

PROJECCIONS NOVELLESQUES DE LA *MIDONS*: RETRATS LITERARIS DE QUATRE DAMES DELS SEGLES XII-XIII*

Meritxell SIMÓ
Universitat de Barcelona
IRCVM (Institut de Recerca en Cultures Medievales)

Fa algun temps vaig dedicar un treball a la representació de les dames cantades pels trobadors en la literatura occitana dels segles XII i XIII (Simó 2016); voldria ara completar el discurs amb una aproximació a les imatges literàries d'una sèrie de dones a les quals els *romanciers* van dedicar les seves obres. Per raons de complementarietat i d'espai disponible, circumscriuré el corpus a autors que dediquen els seus *romans* a dones identificades o identificables històricament i que sotmeten a un desenvolupament narratiu l'univers líric de la *fin' amor* occitana, a través de recursos diversos, fonamentalment la inserció de composicions poètiques a manera d'insercions líriques.

L'ECLIPSI DE MARIA DE XAMPANYA: *ARS AMORIS* vs *ARS POETICA* A *LE CHEVALIER DE LA CHARRETTE*

Punt de partença obligat d'un itinerari centrat en el paper de les dones franceses com a comitentats o destinatàries d'adaptacions novellesques de l'espai líric occità és *Le Chevalier de la Charrette*, que Chrétien de Troyes va escriure ca. 1177-1181 (Fourrier 1950) per «comandemanz» de la comtessa Maria de Xampanya (1145-1198). Coneguda és la rellevància de Maria de Xampanya com a mecenes de la literatura en llengua vernacle i com a ostentadora d'un poder polític que va exercir «viriliter», en paraules dels seus contemporanis (McCash 1985: 244), i de forma gairebé ininterrompuda al llarg de vint anys: primer, durant la marxa del marit, Enric el Liberal, a Terra Santa; després, com a regent del seu fill Enric II establert a Acre. Tot i que només apareix explícitament com a comi-

* Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca PID2019-108910GB-C21 *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorromànica y germànica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco*.

tent de *Le Chevalier de la Charrette* i d'algunes traduccions pioneres de textos religiosos, nombrosos indicis ajuden a dimensionar la important empresa de patrocini cultural que va endegar la seva cort.¹ Esmentada per *trouvères* i novel·listes, com ara Gautier d'Arras, Ricard Cor de Lleó, Rigaut de Berbezilh o Gace Brulé,² la comtessa fins i tot va esdevenir personatge literari de mà d'Andreas Capellanus o d'Huon de Oisy. Des de l'òptica adoptada, ens ha de cridar tant l'atenció la promoció al nord de França de la poètica occitana de la *fin' amor*, que acostuma a ser-li reconeguda, com l'original hibridació d'aquesta poètica amb altres tradicions literàries. De fet, la barreja de registres lírics i narratius que planteja *Le Chevalier de la Charrette* és també característica d'altres obres vinculades a l'espai cultural de Maria de Xampanya: l'*Eructavit*, comentari en francès del salm 44, titlla de *fine amor* el matrimoni entre Déu i l'Església (vv. 1439, 1447) i el descriu amb els estilemes de la lírica cortesana (McCash 1985; Powell 2002); els debats poètics sobre casuística amorosa alimenten la ficció literària de la "cort d'amor" construïda per Andreas Capellanus al *De Amore*;³ entre lirisme i narració basculen igualment les mostres del gènere conegut com a *tournoiement de dames* que inaugura Huon d'Oisy amb un *lai* de 216 versos (Pulega 1970).⁴

En aquest context d'exploració lúdica de diferents formulacions literàries d'una ideologia cortesa d'inspiració trobadoresca, volem ubicar els famosos versos del pròleg de *Le Chevalier de la Charrette*. Molts, des de Gaston Paris, han vist en la dedicatòria a Maria de Xampanya (vv. 1-6) la justificació de l'excel·lència, en el marc de la producció literària del *champanois*, d'aquest roman que narra els amors adúlter de Lancelot i Ginebra.⁵ El precís encàrrec de la comtessa explicaria la sorprenent declinació del binomi armes-amor sobre el qual el "moralista" Chrétien havia reflexionat en altres novel·les:

1. D'entre els nombrosos estudis dedicats a la comtessa, recordem els clàssics de R. Lejeune (1958) i de J. F. Benton (1961); el treball pioner, quant a la visió de conjunt del mecenatge femení, de J. M. Ferrante (1997); les aportacions de J. McCash (1979, 1985) i de Th. Evergates (1999, 2018). El volum de bibliografia crítica consagrada a *Le Chevalier de la Charrette* fa inviable la citació d'aquests treballs dins dels límits concedits. Si ja a mitjan segle xx J. Rychner demanava «la permission de ne pas les citer constamment» (1968: 50), mig segle després, em limitaré a citar únicament aquelles de les obres consultades que sigui necessari per a justificar l'argumentació.

2. També akludeix a la comtessa Conon de Bethume, en una composició en què acusa els xampanyesos de ridiculitzar el seu accent *artésien* (RS. 1837, v. 8-14).

3. La identificació d'Andreas Capellanus amb Andreas de Luyeres, canonge de Saint Etienne (1159-86), proposada per Mahoney (1958) ha estat defensada també, entre d'altres, per J. McCash, que atribueix, amb poca base, les diatribes misògines del llibre III a una presumpta caiguda en desgràcia que explicaria la desaparició del seu nom en la documentació vinculada a la cort de Xampanya a partir de 1186 (1985: 243).

4. Altres mostres del gènere són: R1044a de Richard de Sémilly, una inserció lírica del *Roman de la Rose* de Jean Renart, un text anònim en octosíl·labs ariats de mitjan segle XIII, i el *Carros* de Raimbaut de Vaqueiras BdT 392, 32 compost en occità en les mateixa dècada. El to irònic és denominador comú d'aquests textos, també del d'Huon d'Oisy, on Maria de Xampanya ocupa un paper destacat en la paròdia d'un torneig femení que serveix de pretext per lloar les dames nobles i satiritzar la manca d'empenta d'uns homes poc implicats en el reclam de la croada.

5. Per a la revisió dels autors que defensen aquest posicionament fins a 1966 vegeu Kelly (1966: 10, 13-18). D'entre els nombrosos treballs posteriors dedicats al pròleg destaquem Rychner (1967 i 1972), Frappier (1972), Accarie (1993), Tony Hunt (1994), Bruckner (1985) i Knepper (1996).

«Comance Crestiens son livre; / Matiere et san li done et livre / La contesse, et il s'antremet / De panser, que gueres n'i met / Fors sa painne et s'antancion» (vv. 25-28).⁶

Tanmateix, potser el que ens ofereix el *roman*, i de retruc emmiralla el pròleg, no és tant una glorificació de la *fin' amor* feta a contracor (Maranini 1951: 207) o des de la ironia (Frappier 1972, Bogdanow 1972), com una construcció narrativa que, edificada sobre l'aporia que fonamenta la lírica cortesana, permetria a Chrétien assajar camins inexplorats de la *conjoincture* i escriure un *roman* adoptant una nova màscara retòrica, que seria ja no la del *clerc*, sinó la del *trouvère* que compon per la *midons*. No hi hauria d'haver, doncs, lloc per a ideologia ni moralitat en el marc d'un exercici d'escriptura que, en certa manera anàleg al dels autors de *vidas* i *razos*, buscaria traduir en relat la retòrica de la *fin' amor*, on l'adulteri, com bé ens recordava Beltrami (1984: 8), només és una metàfora poètica.⁷

Plantejades així les coses, i com ja va suggerir Rychner (1967: 2), potser hauríem d'entendre els versos del pròleg (vv. 25-29) en el marc de la retòrica *incipitaria* de la poesia d'*oïl* més que no pas com a imposició d'una temàtica i d'una orientació ideològica des de la qual plasmar-la. La lectura proposada per l'estudiós dels vv. 26-27 com a «ocasió i inspiració li dona la comtessa» i no com a «matèria i sentit» (1967: 16; 1972) ve avalada per la mitologia eroticopoètica de la lírica d'*oïl*, on l'amor, sovint personificat en la dama, fa que de forma natural el cant brolli, ple i cabal, del cor del *trouvère* (Dragonetti 1979: 141 i ss) que només hi posa, com declara Chrétien, «panser», «painne» i «antancion» (vv. 28-29), termes fortament connotats en la retòrica del *grand chant courtois*, especialment *panser*, concepte clau en aquest *roman* (vv. 711-734) al servei de la caracterització de Lancelot com a *fin amant*.⁸ La resposta al «comandemanz» de la comtessa («Puis que ma dame de Chanpaigne / Vialt que romans a feire anpraigine, / Je l'anprendrai mout volentiers» vv. 1-3) pren la forma de la metàfora feudal en el vers següent a través d'una formulació («Come cil qui est suens antiens» v. 4) que L. Spetia ha acostatat a uns versos de Bernart de Ventadorn dedicats a Elionora d'Aquitània, mare de Maria de Xampanya: «Domna, vostre sui e serai / Del vostre servizi garnitz / Vostr'om sui juratz e plevitz, / E vostre m'era des abans» (BdT 70, 33 vv. 29-32, ed. Appel); i, com ja havia estat advertit, als versos que en el cos del *roman* expressen l'obediència de Lancelot a la reina (vv. 5665-5666) afavorint així la identificació entre la comtessa i Ginebra (Spetia 2017: 80-81).⁹ Fem notar que, més enllà de l'analogia plantejada per l'estudiosa, BdT 70, 33 podria revelar-se una important matriu lírica del *roman*. Hi trobem, junt amb l'apuntada metàfora feudal (vv. 29-35), el motiu del *panser* amorós (vv. 1-7), central a la *canso* igual que al *roman*; el de la separació del cor i el cos (vv. 22-28), a què també recorre Chrétien per plasmar l'amor de Lancelot per la reina (vv. 1224 i ss; v. 4697); i el de

6. Citem a partir de l'edició de Ch. Méla (Chrétien de Troyes 1994).

7. Entenc, en aquest sentit, mancada de fonament la hipòtesi de Benton que apella a la manca de censures eclesiàstiques documentades per rebaixar el paper de Maria de Xampanya com a impulsora de la lírica trobadoresca al nord de França (1961: 587-588).

8. Sobre *metre s'antancion*, vegeu Lyons (1954: 429); sobre el motiu de l'heroi pensatiu a la *Charrette* vegeu Beltrami (1984) i Barbieri (2019).

9. Spetia també relaciona la composició de Bernart de Ventadorn amb la cançó *Amors tençon et bataille* R 12, on Chrétien defensa la incompatibilitat d'amor i *mezura*.

l'elogi impossible de la dama (vv. 15-21), assimilable als versos del pròleg, en què Chrétien refusa fer l'elogi de la comtessa. Aquest darrer motiu és adaptat per Chrétien a l'univers líric d'*oïl*, vinculant-lo al rebuig de la inflació retòrica dels *losengiers* (vv. 7-15), que la lírica septentrional identifica amb els falsos aduldors (Baumgartner 1982). L'amenaça dels *losengiers* ofega la paraula del *trouvère*, col·lapsada entre el defecte i l'excés: sempre insuficient, perquè ineficaç com a forma d'arribar a la dama; sempre excessiva, per revelar "massa" als qui no han de conèixer. Irònicament, optant per guardar silenci, Chrétien desenvolupa un hiperbòlic elogi de la comtessa (vv. 5-23). Més que davant d'un sorneguer atac a la *flâterie* de Gautier d'Arras (Fourrier 1960: 206-207), potser estem davant d'uns versos que recullen l'essència mateixa de la retòrica de la *fin' amor*: un discurs que s'afirma negant-se, bastit sobre la contradicció i la paradoxa del *dreit nien*, indefectiblement abocat al silenci i l'*impasse*.

Per «comandemanz» de la comtessa emprèn el *roman* Chrétien (vv. 1-4) igual que per la reina Lancelot emprèn una *queste*¹⁰ que la narració adapta a les modulacions del discurs líric a través del desenvolupament del motiu del somni amorós que la compassa (Imbs 1969: 282, Barbieri 2019) i d'una construcció ambivalent i contradictòria dels personatges femenins (Krueger 1993: 56) que, al llarg del camí, es configuren com a projeccions de l'estimada (Méla 1984: 288). Tot i que diversos estudis han abordat la polièdrica relació entre lirisme i relat a la *Charrette*, creiem que el llenguatge líric de l'obra revela una afinitat particular amb la poètica de Bernart de Ventadorn. Com vaig argumentar en una altra seu, a propòsit de les cançons que el trobador presumptament dedicà a Elionora d'Aquitània, l'ambivalència de la imatge femenina, consubstancial a la *fin' amor*, assoleix la seva màxima expressió en els versos del trobador llemosí (Simó 2016); i la mateixa connexió amb la *Charrette* revela l'alt rendiment en la lírica del trobador del motiu del somni amorós, sovint aparellat a la inusitada i sensual corporeïtat que pren el fantasma de la dama quan l'enamorat imagina la penetració en la cambra on la reina es despulla i, com Lancelot, l'adora en una postració idòlatra (BdT 70, 26, vv. 29-35). El motiu del somni amorós, en capçalera de la *canso* citada BdT 70, 33,¹¹ apareix, com és sabut, lexicalitzat en la forma «s'oblid» i associat a la caiguda a BdT 70, 43, exactament igual que a la *Charrette*, on «Cil de la charrette panse [...] / Et ses pansers est de tel guise / Que lui meïsmes en oblie» vv. 712-715; i aquest *panser* amorós el fa caure literalment del cavall: «Par force l'estut apoier / Devant a l'arçon de la sele. / Et quant ce vit la dameïsele, / Si s'an mervoille et esbaïst, / Qu'ele cuida que il cheïst» vv. 1432-1436. El mateix estilema que utilitza Bernart de Ventadorn en la cèlebre *canso* per descriure el vol místic de l'alosa, «laisa chazer», apareix a més en una tercera formulació del motiu, quan la reina surt del camp de visió de Lancelot, que l'havia albirada de lluny, i ell «Si se vost jus lessier cheoir» (v. 566).

10. «que de la honte ne li chaut / puis qu'Amors li comande et vialt» vv. 376-377; «por la reïne Guenievre / ne doi mie avoir cuer de lievre / quant por li sui an ceste queste» vv. 1099-1101; «Ne ja enprise ne l'eüst Se por la reïne ne fust» (vv. 3641-3642).

11. A més de les coincidències assenyalades, hi trobem afinitats estilístiques (*Charrette*: «Come cil cui Amors fet riche / Et puissant, et hardi par tot», vv. 631-632; BdT 70, 33: «que'n cuid'esser rics e sobriers / de fin' amor qu'eu n'ai dos tans» vv. 13-14, ed. Appel) i fins i tot detalls anecdòtics que, descontextualitzats, podrien adaptar-se a la situació de Lancelot (BdT 70, 33: «Per vos me sui del rei partitz» v. 38, ed. Appel).

Contraposant l'aturada en el camí del Perceval que s'extasia mirant les gotes de sang a la neu al dinamisme de l'"èxtasi eqüestre" de Lancelot, Barbieri configura l'errància d'aquest darrer cap a l'Altre Món on trobarà la reina com un ensonyament (Barbieri 2019: 74). La imatge, molt ben trobada, em sembla que escau també a la dimensió onírica que revesteix la singular *queste* de Lancelot, configurada com el trànsit per una sèrie d'espais claustrofòbics (la carreta, la cambra de la reina, les de les donzelles que la prefiguren, la tomba del cementiri futur, la presó de Meleagant) que embasta el fil conductor d'una *conjoincture* definida per la presència obsessiva del fantasma femení i del tema del desig (el llit perillós, vv. 430-590; el llit de la donzella, vv. 932-1250; la violació fingida, vv. 1056-1194; la veneració de la pinta de la reina, vv. 1348-1499; la donzella assetjada pel fill orgullós vv. 1500-1198...). El *panser* de Lancelot se superposa així a la circularitat d'un itinerari que el conduirà de la carreta-presó, a la que pujarà per Amor («Mes Amors est el cuer anclose / Qui li comande et semont / Que tost an la charrete mont», vv. 372-375), desoïnt Raó (vv. 365-394), a la cambra-presó de la reina, (vv. 4633-4635), avantsala de la presó de Meleagant, el seu «double maudit» en paraules de Méla, on Chrétien el deixa tancat i abandona la ploma (vv. 6128-6150).

El silenci de Chrétien, que deixa inacabada l'obra que continuarà Godefroy de Leigni, sigui aquest real o fictici, ha estat objecte de diverses interpretacions. Ferrante hi veu una rebel·lió de Chrétien, descontent amb l'argument i més identificat amb «romances written for male patrons or for general audiences» (1985: 119-120). Krueger l'associa al «displacement» de Maria de Xampanya en el marc d'una escriptura que endebades intenta camuflar la marginalitat de les figures femenines, presentades al llarg del relat de forma problemàtica i contradictòria (Krueger 1993: 33-68). Entenem que el punt en què Chrétien calla correspon al final forçós d'un discurs, el de la *fin' amor*, que exclou el relat i l'essència del qual només pot ser expressada en termes antitètics. El component cíclic del mite estacional que Loomis identifica com a origen de la matèria del *roman*: el combat etern entre el rei de l'hivern i el rei de l'estiu per la dama blanca-Ginebra (Loomis 1949: 218) es revela així un element significatiu en l'adaptació de la matèria artúrica al llenguatge líric de la *fin' amor*. En aquesta obra singular, construïda sobre la contradicció i la paradoxa, que fa del millor cavaller del rei el gran traïdor al rei, internament i cíclicament escindit entre raó i amor, vergonya i honor; on la dilació del desig va sistemàticament aparellada a la dilació d'un combat que sembla no tenir fi (vv. 3475-3937, vv. 4991-5027) i que alimenta l'escriptura, viva mentre el desig i el combat són vius, Chrétien, *romancier* i *trouvère*, no transcriu una història contada per la comtessa, ans, per amor a la comtessa, transfigura en *roman* «la force désordonnée de la langue voulant dire l'amour» (Roubaud: 1986: 279). L'*impassé* a què condueix la narració de Chrétien no ha d'entendre's en funció de cap relació "personal" amb la comtessa, ni vindria determinat pel desinterès, sinó imposat per l'escriptura que busca la *mise en récit* de la lírica cortesana. L'eclipsi de la comtessa és exigit per la pròpia poètica de la *fin' amor*, on «la dame est rarement définie et, s'éclipsant entre présence retenue et absence, elle est simplement un destinataire imaginaire, prétexte de l'incantation» (Kristeva: 1983, 354).

Creiem que reforça aquesta lectura la distorsió paròdica a què sotmet Renaut de Bâgé, a *Li Biaus Desconeüs* (c. 1190), la imatge ambivalent de l'estimada imaginària que alimenta l'escriptura lírica de *Le Chevalier de la Charrette*. Com és sabut, l'obra que

l'autor dedica a l'estimada parafrasejant els versos de Chrétien,¹² relata la *queste* del cavaller Guinglain, cridat a superar l'aventura del petó terrible, consistent en desfer l'encañer de la Cité Gaste que manté la princesa Blondé Esmerée sota l'aparença d'una serp aterridora. Tanmateix, el camí de l'aventura tradicionalment rectilini és veu alterat per la desviació del cavaller a un espai perifèric, l'Isle d'or, on gaudirà de l'amor d'una fada: la Pucele as Blances Mains. En dues ocasions Guinglain s'allunya de la senda recta per trobar la Pucele i, tot i que contrau matrimoni amb la princesa, a l'epíleg (vv. 6248-6266) Renaut ofereix a la dama per a la qual escriu el *roman* la possibilitat que el cavaller torni al costat de la fada a canvi d'un somriure: «Mais por un biau sanblant mostrar / Vos feroit Guinglain Retrover / S'amie, que il a perdue» (vv. 6255-6257).

La bipolaritat del *roman*, que bascula al voltant de dues dones i dos espais narratius, i que fins i tot juxtaposa al relat en octosíl·labs versos lírics del mateix Renaut, com Chrétien, *trouvère* i *romancier*, s'ha interpretat sovint, amb diferents matisos, en funció de la potencial construcció d'un sentit (Boiron-Payen 1970; Lods 1979; Guerreau 1982; Boutet 2013). S'oposaria així el camí de l'aventura cavalleresca, associat a la conquesta de Blondé Esmerée, simbòlicament saldada amb la recuperació del nom del pare del cavaller, que se'ns presenta anònim a l'inici del *roman* i la inserció en l'espai artúric; a l'univers de la *fin' amor* associat al món de la fada sobre el qual planeja l'ombra incestuosa, el risc de tornar a la niciesca de Perceval presoner de la mare (Méla 1984: 51; Perret 1996: 105).

Tanmateix també és possible llegir aquesta bipolaritat com una lúdica deconstrucció de la *conjoincture* de la *Charrette*, que explicita allò que a Chrétien roman amalgamat: en el cas que ens ocupa, l'oscil·lació entre dues dones traduiria la dialèctica de la contradicció i la natura fantasmàtica que, com hem vist, regeixen l'experiència amorosa de Lancelot.

La inadequació d'una lectura basada en la identificació de la *fin' amor* amb l'espai de la fada en oposició a Blonde Esmerée és palesa en la utilització de l'expressió *amor fine* referida a Blonde Esmerée: «Et a ma dame la roïne, / Qui vos ainme molt d'amor fine.» (vv. 3591-2). I també en passatges com el següent, on una velada al·lusió a Bernart de Ventadorn marca l'inici del camí que durà a la conquesta de la princesa, quan desperta el cavaller el cant d'un rossinyol que acaba confonent-se amb el crit d'una donzella:

Descouneüs se dormoit
Sor l'erbe fresce, u il gisoit;
 Dalés lui gist la damoisele,
 Deseur son braç gist la pucele;
 Li uns dalés l'autre dormoit,
Li lousignols sor els cantoit.
 Quant li chevaliers s'esvilla,
Sor la fresce herbe s'acota;
 En la forest **oï un brait**

12. «Cele qui m'a en sa baillie, / Cui ja d'amors sans trecherie / M'a doné sens de cançon faire, / Por li veul un roumant estraire / D'un molt biel conte d'aventure. / Por celi c'aim outre mesure / Vos vel l'istoire comencier» (vv. 1-7). Citem a partir de l'edició de P. Williams (Renaut de Beaujeu 1929). Per a la presència de Chrétien als versos de *Li Biaus Descouneüs* vegeu Punzi (2013).

Lonc a quatre arcies de trait.

Molt est doce la vois qui crie; (vv. 623-633)

Detectem en els octosíl·labs citats l'allusió creuada a dues composicions de Bernart de Ventadorn, la ja esmentada BdT 70, 33, i BdT 70, 39, on el sintagma *l'erba fresca* apareix en posició d'obertura:

Can l'erba fresch'e·lh folha par
e la flors boton'el verjan,
e·l rossinhols autet e clar
leva sa votz e mou so chan... (vv. 1-4, ed. Appel).

Es tracta no només d'una de les cançons de Bernart de Ventadorn que millor plasma l'absència de la dama com a condició del desig (Lampitt 2018: 128), sinó d'una cançó on trobem reunits dos motius centrals a *Li Biaus Desconeüs*, l'encantament i el somni, imatges, ambdues, que materialitzen la manca, allò que no hi és (Bonansea 2011: 39):

S'eu saubes la gen encantar,
Mei enemich foran efan,
Que ja us no saubra triar
Ni dir re que.ns tornes a dan.
Adoncs sai eu que vira la gensor
E sos bels olhs e sa frescha color,
E baizera.lh la bocha en totz sens,
Si que d'un mes i paregra lo sens. vv. 33-40

Be la volgra sola trobar,
Que dormis, o.n fezes semblan,
Per qu'e.lh embles un doutz baizar,
Pus no valh tan qu'eu lo.lh deman.
Per Deu, domna, pauc esplecham d'amor!
Vai s'en lo tems, e perdem lo melhor
Parlar degram ab cubertz entresens,
E, pus no.ns val arditz, valgues nos gens. vv. 41-48 (ed. Appel)

És en la fantasia, en l'encanteri, on el trobador voldria veure la dama, pura ombra muda i silenciada («dormida»), i besar-li la boca violentament («Si que d'un mes i paregra lo sens»). Al *roman*, Guinglain besa Blonde Esmerée en el context d'un encanteri i cau en un son profund (vv. 3254-3261); també besa la fada en el marc d'un episodi de contorns onírics, el de les visions nocturnes (vv. 4543-4929), i és sens dubte rellevant que aquest episodi hagi estat identificat com a reescriptura paròdica del camí que durà Lancelot a la cambra de la reina a *Le Chevalier de la Charrette* (Schwartz 2002).¹³

13. La prova que ha d'afrontar Guinglain al castell de la Pucele, i que consisteix a no abandonar el llit, parodia, com ha mostrat Schwartz (2002), l'episodi del llit perillós de la *Charrette* i les proves de l'aixecament de la tomba i el pont de l'espasa.

La dimensió imaginària iguala Blondé Esmeré i la fada revelant-les dos avatars de la mateixa estimada absent per a la qual escriu Renaut. Com en la lírica trobadoresca, la manca és la condició de l'escriptura. Impossible també aquí el *happy ending* de la narrativa clàssica, encara menys a falta d'un *clerc* que prengui el relleu al *trouvère* i tanqui el relat. La suspensió abrupta de l'escriptura de Chrétien a la *Charrette* només pot ser reemplaçada per una oscil·lació rudeliana entre *ça* et *la*; un moviment de vaivé cíclic que, potser declinat aquí en clau còmica, esdevé paròdia del pensament circular de Lancelot tancat en la presó de Meleagant.

L'AUTORITAT MORAL DE MARIA DE PONTHEIU: ÈTICA I ESTÈTICA DEL ROMAN DE LA VIOLETTE

El *Roman de la Violette* (a partir d'ara *RV*) va dedicat a la comtessa Maria de Ponthieu (1225-1251). Filla única de Guillem II, comte de Ponthieu, Maria havia d'heretar el comtat a la mort del pare, esdevinguda el 1221. El comtat, però, li va ser confiscat per l'oncle Felip August com a represàlia davant el posicionament polític del marit, Simó de Dammartin, que, seguint el seu germà Renaut, va lluitar a Bouvines al costat dels anglesos i de la coalició flamenca. Maria va maldar per recuperar les seves possessions fins que el 1225 Lluís VIII li va restituir el comtat; més tard, Lluís IX concediria la tornada de l'exili del marit, entre 1230 o 1231.

El *RV* fa referència explícita a aquesta situació (vv. 6638-48) aclarint que la comtessa, gràcies a «sa fois et sa loiautés», havia recuperat la «terre et yreté» que «souventes fois» va haver de reclamar. Aquesta afirmació, unida a l'al·lusió en un moment donat (v. 3208) a la cort de la «dame de Pontiu», ha permès fixar la composició del *roman* entre 1225 i 1230, és a dir, després de la restitució del feu, però abans de la tornada del marit de la comtessa (Gerbert de Montreuil 1928: lv-lxxiii; Baldwin 2000: 58-67).

Al pròleg del *RV*, Gerbert de Montreuil elogia la comtessa, destinatària del *roman* (vv. 50-61), i, com ja havia fet Chrétien, només que jugant ara amb la interferència de registres a què dona lloc la presència de cançons inserides al *roman* (vv. 31-43), adopta la personalitat del *trouvère* que compon per a «la plus fine» (v. 48) a la qual consagra el seu «serviche» (v. 63).¹⁴

L'obra, inscrita en el *cycle de la gageure* (Paris 1903), narra com el cavaller Gerart de Nevers, en el curs de una festa cortesana, es vanta de l'amor de la seva amiga Euriat fins al punt de comprometre les seves terres en una juguesca, que perd, quan, després, dona crèdit a la calúnnia de Lisiart, un cortesà envejós que assegura haver-la seduïda. Penedit massa tard, i ignorant el parador d'Euriat, que ha abandonat al bosc, Gerart es llença a buscar-la a través d'una accidentada *queste*. El retrobament i l'esperat matrimoni segella el final feliç. Gerbert de Montreuil adapta el *roman* líric (Carmona 1988) que ha-

14. Per al pròleg vegeu a Simó (1999: 130 i ss). Cito l'edició de Buffum (Gerbert de Montreuil 1928).

via inaugurat Jean Renart pocs anys abans inserint cançons conegudes al seu *Roman de la Rose* (en endavant *RR*) al model estructural de la *queste* per definir l'itinerari ètic i sentimental del protagonista, les etapes del qual van indicant les cançons trobadoresques que, a manera de monòleg líric, interpreta.

La identificació entre la comtessa i Euriaut, notòria pel retrat tòpic que comparteixen i pel tema de la pèrdua de la terra, nucli de la trama argumental, és suggerida pel propi autor, que, reprenent l'elogi de la mecenes al final de l'obra, relaciona les qualitats morals que li han permès recuperar el feu amb les de la virtuosa Euriaut, que també han tingut recompensa en el final feliç (vv. 6638-6648). Partint d'aquesta intencionada identificació entre mecenes i protagonista, i de l'estudi de la documentació conservada sobre la confiscació i posterior restitució del comtat, K. Doyle ha cridat l'atenció sobre la diferent imatge de la comtessa que construeixen les fonts històriques i les literàries. Mentre que els documents històrics, tot i atorgar-li una posició subordinada amb relació a l'autoritat capeta, apunten al paper actiu de la comtessa i li reconeixen el dret a tenir el feu i llegar-lo; al *RV* assistim, segons l'autora, a l'eclipsi de la figura femenina, ja que és l'home qui perd i recupera el feu. Doyle fa notar a més que, mentre que el contracte amb Lluís VIII reconeix la traïció del marit de Maria i el dret del rei a prendre-li el feu; el *RV* "desafia" aquesta percepció fent de Gerart, transsumpte de Simó de Dammartin en tant que parella de la protagonista, un cavaller moralment impecable defensor de donzelles i desvalguts desposseït injustament de la terra per l'engany d'un comte malvat (Doyle 2004).

Lluny d'aquesta interpretació, entenem que en cap moment el *RV* pinta el protagonista, *alter ego* de Simó de Dammartin, com a víctima innocent d'un malvat. El cavaller no manté intactes des del primer vers a l'últim les virtuts cortesanes, ans les anirà adquirint al llarg d'una dolorosa i allisonadora *questa*; tampoc Euriaut ocupa al *roman* una posició marginal o marginada, si pensem no tant en nombre de versos com en la funció modèlica que desenvolupa en l'itinerari de Gerart, des de l'error inicial fins a la rectitud moral.¹⁵

El que ens interessa aquí és mostrar com aquest procés, perceptible també a través d'altres aspectes de l'obra, s'expressa metafòricament a través del discurs líric. La *fin' amor* és presentada al *RV* com un codi ètic en referència al qual emergeixen nítidament, d'una banda, no només la innocència sinó també l'autoritat moral de la dona; de l'altra, l'error del cavaller. En aquest sentit, la conducta de Gerart dista de ser exemplar. La desqualificació moral del personatge és manifesta a través de l'ús de la lírica cortesana, de les peces que canta i de la glossa que en fa pronunciant un discurs que, farcit d'allusions intertextuals al debat líric de trobadors clàssics i *trouvères* contemporanis, serà l'autèntic detonant del conflicte. Gerart entra en escena al bell mig d'una festa cortesana. El cavaller, centre d'atracció pel seu talent musical, canta, no pas per amor sinó per complaure l'audiència. A petició d'una dama interpreta una cançó i dos *refrains* (vv. 191-198), en els quals es vanta públicament de l'amor que li professa Euriaut, actitud que desvetllarà l'enveja del traïdor Lisiart,

15. M'apresso a aclarir que el paper modèlic atribuït a Euriaut no contradiu el caràcter misogin inherent al discurs sobre la virginitat dels *romans* de la *gageure* ni la passivitat de l'heroïna en una obra que celebra els valors cavallerescos encarnats en Gerart. Aquest darrer tret, tot i que no tant la ideologia de fons, fa que l'obra de Gerbert de Montreuil contrasti amb el *RR* de Jean Renart, en què s'inspira, i, en general, amb el paper actiu que assumeixen les dones en la tradició del *roman* idíl·lic.

que el voldrà allisonar robant-li l'amiga i la terra. El *gab* de Gerart no es limita als *refrains*; el continua un parlament en el qual se'n riu dels que estimen sense tenir garantida la recompensa, la situació dels quals equipara a la d'una nau a la deriva o a la del qui sembla en terra erma (vv. 210-227). Com ja vam fer notar (Simó 2018), trobem les mateixes imatges, la llavor que cau a la roca i el vaixell, per expressar la mateixa tesi misògina en una cançó del *trouvère* contemporani Simon d'Authie (R 655):

**Folz est qui a escient
veut sor gravele semer,**
et cil pluz qui entrepren
volage feme a amer
on n'i put raison trover:
tost aime et tost se repent,
et tost fet celui dolent
qui pluz s' i cuide fier.

Vaillanz hom, quant a li tent,
fet trop a desaamer;
**car c' est cil qui sanz bon vent
s' espaint en le haute mer** [...] R 655 (ed. Tischler 1997, V, 389,1)

Un esquema de la rima anàleg (7ababbaab / 8 ab'ab'b'ab) i les mateixes imatges (l'amor com a llavor que la dama fa germinar) i els mateixos conceptes en rima («semence», «repence», «consence») que utilitza Simon, però en un context de signe contrari, en oberta polèmica, apareixen en una cançó de Rufin de Corbie (R 1033). La crítica misògina de Simon troba el contrapunt en l'elogi de les virtuts de la dama, llavor de tot bé i únic motor del cant, i en la defensa del servei infructuós:

M'ame et mon cors doins a celi
dont ma chanson muet et comence;
bien doit certes venir de li,
car ele est de toz biens **semence**.
Si ne qyuer ha que m'en **repence**
Por mal ou je n'ai pas failli
Car fine amors m'a assailli
S'en li ne truis autre **consence** [...] R 1033 (ed. Spanke 1943)¹⁶

D'altra banda, cal recordar que la imatge clàssica del vaixell a la deriva identificada amb el turment amorós que Gerart, reproduint en la ficció l'actitud de Simon d'Authie, rebutja contundentment, havia ja estat usada *a contrario* en termes positius per Gace Brulé (R 687), el Châtelain de Coucy (R 790) i Bernart de Ventadorn (BdT 70, 44), els tres trobadors més citats al *roman*. Es dona el cas que els tres havien polemitzat amb la tesi misògina for-

16. Els versos restants de les cançons de Simon i de Rufin no només evoquen, per coincidència i contrast, el sentiment expressat al monòleg de Gerart; també anticipen episodis posteriors del *roman* corresponents respectivament a la crisi i a la resolució del conflicte. Vegeu al respecte Simó (2018).

mulada a la mala *canço* de Gilles de Viés-Maisons (R 40), que, com Gerart al *roman*, s'ha via desmarcat del codi cortès, rebutjant el patiment i desvinculant el cant de l'amor. En el treball citat vam analitzar amb més detall la connexió que mantenen al *RV* l'al·lusió al debat entre Simon d'Authie i Rufin de Corbie, contemporanis de Gerbert de Montreuil, i l'al·lusió, igualment velada, a aquest altre debat clàssic, que, articulat al voltant de la *mala canço* de Gilles de Viés-Maisons R 40, va involucrar els tres trobadors esmentats.¹⁷ Reforça l'analogia entre aquests debats poètics i l'univers de ficció creat per Gerbert de Montreuil el fet que Gilles va compondre una segona cançó (R 1252), la cèlebre cançó *cum auctoritates*, en què, rectificat la seva postura inicial, com farà Gerart al final del *RV*, es ressitua dins del codi cortès. La singular configuració d'aquesta composició, en què Gilles tanca cada estrofa amb l'*incipit* d'una de les cançons que havien replicat la seva *mala canço*, convida a caracteritzar aquest canvi d'actitud com a resultat d'haver après la lliçó continguda en les cançons d'altri que cita.¹⁸ Així, no és agosarat veure la cançó amb cites líriques R 1252 com una *mise en abyme* del *RV*; no només en el pla formal, en tant que artefacte, sinó també en el pla conceptual, ja que Gilles atorga als trobadors la funció d'*auctoritas*, mestres de vida i de poètica, que per primera vegada, de la mà de Gerbert de Montreuil, s'introdueix al *roman* amb insercions líriques en francès.

En el context d'aquest debat poètic al qual apellen els primers versos del *roman* a través de subtils al·lusions, s'entén la rellevància de la cobla de BdT 70, 1 (vv. 25-32), que interpreta Euriaut en la seva primera aparició i que, com a contrapunt al discurs misogin de Gerart, inicia la *pars construens* enunciant el codi cortès que haurà d'interioritzar l'heroi. A la imatge de Gerart, jactancios, indiscret i descortès, es contraposa la d'Euriaut, que canta no en un context festiu sinó, sola i recolzada a la finestra, com a espontània exteriorització del record de l'enamorat que li desperta el refilar dels ocells. La interpretació d'una cançó trobadoresca per part d'una dona revesteix un caràcter excepcional en el *roman* amb insercions líriques¹⁹ que accentua el fet que el cant sigui, com en el cas de Gerart, la carta de presentació del personatge. El contingut de la cançó, de la qual el *roman* reproduïx la quarta cobla, ressalta la dimensió modèlica de la protagonista en un volgut contrast amb l'actitud de l'heroi:

Il n'est anuis ne faillemens
 Ne vilonnie che m'est vis
 Fors d'omme ki se fait devins
 D'autrui amour ne conmissans

17. Van respondre la cançó, entre 1180-1185, Gace Brulé R 42, i el Châtelain de Coucy R 15, reprenent aquest darrer amb *La douce voix du louseignol sauvage* el cèlebre *incipit* de Bernart de Ventadorn: *La doussa votz ai auzida* BedT 70, 23.

18. Se per mon chant me deüsse aligier / de l'ire grant ke j'ai en mon couraige / mestier m'avroit, car a moi leecier / ne mi valt riens, ne ne mi rasuaige / fuele ne flors, chans d'oixiaus per boscaige; / plux seux iriés quant plux oi coentoier / *la douce voix dou roisignor savaige* (Châtelain de Coucy R 15) // Dame, bien voi moi covient foloier: / por vostre amor ai enpris grant folaige; / s'ait fait Amors ke m'ait fait adrescier / mon cuer si halt et mis en teile raige / s'en crien formant que n'i aie damaige, ke j'ai oï conter et tesmoignier: / *trop m'ai greveit force de signoraige* (Gace Brulé R 42) R 1252 (Dygvve 1942)

19. Únicament Lienor canta uns versos de Daude de Pradas al *RR* (vv. 4679-4693).

Envieus que vous en avanche
 De moi faire anui ne pesanche
 Chascuns se velt de son mestier garir
 Moi confondés et vous n'en voi joïr (vv. 320-331)

Més enllà de la fàcil adequació a la situació narrativa dels versos citats, que evocuen la infructuosa temptativa de l'envejós Lisiart d'obtenir el favor d'Euriaut, la tria de BdT 70, 1²⁰ obeeix, al meu parer, al paper central que excepcionalment hi desenvolupa la dama. Recordem que, mentre que les quatre primeres cobles de la composició es dediquen a censurar l'actitud d'aquell que com Gerart al *roman* traeix el precepte del *celar*, la resta de versos els ocupa íntegrament l'elogi de la bellesa física i moral de la dama, del seu recel davant els *lauzengiers* i del magisteri que exerceix sobre l'amant aquella de la qual emana tot «ensenhamen». En la cinquena cobla, la «dobtansa» que fa de l'enamorat un *fin amant* troba el seu correlat en l'«ardimens» de la dama, qualitat de la qual depenen el seu valor i noblesa. El protagonisme de la dama es perllonga a través de l'elogi físic i moral de les cobles sexta i setèima del qual es fan ressò les dues tornades (la segona, només documentada a C). Cal fer notar el caràcter didàctic de BdT 70, 1, on l'amor no només és una força que governa i subjuga l'enamorat, sinó també un patró de conducta en l'espai social de la cort: de la dama s'espera que instrueixi l'enamorat en la cortesia amb el seu «ensenhamen» (v. 52) i que li atorgui el «joi» fent oïdes sordes als *lauzengiers* (vv. 33-40); del *fin amant*, que se'n mostri digne actuant amb discreció (vv. 47-49).

La funció modèlica d'Euriaut, a la qual apunten intertextualment els versos de BdT 70, 1, troba el seu correlat narratiu en l'episodi següent (vv. 433-691), on la donzella rebutja amb contundència l'intent de seducció de Lisiart i ho fa apel·lant a l'autoritat del discurs líric, amb les següents paraules que introdueixen, en aquesta ocasió, una cançó de dona del *trouvère* Moniot d'Arras (R 796, 810):²¹

Oïr porrés apertement,
 Comment je vous escondirai
 En un vier que je vous dirai,
 C'aparmain porrés escouter:
Amors mi font renvoisier et canter [...] (vv. 429-433)

La importància concedida a la dama en BdT 70, 1 és sens dubte el que va determinar la seva inclusió al *roman* en una posició estratègica, al servei de la caracterització de l'heroïna. La pertinença de la cançó, que destaca la rectitud moral d'Euriaut, mirall de les virtuts de Maria de Ponthieu que vol lloar Gerbert de Montreuil, no va ser, però, clarament percebuda. N'és prova el fet que tres dels quatre manuscrits que han conservat el *RV* l'han suprimit o l'han reemplaçat per una *chanson de femme*,²² segurament amb la

20. Per a la fortuna de la *canço* com a cita lírica vegeu Simó (2020).

21. Per a la relació de Moniot d'Arras amb Renaut de Dammartin vegeu Ramos (2005: 419-425).

22. Només conserva la cançó A (BnF fr. 1553); B (BnF fr. 1374) la substitueix pel que sembla ser la versió afrancesada d'una composició anònima occitana BedT 461, 103a, que D (Pierpont Morgan

intenció d'esmenar la presumpta inadequació en el *roman* entre el gènere del subjecte de l'enunciació i el del subjecte de l'enunciat líric.

La imatge contrastada de Gerart i Euriaut des dels primers versos no només dona sentit a la qüestió del cavaller, dolorosa penitència que legitima el dret a reconquerir allò perdut; també assenyala, com acabem de veure, a la funció de guia i referent de la protagonista en aquest camí.²³ No ens sembla, doncs, ajustat parlar d'un eclipsi de la figura femenina; en tot cas, podria dir-se que el paper actiu efectivament recau sobre el cavaller, cosa d'altra banda gens estranya, ja que, en el moment històric en què Maria reclamava el retorn de Simó, el focus d'interès havia de recaure sobre el procés de rehabilitació i perdó del cavaller després de la dura i alligadora penitència de l'exili.²⁴ Aquest rerefons històric condiona sens dubte la imatge que Gerbert construeix de la comtessa a través de la sacrificada Euriaut, víctima, innocent i maltractada, d'un afer entre homes; i de l'heroï que haurà de purgar la falta. Si bé en el moment en què la *fin'amor* "entra en crisi" per esdevenir un codi de conducta coincideix amb el moment en què la dama absent s'encarna per assumir l'autoritat que li atorga el discurs, en el cas d'Euriaut l'autoritat moral de la dona no és traduïda en una posició de poder amb relació a l'enamorat; ans al contrari, en les antípodes d'una *belle dame sans merci*, la virtut d'Euriaut rau en la seva paciència i abnegació. Malgrat la retòrica cortesa, la trama del *roman* hibrida materials diversos (l'univers líric de la *chanson de toile*, el motiu melusinià de la donzella espiada al bany, la literatura hagiogràfica, etc.) per construir una imatge femenina que certament escau a l'adaptació de la *fin'amor* a la moral eclesial del *roman d'oïl* (particularment del *roman* idíllic, en l'estela del qual hem d'ubicar l'obra); però que, al nostre parer, acusa sobretot les circumstàncies històriques que en van envoltar la composició.

LA CAMBRA DE MARIA DE BRABANT I BLANCA DE FRANÇA:
«DONNE CH'AVETE INTELLETO D'AMORE»

Ens traslладem finalment de les corts feudals a una cort reial per abordar *Cléomadès* d'Adenet li Roi i *Meliacin* de Girart d'Amiens, dues obres en la gestació de les quals dues dones ocupen un lloc central: la reina Maria de Brabant (1254-1322), esposa de Felip III l'Ardit; i la seva cunyada Blanca de França (1252-1320), filla de Lluís IX i vídua

Library M 36) reproduceix en francès i de la qual C (Biblioteca Nacional de Sant Petersburg, Q. v. fr. XIV 3) ofereix una versió bastant allunyada.

23. Fins i tot *in absentia* d'Euriaut l'autoritat moral de la donzella es transferida a personatges secundaris com la jove Marote, *alter ego* de la protagonista, que exerceix una funció mediatora interpretant una cançó i alligant un Gerart errant i perdut en els preceptes de la cortesia (vv. 2273-2454).

24. Gerbert de Montreuil manifesta a més a més l'adhesió a la monarquia capeta barrejant personatges històrics i de ficció, especialment amb motiu del torneig de Montargis, on al costat de l'heroï se celebra com a campió l'històric Amaury de Montfort, i amb ells combaten nobles històricament documentats que van romandre fidels al rei de França. Vegeu Baldwin (2000).

de l'infant castellà Ferran de la Cerda. Les dues obres, inspirades en la mateixa font oriental (Houdebert 2019: 37-59), narren les proeses del fill d'un rei pagà (Cléomadès / Meliacin) que, cavalcant un singular *engin* en forma de cavall de fusta volador, arriba a un castell on troba una princesa (Clarmondine / Celinde) tancada pel seu pare en una habitació que custodia un gegant. La desperta amb un petó i s'enamoren. L'heroi se l'enduu al seu país i quan es disposava a casar-s'hi la donzella es raptada per un vilà. Després d'una dolorosa separació, es retroben i clou el *roman* la celebració de les noces i la coronació de l'heroi.

Meliacin i *Cléomadès* apareixen entre 1280 i 1285 en l'entorn reial de Maria de Brabant. Filla i germana de *trouvères*, organitzadora de justes i fastuosos espectacles, Maria de Brabant havia convertit la cort reial francesa en un dels centres culturals més brillants del moment. Després d'una època marcada pels austers interessos clericals de Lluís IX, la seva arribada a París i l'acció de la xarxa de dones nobles que va impulsar van suposar un canvi radical en la política de mecenatge i en el cerimonial de cort (Chapman 2019). Molt propera en els afectes de la reina i estreta col·laboradora en aquesta tasca, fou Blanca de França (1252-1320), que havia tornat a França després de la mort del seu marit en 1275 i d'una llarga estada en un altre gran espai cultural com fou la cort d'Alfons X de Castella. Adenet presenta com a comitents del *roman* les dues dames, el nom de les quals desvetlla en acròstics a l'epíleg (vv. 18529-18586);²⁵ Girart, per la seva banda, discrimina entre el comitent, un «chevalier» (v. 48), que ha estat identificat amb Gauchier V de Châtillon (Saly 1981); i una dama «d'onnonance» (vv. 21-22), «fille de puissant roy» (vv. 32-33), dipositària de la història, sens dubte Blanca de França. Aquestes identificacions i la localització de l'origen d'ambdós *romans* en un relat oral de Blanca de França, que hauria conegut la història a la cort castellana, han estat en part possibles gràcies al programa iconogràfic dels manuscrits que contenen els *romans*, concebut pel mateix cercle al qual hem d'atribuir l'encàrrec literari (Rouse 2000: 99-114; Houdebert 2014). Molt comentada ha estat la miniatura inaugural del ms. 3142 de la Biblioteca de l'Arsenal, que obre el recull de les obres completes d'Adenet encapçalat per *Cléomadès*, al qual segueix una miscel·lània de textos literaris i didàctics en llengua vulgar.²⁶ La miniatura, que reprodueix més endavant, representa probablement la narració de la història del cavall volador per part de Blanca de França, una activitat íntima en la qual intervenen: la reina que, en posició preeminent, escolta ajaguda al llit; Blanca, asseguda als seus peus; i una selecta audiència integrada per Adenet, retratat amb la seva viola, i un personatge que Houdebert identifica amb el germà de la reina Godofreu de Bravant (2014) i Chapman, seguint Henry (1951-1956: 559-567), amb Joan II de Bravant, nebot de Maria (2019: 35). Les miniatures de *Meliacin*, que representen l'adveniment al tron de Felip IV, ens resulten igualment interessants per l'entorn femení que envolta el monarca (Houdebert 2019: 90-95) i pel paper que hi té Blanca de França, que, amb notòria familiaritat, consola el rei afligit per la mort del pare (Houdebert 2019: 386).

25. Al final del *roman* Adenet elogia el duc Henri III de Brabant, al qual agraeix la seva formació com a ministril (vv. 18587-18654) També esmenta els fills d'Enric, Jean i Godefroy, Gui de Dampierre i envia l'obra a Robert, comte d'Artois (vv. 18587-18697). Usem l'edició d'A. Henry (1971).

26. Sobre el manuscrit vegeu Azzam i Collet (2001).

Hom ha atribuït a la influència de Maria i de Blanca la importància que aquestes dues obres, consagrades a glorificació de la monarquia francesa,²⁷ atorguen en concret a les dones de la família reial. A la similitud entre els elogis dedicats a les mecenes i els dedicats a les princeses de sengles *romans* (Ferrante 1997: 134), cal afegir l'important paper que en la ficció desenvolupen les dones del llinatge regi organitzant matrimonis o com a conselleres en afers tan privats com d'estat (Houdebert 2019: 385). Aquest aspecte és subratllat en l'obra d'Adenet, molt atent també a la dimensió política i propagandística de les cerimònies fastuoses i les diversions cortesanes de l'entorn reial (Colliot 1990).

En aquest context, la nostra intenció és veure quines informacions addicionals podem obtenir a partir de l'estudi de la representació de les dones amb relació a tot allò que té a veure amb la lírica cortesana, molt especialment, com a intèrprets, destinatàries i/o audiència de les insercions líriques presents tant a *Cléomadès* com a *Meliacin*.

Les insercions líriques de les dues obres són molt diverses tant quantitativament com qualitativa. *Meliacin* incorpora majoritàriament textos coneguts, i privilegia el motet i la cançó d'acord amb una concepció del cant com a monòleg líric que serveix sobretot per compassar les vivències sentimentals de l'heroi, intèrpret de 18 de les 29 peces.²⁸ Adenet le Roi introdueix 7 *rondeaux*, no documentats enlloc més, concentrats en dos moments en què els personatges canten de joia en un context de celebració. El tres primers *rondeaux* els canta Clarmondine en arribar al país de Cléomadès, mentre espera sola en un jardí l'arribada de la comitiva reial (vv. 5497-5504, 5513-5520, 5533-5540). Els quatre següents els canten els integrants de la comitiva que li va a l'encontre: tres, les germanes de Cléomadès (vv. 5831-5838, 5849-5856, 5875-5882) i el darrer, l'heroi (vv. 5915-5922). En un entorn com el de Maria de Brabant, cal tenir ben present la dimensió de refinat espectacle que conferia la música a la previsible *performance* (íntegra o parcial) d'aquests *romans*. L'ús mundà de la música com una forma d'expressar i afirmar el poder de la reialesa, que ben il·lustren notícies de cronistes com Guillaume de Nangis (Spi-

27. Els dos *romans*, que narren l'aventura d'un jove cridat a esdevenir un poderós monarca, es clouen amb una autèntica apoteosi nupcial, amb les noces dels protagonistes, les de les princeses i altres personatges secundaris. Més enllà de referències a les virtuts del bon sobirà o a la dimensió política del matrimoni i dels cerimonials de la vida cortesana, hom hi detecta connexions amb circumstàncies concretes que van patir Maria i Blanca en dates pròximes a les de la redacció dels *romans*. Així, les digressions d'Adenet sobre la necessitat d'allunyar els homes de baix llinatge del llocs de poder són segurament relacionables amb el conflicte entre la reina i Pierre de la Brosse, camarlenc i favorit de Felip III, que la va acusar d'enverinar l'hereu al tro (com recorda Dante a *Purgatori* VI 23); de la mateixa manera, l'ambientació castellana de l'acció és indeslligable de la crisi dinàstica a la qual va donar lloc la mort de l'Infant Ferran de la Cerda, marit de Blanca. Recordem que, en contra dels sostenidors de l'infant Sancho, Felip III va defensar els drets dels fills de Blanca, que va haver de refugiar-se a la cort francesa. En el cas de *Meliacin*, A. Saly ha relacionat un personatge, el duc de Galícia, nebot del rei d'Acre, i l'històric Joan II de Brienne d'Acre, protector de Blanca i probablement membre de l'entorn de lectura de l'obra. Per a possibles analogies entre l'argument i la conflictiva successió a la corona castellana vegeu Saly (1981). Per a la representació de la monarquia en *Cléomadès* i *Meliacin* Houdebert (2019: 365-387).

28. L'obra inclou 21 fragments de cançons, 5 motets, dos *rondeaux* i un *refrain*; i una cançó sencera, probablement obra de Girart, i atribuïda en la ficció a un personatge secundari.

egel 1978: 89-92), troba un clar reflex en ambdues obres. Fins i tot, en el cas de *Cléomadès*, el menor nombre d'insercions líriques podria quedar compensat per la profusió d'allusions a instruments i actuacions musicals (Henry 1971, vol. II, p. 693-726).

És més que probable que la consigna d'intercalar cançons, malgrat la diferent conrecció que li donen un i altre autor, formés part de l'encàrrec que van rebre. En són prova les declaracions del mateix Adenet, a propòsit de la tercera cançó que canta Clarmondine: «La tierce (cançó) n'ai pas oubliee / D'ainsi qu'ele me fu moustree / Des dames par cui sai se conte...», vv. 5525-5527; i el fet que ambdues obres introdueixen un *rondeau* de contingut similar en un context narratiu idèntic, coincidència que fa pensar que la peça devia formar part del relat de Blanca, al nostre parer, probablement interpretada per la dama. Em refereixo a una de les cançons que canta la protagonista mentre espera, i que escoltarà el malvat *vilain*, que aprofita la soledat de la donzella per raptar-la:

<i>Cléomadès</i>	<i>Meliacin</i>
Dieus ! trop demeure mes amis ! Tant m'est que le revoie, li biaux, li courtois, li jolis Dieus ! trop demeure mes amis ! Puisk'en lui sont tout bien assis, pourquoi ne l'amerioie ? Dieus ! trop demeure mes amis ! Tart m'est que le revoie. (vv. 5497-5504)	Dieus ! trop demeure ! quant vendra ? Sa demouree m'occirra. Bon jour ait hui pour qui le dis. Diex ! trop demeure mes amis ! Mais il est et gais et jolis, s'avrai s'amour quant li plaira Diex ! trop demeure ! quant vendra ? Sa demouree m'occirra. (vv. 4722-4729)

A. Berthelot ha destacat la distància entre la tècnica de Jean Renart i la d'Adenet, que seria autor dels textos lírics i que fins i tot arriba a introduir el nom de la protagonista en un dels *rondeaux* (Berthelot 1991: 370-373). Deixant de banda que hi ha qui atribueix l'autoria d'algunes de les peces líriques del *RR* al mateix Jean Renart (Mazzoni 1998) i que aquest, en alguna ocasió, també juga amb el nom de l'interpret ficcional per adaptar les cançons al context (Simó 1999: 69-70), cal tenir present que la diferència entre compondre una cançó nova i adaptar un text preexistent és molt làbil en el cas d'una matèria *mouvante* com la de les cançons de dansa (Huot 1987: 108). És més, un joc cortesà que documenten els *romans* amb insercions líriques consisteix a improvisar *rondeaux* a partir d'un *refrain* conegut, o adaptar-los al context situacional (Simó 1999: 17-19). L'expressió «chansonete nouvele», referida a la cançó de *Cleomadès*, pot llegir-se així en al·lusió a aquesta pràctica de la improvisació en un context festiu.²⁹

29. El pare demana a Cleomadès que canti un *rondeau* al que la comitiva respondrà (vv. 5909-10). El joc consisteix precisament en la capacitat de Cléomadès d'improvisar la part del solista desenvolupant i adaptant a la situació el *refrain* (en cursiva) que tots interpreten coralment: *On doit bien aler liement / Encontre tel pucele / Com est Clarmondine au cors gent, / On doit bien aler liement, / Qu'el monde, tant com il s'estent, / N'a meillur ne plus bele. / On doit bien aler liement / Encontre tel pucele* (vv. 5915-5922).

En el cas de *Cléomadès*, A. Berthelot també ha contestat fermament l'adequació de les cançons al context: ni el punt del relat en què s'introdueixen, ni el fet que Clarmondine canti tres cançons tindrien cap justificació; igualment «déconcertantes» resultarien les cançons de les germanes de Cléomadès, per la inadequació tant a la situació sentimental de les intèrprets, com al to planyívol que, segons l'autora, seria el propi de la cançó de dona (Berthelot 1991: 370-371). Sense oblidar que el relat/*performance* de Blanca de França devia ser la raó primordial de la inclusió de cançons en l'episodi corresponent al rapte de la princesa; com tampoc la funció narrativa que desenvolupa aquest primer interludi musical, ja que el cant alerta el raptor; o que les tres peces seguides que interpreta Clarmondine devien dotar de dramatisme i entitat un punt estructuralment fort en el relat; considerem que les cançons s'adeqüen plenament al context narratiu: no és gens estrany que personatges no implicats en la relació amorosa cantin cançons d'amor com a manifestació espontània de joia,³⁰ com ens mostren molts *romans*, on les dones sobretot canten cançons que, inscrites en els registres de «la possession joyeuse de l'amour» i «la bonne vie», expressen l'alegria de l'amor correspost amb una finalitat purament lúdica i festiva, i/o la superioritat ètica, estètica i social dels que canten, ballen o estimen (Zumthor 1959 i Simó 1999: 225-236).

La impossible conciliació de narració i lirisme que defensa Berthelot va aparellada a la manca de credibilitat que dona l'estudiosa a l'existència real de l'encàrrec de les dues comitents;³¹ per contra, la nostra interpretació situa en primer pla el pes d'aquestes dues dones en la factura del *roman*. Ens resulta així significatiu que els *rondeaux* es concentrin en la família reial, mirall del reduït cercle del qual va sortir l'obra d'Adenet, on les dones també van tenir un paper preeminent. Sis de les set cançons inserides al *roman* les interpreten dones i és la reina qui obre el quadre líric convidant a cantar les filles:

Quant ou jardin furent entrées,
 A ses trois filles a rouvé
 Done Ynabele, et commandé,
 Que chascune une chançon die,
 La meilleur et la plus jolie
 Que ele porra aviser;
 Car tans est de joie mener.
 Et lors dist chascune erranment
 Qu'ele le feroit liement.
 Ne ne s'en feront pus prier. (vv. 5808-5817)

30. Precisament, una de les escenes més cèlebres del *RR* de Jean Renart correspon a la interpretació per part del cavaller Guillaume de Dole d'una cançó de Jaufre Rudel que no expressa els propis sentiments, sinó els de l'emperador que protagonitza el *roman*. El jove cavalca joiós cap a la cort imperial i amenitza el viatge amb cançons que, com les de la comitiva de *Cléomadès*, bé convindrien a la tipologia lírica que Accarie va denominar *chanson déplacement* (Accarie 1982).

31. «Nous sommes, évidemment, amenés à douter, sinon de l'existence de deux dames effectivement intéressées par les œuvres d'Adenet, du moins de leur participation à la genèse du *Cléomadès*. Dans la mesure où leur rôle en tant que “conteuses” est rien moins que probable, il n'y a guère de raison non plus pour qu'elles aient véritablement commandité l'œuvre, ou si elles l'ont fait, cela a pu avoir lieu sans qu'elles se soucient particulièrement du contenu du roman “commandé”» (Berthelot 1991: 84).

Adenet puntualitza a més que són les dames les que responen les cançons, en el marc d'un diàleg ritualitzat entre solista i grup, i no deixa de lloar la capacitat de les donzelles a l'hora d'apreciar la qualitat artística dels versos:

A cele chançon respondirent
 Les dames, et moult s'esjoïrent
 De ce que si a point chantoit
 Elyador. Moult leur plaisoit
 La chançon qu'ele avoit chantée. (vv. 5839-43)

Les dames que iluec estoient
 De respondre à point se penoient
 car moult leur samblent envoisies
 Les cançons qu'eles ont oiés.
 Et à point dites et chantées. vv. 5857-61.

Com ja hem indicat, el joc social que escenifica la família reial no és pas original; i afegim que tampoc no és una mera imatge literària, com mostren obres com el *Tournoi de Chauvency*, “crònica de societat” d'un torneig real celebrat l'any 1285 (Simó 1999: 202-246). En aquests contextos literaris, cronístics i/o pseudoliteraris, com també en la traça documental que ha quedat de les festes organitzades en l'entorn de Maria de Brabant (Chapman 2019: 93-103), l'activitat masculina del torneig troba el seu contrapunt, en el pla de les representacions simbòliques, en la improvisació de cançons de dansa, activitat lúdica en la qual participen tots dos sexes, però on a la dona correspon un paper preeminent. Saber participar en jocs com respondre al solista amb un *refrain* adient esdevé una forma de celebració col·lectiva i una activitat que permet manifestar l'adhesió a l'ideal cortès a través d'un ritual de menor exigència que la *performance* trobadoresca. Tot això cobra un relleu especial en el cas de Maria de Brabant, una dona que no només va realitzar una intensa tasca de patrocini i mecenatge, sinó que va transformar radicalment els usos de la cort de França, convertint jocs com el torneig i la dansa en instruments de propaganda política (Chapman: 79-114). En aquest ambient sembla encara més plausible que Blanca de França improvisés un *rondeau* a partir del *refrain* que reproduïen Adenet i Girat mentre relatava la història del cavall de fusta davant una selecta audiència.

Malgrat que les cançons de *Meliacin* són majoritàriament interpretades per l'heroi, el protagonisme líric de les dones a l'obra no és menor.³² La funció expressiva que desenvolupen les cançons, assimilables a un monòleg líric en la majoria dels casos, acompanya el que podríem definir com una funció estètica i emotiva, ja que plauen i desvetllen les emocions d'una refinada audiència d'entesos, esdevenint motiu d'entreteniment, debat, glosa i gaudi estètic.

32. En *Meliacin* la majoria de les cançons (18) són interpretades per l'heroi; Celine només li dona la rèplica en dos “duos” i interpreta la cançó probablement predeterminada pel relat de Blanca.

De fet, un dels aspectes més singulars i característics de *Meliacin* és l'intercanvi de cançons, ja que els personatges sovint canten a petició d'aquest públic proper i selecte.³³ En aquesta representació del cant, crida l'atenció el protagonisme de dues dones, Saville i Oriande, cosines de Celinde. Les donzelles, retratades conjuntament en el pla físic i moral, es configuren per a Meliacin, allunyat de Celinde, com una projecció de l'estimada (vv. 3236-3239; vv. 8849-8952): li inspiren cançons en què recorda Celinde (vv. 7799-7802), l'adoctrinen en matèria amorosa (vv. 7740-46; 9064-9110), l'acompanyen i el consolen (vv. 8972-8974, 9369-9371, 9400-9404 i 10789-10814), i el distreuen cantant (vv. 9124-9127) i convidant-lo a cantar per a elles. A tall d'exemple:

La fu desarmés erraument.
 Et savés qui le desarmerent?
 Es .II. puceles qui l'amerent,
 Ki mout furent bien ensaignies,
 Ne trestoutes les compaignies
 De laiens tant ne li plaisoient;
 Pour coi? Trop grant bien li faisoient
 De chanter, de gaber, de rire,
 De contes et de biaux mos dire,
 Et de kanques eles savoient
 Ki plaisance au cuer li avoient. (vv. 10110-10121)

Girart d'Amiens destaca la cortesia i la instrucció de les donzelles, dissenyades a imatge i semblança no només de la protagonista sinó sobretot de les nobles dames promotores del *roman*. Meliacin comenta amb elles les seves cançons (vv. 9037-9062), els demana l'opinió («As puceles parla ensamble / Et dist: “Puceles, que vous samble? / N'est pas cis miens chans bien divers?» vv. 9036-9038) i les instrueix sobre les circumstàncies («reson») que s'amaguen rere cada vers (vv. 16583-16584). La competència poètica i musical de les donzelles es manifesta en els judicis que emeten sobre les cançons de l'heroi:

Mais chantés et vous deduisiés,
 Et laissiés tel pensser ester.
 Et s'il vous plaisoit a chanter
Un chant, mout volontiers l'oriemes
 Et mout vous en mercieriemes.
Vous avés hui .II. chançons dites,
Je ne sai se vous les fesistes,
Mais trop en est plaisans li sons,
 Et se nous savons vos chançons,
Trop volontiers les chanterommes:
 Au mains, quant nous ne vous verrommes,
 S'avrons, nous tant de ramenbrance,
 Et nous sera grant alejance.

33. Es fa impossible no recordar la cèlebre escena de les *chansons de toile* del RR en què la protagonista i la seva mare canten a petició del germà per complaure el llegat imperial (vv. 1118-1223).

**Et vous chantés si gaiement,
 Et si cler, et si doucement,
 Et d'une si entire alaine
 C'on ne trouveroit en cest raigne
 Ame qu'a vous se peüst prendre;
 Et pour c'en voloumes aprendre
 Plus que d'un autre et retenir.** (vv. 8985-9004)

Escenes com aquestes, reflex del marc extradiegètic, ens forneixen valuoses informacions: si, d'una banda, desmenteixen hipòtesis modernes que, forjades a redós de lectures sociològiques de la *fin' amor*, han vist en la *performance* una activitat essencialment masculina, o, en l'extrem oposat, el mite literari de les corts d'amor femenines; de l'altra, posen de relleu la participació de les dones en els cercles de consum de poesia lírica. En la mateixa direcció apunten, en l'entorn cultural en què ens movem, estudis com els de C. Parsonault que atribueixen al patrocini de la mateixa Maria de Brabant la creació d'un recull com el Còdex de Montpellier, la col·lecció més important de motets del segle XIII (2001). El protagonisme concedit per l'autor al públic femení havia a més d'adquirir un valor addicional en una cort "femenina" com la de Maria de Brabant, que fou punt d'acollida per diverses dones vinculades a la dinastia capeta, com Blanca de França, Matilde d'Artois, la futura Joana de Navarra o la seva mare, Blanca d'Artois. Per a totes elles la cort de Maria de Brabant va esdevenir no només un espai de trobada, sinó el punt d'ancoratge d'una sofisticada xarxa femenina de mecenatge i col·laboració cultural (Chapman 2019: 179-250).

A *Meliacin* l'interlocutor femení que busca el cavaller-*trouvère* s'associa a la recerca de la intimitat que reclama en la ficció la dimensió vivencial de l'experiència poètica i al didactisme de les dones nobles no només en matèria poètica i musical sinó també amorosa.

Ja hem vist al *RV* el paper central que ocupava la dona en la reconducció de la *fin' amor* cap a la reglamentació d'un codi de conducta amorós; si bé la clau de lectura en aquell cas ens la proporcionava el discurs dels trobadors clàssics passat pel sedàs dels *trouvères* contemporanis de l'autor, ara la *fin' amor*, absorbida per l'esperit clerical, esdevé experiència propedèutica al matrimoni honest i exaltació de la virginitat a través d'un procés d'allegorització que anticipa Matfre Ermengau i que en ambdós *romans* acusa la influència del *RR*, aquest cop no el de Jean Renart sinó el de Guillaume de Lorris.

No endebades el motiu fòklòric de la bella dorment reescrit a través del *RR* de Guillaume de Lorris serveix per dissenyar la qüestió amorosa de Meliacin i Cléomadès. El gineceu, on dorm Clarmondine / Celinde, és en les dues obres assimilat a un jardí (*Cléomadès*: vv. 2945-2954; *Meliacin*: vv. 1473-1488). La cambra jardí en què penetra el cavaller a través d'un ritual iniciàtic,³⁴ esdevé l'espai de la revelació d'una doctrina amatòria, que, com en l'obra de Guillaume de Lorris, adverteix dels perills de la font de Narcís. Meliacin llegeix els comandaments d'Amor en les pintures de la cambra de Celinde (vv. 1498-1525); Cléomadès en les cançons que decoren el llit de Clarmondine (vv. 3071-3090). Abocats sobre la

34. Cléomadès troba la sala preparada amb un banquet i instruments musicals per celebrar el costum del maig, i després de menjar i beure es renta en les aigües d'una bella font; Meliacin, abans de descobrir Celinde, llegeix «errements d'Amor» en les parets de la cambra (vv. 1489-1525).

donzella-rosa dorment com l'Amant de Guillaume de Lorris sobre la mítica font on es reflecteix la totalitat del jardí, els cavallers, esquivaran l'orientació narcisística del desig, i el sabran redireccionar cap a la *caritas*, despertant la donzella amb un petó. La fantasia de l'estimada adormida, silenciada i muda, a la qual, al començament del nostre itinerari la cançó de Bernart de Ventadorn BdT 70, 33 apuntava com a autèntic objecte de desig, esdevé ara una dona real que ha de permetre la reconducció d'aquesta pulsio narcisista i violenta. Si llavors Raó era derrotada en el debat al·legòric que Lancelot resol cometent «molt grant folie» (*Charrette*: v. 389) com és pujar a la carreta, i si la reina li recriminava dues passes de dilació; ara Clarmondine/Celine recriminarà al cavaller un petó, que, titllat de «folie» en el cas de *Cleomadès* (v. 3190), fins i tot farà necessària una “reiniciació”.³⁵ A diferència del fantasma de la reina a la *Charrette*, mer reflex del jo líric, la «pucele dormant» instrueix l'enamorat en els preceptes de la cortesia que, més a prop de l'orientació virtuosa de la *dilectio* (vv. 3394-3999; 4740 i ss.) que de les tensions codificades en la metàfora feudal, conduiran al matrimoni. La diferent fesomia del fantasma interior també és manifesta quan el cavaller troba en la memòria la imatge de l'estimada absent. Celine és un llibre que l'enamorat llegeix amb fruïció:

Doi vair oel de douceur espris
 Sa **leçon** mout li recordoient;
 Mais trop durement li adoient
 Doi bel sourcil qui mout li plurent;
 Et .II. beles masseles furent
 Par delés, qui le **raprenoient**,
 Mais **tout le livre enluminoient**
 D'une couleur freschete fine.
 Ains mais **livre de tel doctrine**
 Ne fu mais si plaisamment **lis**.
 Li biaux frons ki tant ert polis
 N'estoit **pas au lire oubliés**,
 Mais il estoit blans et soés,
 Par quoi durement i aidoit.
 Mais durement s'i entendoit
 Li biaux entreus qui fu devant... (vv. 3108-3123)

L'ensamblament de la *descriptio puellae* i els comandaments d'Amor fa de la lectura una experiència plaent, que escau al didacticisme de les dones en l'univers ficcional i en el pla extradiegètic, ja que no oblidem que són elles les que “dicten” els llibres d'Adenet i Girart.³⁶

35. El motiu del petó robat, que apareix també a la *razo* de BdT 364, 37 (Boutière-Schutz 1964: 363), serà sotmès a un ampli desenvolupament quan, cap al final del *roman*, Clarmondine i Cléomadès es retroben en una situació que evoca novament l'escenografia del jardí de *Deduit* i aquest cop, Raó, que defensa la part d'Esperança, Cortesia i Amor, derrota Audàcia i el cavaller reprimeix el petó (vv. 14379-14486).

36. Discrepo de la lectura de Krueger, que menysté la participació “indirecta” de les dones en la transmissió d'un *roman* escrit «by a male author who names himself “le roi”» i veu un marcat contrast

Voldria, en aquest sentit, cridar l'atenció sobre el llit de Clarmondine al qual trasllada Adenet els «errements d'Amor» que Meliacin llegeix en l'habitació de Celinde (vv. 1498-1525). La cambra de Clarmondine se'ns descriu repleta d'instruments musicals i el narrador s'entreté en el llit (vv. 3043-3090) que tenia un baldaquí amb «chançons escrites / Les meilleurs et les plus eslites» (vv. 3073-3074): «Tout estoient li chant noté, / N'en y avoit nul oublié, / Et s'eren faites si adroit / Les lettres, que rient n'i failloit [...]» (vv. 3077-3080). La comparació del llit de Clarmondine amb la cambra-llibre de Celinde ens ajuda a atorgar a les cançons que el decoren una funció no purament ornamental sinó didàctica, clarament assimilable als «errements d'Amor» del *roman* de Girart d'Amiens.

Arribat aquest punt, l'episodi de la bella dorment —que, present en ambdues obres també devia formar part del relat de Blanca— se'ns revela l'autèntica clau de lectura de la miniatura del manuscrit de la biblioteca de l'Arsenal, en la qual hi detectem una clara voluntat al·lusiva:

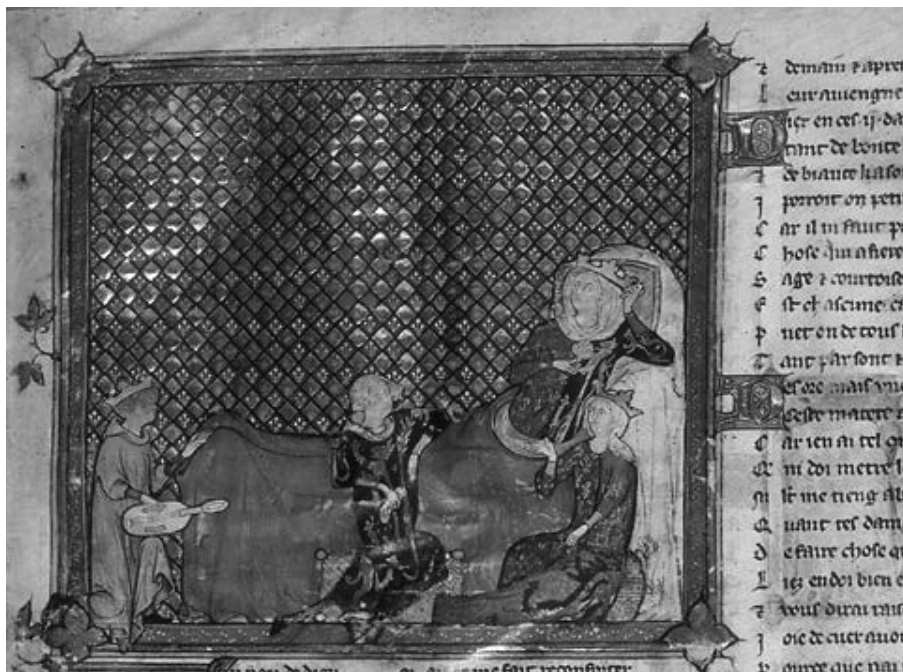


Figura 1: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 3142, fol. 1.

entre la figura de les comitents magnificada al pròleg i la imatge final de la reina de ficció casant les filles i donant-los consells perquè siguin bones esposes (1993: 250). Deixant de banda el possible anacronisme del judici, recordem que el sobrenom “le roi” ha d’entendre’s en el context de justes poètiques com les dels *puy*s *arrasiens* on el poeta guanyador era coronat i en ocasions distingit amb el títol de *roi*. Recordem també, tot i que potser és una banalitat fer-ho, la important dimensió política i geoestratègica del matrimoni. Participar en el disseny i negociació d’aliances matrimonials, com va fer, d’altra banda, Maria de Brabant, no era una forma menor d’intervenció en la vida pública.

L'original representació de la reina, ajaguda al llit, ha cridat l'atenció. Chapman en destaca la proximitat de la mecenes, el to distès de l'escena i l'atmosfera plaent, i contrasta aquesta representació «informal» i «intimate» de la reina «in her bedchamber» amb les representacions tradicionals de la monarquia francesa (2019: 87). L'estudiosa hi detecta, a més, reminiscències de la cultura aràbiga peninsular, àmbit del qual procedeix la història, en l'actitud dels personatges asseguts al terra sobre coixins. Quant a la figura de la reina, assimila la posició que ocupa a la voluntat d'evocar un banquet, activitat emblemàtica de la refinada vida de cort, «framed as a Biblical nativity scene» (2029: 89). Penso que la diferent natura d'aquests dos motius iconogràfics, el banquet i la nativitat, que Chapman veu reunits en la miniatura, també podrien expressar un aspecte del mecenatge de Maria de Brabant que l'autora subratlla al llarg de tot l'estudi presentant-lo com el tret més definidor: la innovadora i fins i tot sorprenent, en paraules de l'estudiosa, superposició de plans en l'activitat cultural promoguda per la reina, on es barreja inextricablement el sagrat i el profà, la política i el plaer. Voldria mostrar ara, breument, atès que no dispo de l'espai per a un desenvolupament exhaustiu, que aquest solapament de registres també és palès en la intenció al·lusiva de la miniatura amb relació a l'episodi de la bella dorment.

La identificació de Maria de Brabant amb Clarmondine ja ha estat proposada per Houdebert a través de l'anàlisi de les figures de la reina i Godefroy, que apareixen encarrats l'una a l'altre a la miniatura, sostenint respectivament una rosa i un guant (2014). Aquest darrer objecte té un paper important al *roman* en tant que penyora d'amor de Clarmondine, que acompanya sempre Cléomadès, la qual cosa suggeriria la identificació dels membres de la família reial amb els protagonistes de la ficció. Centrant-nos, però, en la figura de la reina que aquí ens interessa i fent per manera de relacionar la imatge amb la lectura que hem fet de l'obra, crida l'atenció la rosa que sosté a la mà i la disposició, en diagonal, de la flor, una disposició no casual segons Chapman, sinó pensada «to mimic in shape the middle *fleur-de-lys* of her shining golden crown» (2019: 80). Em sembla interessant la precisió, que fa pensar que no només el guant, sinó també la representació de la reina al llit, emblemàticament identificada amb la rosa i la flor de lis, evoca de forma immediata la imatge de Clarmondine. Si bé la metàfora floral no deixa de ser un estilema freqüent en la poesia trobadoresca, cert és que apareix de forma recurrent al *roman*, on sistemàticament Clarmondine, com també Celinde a *Meliacin*, és equiparada a les flors, per la bellesa (*CL*: vv. 2732-2750; *M*: vv. 1616-1619, v. 1718) i el perfum que exhala (*M*: vv. 1668-1670, v. 1764, vv. 3152-53) i comparada amb la flor de lis (*M*: v. 1673). En el cas de *Cléomadès*, Adenet formula explícitament l'«acordance» de la rosa i de la flor de lis (v. 6034) i la sotmet un desenvolupament notable:

Ainsi com ele se dormoit
 Et Cléomadès regardoit
 A merveilles la grant biauté
 Don tele avoit si grant plenté
 Qu'ele plus avoir n'en pavoit.
 La rose forment se penoit
 De la flour de lis honnourer.
 En son très douze viaire cler.

Manoient ces flours par acort
 Si qu'il n'i ot point de descort,
 N'i avoir povoit descordance,
 Tant estoient d'une acordance.
 L'une des flours tant l'autre amoit,
 Que li une a l'autre partoit.
 Tout ce qu'ele avoit a droiture;
 Car commandé lo rot nature
 Que eles cel lieu miex amassent
 Et k'en cel leu miex s'acordassent
 K'en lieu ou ainc esté essent
 Ne où jamais aler deüssent.
 Bien avoit la rose et li lis
 Fait le conmant et le devis
 Que nature lor avoit fait.
 Sans oubliance et sans mesfait. (vv. 13983-14406)

El desenvolupament del motiu en el fragment i el context en què apareix, situada Clarmondine al bell mig d'un jardí de *Deduit*, apunten a la voluntat d'establir una aliança simbòlica entre la rosa i la flor de lis; una flor, que, associada a la fertilitat, la virginitat i la reialesa, assolirà, com és sabut, connotacions marianes i cristològiques al voltant de les quals es construeix la seva funcionalitat com a emblema heràldic de la monarquia capeta (Civel 2006, Caldwell 2014). La iconografia de Venus (la rosa) i de Maria (la flor de lis) s'amalgamen, com acabem de veure, en la *descriptio puellae* i igualment ambivalent resulta la imatge, recurrent als dos *romans*, de Clarmondine, Celinde, Saville i Oriande confegint guirlandes de roses (*M*: vv. 3980-3985; vv. 8917-8921; *CL*: vv. 3425-3434), atribut inequívoc d'Ociosa, la guardiana del jardí de *Deduit* al *RR* de Guillaume de Lorris. L'ambivalència d'Ociosa ha estat a bastament destacada per la crítica. Projectió de la rosa, és imatge de voluptat, però també hom ha vist en aquesta hiperactiva jove lliurada als jocs cortesos i al *deduit*, una imatge de la vida contemplativa, que trasllada a la cultura cortès l'ideal de l'*otium* monàstic (Kölher 1962). Avala la lectura el mateix Dante que reescriurà el personatge d'Ociosa en el de Lia (*Purg.* XXVII, 94-108), prefiguració de Matelda, guardiana del paradís terrenal i primer esglaó d'una «ascensione muliebre verso il divino» que corona la Verge (Atturo i Mainini 2013). La mateixa densitat allusiva tradueix la configuració de la «pucele dormant» com un jardí de *deduit*, on se solapen el jardí edènic, espai de voluptat pensat per a la consumació del pecat i l'*hortus conclusus* que l'exègesi del *Càntic dels càntics* institueix com a imatge mariana. Elements com la clausura arquitectònica del jardí, la font que hi brolla, el llit, la figuració de la donzella com a flor que exhala un aromàtic perfum..., assimilen la protagonista a la Sulamita del *Càntic dels Càntics*, una imatge que Honorius Augustodunensis glossava com a esposa del príncep i metàfora del cos social (*Expositio in Cantica Canticatorum*, PL 172). La cita sembla oportuna, ja que, des de la perspectiva dels discurs líric, aquesta constant oscil·lació entre l'esfera del profà i del sagrat ha d'interpretar-se com una actualització en clau monàrquica de la *fin' amor* que passa per la conciliació de plaer i de virtut, de *Nature* i *Norriture*. La satisfacció amorosa, projectada al matrimoni i prèviament legitimada per

l'adopció d'un codi de comportament celebra ara el plaer i fa d'Amor l'aliat de Raó. En el nou ideal ètic, que, procedent de les ètiques aristotèliques, desenvoluparà entre altres Gil de Roma, autor que ocupa un lloc molt important en la biblioteca de la reina Maria de Bravant (Chapman 2019: 159-161), el bon príncep ha de saber canalitzar adequadament les passions del cor, ja que només així totes les seves accions podran revertir en el bé comú.

Tots aquests elements troben un punt de convergència en la imatge de la cambra, espai de l'oci monàstic i cortesà, on el llit revesteix una clara dimensió simbòlica, associat a l'oci i la vida contemplativa (Leclercq [1965] 2009). La cambra, que no és només «the space of reading, but also the location of an elite sociability, marked by display and competition, that organizes the production, circulation and use of books» (Rector 2012: 89), es configura a *Meliacin* i a *Cléomadès* com un espai inequívocament femení, sota el magisteri de les dones.

CONCLUSIONS

En els exemples estudiats la interferència de registres lírics i narratius acaba ubicant sempre, tot i que amb diferents matisos, les destinatàries del *roman* en l'espai simbòlic de la *domina* trobadoresca. La diferent fesomia de les dames considerades reflecteix diferents circumstàncies històriques, però també diferents plans de recepció de la *fin' amor*.

A *Le Chevalier de la Charrette*, la comtessa Maria de Xampanya s'emmiralla en el rostre somiat, ambivalent i enigmàtic de la reina Ginebra, en el marc d'una escriptura que no busca la formulació de cap doctrina amorosa, ans la mimesi d'una retòrica que, forjada sota el signe de la paradoxa i l'antítesi, i ajustada a les modulacions de la *canço*, exclou la conclusió de l'enunciat. L'adopció de la màscara retòrica del *trouvère* per part de Chrétien revesteix una dimensió lúdica, en el marc d'una producció literària definida per la diversitat més que per la coherència de cap tesi, i d'un espai cultural, el de Maria de Xampanya, on, com hem vist, la poètica de la *fin' amor*, més que doctrina amatòria, esdevé pretext per al joc, el debat i la hibridació genèrica. No oblidem que l'ortodoxia de Chrétien-*Carestia* ens ha arribat també filtrada per un joc dialèctic de la dimensió lúdica del qual ens dona la mesura la rèplica de Raimbaut-*Tristany*.

El fantasma mut i hostil de la *midons*, que expressava les tensions entre senyors i vassalls a les corts occitanes, s'encarna en l'heroïna del *RV* assumint un paper actiu en la relació amorosa per emmirallar la rectitud moral de Marie de Ponthieu. En un clima cultural definit per una "lectura" dels trobadors clàssics com mestres d'amor i de cortesia, la *fin' amor* deixa de ser una realitat d'ordre purament textual per esdevenir una realitat social que convida a la mimesi. Pel contingut doctrinal, per la narrativitat latent i pel paper central que hi desenvolupa la *domina* com a garant de la cortesia, la *canço* BdT 70,1 de Bernart de Ventadorn esdevé la matriu lírica d'un relat que reglamenta l'ètica cortesana ubicant el model femení del *roman* idíl·lic en l'espai simbòlic de la *domina* trobadoresca. L'operació no només comporta la banalització de l'experiència a través de la concreció

anecdòtica; també la pèrdua de la posició de domini que atorgava la lírica a la *domina*, mer miratge narcisista del jo trobadoresc. En la projecció de Marie de Ponthieu sobre la honesta i subordinada Euriant convergeixen tradicions literàries diverses, però sobretot actua una realitat extratextual que ens convida a identificar com autèntic destinatari del retrat literari de la comtessa el seu senyor natural, que no és altre que el rei de França.

La imatge de les dames cantades pels trobadors com a enteses en matèria amorosa i detentores de les normes del joc cortès, que tan clarament construeixen les *vidas* i *razos*, i que, amb matisos diversos, contenen ja en germen els gèneres dialogats de l'espai trobadoresc, es trasllada a un àmbit monàrquic de la mà de Maria de Brabant i Blanca de França. El codi trobadoresc reescrit a través del *RR* permet la conciliació de natura i cultura, reconduint la *fin' amor* cap a l'*amourette*, la *canso* cap a la celebració col·lectiva del *rondeau*. L'adaptació del codi cultural de la *fin' amor* a un espai monàrquic modelat per l'oci i el plaer, pel refinament mundà i espiritual, troba la seva millor traducció plàstica en la imatge emblemàtica de la cambra, una imatge que ambdues obres, a través de recursos diferents, defineixen com a un espai femení.

BIBLIOGRAFIA

- ACCARIE, Maurice (1993): «Guenièvre et son chevalier de la charrete: l'orgasme des anges», dins AUBAILLY, Jean-Claude *et al.* (eds.): «*Et c'est la fin pour quoy sommes ensemble*»: *hommage à Jean Dufournet*, Paris: Champion, vol. 1, p. 45-54.
- ATTURO, Valentina / MAININI, Lorenzo (2013): «Beatrice, Matelda e le "altre". Riflessioni dantesche tra Rime, Vita Nova e Commedia», *The Italianist*, 33, p.1-31.
- ADENET LE ROI (1971): *Les œuvres d'Adenet le Roi. Tome V: Cleomadès*, éd. Albert Henry. Bruxelles / Paris: Presses universitaires de Bruxelles / Presses universitaires de France [reimpr.: Genève: Slatkine 1996].
- BARBIERI, Alvaro (2019): «Cavalieri trasognati: il motivo si equestre nella Charrette e nel Conte du Graal», dins MARIANI, Daniela / SCARTOZZI, Sergio / TARAVACCI, Pietro: «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon per il suo settantesimo compleanno*. Trento: Università degli Studi di Trento.
- BAUMGARTNER, Emmanuèle (1982): «Trouvères et Losengiers», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, 1982, p. 171-178.
- BALDWIN, John W. (2000): *Aristocratic Life in Medieval France: The Romances of Jean Renart and Gerbert de Montreuil, 1190-1230*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- BELTRAMI, Pietro (1984): «Racconto mitico e linguaggio lirico: per l'interpretazione del *Chevalier de la Charrette*», *Studi mediolatini e volgari*, XXX, p. 6-67.
- BENTON, John F. (1961): «The court of Champagne as a literary center», *Speculum*, 36: 4, p. 551-591.
- BERTHELOT, Anne (1991): *Figures et fonction de l'écrivain au XIII^e siècle*. Montréal: Institut d'études médiévales de la Université de Montréal. Paris: Vrin.

- BOIRON, Françoise / PAYEN, Jean Charles (1970): « Structure et sens du *Bel inconnu* de Renaut de Beaujeu », *Le Moyen Âge*, 76, p. 15-26.
- BOGDANOW, Fanni (1972): «The love theme in Chrétien de Troyes *Chevalier de la Charrette*», *The Modern Language Review*, 67, p. 50-61.
- BONANSEA, Marion (2011): «Espace, codes et désir de transgression : l'impossible unité du *Bel Inconnu*», *Atalaya. Revue d'études médiévales romanes*, 12. <<https://doi.org/10.4000/atalaya.807>>.
- BOUTET, Dominique (2013): «Amour et séquestration, entre lyrique et romanesque dans la littérature d'oïl aux XII^e et XIII^e siècles», *Romania*, p. 257-280.
- BRUCKNER, Mathilda Tomaryn (1986): «An interpreter's dilemma: why are there so many interpretations of Chrétien's *Chevalier de la charrette*?», *Romance Philology*, 40, p. 159-180.
- CALDWELL, Mary Channen (2014): «Flower of the lily: late-medieval religious and heraldic symbolism in Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Français 146», *Early Music History*, 33, p. 1-60.
- CARMONA, Fernando (1988): *El Roman lírico medieval*. Barcelona: PPU.
- CHAPMAN, Hamilton, Tracy (2019): *Pleasure and Politics at the Court of France: The Artistic Patronage of the Queen Marie de Brabant (1260-1321)*. Turnhout: Brepols.
- CHRÉTIEN DE TROYES (1994): *Le chevalier de la charrette ou Le roman de Lancelot*. Édition et traduction de Charles Méla d'après les manuscrit BN fr. 794, dans CHRÉTIEN DE TROYES: *Romans*. Paris: Le livre de Poche, p. 495-704.
- CIVEL, Nicolas (2006): *La Fleur de France: Les Seigneurs d'Ile-de-France au XI^e siècle*. Turnhout: Brepols.
- DOYLE, Kara (2004): « 'Narrativizing' Marie of Ponthieu », *Historical Reflections/Réflexions Historiques*, vol. 30, n. 1, p. 29-54.
- DRAGONETTI, Roger (1979): *La technique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*. Genève: Slatkine.
- EWERGATES, Theodore (2018): *Marie of France: Countess of Champagne, 1145-1198*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- EWERGATES, Theodore (1999): «Aristocratic Women in the County of Champagne» dans EWERGATES, Theodore (ed.): *Aristocratic Women in Medieval France*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press: p. 75–110.
- FERRANTE, Joan (1997): *The Glory of her Sex. Women's Roles in the Composition of Medieval Texts*. Bloomington: Indiana University Press.
- FOURRIER, Anthime (1950): «Encore la chronologie des œuvres de Chrétien de Troyes», dans *Bibliographical Bulletin of the International Arthurian Society. Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*, vol. 2, p. 69-88.
- FOURRIER, Anthime (1960): *Le courant réaliste dans le romane courtoise en France au moyen âge*, t. 1. Paris: A. G. Nizet Editeur.
- FRAPPIER, Jean (1972): «Le prologue du *Chevalier de la Charrette* et son interprétation», *Romania*, 93, p. 337-37.
- GERBERT DE MONTREUIL (1928): *Le roman de la violette ou de Gérard de Nevers* par Gerbert de Montreuil, publié par Douglas Labaree Buffum. Paris: Champion.

- GUERREAU, Alain (1982): «Renaud de Bâgé: *Le bel inconnu*. Structure symbolique et signification sociale», *Romania*, 103, p. 28-82.
- HOUBEERT, Aurelie (2019): *Le cheval d'ébène à la cour de France: Cléomadès et Meliacin*. Paris: Champion.
- HOUBEERT, Aurélie (2014): «Miniatures initiales et paroles inaugurales: naissance de l'œuvre, naissance du héros dans les manuscrits du *Cléomadès*» *Questes*, 27, p. 109-124. <DOI: 10.4000/questes.780>.
- HUNT, Tony (1994): «Chrétien's prologues reconsidered», dins BUSBY / NORRIS / LACY (ed.): *Conjunctures: Medieval Studies in Honor of Douglas Kelly*. Amsterdam: Rodopi, p. 153-168.
- IMBS, Paul (1969): «*De la fin'amor*», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XII, p. 265-85.
- KELLY, Douglas (1966): *Sens and Conjoiture in the "Chevalier de la Charrette"*. Paris / The Hague: Mouton.
- KNEPPER, Wendy (1996): «Theme an Thesis in *Le Chevalier de la Charrette*», *Arthuriana*, 6 :2, p. 54-68.
- KÖLHER, Erich (1962): «Lea, Matelda und Oiseuse», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 78, p. 464-469.
- KRISTEVA, Julia (1983) : *Histoires d'amour*. Paris: Denoël.
- KRUEGER, Roberta (1993): *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAMPITT, Matthew Siôn (2018): «When Julia met Jaufre: Encounters with Troubadour Lyric in the Work of Julia Kristeva», *Romance Studies*, 36, p. 122- 137, <https://doi.org/10.1080/02639904.2018.1507295>.
- LECLERCQ, Jean ([1965] 2009): *El amor a las letras y el deseo de Dios*. (trad. de A. M. Aguado i A. Massoliver). Salamanca: Ediciones Sígueme.
- LEJEUNE, Rita (1958): «Le role litteraire de la famille d'Alienor d'Aquitaine», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1, p. 319-37.
- LODS, Jeanne (1979) : « "Le baiser de la reine" et "le cri de la fée". Étude structurale du *Bel inconnu* de Renaut de Beaujeu », dins *Mélanges de langue et littérature françaises du Moyen Âge offerts à Pierre Jonin, Senefiance*, 7, p. 413-426.
- LOOMIS, Roger Sherman (1949): *Arthurian Tradition and Chretien De Troyes*. Columbia: Columbia University Press.
- LYONS, F (1954) «Entencion in Chretien's Lancelot», *Studies in Philology* 51, p. 425-430.
- MAHONEY, John F. (1958) : «The evidence for Andreas Capellanus in re-examination », *Studies in Philology*, 55:1, p. 1-6.
- MARANINI, Lorenza (1951): « "Queste" e amore cortese nel *Chevalier de la charrette* », *Rivista di letteratura moderna*, 2, p. 205-223.
- MCCASH, June Hall (1985): «Marie de Champagne's "cuer d'ome et cors de fame": aspects of feminism and misogyny in the twelfth century», dins BURGESS / TAYLOR (ed.): *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983)*. Cambridge: Brewer, p. 234-245.
- MCCASH, June Hall (1979): «Marie de Champagne and Eleanor of Aquitaine: A Relationship Reexamined», *Speculum* 54, p. 698-771.

- MÉLA, Charles (1984): *La reine et le Graal. La conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au Livre de Lancelot*. Paris: du Seuil.
- PARIS, Gaston (1903): «Le cycle de la gageure», *Romania*, 32, p. 480-511.
- PERRET, Michèle (1996) : «Atemporalité et effet de fiction dans *Le Bel Inconnu* ou l'hexaameron amoureux», dins DUFURNET (ed.) : *Le chevalier et la merveille dans "Le bel inconnu" ou "Le beau jeu de Renaut"*, p. 142-152.
- POWELL, Morgan (2002): «Translating Scripture for *Ma Dame de Champagne*: The Old French 'Paraphrase' of Psalm 44 (*Eructavit*) », dins BLUMENFELD-KOSINSKI / ROBERTSON / WARREN (ed.): *The Vernacular Spirit: Essays on Medieval Religious Literature*. New York: Palgrave, p. 83–103.
- PULEGA, Andrea (1972): *Ludi e spettacoli nel medioevo*, 1, *Tornei di Dame*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino-La Goliarda.
- PUNZI, Arianna (2013): « Ripensando a Chrétien de Troyes. Il caso del *Bel Inconnu* di Renaut de Beaujeu », dins COMBES / SERRA / TRASCHLER / VIRDIS (dir.) : *Chrétien de Troyes et la tradition du roman arthurien en vers*. Paris : Classiques Garnier, p. 107-128.
- RAMOS, Maria Ana (2005): *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Noia (A Coruña): Toxosoutos, p. 401-431.
- RECTOR, Geoff (2012): «*En sa chambre sovent le lit*: Literary Leisure and the Chamber Sociabilities of Early Anglo-French Literature (c.1100-1150) », *Medium Aevum*, 81. 1, p. 88-125.
- RENAUT DE BEAUJEU (1929) : *Le bel inconnu*, roman d'aventures édité par G. Perrie Williams. Paris: Champion.
- RYCHNER, Jean (1967): «Le prologue du *Chevalier de la charrette* », *Vox romanica*, 26, p. 1-23.
- RYCHNER, Jean (1968), « Le sujet et la signification du *Chevalier de la charrette* », *Vox romanica*, 27, p. 50-76.
- RYCHNER, Jean (1972): « Encore le prologue du *Chevalier de la charrette* », *Vox romanica*, 31:2, p. 263-271.
- ROUBAUD, Jacques (1986): *La fleur inverse, Essai sur l'art formel des troubadours*. Paris: Ramsay.
- ROUSE, Mary A. / ROUSE, Richard H. (2000): *Illitterati et Uxorati. Manuscripts and their Makers in Medieval Paris, 1200-1500*. London / Turnhout: Miller.
- SALY, Antoinette (1981): «Les destinataires du roman de *Meliacin*», *Travaux de linguistique et de littérature*, 19:2, p. 7-16.
- SCHWARTZ, Debora B. (2002): «Guinglain and Lancelot: the nightmares in *Le bel inconnu*», *Arthuriana*, 12:2, p. 3-31.
- SIMÓ, Meritxell (2020): «From Orality to Writing: *Ab joi mou lo vers e-l comens* (BEDT 70, 1) as a Lyrical Quotation» dins SIMÓ, Meritxell (ed.): *Los Motz e-l so afinan: cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*. Roma: Viella.
- SIMÓ, Meritxell (2018): «El debate entre trovadores y trovères a la luz de las inserciones líricas del *Roman de la Violette*» dins SIMÓ / MIRIZIO / TRUEBA (ed.): *Los trovadores: creación, recepción i crítica en la edad media y en la edad contemporánea*. Reichenberger: Kassel.

- SIMÓ, Meritxell (2016): «Les dames chantées par les troubadours», dins BOIXAREU (co-ord.): *Figures féminines de l'histoire occidentale dans la littérature française*. Paris : Champion, p. 79-93.
- SIMÓ, Meritxell (1999): *La arquitectura del roman courtois en verso con inserciones liricas*. Bern: Peter Lang.
- SPETIA, Lucilla (2017) : *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) A une fontaine (RS 137)*. Fregene / Roma: Spolia.
- WALSH, Patrick Gerard (1982): *Andreas Capellanus on Love*. London: Duckworth.
- ZUMTHOR, Paul, «Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XII^e et XIII^e siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II, 1959, p. 420-427.

RESUM

En aquest article proposo una reflexió sobre la recepció de la lírica trobadoresca a partir de les projeccions literàries d'una sèrie de nobles franceses dels segles XII i XIII, destinatàries de novel·les en vers que sotmeten a un desenvolupament narratiu la poètica de la *fin'amor*. Començarem el recorregut amb Maria de Xampanya, a la qual Chrétien de Troyes dedica *Le Chevalier de la Charrette*, una obra controvertida, que contemplarem també a la llum de la reescriptura paròdica d'alguns episodis a mans de Renaut de Bâgé. Veurem a continuació com el transsumpte literari de Maria de Ponthieu que construeix Gerbert de Montreuil al Roman de la Violette acusa ja una relectura de la *fin'amor* que potenciaren, en clau monàrquica i clerical, obres com Cléomadès i Meliacin, compostes en el cercle de Maria de Brabant a partir d'un relat de Blanca de França.

MOTS CLAU: mecenatge femení, lírica romànica, roman courtois.

ABSTRACT

Novelistic projections of *Midons*: literary portraits of four ladies from the 11th and 12th centuries

In this article I offer a reflection on the reception of troubador lyrical poetry on the basis of the literary influence of a number of French nobles of the 11th and 12th centuries, which manifested itself in the form of novels written in verse, designed to create a narrative from the poetry of *fin'amor* (courtly love). We will begin with Maria de Xampanya, to whom Chrétien de Troyes dedicated *Le Chevalier de la Charrette*, a controversial work, which will be examined also in the light of the satirical rewriting of certain episodes by Renaut de Bâgé. Then we will look at how the literary representation of Ma-

ria de Ponthieu constructed by Gerbert de Montreuil in *Roman de la Violette* reveals a reinterpretation of *fin'amor*, to be developed from a monarchic and clerical perspective in works such as *Cléomadès i Meliacin*, composed in the literary circle of Maria de Brabant from a story by Blanca de França.

KEY WORDS: patronage of women, Romance lyrical poetry, courtly romance.