature 2, Minneapolis, University of Minnesota Press
- Johnston, Mark D., 1998. 'Cultural Studies on the *Gaya Ciencia*', dins Gerli, E. Michael, i Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies: 235-53
- Kahn Blumstein, Andrée, 1977. *Misogyny and Idealization in the Courtly Romance*, Bonn, Bouvier
- Kay, Sarah, 1990. *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press
- _____, 2001. *Courtly Contradictions: the Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*, Stanford, Stanford University Press
- Kelly, Joan, 1984a. 'Did Women Have a Renaissance?', *Women, History & Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago, The University of Chicago Press: 19-50

- _____, 1984b. 'The Social Relations of the Sexes: Methodological Implications of Women's History', *Women, History & Theory: The Essays of Joan Kelly*, Chicago, The University of Chicago Press: 1-18
- Kendrick, Laura, 1988. *The Game of Love: Troubadour Wordplay*, Berkeley, University of California Press
- King, Margaret L., 1988. 'The Renaissance of the Renaissance Woman', *Medievalia et Humanistica*, 16: 165-75
- Köhler, Erich, 1964. 'Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 7: 27-51
- _____, 1973. 'La pastourelle dans la poésie des troubadours', dins Bataillon, Marcel (ed.), *Études de langue et de littérature du Moyen Âge. Mélanges offerts à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis*, Paris, Champion: 279-92
- _____, 1987. 'Abschiedslied', dins *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters, II: Les genres lyriques 3*, Heidelberg, Winter: 160-76
- Kristeva, Julia, 1983. *Histoires d'amour*, Paris, Denoël
- Lacan, Jacques, 1992. *The Ethics of Psychoanalysis, 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan*, ed. per Jacques-Alain Miller, Londres, Routledge
- Lacarra, María Jesús, 1986. 'Algunos datos para la historia de la misoginia en la Edad Media', dins *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 4 vols, Barcelona, Quaderns Crema: I, 339-361
- Lachin, Giosuè, 1980. 'Malas femnas', *Cultura Neolatina*, 40, 33-47
- Lausberg, Heinrich, 1975. *Elementos de retórica literaria: Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*, versió espanyola de Mariano Marín Casero, Biblioteca Románica Hispánica III: Manuales 36, Madrid, Gredos; reimpr. 1983
- Lazar, Moshé, 1964. *Amour courtois et 'fin'amors' dans la littérature du XIIe siècle*, Paris, Klincksieck
- Lees, Clare A., 1994. 'Introduction', dins Lees, Clare A. (ed.), *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, Medieval Cultures 7, Minneapolis, The University of Minnesota Press: xv-xxv

- Lefevre, André, 1989. 'The Dynamics of the System: Convention and Innovation in Literary History', dins d'Haen, Theo; Rainer Grübel i Helmut Lethen (eds.), *Convention and Innovation in Literature*, Amsterdam, John Benjamins: 37-55
- Lejeune, Rita, 1977. 'La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2-3: 201-17
- Levin, Carole, 1998. 'Women in the Renaissance', dins Bridenthal, Renate, Susan Mosher Stuard i Merry E. Wiesner, *Becoming Visible: Women in European History*, 3a ed., Boston, Houghton Mifflin: 153-73
- Levy, Émil, 1991. *Petit dictionnaire provençal-français*, Raphèle-les-Arles, Culture Provençale et Méridionale-Marcel Petit
- Lewis, Archibald R., 1984. 'Land and Social Mobility in Catalonia, 778-1213', *Medieval Society in Southern France and Catalonia*, Londres, Variorum Reprints: 312-23
- Lewis, C. S., 1936. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, Nova York, Oxford University Press; reimpr. 1967
- Licoccia, Cinzia, 2003. 'Innovazione e riuso delle fonti liriche nella poesia catalana medievale', dins Compagna, Anna Maria; Alfonsina de Benedetto i Núria Puigdevall i Bafaluy (eds.), *Momenti di Cultura Catalana in un Millennio*, 2 vols, Nàpols, Liguori: I, 223-35
- Lida de Malkiel, María Rosa, 1946. 'La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV', *Revista de Filología Hispánica*, 8, 1-2: 121-30
- Lindsay, Jack, 1976. *The Troubadours and Their World of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, Londres, Frederick Muller
- Lipton, Sara, 1999. "'Tanquam effeminatum': Pedro II of Aragon and the Gendering of Heresy in the Albigensian Crusade', dins Blackmore, Josiah, i Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, cultures and crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham. N.C./Londres, Duke University Press: 107-29
- Livingston Lowes, John, 1913-14. 'The Lovers Maladie of Hereos', *Modern Philology*, 11: 491-546

- MacKay, Angus, 1977. *Spain in the Middle Ages: From Frontier to Empire, 1000-1500*, Londres, The Macmillan Press, reimpr. 1979
- Maingon, L. P. A., 1981. 'Sapientia' i la identitat de dona Teresa' en la poesia d'Ausiàs March', *Els Marges*, 21: 113-9
- Mancini, Mario, 1975. 'Antitesi e mediazione in Bernart de Ventadorn', *Attualità della Retorica*, 6: 131-52
- March, Ausiàs, 1952. *Poesies*, ed. Pere Bohigas, 5 vols, Els Nostres Clàssics 71-75, Barcelona, Barcino
- _____, 1976. *Selected poems*, ed. i trad. Arthur Terry, Edinburgh Bilingual Library 12, Austin, University of Texas Press
- _____, 1997. *Obra completa*, ed. Robert Archer, 2 vols, Barcelona, Barcanova
- _____, 1998. *Pagine del Canzoniere*, a cura de Costanzo di Girolamo, Biblioteca Medievale 7, Milà, Luni
- March, Pere i Jaume March, 1987. *Cobles i noves rimades*, ed. Jaume Vidal Alcover, València, L'Estel
- Marchello-Nizia, Christiane, 1981. 'Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir', *Annales: Économies, sociétés, civilisations*, 36, 6: 969-82
- Marfany, Joan-Lluís, 1967. *Poesia catalana del segle XV*, Antologia Catalana 32, Barcelona, Edicions 62
- Maria de França, 1978. *Les lais de Marie de France*, ed. Jean Rychner, Les Classiques Français du Moyen Âge 93, Paris, Champion
- Martin, June Hall, 1972. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Londres, Tamesis
- Martínez, Tomàs, 1997. 'Dolor e por són bastants per offendre': de vicis i virtuts al poema LVII de March', dins Alemany Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 245-64
- Martorell, Joanot, 1990. *Tirant lo Blanc i altres escrits*, a cura de Martí de Riquer, Barcelona, Ariel

- Massó Torrents, J., 1922. 'La cançó provençal en la literatura catalana', *Miscel·lània Prat de la Riba I*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: 341-460
- Massot i Muntaner, Josep, 1980. *Trenta anys d'estudis sobre la llengua i la literatura catalanes (1950-1980), II: La literatura de l'Edat Mitjana a la Renaixença*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat
- McCash, Jane Hall, 1985. 'Marie de Champagne's 'Cuer d'ome et cors de fame': Aspects of Feminism and Misogyny in the Twelfth Century', dins Burgess, Glyn S. i Robert A. Taylor (eds.), *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto, 1983)*, Cambridge, Brewer: 234-45
- McNamara, Jo Ann, 1994. 'The *Herrenfrage*: The Restructuring of the Gender System, 1050-1150', dins Lees, Clare A. (ed.), *Medieval Masculinities: Regarding Men in the Middle Ages*, Medieval Cultures 7, Minneapolis, The University of Minnesota Press: 3-29
- Mendia, Lia, 1988. 'Dal 'cor' al 'gest': cuore e corpo nella lirica catalana dai trovatori ad Ausias March', dins Bruni, Francesco, i altres (eds.), *Capitoli per una storia del cuore: Saggi sulla lirica romanza*, Palerm, Sellerio: 161-80
- Migne, J.-P. (ed.), 1882. *Patrologiae cursus completus, series latina* 14, 205 vols, París, Garnier
- _____, 1883. *Patrologiae cursus completus, series latina* 23, 205 vols, París, Garnier
- _____, 1900. *Patrologiae cursus completus, series latina* 41, 205 vols, París, Garnier
- Milà i Fontanals, Manuel, 1966. *De los trovadores en España*, ed. per C. Martínez i F. R. Manrique, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- Moi, Toril, 1999. *What Is a Woman? and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press: 264-99
- Möller, Herbert, 1959. 'The Social Causation of the Courtly Love Complex', *Comparative Studies in Society and History*, 1: 137-63

_____, 1960. 'The Meaning of Courtly Love', *The Journal of American Folklore*, 73: 39-52, a JSTOR <
<http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8715%28196001%2F03%2973%3A287%3C39%3ATMOCL%3E2.0.CO%3B2-2>> [consultat el 15 de juny de 2006]

Monjo de Montaudon, 1885. *Die Dichtungen des Mönchs von Montaudon*, ed. per Otto Klein, Ausgaben und Abhandlungen aus der Gebiete der Romanischen Philologie 7, Marburg, N. G. Elwert'sche

Monson, Don A., 1986. 'Lyrisme et sincérité: Sur une chanson de Bernart de Ventadorn', *Studia Occitanica in memoriam Paul Remy*, 2 vols, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications: I, 143-59

Montoliu, Manuel de, 1959. *Ausiàs March*, Barcelona, Alpha

Morsel, Joseph, 2001. 'Inventing a Social Category: The Sociogenesis of the Nobility at the End of the Middle Ages', dins Jussen, Bernhard (ed.), *Ordering Medieval Society: Perspectives on Intellectual and Practical Modes of Shaping Social Relations*, trad. de Pamela Selwyn, Philadelphia, University of Pennsylvania Press: 200-40

Murphy, James J., 1974. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from St Augustine to the Renaissance*, Berkeley, University of California Press

Mussons Freixas, Anna M., 1991. 'Celeis que vas me s'orgolha', *Studia in honorem prof. Martí de Riquer*, 4 vols, Barcelona, Quaderns Crema: IV, 557-70

_____, 2003. 'Dona, lírica i representació', *Mot, so, razo*, 2: 56-63

Nelli, René, 1974. *L'érotique des troubadours*, 2 vols, París, Union Générale d'Éditions

_____, 1977. *Écrivains anticonformistes du moyen-âge occitan, 1: La Femme et l'Amour*, París, Phebus

Ornstein, Jacob, 1941. 'La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana', *Revista de Filología Hispánica*, 3: 219-32

Ovidi, 1995. *Metamorfosis*, ed. i trad. per Consuelo Álvarez i Rosa M. Iglesias, Madrid, Cátedra

Owen, D. D. R., 1975. *Noble Lovers*, Londres, Phaidon

- Paden, William D., 1979. 'Utrum Copularentur. of Cors', *L'Esprit Créateur*, 19.4: 70-83
- Paden, William D., Jr i altres, 1975. 'The Troubadour's Lady: Her Marital Status and Social Rank', *Studies in Philology*, 72: 28-50
- Pagès, Amédée, 1912. *Ausias March et ses prédécesseurs: Essai sur la poésie amoureuse et philosophique en Catalogne aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Champion
- _____, 1925. *Commentaire des poésies d'Auzias March*, Paris, Champion
- Panunzio, Saverio, 1980. 'Una cançó emblemàtica d'Ausiàs March: Axí com cell qui desija vianda i el contrast entre cors i enteniment', dins *Estudis de llengua i literatura catalanes I: Homenatge a Josep M. de Casacuberta 1*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 197-220
- Parker, Alexander A., 1985. *The Philosophy of Love in Spanish Literature: 1480-1680*, Edimburg, Edinburgh University Press
- Paterson, Linda M., 1975. *Troubadours and Eloquence*, Oxford, Clarendon Press
- _____, 1993. *The World of the Troubadours: Medieval Occitan Society c. 1100-c.1300*, Cambridge, Cambridge University Press
- _____, 1999. 'Les troubadours et l'amour', *Mot, so, razo*, 1: 62-8
- Pérez Priego, Miguel Ángel, 1990. *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia
- Pillet, Alfred, i Henry Carstens, 1933. *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Max Niemeyer
- Pizan, Christine de, 1990. *La ciutat de les dames*, introducció i traducció de Mercè Otero i Vidal, Barcelona, Edicions de l'Eixample
- Power, Eileen, 1975. *Medieval Women*, ed. per M. M. Postan, Cambridge, Cambridge University Press

- Pratt, Karen, 1994. 'Analogy or Logic; Authority or Experience? Rhetorical Strategies for and against Women', dins Maddox, Donald i Sara Sturm-Maddox (eds.), *Literary Aspects of Courtly Culture: Selected Papers from the Seventh Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Cambridge, Brewer: 57-66
- Puig Rodríguez-Escalona, Mercè, 1995. *Poesía misógina en la Edad Media latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona
- Pujol, Josep, 1989-1990. "Dos son los alts': La teoria amorosa de Jacme March", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 42: 185-207
- _____, 1997. 'Amor i desmemòria. Notes per a la interpretació del poema X d'Ausiàs March', dins Alemany Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 297-320
- Racionero, Luís, 1981. 'La erótica de los trovadores', *Quimera*, 3: 4-8
- Ramírez, Pere, 1997. 'Ausiàs March: el saber del sentiment', dins Alemany Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 321-41
- Resnick Alfonsi, Sandra, 1986. *Masculine Submission in Troubadour Lyric*, Nova York, Peter Lang
- Retòrica a Herenni*, 2000. *Retòrica a Herenni*, introducció, revisió del text, traducció i notes de Jaume Medina, *Escriptors Llatins* 320, Barcelona, Fundació Bernat Metge
- RIALC: Repertorio informatizzato dell'antica letteratura catalana*, 2001. Nàpols, Universitat Federico II [en CD-ROM]
- Rieger, Angelica, 2003. 'Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco', *Mot, so, razo*, 2: 41-55
- Rieger, Dietmar, 1976. 'Bona canso-mala canso', dins *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik: Untersuchungen zum altprovenzalischen Sirventes*, Tübingen, Max Niemeyer: 303-18

- Riquer, Isabel de, 1996. 'Lo canviador de Jordi de Sant Jordi: Maldit', *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 45: 239-58
- _____, 2004. 'Amor (motivo da mala cansó)', *La parola del testo*, 8.2: 333-48
- Riquer, Martí de, 1954-56. 'Miscelánea de poesía medieval catalana', *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 26: 1-35
- _____, 1973. 'Francí Guerau, poeta catalán del siglo XV', *Mélanges de langue et littérature offerts à Pierre le Gentil*, [s. lloc], SEDES-CDU: 733-44
- _____, 1989. *Los trovadores: Historia literaria y textos*, 3 vols, Barcelona, Ariel
- Riquer, Martí de i Antoni Comas, 1964. *Història de la literatura catalana: Part antiga*, 3 vols, Barcelona, Ariel
- Rivera Garretas, María Milagros, 1996. 'Les dones en la baixa edat mitjana', *Història. Política, societat i cultura dels Països Catalans, III: La forja dels Països Catalans. Segles XIII-XV*, 12 vols, Barcelona, Enciclopèdia Catalana: 222-3
- Rodríguez Puértolas, Julio, 1972. 'La crisis de la baja Edad Media catalana y la poesía de la época', dins *De la Edad Media a la edad conflictiva: Estudios de literatura española*, Madrid, Gredos: 252-65
- Rodríguez Puértolas, Julio i Lluís Alpera, 1973. *Poesia i societat a l'Edat Mitjana (estudi i antologia)*, Biblioteca Raixa 93-94, Palma de Mallorca, Moll
- Rogers, Katharine M., 1966. *The Troublesome Helpmate: A History of Misogyny in Literature*, Seattle, University of Washington Press
- Rougemont, Denis de, 1939. *L'amour et l'Occident*, París, Plon
- Rubió i Balaguer, Jordi, 1979. *De l'Edat Mitjana al Renaixement: figures literàries de Catalunya i València*, 2a edició, Barcelona, Teide

- Ruhe, Ernstpeter, 1985. 'Inventio' devenue 'troevemens': La recherche de la matière au Moyen Âge', dins Burgess, Glyn S. i Robert A. Taylor (eds.), *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto, 1983)*, Cambridge, Brewer: 289-97
- Ruiz-Doménec, José Enrique, 1986. *La mujer que mira: Crónicas de la cultura cortés*, Barcelona, Quaderns Crema
- _____, 1999. 'Alfons, rei i trobador', *Mot, so, razo*, 1: 7-11
- Sakari, Aimò, 1989. 'Une satire virulente de l'amour troubadouresque', dins *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia a cinquant'anni dalla sua laurea*, 4 vols, Mòdena, Mucchi: IV, 1211-22
- Salinari, Carlo, 1978. *Sommario di storia della letteratura italiana*, 3 vols, Roma, Editori Riuniti: I
- Salter, Elizabeth, 1973a. 'Courts and Courtly Love', dins Daiches, David, i Anthony Thorlby (eds.), *Literature and Western Civilization, 2: The Mediaeval World*, 6 vols, Londres, Aldus: 407-44
- _____, 1973b. 'The Mediaeval Lyric', dins Daiches, David, i Anthony Thorlby (eds.), *Literature and Western Civilization, 2: The Mediaeval World*, 6 vols, Londres, Aldus: 445-84
- Sanchis Guarner, Manuel, 1959-62. 'La lengua de Ausiàs March', *Revista Valenciana de Filología*, 6: 85-99
- San Pedro, Diego de, 1971. *Cárcel de amor*, edició, introducció i notes de Keith Whinnom, *Obras Completas II*, 3 vols, Madrid, Castalia
- Sant Jordi, Jordi de, 1987. *En mal poder: En mal poders*, trad. Juan Ramón Masoliver, ed. Martí de Riquer, *Marca Hispánica* 17, Barcelona, Edicions del Mall
- Scaglione, Aldo D., 1973. 'Boccaccio, Chaucer, and the Mercantile Ethic', dins Daiches, David, i Anthony Thorlby (eds.), *Literature and Western Civilization, 2: The Mediaeval World*, 6 vols, Londres, Aldus: 579-600
- _____, 1991. *Knights at Court: Courtliness, Chivalry, & Courtesy From Ottonian Germany To The Italian Renaissance*, Berkeley, University of California Press

- Schultz, James A., 2006. *Courtly Love, the Love of Courtliness, and the History of Sexuality*, Chicago, University of Chicago Press
- Sedgwick, Eve Kosofsky, 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, Nova York, Columbia University Press
- Serés, Guillermo, 1996. *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica
- Siguán Soler, Miguel, 1992. *La psicología del amor en los cistercienses del siglo XII*, Poblet, Publicacions de l'Abadia de Poblet
- Smith, Nathaniel B., 1981. 'Medieval and Renaissance in Catalan Courtly Literature', dins Burgess, Glyn S. (ed.), *Court and Poet: Selected Proceedings of the Third Congress of the International Courtly Literature Society (Liverpool, 1980)*, Liverpool, Cairns: 297-207
- Smith, Nathaniel B. i Joseph T. Snow (eds.), 1980. *The Expansions and Transformations of Courtly Literature*, Athens, The University of Georgia Press
- Sobré, Josep Miquel, 1982. 'Ausiàs March, the Myth of Language, and the Troubadour Tradition', *Hispanic Review*, 50: 327-36
<http://links.jstor.org/sici?sici=0018-2176%28198222%2950%3A3%3C327%3AAMTMOL%3E2.0.CO%3B2-Z> [consultat el 27 de febrer de 2007]
- Soldevila, Ferran, 1961. *Les dones en la nostra història*, Barcelona, Rafael Dalmau
- Solomon, Michael, 1997. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain: the Arcipreste de Talavera and the Spill*, Cambridge, Cambridge University Press
- Stallybrass, Peter, i Allon White, 1986. *The Politics and Poetics of Transgression*, Londres, Methuen
- Stone, Lawrence, 1967. *The Crisis of the Aristocracy: 1558-1641*, edició abreujada, Oxford, Oxford University Press; reimpr. 1980
- Stopelli, Pasquale i Eugenio Picchi (eds.), 1998. *Letteratura Italiana Zanichelli: Il Duecento e Dante*, 6 vols, Roma, L'Espresso, I [en CD-ROM]

- Stuard, Susan Mosher, 1998. 'The Dominion of Gender or How Women Fared in the High Middle Ages', dins Bridenthal, Renate, Susan Mosher Stuard i Merry E. Wiesner (eds.), *Becoming Visible: Women in European History*, 3a ed., Boston, Houghton Mifflin: 129-50
- Suárez Fernández, Luís, 1977. 'La crisis del siglo XIV en Castilla', dins Udina Martorell, Federico (ed.), *La mutación de la segunda mitad del siglo XIV en España*, Cuadernos de Historia 8, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: 33-45
- Sutherland, D. R., 1961. 'The Love Meditation in Courtly Literature (A study of the terminology and its developments in Old Provençal and Old French)', *Studies in Medieval French presented to Alfred Ewert in honour of his seventieth birthday*, Oxford, Clarendon Press: 165-93
- Tavani, Giuseppe, 1980. 'Literatura i societat a Barcelona entre la fi del segle XIV i el començament del XV', dins Bruguera, J. i J. Massot i Muntaner (eds.), *Actes del Cinquè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 7-40
- Taylor, Jane H. M., 2001. *The Poetry of François Villon: Text and Context*, Cambridge, Cambridge University Press
- Terry, Arthur, 1997a. 'Ausiàs March i la imaginació medieval', dins Alemany Ferrer, Rafael (ed.), *Ausiàs March: textos i contextos*, Biblioteca Sanchis Guarner 37, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 343-54
- _____, 1997b. 'Per la mort és uberta la carrera': A Reading of Ausiàs March, Poem 92', dins Macpherson, Ian, i Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis: 469-79
- Thompson, John B., 1984. 'Symbolic Violence: Language and power in the writings of Pierre Bourdieu', *Studies in the Theory of Ideology*, Berkeley, University of California Press: 42-72
- Topsfield, Leslie T., 1975. *Troubadours and Love*, Cambridge, Cambridge University Press
- Turró, Jaume, 'Una cort a Barcelona per a la literatura del segle XV', <http://www.narpan.net/documents/tirant.htm> [consultat el 30 de novembre de 2006]

- Udina Martorell, Federico, 1977. 'La mutación de la segunda mitad del siglo XIV en la Corona de Aragón', dins Udina Martorell, Federico (ed.), *La mutación de la segunda mitad del siglo XIV en España*, Cuadernos de Historia 8, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid: 119-53
- Veblen, Thorsten, 1994. *The Theory of the Leisure Class*, Nova York, Penguin
- Vicens i Vives, Jaume, 1956. *Els Trastàmars*, Biografies Catalanes 8, Barcelona, Vicens-Vives; reimpr. 1961
- _____, 1960. *Aproximación a la historia de España*, 2^a ed., Barcelona, Teide
- Villalmanzo, Jesús, i Jaime J. Chiner, 1992. *La pluma y la espada: Estudio documental sobre Joanot Martorell y su familia (1373-1483)*, València, Ajuntament de València
- Vinyoles Vidal, Teresa, 2005. *Història de les dones a la Catalunya medieval*, Biblioteca d'Història de Catalunya 6, Lleida, Pagès; Vic, Eumo
- Ward, Jennifer, 2002. *Women in Medieval Europe: 1200-1500*, Londres, Longman
- Weiss, Julian, 1990. *The Poet's Art: Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Medium Aevum Monographs, New Series 14, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature
- _____, 1991. 'Álvaro de Luna, Juan de Mena and the Power of Courtly Love', *Modern Language Notes*, 106.2: 241-56, a JSTOR <<http://links.jstor.org/sici?sici=0026-7910%28199103%29106%3A2%3C241%3AADLJDM%3E2.0.CO%3B2-7>> [consultat el 4 de maig de 2006]
- _____, 1997a. 'Apolonio's Mercantile Morality and the Ideology of Courtliness', dins Macpherson, Ian, i Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres, Tamesis: 501-16
- _____, 1997b. 'On the Conventionality of the *Cantigas d'amor*', *La Corónica*, 26.1: 225-45

- _____, 2002. "¿Qué demandamos de las mugeres?": Forming the Debate about Women in Late Medieval Spain (with a Baroque Response)', dins Fenster, Thelma S., i Clare A. Lees (eds.), *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*, Nova York, Palgrave: 237-81
- Weissberger, Barbara F., 1998. 'Male Sexual Anxieties in *Carajicomedia*: A Response to Female Sovereignty', dins Gerli, E. Michael, i Julian Weiss (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the Cancionero de Baena to the Cancionero General*, Tempe, Arizona, Medieval & Renaissance Texts & Studies: 221-34
- _____, 1999. "¡A tierra, putol!": Alfonso de Palencia's Discourse of Effeminacy', dins Blackmore, Josiah, i Gregory S. Hutcheson (eds.), *Queer Iberia: Sexualities, cultures and crossings from the Middle Ages to the Renaissance*, Durham. N.C./Londres, Duke University Press: 291-324
- Whinnom, Keith, 1981. *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham, University of Durham
- Williams, Raymond, 1977. *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press
- Zimmermann, Marie-Claire, 1982. 'Lir entre carts i l'espai metafòric marquià', dins *Estudis de llengua i literatura catalanes, IV: Miscel·lània Pere Bohigas, II*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 161-89
- _____, 1987. 'Els 'Cants de Mort' en l'obra d'Ausiàs March: el fracàs poètic i la desmitificació de l'escriptura', dins *Estudis de llengua i literatura catalanes, XIV: Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit, VI*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 299-327
- _____, 1997. 'Ausiàs Marc: Construcció de la veu poemàtica i recerca del sentit', *Afers: fulls de recerca i pensament*, 26: 33-46
- _____, 1998. 'Les metamorfosis del *maldit* en Ausiàs March', dins *Ausiàs March o l'emergència del jo*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana; Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 55-72

_____, 2000. 'El lirismo de Ausiàs March: elocuencia y familiaridad para un nuevo estilo en la poesía del siglo XV', dins Sánchez Rodrigo, Lourdes, i Enrique J. Nogueras Valdivieso (eds.), *Ausiàs March y las literaturas de su época*, Granada, Universidad de Granada: 27-42

Zumthor, Paul, 1959. 'Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2: 409-27

_____, 1972. *Éssai de poétique médiévale*, Paris, Seuil

