

Grau de Llengües Romàniques i les Seves Literatures

Treball de Fi de Grau

Curs 2019-2020

LA *FOLLIA* PER ALS POETES:

ESTUDI DEL MOTIU DE LA *FOLLIA* A LES LITERATURES

D'OC I D'OÏL DELS S. XII I XIII

Anna Barba Codina

Tutora: Meritxell Simó Torres

Barcelona, 12 de juny de 2020

RESUM

En el present treball s'estudia, des d'una òptica comparada, la forma en què la *follia* (com a trastorn, tòpic i imaginari) es concreta a diferents gèneres literaris dels territoris d'oc i d'oïl dels segles XII i XIII. L'estudi recorre la lírica dels trobadors, amb especial èmfasi en la figura de Peire Vidal; l'univers del *roman courtois*, amb els exemples d'*Yvain* i la tradició tristanyana; i les primeres mostres de teatre profà, aprofundint en el teatre d'Adam de la Halle i el gènere de la *sottie*. La perspectiva adoptada és volgudament transversal amb l'objectiu tant d'identificar idiosincràsies pròpies dels gèneres com de descobrir-hi possibles filiacions.

Paraules clau:

follia; trobadors; *roman courtois*; teatre profà; Adam de la Halle.

ABSTRACT

In the present work the researcher explores the literary representation of madness (as a mental illness, topic and imagery) in different literary genres during the 12th and 13th centuries in the *Oc* and *Oïl* territories. The study analyzes the lyric of the troubadours, with a special emphasis on the lyrics of Peire Vidal; through the *roman courtois* universe, with *Yvain* and the Tristan's tradition as examples; and through the first samples of profane drama, delving into Adam de la Halle's dramas and *sottie*'s genre. This work has been achieved through a comparative perspective, which brings together various linguistic and cultural traditions and with an interdisciplinary approach, which takes into account the singularities of the genres and the possible relationships between them.

Key words:

madness; troubadours; *roman courtois*; profane drama; Adam de la Halle.

*Als estudis romànics,
tan bonics i tan oblidats,
i als companys de camí*

ÍNDIX

1. INTRODUCCIÓ	1
1.2. Objectius, metodologia i justificació.....	1
2. FOLIA I RETÒRICA DEL TERME A LA LÍRICA PROVENÇAL	4
2.1. Actualitzacions de la <i>folia</i> a la retòrica de Peire Vidal	9
3. EL FOLL EN EL ROMAN COURTOIS	18
3.1. Una qüestió de codi: <i>Yvany</i> o <i>El cavaller del lleó</i>	18
3.2. Les dues <i>folias</i> de Tristany: el cavaller salvatge i el foll fingit	24
3.3. Follia i gelosia a la novel·la sentimental: la <i>Flamenca</i>	34
4. SENTIT I MATERIALITZACIÓ DE LA SOTTIE AL TEATRE PROFÀ	40
4.1. Retòrica de l'absurd i realitat en el <i>dervés</i> d'Adam de la Halle	40
4.2. El <i>sot</i> com a protagonista: camí a la modernitat.....	46
5. CONSIDERACIONS FINALS	52
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	54

1. INTRODUCCIÓ

1.2. Objectius, metodologia i justificació

La figura del *fol* i l'imaginari de la *folia* són ben presents a la literatura i les formes artístiques de l'Edat Mitjana; aquesta presència augmentarà en segles successius fins a culminar amb l'explosió i celebració de la *folia* al Renaixement. El present treball pretén estudiar de quina manera es concreta la *folia*, en les seves diferents dimensions (com a malaltia mental i com a imaginari – en el qual *exclusió*, *marginació*, *desraó*, *transgressió*, etc. tenen els seus ressos sociològics, espacials i morals), a la literatura dels segles XII i XIII, no només com a preludi i llavor del que s'esdevindrà, sinó com a espai d'interès autònom per la gran varietat de tipologies que s'hi intueixen i per tot el que explica d'una societat en alguns casos no tan diferent a la nostra, la del segle XXI.¹

S'ha escollit com a objecte de recerca la literatura dels segles XII i XIII dels territoris d'oc i d'oïl. Aquesta primera selecció territorial i temporal queda justificada per la centralitat de les expressions literàries escollides en el panorama romànic, nucli fonamental d'influències. A més, responent a la necessitat d'acotació del terreny d'interès, s'ha fet una tria de gèneres i d'obres a estudiar. En aquest sentit, la selecció ha seguit dues vies: d'una banda, s'ha fet una tria tenint en compte el context cultural de producció i, de l'altra, s'ha atès a la popularitat i repercussió que els gèneres van tenir en aquell moment. Tres han estat, finalment, els àmbits d'estudi: en primer lloc, s'ha estudiat la lírica trobadoresca, ben ancorada a la societat cortesana del territori occità. Per tal d'aprofundir-hi, a més, s'ha emprès un estudi minuciós del tòpic de la *folia* a la poesia de Peire Vidal, com a exemple del tractament del concepte en el món líric descrit. En segon lloc, s'ha abordat l'estudi de la *folia* al *roman* artúric i a la tradició tristanyana, exemplificats amb una recerca de la seva presència a *Yvany* o *El cavaller del lleó* i al *Tristany*, aquest últim a través de les diferents tradicions textuais conservades. Dins el capítol del *roman*, per la seva filiació quant a gènere, s'ha inclòs l'estudi de la *folia* a l'obra occitana *Flamenca*, fet que ha permès traçar vincles conceptuals i estructurals entre ambdós mons culturals i

¹ Per a una comprensió complexiva de l'Edat Mitjana segueix essent fonamental l'estudi de CURTIUS, E. R. (1945). Ho és també, tot i que per a un marc d'estudi lleugerament posterior, l'obra de HUIZINGA, J. (2005). Per a una perspectiva de caire més sociològica i filosòfica, amb les repercussions escaients al món de la *folia*, cf. LE GOFF, J. (1985); FOUCAULT, M. (1998); GIRARD, R. (1986); ZUMTHOR, P. (1994) o JAUSS, H. R. (1991). Una perspectiva transversal sobre la *folia* a l'art i la societat de l'Edat Mitjana ha estat l'adoptada per BORRÀS, L. (1999). Lamentablement, i per raó de l'emergència sanitària viscuda el darrer trimestre, no totes les obres referenciades han pogut ser consultades.

literaris. El tercer àmbit estudiat pertany a la ciutat, al món burgès naixent del nord de França. En efecte, la indagació en torn del personatge del foll a les primeres mostres teatralitzants profanes ha estat el centre del tercer capítol, aterrada en les obres d'Adam de la Halle (especialment el *Jeu de la Feuillée*). Tot i que escapa a la cronologia establerta com a marc, s'ha fet un breu apunt al gènere de la *sottie*, estretament vinculat i d'un interès notable en la línia del present treball. S'ha descartat el gènere èpic com a àmbit d'interès perquè és pràcticament nul·la la presència de la *follia* com a concepte o personatge.

Pel que fa pròpiament a la projecció de la *follia* o del personatge *foll* a les obres estudiades, s'ha escollit una sèrie d'ítems per tal que exercissin de guia de la recerca. Els punts han estat: retòrica i descripció de la simptomatologia i el comportament del foll; reacció dels personatges davant l'actitud folla; sentit de la follia a l'obra; relació de la follia del gènere amb el codi en què s'inscriu o la societat (responent a la pregunta si la follia hi apareix majorment com a constructe purament literari o té certa vinculació amb el foll real, la persona amb un trastorn mental o de comportament de la societat medieval) i lèxic de la follia. No en tots els casos ha estat possible un estudi detallat de l'ítem, bé perquè no hi tenia especial presència, bé perquè no ha estat possible consultar la versió original de l'obra i s'hi ha accedit per mitjà de traduccions, com és el cas de l'estudi lèxic.

La transversalitat de l'estudi respon principalment a tres factors: el primer, una qüestió d'interès personal. Les dinàmiques de radical especialització en què el segle XXI es troba immers, tan útils per a una determinada excel·lència (sempre parcel·lada), fan oblidar sovint l'essencial interconnexió que regeix el món (el real i l'acadèmic, a imatge del primer). Posar de relleu aquest fet i aplicar-lo a l'estudi permet una mirada zenital de l'objecte de recerca que, si bé és cert que evidencia la complexitat del món dessota, en permet una comprensió més rica i estimulante. En segon lloc, la perspectiva adoptada és una resposta al buit existent en el repertori bibliogràfic que tracta del tòpic de la follia a l'Edat Mitjana. Tot i que el tema ha estat estudiat profusament, no s'ha fet mai des d'una perspectiva comparada que abasti diferents gèneres literaris. L'interès d'aquest punt de vista rau no només en la possibilitat ja justificada d'una visió global del tema, sinó també, i especialment, en la possibilitat de traçar fils d'influència entre les diferents tradicions literàries i culturals. Per últim, la perspectiva de l'estudi va en consonància amb un dels objectius principals que persegueix l'elaboració d'un Treball de Fi de Grau, segons la

normativa de la Facultat de Filologia de la Universitat de Barcelona²: al TFG s'hi han d'aplicar, integrar i desenvolupar les competències transversals i específiques adquirides al llarg de la titulació. El treball presentat, doncs, pretén oferir una visió global de l'aprenentatge que l'estudiant ha anat assolint durant els anys d'estudi al grau de Llengües Romàniques i les Seves Literatures.

² Comissió Acadèmica del Centre (juliol 2014 i gener 2019). *Normativa de Treball de Fi de Grau de la Facultat de Filologia*. Consultable online al següent enllaç: <https://www.ub.edu/portal/web/filologia-comunicacio/graus/-/ensenyament/detallEnsenyament/6286921/10> [última consulta: 03/06/2020]

2. FOLIA I RETÒRICA DEL TERME A LA LÍRICA PROVENÇAL

Que el concepte de *folia* és fonamental i recurrent en la retòrica de la lírica trobadoresca ho demostra el fet que, com apunta Ana Maria Mussons¹, si s'agafen els 35 primers trobadors de *Los trovadores* de Martí de Riquer² (una selecció a l'atzar) i s'acaren, en 252 composicions de les 581 que sumen apareix el mot *folia* o un dels seus derivats, amb un total de 441 ocurrences. Segons Mussons, la freqüència d'aparició d'aquest camp semàntic no varia segons les èpoques sinó que és força constant en els dos segles en els quals es pot emmarcar la producció trobadoresca³.

Seguint amb l'estudi citat de Mussons, el terme *folia*, que actualitza el motiu literari de la *follia d'amor* en la lírica provençal, adquireix matisos diferents en cadascun dels contextos en els quals pot aparèixer. En aquest sentit, Mussons diferencia a grans trets la presència del *fol* en el gènere del sirventès i el *fol d'amor* o *per amor* de la *canço*, gènere en el qual el tòpic assumeix una major pluralitat de significats, de matisos i, per què no, de contradiccions i paradoxes. Tot i que més endavant quedaran exemplificades pràcticament totes les accepcions del terme *folia* (o de derivats i sinònims) a través de les poesies de Peire Vidal⁴, a continuació s'oferirà un breu panorama teòric.

Pel que fa al sentit que adquireix el concepte al sirventès, especialment el polític i el moral, es pot afirmar s'usa, sobretot, com a "epíteto ofensivo, para poner en evidencia la avaricia, la concupiscencia, la mezquindad, la gula, la lascivia y la falsedad de otro señor o de ciertos sectores del poder, o bien como calificativo negativo de ciertas actitudes mundanas"⁵. A més, pot designar també, segons el cas, l'actitud d'aquell que transgredeix el que seria considerat un imperatiu moral del moment i que sovint es pot concretar en un imperatiu moral pròpiament del moment històric; així, per exemple, en l'aplicació del terme al sirventès politicomilitar o a la *canço de crozada* (que considero dins l'àmbit del sirventès en conjugar preocupació política, religiosa i moral).

¹ MUSSONS, A. M. (1991b). De consulta obligada per atansar-se al món de la follia a la lírica trobadoresca són també MUSSONS, A. M. (1984) i (1991a) (per qüestions alienes a la voluntat de l'estudiant aquests dos articles no s'han pogut consultar).

² RIQUER, M. de (1975).

³ MUSSONS, A. M. (1991b). p. 163

⁴ cf. p. 9

⁵ MUSSONS, A. M. (1991b). p. 164

A la *canço* trobadoresca, “gènere cortès per excel·lència en el qual el trobador demostra la seva originalitat, la seva mestria en paraules i melodia i el seu interès per fer una creació única i nova”⁶, el concepte de la *bogeria d’amor* esdevé *poliforme* i polisèmic. Abans d’explorar-ho, però, convindria fer alguna apel·lació al context en el qual el motiu es desenvolupa i s’integra, fonamental per a la comprensió de la seva idiosincràsia. Es podria afirmar, sense errar, que la *canço* és la màxima expressió lírica dels s. XII i XIII, en la qual la unió dels conceptes *amor* i *societat* es fa palesa en la seva intimitat més radical. L’amor, tal com l’entén i l’expressa el trobador, no pot existir al marge de la societat a la qual pertany, a l’àmbit cortesà concretament; així com, alhora, la cort al marge de la *canço* perd entitat i sentit, es difumina. Així mateix, emergeix la possibilitat, amb el fenomen líric de la poesia provençal, de crear una subjectivitat⁷ en mig de la cort, que és la veu del trobador. En aquest sentit, es possibilita, doncs, el sorgir d’una dialèctica *individu - col·lectiu* i *amants - col·lectiu*, que esdevé centre del joc poètic. Cal recordar, però, que aquest joc que surt de l’individu “només tindrà sentit en la seva dimensió social, en la cort”⁸. Retornant al fil que ens interessa, i deixant al marge les teories sociològiques que proven d’explicar i destriar el fet literari del sociològic (o, si més no, dotar al fet literari d’un sentit sociològic)⁹, sí que és important tenir en compte que, pel que sabem, la *fin’amors*, el codi ètic i estètic dels trobadors, no es va desenvolupar com a “pràctica social”, sinó que “tan sols va ser una ficció literària”¹⁰. I és en el marc de la ficció literària que hem d’ubicar el motiu de la *follia d’amor*. És sabut el fet que la *fin’amors* implica la codificació d’unes conductes determinades que han de ser encarnades pel trobador i per la *domna*, i que han de regir la relació de verticalitat necessària entre ambdós actants del fet amorós. En aquesta línia argumentativa, cal remarcar la idea que la consciència de *codi* és fonamental per a *entendre* la lírica provençal¹¹ (*tendir-hi*; *entrar-hi*) i per a la comprensió de l’estudi que ens concerneix. La *fin’amors* és, per sobre de tot, la institució d’un codi de conducta (fictici, literari), dins el qual el trobador es mou, experimenta, en busca els límits, s’hi adapta.

⁶ BASTARDAS, M.R., CERDÀ, J., CINGOLANI, S.M., RIQUER, I. de, MASSIP, F., SIMÓ, M. (2012). p. 157

⁷ Quant a la qüestió de la subjectivitat a la lírica trobadoresca, cf. KAY, S. (1990).

⁸ BASTARDAS, M.R., CERDÀ, J., [...], SIMÓ, M. (2012). p. 33

⁹ cf. KÖHLER, E. (1976).

¹⁰ BASTARDAS, M.R., CERDÀ, J., [...], SIMÓ, M. (2012). p. 36

¹¹ MUSSONS, A. M. (2015).

Si retornem al punt del qual partíem, això és, a provar d'especificar la polisèmia del concepte de *folia d'amor* segons el context de la *canço* en el qual apareix, el primer significat que se'ns fa evident és el de *folia* com a efecte de l'amor. En aquest sentit, la *folia* s'integra en un marc de tradició llatina, ovidiana, que fixa no només la idea de l'amor, sinó també (i amb atenció especial, en tant que és reutilitzat pels trobadors de l'Edat Mitjana) molts dels seus efectes, entesos com a símptomes de la malaltia amorosa. Els trobadors agafen, modifiquen, adapten i, en definitiva, actualitzen la retòrica ovidiana, especialment la pertanyent a l'*Ars amatoria*, obra que constitueix una de les fonts principals en la construcció de la retòrica provençal; aquest fet és simultani temporalment al procés que es desenvolupa en altres territoris, tant d'*oc* com d'*oïl* i, bé sigui per influència dels trobadors o per altres motius, el cas és que aviat es produeixen noves actualitzacions del codi ovidià, com el tractat *De amore* d'Andreas Capellanus, que influiran decisivament, al seu torn, les expressions líriques i de prosa posteriors. Abans d'entrar en l'enumeració dels efectes que l'amor pot tenir en la persona enamorada, convé fer un breu apunt a la tradició que ha considerat històricament l'amor i l'enamorament com a patologia o malaltia. Com dicta Carlos Alvar¹², ens hem de remuntar a l'escola hipocràtica i la seva teoria dels humors i la malenconia per a trobar una explicació primigènica a l'amor com a malaltia; és amb el desequilibri dels humors, i sobretot, amb l'augment de la bilis negra que es desenvolupen la bogeria i la depressió, que acaben sent considerades una mateixa cosa¹³. Pel que fa a l'amor, és Aristòtil el primer en donar “una forma científica a estas preocupaciones, y llega a la conclusión de que el amor es una pasión que afecta tanto al cuerpo como al alma, desde el momento en que se produce la contemplación de un objeto que resulte placentero o deleitable”¹⁴. A més,

“al tratarse de una pasión, su lugar de asiento es el apetito sensitivo, y por culpa del calor interno del cuerpo se puede llegar a obnubilar la razón haciendo que pretenda un bien concreto en vez que busque el bien universal, que es la meta de la propia razón. De ahí derivaría la enfermedad y, según la gravedad de ésta, la locura.”¹⁵.

A partir d'aquestes reflexions, filòsofs i metges de l'època clàssica, entre els quals Galè, independentment però amb influències mútues, comencen a indagar i desenvolupar tota

¹² ALVAR, C. (2012).

¹³ ALVAR, C. (2012). p. 190

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem, citant CIAVOLELLA, M. (1976). *La “malattia d'amore” dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni, p. 22.

una fenomenologia en torn de l'afecció de l'amor.¹⁶ Molts dels termes i conceptes mencionats a les cites resulten familiars a aquell que té un coneixement general del món líric occità dels segles XII i XIII: l'amor que afecta tant al cos com a l'ànima; la contemplació de l'ésser com a origen i punt a partir del qual "s'introdueix" la malaltia al cos; la importància dels sentits en el procés amorós; l'emboirament de la raó, etc. Tota una sèrie d'idees de la tradició a les quals accedeixen els trobadors i que enriqueixen i fonamenten part de la seva retòrica. Entre aquestes idees rebudes, com ja s'ha mencionat, hi trobem la simptomatologia de l'amor, concretada en uns efectes definits per Ovidi i que esdevindran tòpics en la lírica provençal: la pal·lidesa, l'aprimament, l'insomni, la inquietud nocturna, els sospirs, les queixes de dolor, la pèrdua de gana, el riure, la pèrdua del control de la parla i dels sentits...¹⁷. El concepte de *folia*, amb els seus derivats i especificadors¹⁸, es pot presentar en mig d'aquests efectes com un de més o pot actuar, en alguns casos, com una espècie d'hiperònim que es mouria en el pla mental, de l'alteració i el desordre mental, i que englobaria semànticament, alhora, alguns d'aquests altres efectes físics mencionats. És en aquest sentit que Mussons, reflexionant sobre el lèxic dels trobadors provençals, afirma que la "exuberancia conceptual y léxica que los provenzales desarrollan en torno a este motivo" (prenent una expressió anterior)¹⁹ comporta que "el motivo no necesit[e] descomponerse en elementos que lo describan para ser comprendido por el receptor"²⁰. És a dir, per a un coneixedor del codi cortès, la sola menció de la follia, en qualsevol dels seus termes, suggereix ràpidament una simptomatologia fixada i tòpica, no només física sinó també psicològica, emocional, que coincideix amb la de la malaltia amorosa. Convé afegir que la *folia* com a efecte de l'amor no sempre, en la poesia d'oc, es percep com a conseqüència negativa del rebuig de la *domna*; començant per Guilhem de Peitieu, és habitual en els trobadors afrontar la follia des d'una actitud positiva i entenent-la, fins i tot, com a *mal aimable* (i no només quan aquesta és fruit de *joi*).²¹

¹⁶ ALVAR, C. (2012). p. 191

¹⁷ MUSSONS, A. M. (1991b). pp. 164-165

¹⁸ Mussons en menciona uns quants a mode d'exemple: *s'esbahir*, *s'esperdre*, *trasalhir*, *s'oblidar*, *badar*, *anar muzan*, etc.: MUSSONS, Ana M. (1991b). p. 170

¹⁹ MUSSONS, A. M. (1991b). p. 167

²⁰ MUSSONS, A. M. (1991b). p. 169

²¹ MUSSONS, A. M. (1991b). p. 170. Mussons cita exemples d'aquesta expressió positiva de la follia d'amor a través de composicions de Guilhem de Peitieu, d'Aimeric de Peguilhan, de Bernart de Ventadorn, de Rimbaut d'Arenga i de Giraut de Bornelh.

Una altra de les causes per les quals un trobador pot ser titllat de *fol* és tant per la permanència i persistència davant la dama que es mostra indiferent i freda als seus precis, com per la decisió de separar-se'n. Peire Vidal, com veurem més endavant, és pròdig en fer palesa la follia en consonància amb aquesta accepció. La hipòtesi d'Ana M. Mussons que explicaria aquesta evident contradicció posa en joc el concepte, fonamental en tota l'Edat Mitjana i, en particular, en els trobadors, de *mezura*.

“La *mezura*, que en autores latinos (*mensura*) ya tiene el sentido de “moderación”, y en San Agustín se revistió de un preciso sentido cristiano, es una virtud muy apreciada en la Edad Media, [...]. Los trovadores, que en parte ya encontraron este sentido delimitado, la *mezura* supone un sentido de justicia, de lo razonable y sensato, que implica a la par dominio de uno mismo y cierta humildad”²².

Segons Mussons, doncs, la contradicció s'explicaria per la necessitat de trobar un equilibri entre la *mezura* de l'enamorat i la *mezura* de la dama²³; en haver-se d'ajustar, tots dos, al codi ètic imperant, es produeixen petites fissures, petites esllavissades que fan palesa la impossibilitat d'integrar ambdós comportaments en el codi que els conté.

Si reprenem la definició de *mezura* fornida per Riquer, se'ns il·lumina una altra de les possibles actualitzacions del concepte de *folia* en determinats contextos de la *canso* trobadoresca. És titllada de *folia* aquella actitud del trobador *desmesurada*, que escapa a l'ideal tot just mencionat de la *mezura* i que constitueix un error a ulls de qui coneix el codi i les seves normes i implicacions ètiques. Exemples d'aquest fet en són la impaciència, la falta d'humilitat, la ruptura dels secret amorós, la infidelitat²⁴, el judici verbal a l'actitud de la dama, etc. Es tracta de “faltas de disciplina interior” que escapen al codi, i “escapar al código significa equivocarse y este error es *follors*, de la misma manera que en otro código, el moral, error es equivalente a *peccatz* y ambos equivalentes a *folia*”²⁵. Apareix, de nou, la importància de la consciència de codi com a eix indicador d'allò assenyat, correcte, adequat, i que es correspon amb un ideal de *mezura*; així mateix, allò que n'escapa, que en resta fora, és considerat com a foll, fora de raó, desmesurat, que ha de ser censurat. Aquesta última cita es pot connectar amb dues altres idees fonamentals: en primer lloc, que aquest eix vertebrador funciona allà on hi ha establert un codi (pot ser tant social, com literari, com és en aquest cas), i això ens permetrà

²² Riquer, M. de (1975). pp. 88-89

²³ Mussons, A. M. (1991b). pp. 173-174

²⁴ Exemples de Mussons, A. M. (1991b), p. 172

²⁵ Ídem.

retrobar, per tant, aquesta forma de follia allà on hi té presència un altre codi moral i ètic, el codi cavalleresc, i en les seves màximes plasmacions en literatura, les històries èpiques d'herois i el *roman* de la regió d'oïl. En segon lloc, la identificació de la idea de *peccatz*, com a transgressió d'un codi moral, i la *folia*, permet reconnectar amb la concepció, ja exposada, del sentit que pren la *folia* en el sirventès moral i en la *canso de cruzada*.

Però no només el trobador pot ser desmesurat en les seves accions; també la dama, a ulls de l'amant, és *folia* quan actua contràriament a l'ideal de mesura; en aquests moments és titllada de *mala, trichairitz, dura, falsa, orgolhosa...*²⁶. El terme *orgolh* defineix, segons Mussons, la distància que pren la dama envers el trobador, i equival a *folia*. És interessant, doncs, que segons el codi cortès

“la dama debe situarse entre *orgolh* y *mezura* en un punto medio que recuerda el equilibrio defendido por ellos mismos entre *sen* y *foldat*, entre *mezura* y *desmezura*. De esta manera, *folia* se convierte en cualidad, tanto del trovador como de la dama y la combinación *sen/folia* produce el equilibrio que permite a ambos encontrarse en un código compartido donde la distancia se reduce y se resuelve.”²⁷

S'hi evidencia, per tant, no només una nova accepció positiva del terme, sinó també un dels molts equilibris i ambivalències que la retòrica provençal usa per a integrar les contradiccions del codi, per a enriquir-lo, per a matisar-lo i, sobretot, per a donar-hi joc poètic.

2.1. Actualitzacions de la folia a la retòrica de Peire Vidal

Peire Vidal (1183?-1204?) fou un trobador provençal, tolosà, de l'anomenada època daurada de la lírica culta cortesana. La *Vida* el fa d'extracció social humil (que no pobre), fill d'un pellaire; és de les poques dades biogràfiques que es poden afirmar com a possibles de les que la *Vida* o les dues *razos* conservades ens ofereixen. Més fortuna tenim amb la concreció dels viatges i els avatars que Peire Vidal va viure; les seves composicions, de caràcter fortament autobiogràfic, i altres documents jurídics i oficials el mostren en constant moviment: de Tolosa, a la cort de Raimon V (1148-1194), a Aragó, al servei d'Alfons II, comte de Barcelona i de Provença (1162-1192); després a Terra Santa, en un suposat pelegrinatge; de nou a Provença, a la cort de Raimon Jaufre Barral, vescomte de Marsella; segueix viatjant i se l'ubica a Itàlia, al servei de Bonifaci I de Monferrat i a Hongria, probablement a les noces de Constança d'Aragó amb el rei Emeric

²⁶ MUSSONS, A. M. (1991b). pp. 174

²⁷ MUSSONS, A. M. (1991b). pp. 176

I; de nou a territoris peninsulars, a Castella; i, finalment, a Gènova i a Malta, on se n'esvaeix el rastre.²⁸

Peire Vidal és un dels trobadors més prolífics de la lírica provençal - o, si més no, un dels quals se'n conserva més obra: unes 45 composicions de ferma atribució, una de dubtosa (364, 044)²⁹ i dos *tensos* -un altre de dubtós.³⁰ La major part d'aquestes composicions són *cansos*, tot i que també presenta diversos sirventesos de caràcter polític i alguna *canso de cruzada*; cal dir, però, que un fet que en dificulta la catalogació és el marcat hibridisme de gèneres de moltes d'elles. És altament rellevant el fet que, de les 45 composicions mencionades, en 20 d'elles hi aparegui el terme *folia* o derivats i expressions sinònimes en context, amb diverses ocurrències en alguns casos (*folia, foudatz, fol, folor, folamen, folatura; aurius, nassic, sens fug e desvai, camja el sen, outracujatz, fatz*). S'hi fa palesa, només d'entrada, la gran habilitat retòrica del poeta, no només per la gran diversitat de termes emprats sinó també per l'explotació, duta a terme amb una gran mestria tècnica, de les seves possibilitats combinatòries. D'aquestes 20, 15 són *cansos*³¹ i 5 sirventesos³² (que combinen preocupacions morals, religioses i polítiques, amb puntuals al·lusions a la dama i apel·lacions a la lluita contra els infidels i la reconquesta de Terra Santa).

A la llum de l'exploració teòrica duta a terme per Ana M. Mussons, i ja ressenyada, cal ara veure de quina manera Peire Vidal utilitza els mots mencionats i com prenen sentit en cadascun dels contextos en què són usats. Pel que fa als sirventesos, l'accepció transversal a totes les expressions és la de caire moral; així, a "Baros Jezus, qu'en crotz fo mes" (364, 008)³³, on l'expressió "Ben fols es qui viu mal e lag." és conclusió de la necessitat de vetllar per la vida eterna davant de la brevetat de la temporal. Si es posa en paral·lel a l'explicitació fictícia del manament de Jesús d'anar a recuperar la seva terra (cobla 1), la *folia* s'identifica ràpidament amb l'actitud de qui no vetlla per la voluntat divina; això és, la necessitat d'ocupar Jerusalem, imperatiu moral del moment. En aquest mateix sentit (també amb el component religiós) apareix també *fol* a "(A) per pauc de chantar no m

²⁸ Per a informacions de caràcter biogràfic, cf. RIQUER, M. de (1975). pp. 858-869 (introducció a Peire Vidal); ALVAR, C. (1977).; per la descripció general, cf. *BEdT*.

²⁹ La referència a la classificació de Pillet – Carstens apareixerà sempre al costat de les composicions que se citin, per tal de facilitar-ne la recerca.

³⁰ Per al recompte, s'ha conjugat la informació de la *BEdT* amb les poesies d'ANGLADE J. (1913).

³¹ Les seves referències a la numeració PC: 364, 003; 364, 009; 364, 016; 364, 020; 364, 022; 364, 023; 364, 025; 364, 029; 364, 031; 364, 036; 364, 037; 364, 042; 364, 046; 364, 048; 364, 050.

³² 364, 008; 364, 013; 364, 018; 364, 035; 364, 043.

³³ ANGLADE J. (1913). pp. 133-136

lais” (364, 035)³⁴ i a “Si·m laissava de cantar” (364, 043)³⁵, molt properes temàticament. A les altres dues composicions, “Drogoman senher, s’agues bon destrier” (364, 018)³⁶ i “Ben viu a gran dolor” (364, 013) (en la primera de les aparicions, quan designa l’actitud política canviant del rei Enric³⁷), els significats de *fol* i de *nessic* prenen un altre matís, més allunyat del component moral. Així, en mig d’un marc polític, connoten simplement una acció com a errònia, com a equivocació, que portarà, és de preveure, a la desgràcia. En la segona aparició del motiu a “Ben viu a gran dolor”, diferent, la interpretació general moralística pot ser dotada d’un fort component irònic en ser aplicada al context amorós en el qual s’integra, en què la dama es pot associar a allò de què “no pot jauzir”.³⁸

Pel que fa a la *canso*, la primera actualització del motiu de la *folia d’amor* descrit per Ana M. Mussons és la que la caracteritza com un dels efectes de l’amor. En aquest sentit, i amb diferents variants, apareix a 4 *cansos* de Peire Vidal.³⁹ A “Ges car estius es bels e gens” (364, 022), per exemple, l’estat d’alienació mental és conseqüència de l’actitud distant que manté la dama.⁴⁰ A “Mout m’es bon e bel” (364, 029), en canvi, la presència de la pèrdua del seny a causa del patiment del *drutz* es tenyeix de ressos positius en trobar-se immers en mig d’un llarg exordi primaveral i un cant alegre a l’Amor i la joventut. És en aquest sentit que s’ha usat prèviament el concepte de *mal aimable*.⁴¹ Aquesta actualització del motiu la trobem, també, a “Nuls hom no·s pot d’amor gaudir” (364, 031), amplíssimament desenvolupada.⁴² Finalment, a “Una chanson ai feita

³⁴ ANGLADE J. (1913). pp. 101-104. “Qu’a Rom’a an vout en tal pantais / L’apostolis e·lh fals doctor / Sancta Gleiza, don Deus s’irais; / Que tan son fol e peccador / Per que l’eretge son levat. / E quar ilh commenso·l peccat, / Greu es qui als far en pogues; / Mas ja no volh esser plages.”

³⁵ ANGLADE J. (1913). pp. 68-71. “Hom no·s deuria tarzar / De ben dir e de melhs far / Tan quan vida l’es prezens: / Que·l segles non es mas vens, / E qui plus s’i fia / Fai major folia: / Qu’a la mort pot hom proar / Com pauc val aurs als manens: / Per qu’es fols qui no·s castia / E non renh’ ab cortezia.”

³⁶ ANGLADE J. (1913). pp. 40-42. “Drogoman senher, s’agues bon destrier / en fol plag foran intrat mei guerrier”

³⁷ ANGLADE J. (1913). pp. 118-122. “Mas al derrier sospir / Ja no·l valra feunia / Plus que fetz don Enric, / Quan camjava nessic”.

³⁸ “Per qu’eu no volh ricor / Mas de joi e d’amor / Quar ben tenh a folor / Qui trop vol requerir / So don no pot jauzir. / [...] / Mas am leis que·m trahic / Cel’ora qu’eu la vic, / E pos tan m’abelic, / Mos cors no s’en partic.”

³⁹ 364, 022; 364, 029; 364, 031; 364, 042; 364, 046; 364, 050.

⁴⁰ ANGLADE J. (1913). pp. 92-96. “Mout m’es esquius lo parlamens, / Que·m nafr’ e·m vens, si que mos sens / fug e desvai”

⁴¹ ANGLADE J. (1913). pp. 51-55. “E·l fin amador / Son gai per amor. / Amaires e drutz sui eu, / Mas tan son li maltrag greu / Qu’eu n’ai sofertz lonjamen, / Qu’un pauc n’ai camjat mon sen.”

⁴² ANGLADE J. (1913). pp. 80-83. És, de fet, en una composició com aquesta que Peire Vidal demostra absolutament la seva mestria. El motiu de la *folia d’amor* apareix tres vegades, amb lèxic diferent i formulacions també diferents: “E sapchatz qu’om enamoratz / No pot segr’autras voluntatz, / Mas lai on

mortalment” (364, 050), la *folia* es presenta com un efecte negatiu i, alhora, inevitable de l’amor en l’amant, que en aquest cas es conjuga amb un dels efectes de l’amor més tòpics de la literatura: la mort.⁴³ Per acabar, és interessant fer un breu apunt al constant enriquiment del joc poètic que Peire Vidal desenvolupa; de la mateixa manera que integra el motiu de la follia com a efecte de l’amor, també n’explota el revers: el seny com a conseqüència directa de l’amor: “Amors e jois m’enclau / Et amezura·m sens”, uns versos de “Ges pel temps fer e brau” (364, 024)⁴⁴, ho exemplifiquen a la perfecció.

Força més habitual és l’ús del motiu com a expressió de l’actitud del trobador, que persisteix davant d’una dama indiferent o que el rebutja, o davant d’unes circumstàncies que neguen tota possibilitat d’una correspondència de l’amor. Aquesta representació de la *folia*, amb pocs matisos diferencials, és present a “Ges del joi qu’eu ai no·m rancur” (364, 023)⁴⁵, a “Plus que·l paubres que jatz al ric ostal” (364, 036)⁴⁶, a “Pos tornatz sui en Proensa” (364, 037)⁴⁷, a “S’eu fos en cort on hom tengues dreitura” (364, 042)⁴⁸, a “Tant ai longamen cercat” (364, 046)⁴⁹ i a “Tant mi platz jois e solatz” (364, 048)⁵⁰. En relació a aquesta accepció del terme *folia*, i posada en paral·lel al raonament que Mussons proposa (segons el qual, recordem, aquesta aparent contradicció s’explicaria per la necessitat de trobar un equilibri que respecti les *mesures* de la dama i del trobador, exigides pel codi), no és estrany que en d’altres *cansos* l’aplicació del concepte estudiat

vol Amors lai cor / E no·i garda sen ni folor.” // “Co·ls fols auzels, quant au lo bres, / que·s vai coitozamen aucir.” // “Si·m destrenh vostra grans beutatz, / Qu’envazitz m’a olhs e passatz, / Si qu’el test n’ai la resplandor, / Que·m tol lo sen e la vigor.”

⁴³ ANGLADE J. (1913). pp. 33-36. “Anc non amet nulhs hom tan folamen, / Neis l’escudiers qu’a la taula mori. / Atressi·m mor, mas plus d’à pas m’auci / Leis que o sap far tan cortezamen / [...] Mas ab bels ditz et ab plazen semblansa: / Veus las armas ab que·m combat anese / Depos la vi et enquer si m’o te,”

⁴⁴ ANGLADE J. (1913). pp. 71-75

⁴⁵ ANGLADE J. (1913). pp. 6-8. “Tan m’a salvatge cor e dur / Cela que·m bat de sos verjans, / Qu’on plus li sui humilians, / Adoncs me dona plus d’esglai. / Mas eu com fols, quan ven en plai, / Venh denan lois e no m’azir / De parlar; e pois me consir, / Que trop me volh sobrecochar.”

⁴⁶ ANGLADE J. (1913). pp. 56-59. “Que sofrir tanh a senhor natural / Los tortz e·ls dreitz e·l sen e la folor; / [...] / Be sui faiditz, si de s’amor me tolh; / No m’en tolrai, ans l’am mais que no solh / E tenra·m vil, sid’amar mi recre: / Non o deu far, car per amor m’ave.”

⁴⁷ ANGLADE J. (1913). pp. 89-92. “E totz hom fai gran folor / Que ditz qu’eu me vir alhor; / Mais am ab leis mescabar / Qu’ab outra joi conquistar.”

⁴⁸ ANGLADE J. (1913). pp. 16-19. “[...] et on plus l’ai servida / De mon poder, eu la trob plus ombriva. / Doncs car tan l’am, mout sui plus folatura / Que fols pastres qu’a bel poi caramela. // [...] car nulh’altra ab leis no s’aparelha / De pretz entier ab proeza complida. / Per qu’eu sui seus e serai tan quan viva, / E si no·m val er tortz e desmezura.”

⁴⁹ ANGLADE J. (1913). pp. 25-29. “E fols, quan fai foudat, cuja far sen / E no conois tro l’en vai malamen; / [...] / Que·l cors e·l cor de mi e la valor / A e no·m val ni eu no·m vir alhor.”

⁵⁰ ANGLADE J. (1913). pp. 83-85. “Pos beutatz fa·ls plus senatz / Outracujatz, ben es fatz qui no·s te celatz. Mas eu sui si encantatz, / S’ab mi dons parlatz / Que no·m posc moure del latz:”

recaigui en certes actituds, tant de la dama com del trobador, que transgredeixen l'imperatiu dictat pel codi, que el forcen des de dins i que, alhora, per la mateixa assumpció del codi⁵¹, són titllades de folles. Aquestes actituds desmesurades, en definitiva, el que fan és palesar la fràgil tensió en la qual l'univers poètic es basa. A "Amors, pres sui de la bera" (364, 003) hi trobem tant la desmesura de la *domna*, en el rebuig i el canvi d'opinions, com del trobador, en el seu dir injuriós contra la dama.⁵² La *folia* pel fet de *maleir* (en el seu sentit etimològic) la *domna* és expressada, també, a "Tant ai longamen cercat"⁵³, acció que el poeta justifica per la pròpia desorientació produïda com a efecte de l'amor. Però la *folia* en un mal ús de les paraules no és només aplicada a l'expressió d'una actitud hostil contra la dama. Com s'ha mencionat prèviament, la falta d'humilitat, la ruptura del secret amorós o la infidelitat trenquen el precepte de la *mezura*⁵⁴; com a falta de disciplina interior, doncs, apareix el motiu a "En una terra estranha" (364, 020)⁵⁵ i a "La lauzet'e'l rossignol" (364, 025). En aquesta última, de *folor* és també titllada la dama, acusació que adquireix un cert to moral.⁵⁶

Per acabar, un altre personatge de l'univers cortès que pot ser incriminat de *foll* és el *gilos*. A "Bels amics cars, ven s'en vas vos estius" (364, 009)⁷², el *gilos* és *aurius*, foll. Tot i que Peire Vidal no es recrea a especificar o matisar el terme (o precisament per això), cal posar-lo de relleu pel fet que evidencia que aquesta adjectivació és ja tòpica al món literari cortesà. Això permet connectar-ho, també, amb l'univers literari del *roman*, en alguns casos, i, especialment, amb el de la novel·la sentimental occitana per excel·lència, la *Flamenca*, en què el tema s'explora (i esdevé, de fet, central).

Un aspecte interessant per al nostre estudi, a més, és la manera com la personalitat poètica forjada pel trobador en el si de les seves composicions és enriquida i reelaborada pels seus comentaristes posteriors, que ràpidament hi polemitzen i la singularitzen. L'element

⁵¹ Que Peire Vidal expressa a la perfecció l'assumpció del codi en el moment en què, en la *tenso* amb Blancatz, afirma: "No es fis drutz cel que's camja soven, / Ni bona domna cela que'l consen; / No es amors, ans es engans proatz / S'oi enqueretz e deman o laissatz."

⁵² ANGLADE J. (1913). pp. 98-101. "E dir n'ai enois e viltatz, / Sitot s'es mensonj'e foudatz, / Quar cors qu'es ples d'aziramen / Fei ben falhir boca soven."

⁵³ "Ar tem que dic gran foudat / Per ma leujaria: / Mas deu m'esser perdonat, / Que no sai que'm dia."

⁵⁴ Tan ben expressat per Peire Vidal mateix a "Neus ni gels ni ploja ni fanh" (364, 364, 030) (ANGLADE J. (1913). pp. 136-140). "A drut de bona domna tanh / Que sia savis e membratz / E cortes e amezuratz / E que no si trabalh ni's lanh. / Qu'amors ab ira no's fai ges; / Amors es mezur'e merces, / E drutz que a bon cor d'amar / Deu ab gaug l'ira refrenar."

⁵⁵ ANGLADE J. (1913). pp. 19-22. "Per que val mais bos absteners / Que fols parlars"

⁵⁶ ANGLADE J. (1913). pp. 1-2. "Per qu'es fols qui's vai vanan / Son joi tro qu'om loi deman, / E domna fai gran folor, / que s'enten en gran ricor"

més rellevant d'aquesta personalitat poètica, com s'ha vist, és l'aparent bogeria que recorre la identitat del poeta, que no només s'expressa per mitjà de la utilització del motiu literari de la follia d'amor, sinó que, cosa que el fa més excepcional encara, creua les fronteres del fet retòric i n'impregna la vida. És en aquest sentit que es pot afirmar que, en aquest cas, com en el de Jaufre Rudel, per exemple (en qui l'ús del motiu literari de l'*amor de lonh* acaba sent protagonista també de la seva *Vida*), “la ficció literària es converteix en realitat viscuda”⁵⁷. Cal remarcar, però, que no deixa de tractar-se d'una realitat literària; es tracta de la *realització fictícia* d'uns tòpics recurrents a la poètica del trobador, una realització que no troba correspondència directa amb els seus fets biogràfics. De la consideració externa de Peire Vidal com a amant foll i personatge caracteritzat per les seves *folias* en trobem nombrosos exemples; només cal recórrer a la *Vida* i a les *Razos* per tal que aquesta peculiaritat del poeta se'ns faci evident. Així, la *Vida* comença: “Peire Vidals si fo de Tolosa. Fils fo d'un pelicer. E cantava meilz c'ome del mon. E fo dels *plus fols omes que mai fossen*; qu'el crezia que tot fos vers so que a lui plazia ni qu'el volia. [...] e fo aquels que plus rics sons fetz e *majors fulias dis d'armas e d'amor* [...]”⁵⁸. Irònicament, sembla que la *folia* associada al fet de creure cert allò que agrada i que es vol sembla una referència metapoètica de la pròpia *vida*; de principi a fi és una literaturització (i literalització) de motius literaris amalgamats amb una sèrie de fets biogràfics. En ella, més enllà de la curiosa anècdota de la llengua tallada per gelosia d'un cavaller, el què en ressalta és la caracterització del poeta com a cavaller (un motiu en el que el propi poeta insisteix⁵⁹) i el poeta com a foll, tant pels seus actes com per les paraules que diu.

⁵⁷ BASTARDAS, M.R., CERDÀ, J., [...], SIMÓ, M. (2012). p. 155

⁵⁸ RIQUER, M. de (1975). p. 869. Les cursives són meves.

⁵⁹ Hi insisteix, de fet, tant, que la crítica ho ha considerat part del caràcter marcadament irònic de la seva personalitat poètica. Riquer parla de “su ingeniosa habilidad para la caricatura y la parodia”, que freqüentment aplica en ell mateix. Segons el crític, Peire Vidal “adopta una curiosa actitud de fanfanorreria, engreimiento y presunción, que exagera hasta tal punto que no hay en ella sombra de orgullo ni de suficiencia, sino una atractiva burla de sí mismo”. (RIQUER (1975). p. 865). Les aportacions al perfil del trobador a *BEdT* són també molt interessants: Peire Vidal “non si limita a la sola riproposizione del codice cortese, pur in termini di assoluta originalità. [...] [P.V.] avvalorà l'identificazione di sé stesso col personaggio ideale del poeta-amante di estrazione cavalleresca e ne assume modi ed atteggiamenti, con cosciente volontà ironica di spettacolarizzazione, in chiave spesso volutamente istrionica, anche con gusto per l'assurdo; di qui discendono anche la vanteria e la fanfaronaggine di matrice giullaresca, funzionali alla creazione di un “personaggio” tanto singolare. [...] P. V. occupa una posizione del tutto speciale per questa sua capacità di decostruzione ironica del codice.”

A la *razo* a “Pus tornatz sui em Proensa” (364, 37), coneguda per l’anècdota del “bes robat”, el qualificatiu *fol* apareixerà sovint acompanyant la menció del trobador o substituint-lo. Pràcticament a l’inici: “E si s’entendia en ma dona N’Alazais, qu’era moiller d’En Barral, lo senhor de Marceilla, lo quals volia meils a Peire Vidal c’az ome del mon, per lo ric trobar e per las *ricas folias que Peire Vidal dizia e fazia*. [...] E si s’alegrava [En Barral] de las *folias qu’el fazia ni dizia*”. Després del bes robat, N’Alazais “garda et vit qu’el era·l *fol* de Peire Vidal”. En Barral, després de l’acusació de la muller “si pres lo fait a solatz et comenset a rire et a repenre la moiller, quar ela avia feita rumor d’aiso *que·l fols avia dit*”⁶⁰. De nou, s’hi fa present la fixació de la *folia* com a caracteritzadora de les accions i les paraules del poeta.

Finalment, la *razo* a “De cantar m’era laissatz” (364, 16) és particularment rellevant. Considerada una de les *razo* conservades més curioses del corpus, el text, que més endavant transcrivim parcialment, amplia la ficció literària descrita pel poeta a la sisena cobla de la *canso* que precedeix: “E sitot lop m’appellatz, / No m’o tenh a dezonor, / Ni si·m cridan li pastor / Ni si sui per lor cassatz; / Et am mais bosc e boisso / No fauc palaitz ni maizo, / Et ab joi li er mos treus / Entre gel e vent e neus.”⁶¹ El poeta, a part de crear un joc literari partint del fet que canta a Na Loba, una de les *domnes* que poetitza,⁶² apunta a diferents referències que ens resulten interessants per a l’estudi. En primer lloc, i fent-ne només una breu menció, perquè s’abordarà profusament més endavant, la figura de l’amant foll, animalitzat (i, per tant, posant-ne de relleu la part salvatge), i ubicat a l’espai simbòlic del bosc. Això connecta, com es veurà, amb les fugides al bosc de Tristany i d’Yvany, tan diferents entre si però que comparteixen la forest com a espai polisèmic en ressos simbòlics. En segon lloc, com apunten diferents autors⁶³, pot connectar amb una composició perduda que Berenguer d’Anoya, a *Mirall de trobar* li atribueix⁶⁴; la cobla citada pel tractadista català dicta: “Co·l lop quant vol de letra appendre, / et anc null temps no·l poch hom far entendre / ne *a*, ne *b*, ne *c*, ne *d*, ne *l*, / mays solament anyell, anyell,

⁶⁰ RIQUER, M. de (1975). pp. 890-891. La cursiva també meva.

⁶¹ ANGLADE, J. (1913). p. 106

⁶² Està encara oberta la polèmica sobre el fet de si Na Loba és un *senhal* usat pel trobador o el nom propi de l’amada; hi ha constància de Loba com a nom propi d’algunes dames de les corts provençals. En tot cas, l’ús del *llop* com a imatge per a caracteritzar la relació entre els amants no és un fet estrany (així, Guiraut de Salaignac, per exemple) (KAY S. (2015). p. 10.).

⁶³ RIQUER, M. de (1975). p. 865; KAY. S. (2015).

⁶⁴ S’anomenaria “Pus que damors nom pusch deffendre” i correspondria al número de referència 364, 36a del BEdT.

anyell.”⁶⁵ Aquesta estrofa es vincula amb una llarga tradició literària i miniaturística pròpia de les faules que Kay anomena “the wolf at school”⁶⁶. La diferència radical entre aquesta adaptació i les altres, segons Kay, rau en la voluntat explícita del llop d’aprendre. L’*incipit* de la composició suggereix “the immediate translation of the singer’s love into poetry”⁶⁷; si interpretem, doncs, el llop com una representació del poeta, i aquest *vol* aprendre, de seguida la moralitat de la faula (que Kay sintetitza en l’expressió ‘as in heart, so in mouth’⁶⁸) adquireix ressonàncies positives. Kay apunta, alhora, al joc còmic que Peire Vidal posa en marxa: “The singer seemingly sympathizes with this improbable urge for betterment. He is also comically wolf-like in his apparent incapacity to realize his ambition”⁶⁹. Finalment, i retornant al punt de partida, ho connecta també, directament, amb l’ús de la imatge del llop a altres composicions de Peire Vidal o dels seus comentaristes: “What, furthermore, makes Peire Vidal’s use of the fable so intriguing is that it enters into a whole skein of wolf imagery in his songs, where the poet is caught up positively, or at least not negatively, in wolfishness.”⁷⁰ Després d’aquest breu excurs, es reproduïxen a continuació fragments rellevants per a l’estudi de la *razo* mencionada:

“Peire Vidal per la mort del bon comte Raimon de Toloza si se marri molt e det se gran tristeza. *E vestit se de negre, e taillet las coas e las aureillas a totz los sieus cavals, et a si et a totz los sieus servidors fes raire los cabeils de la testa; mas las barbas ni las onglas non se feiron taillar. Molt anet lingua sazo a lei de fol home e de dolen.* Et avenc se, en aquela sazo qu’el anava anaissi dolens, que·l reis N’Anfos d’Arago venc en Proensa. [...] E trobero Peire Vidal anaisi trist e dolen et anaisi apareillat a lei d’ome dolen e fol. E lo reis lo comenset a pregar, [...] e qu’el degues far una *canso* [...]. *La Loba si era de Carcases, e Peire Vidal si se fazia apelar Lop per ela e portava armas de lop. Et en la montanha de Cabaretz si se fes cassar als pastors ab los mastis et ab los lebrers, si com hom fai lop. E vesti una pel de lop per donar az entendre als pastors e als cans qu’el fos lop. E li pastor ab lur cans lo casseron e·l bateron si en tal guiza qu’el en fo portatz per mort a l’alberc de la Loba de Pueinautier.* Quan ela saup que aquest era Peire Vidal, ela comenset a far gran *alegreza de la folia que Peire Vidals avia feita* et a rir molt, e·l marit de leis autressi. E reseubron lo ab gran alegria; e·l maritz lo fes penre e fes lo metre en luec rescos, al meils qu’el saup ni poc. E fes mandar pel metge e fes lo metgar, entro tant qu’el fo gueritz. E si com ieu vos ai comensat a dire de Peire Vidal que avia promes al rei et a sos baros de cantar e de fer chansos, quan fo gueritz, lo rei fes far

⁶⁵ Se cita per RIQUER, M. de (1975). p. 865

⁶⁶ Per a una genealogia i significació de les diferents versions del motiu, cf. KAY S. (2015).

⁶⁷ KAY S. (2015). p. 10

⁶⁸ Traducció del “Quod in corde, hoc in ore” usat pel *presbiter* en una de les actualitzacions del motiu, present a la col·lecció llatina coneguda com a *Romulus LBG* (KAY S. (2015). p. 3).

⁶⁹ KAY S. (2015). p. 12

⁷⁰ KAY S. (2015). p. 10

armas e vestirs a si et a Peire Vidal; et genset se molt fort; e fes adonx aquesta chanso – la cal vos auziretz – que ditz: / De chantar m'era laisatz [...]"⁷¹

Més enllà del fragment ja argumentat en què Peire Vidal, disfressat de llop en mig del bosc, es deixa caçar per tal de ser a prop de la seva dama, es reitera la *folia* de Vidal en les seves accions, ja des d'un principi. D'entrada, l'expressió dramatitzada del plany del trobador per la mort de Raimon de Tolosa, concretada en tallar la cua i les orelles a tots els seus cavalls, rapar-se (ell i tots els seus servents)⁷² i deixar-se créixer ungles i barba, així ho indica.

S'ha apuntat la multiplicitat de sentits i de matisos que adquireix la *folia* a la lírica provençal, en general, i s'ha explorat l'univers poètic de Peire Vidal, en concret. Com s'ha vist, el principal trobador *fol* del món occità, des de l'obra fins a la reelaboració del tòpic a la *Vida*, representa, s'endinsa i indaga la *folia* i la seva relació amb el codi cortès a què està subjecte, sempre des d'un lèxic planer però que pot ser dotat de profunditat en impregnar-lo amb ironia i comicitat. És hora ara d'endinsar-se en altres paradigmes culturals i literaris; no quedaran oblidades, tanmateix, les analogies que s'han anat insinuant.

⁷¹ RIQUER, M. de (1975). p. 898. Cursives meves.

⁷² Per a la vinculació entre el tall de cabell i la follia, cf. cap. 3.2. p. 32

3. EL FOLL EN EL *ROMAN COURTOIS*

3.1. *Una qüestió de codi: Yvany o El cavaller del lleó*¹

La follia d'Yvany està directament relacionada amb la inscripció de l'heroi cortès al codi cavalleresc. Si s'até a la descripció de l'estructura i la figura heroica del *roman courtois* clàssic proporcionada per Rodríguez Velasco (1998)², s'observa que les "coincidències" amb *Yvany o El cavaller del lleó* són pràcticament absolutes: es produeix, en efecte, un procés d'evolució del cavaller en què la crisi i la restauració de l'ordre tenen un paper fonamental; així mateix, la figura d'Yvany no és encara arquetípica, sense possibilitat de canvi, sinó que permet certa mobilitat i debat interior, cert joc.³ És en aquest marc que la follia del personatge és recreada i en el qual adquireix funcionalitats diverses; se'n podran individuar dues de principals.

La primera follia d'Yvany té a veure, precisament, amb la sortida del codi cavalleresc. Calogrenant, en el seu relat inicial, ja apunta a la bogeria que és no atènyer-se a l'ordre ètic del cavaller, i és que actua com a *neci* pel fet d'anar a buscar l'aventura no en pro del necessitat, sinó per l'afany exclusiu de buscar prestigi i fama⁴. És a partir d'aquesta narració que es desencadena el primer moviment d'Yvany, justificat per la voluntat de venjar l'ofensa feta a Calogrenant. Es fa evident, però, que la follia actua com a motor de l'obra des d'un inici i delimita els paràmetres lícits del món cavalleresc. L'acció nècia de Calogrenant, a més, anticipa la follia a la qual Yvany es veurà empès en el seu recorregut com a cavaller, després de l'Aventura de la Font. D'aquesta primera aventura, a la qual el cavaller hi corre endut per una gran impulsivitat, en surt victoriós: no només venç el seu oponent, sinó que aquesta victòria es veu reconeguda per la cort sencera del rei Artús, que acudeix al lloc dels fets; a més, l'escena culmina amb el matrimoni amb Laudine, la vídua del cavaller mort. Yvany és en aquest punt el model de cavaller esperat pel codi: destre amb les armes, abocat a l'aventura per la crida d'una persona necessitada i amb el

¹ L'estructura del capítol general respon a motius funcionals: si bé és cert que la follia d'Yvany té com a antecedent clar la fugida al bosc de Tristany, com es veurà, s'ha considerat interessant abordar primer la follia en el *roman courtois* clàssic, el més codificat. A partir d'aquí es podran perfilar millor els matisos del codi, les diferències i les ambigüitats que tant el *Tristany* com la *Flamenca* suposen. Això permetrà, també, que el capítol sobre el Tristany se centri especialment en la follia de les *Folies* de Berna i d'Oxford.

² RODRÍGUEZ VELASCO, J. D. (1998). pp. 31-33

³ Caldria reconèixer, en realitat, que les "coincidències" no són tals: els *romans* de Chrétien de Troyes, en efecte, el què fan és codificar l'univers cortès, establir pròpiament el codi. D'aquí que hi hagi una correspondència quasi exacta entre l'*Yvany* i la descripció estètica del *roman* en aquella fase d'evolució.

⁴ TROYES, Ch. de (1996). p. 42

matrimoni consumat. Manca, però, que aquesta naturalesa de cavaller sigui provada: la proposta de Galvany exerceix, en aquest sentit, de detonant per a la verificació d'Yvany com a cavaller ideal:

“¿Cómo? ¿Vais ahora a ser de éstos que valen menos a causa de sus mujeres? – le decía mi señor Gauvain –. ¡Por Santa María, maldito sea el que se casa para empeorar! Quien tiene a una bella dama por amiga o por mujer *debe mejorar*, pues no es justo que ella le ame cuando su renombre y su mérito declinan. Ciertamente, si valéis menos lamentaréis su amor aún más porque la mujer rápidamente repone su amor y no se equivoca al despreciar al que ha empeorado cuando es el señor del reino. Sobre todo ahora ha de *aumentar vuestra fama. Romped el freno y el cabestro, y vos y yo iremos a los torneos para que no se os llame celoso*. Ya no debéis soñar más, *sino frecuentar los torneos, entablar combate y justar con dureza* aunque os cueste. [...]”⁵

Tot i que reconeix que “si tuviera tan bella amiga como la vuestra, señor compañero, ¡por Dios y por todos los santos!, muy a pesar mío la dejaría. Creo que haría una *locura*. Hay quien da buenos consejos a los demás y no sabría aconsejarse a sí mismo [...]”⁶

Yvany, responent a la crida de Galvany, comet la primera follia, essencial: oblidant els deures matrimonials contrets, va a la recerca de la fama individual que pot adquirir a través de la participació en tornejos. Aquesta caiguda del cavaller en la *recreantisse* és fatal; suposa la degradació del seu *status* de cavaller, i tindrà unes conseqüències ètiques i físiques determinants, com es veurà. No és en va que la seva reintegració definitiva al codi i com a heroi haurà de passar per vèncer en combat al propi Galvany, en una escena especular respecte d'aquella en què el cavaller s'ha desviat del sender cortès. Qui clausura i fa definitiva aquesta reintegració és ni més ni menys que el rei, que reconeix que la llei és al costat d'Yvany⁷; la ideologia dominant del *roman courtois* d'acceptació i realçament dels principis monàrquics s'hi fa, així, palesa.⁸

Com s'ha mencionat, aquesta sortida del codi, primera follia del cavaller, té unes conseqüències ètiques i físiques radicals. Cal, però, l'evidència d'aquesta follia comesa per a desencadenar-les, i aquesta evidència ve de la boca de Lunete, qui titlla Yvany de deslleial, traïdor, mentider i impostor que ha enganyat i decebut la seva senyora, Laudine⁹.

⁵ TROYES, Ch. de (1996). p. 73. Les cursives són meves (valgui per les altres citacions, si no es diu el contrari).

⁶ TROYES, Ch. de (1996). p. 74

⁷ TROYES, Ch. de (1996). p. 127-138

⁸ RODRÍGUEZ VELASCO, J. D. (1998). pp. 33

⁹ TROYES, Ch. de (1996). p. 77

Els arguments que sustenten els retrets de la donzella segueixen de ben a prop el codi de l'amor cortès, tan estretament connectat al de la *fin'amor*, que actua com a model de conducta. Yvany, en la seva marxa amb Galvany i l'oblit de la promesa feta a Laudine, no només ha transgredit el codi cavalleresc, sinó que també ha violat l'ordre del codi de l'amor cortès; el camí de reintegració com a model heroic, doncs, haurà d'anar enfocat a les dues vies que han estat infringides. Tanmateix, les conseqüències immediates d'aquesta presa de consciència són extremes i impossibiliten, de moment, el camí cap al restabliment de l'ordre:

“La donzella se adelantó y le quitó el anillo del dedo, luego encomendó a Dios al rey y a todos los demás, excepto a aquel al que dejaba en tan gran aflicción. *Su dolor aumentó de repente*; todo lo que le oía le producía malestar y todo lo que veía, tristeza. *Desearía huir, solo, a un país tan salvaje que no pudieran encontrarle*, donde no hubiera hombre ni mujer alguno; que nadie supiera de él, como si estuviera en el infierno. *A nadie odia tanto como a sí mismo* y no sabe quién le puede consolar de haberse dado él mismo muerte. *Preferiría perder la razón que no poder vengarse de sí mismo* por haberse arrebatado la felicidad. / Se aparta de donde están reunidos los barones porque *teme perder la razón en su compañía*. Y como ellos no se han percatado de nada, le dejan irse solo pensando que no le interesan ni sus conversaciones ni su mundo”¹⁰

Yvany perd el seny. La consciència de la culpa, de l'incompliment dels seus deures com a cavaller i com a amant-espòs, el porta a un dolor tan intens que el condueix, al seu torn, a la pèrdua de la raó, a l'entrada al món de la follia física, “real”, mèdica. Quant a la vinculació dolor-follia i la seva relació amb una gestualitat exagerada, desmesurada, és una constant que recorre tota l'obra: la primera imatge de Laudine així ho demostra¹¹, com també el comportament dels cortesans de l'aventura el gegant¹² o els vilatans del castell de la Pèssima Aventura.¹³ Fins i tot, l'actitud del lleó davant la suposada mort del

¹⁰ TROYES, Ch. de (1996). p. 78

¹¹ TROYES, Ch. de (1996). p. 50: “estaba *tan enloquecida por el dolor* que estaba a punto de darse muerte. Todo el rato *iba gritando* lo más fuerte que podía y volvía a caer desmayada y cuando se levantaba como mujer desatinada empezaba *a arañarse y arrancarse los cabellos, a retorcerse las manos y desgarrarse los vestidos*. A cada paso que daba se volvía a desmayar y nadie la podía consolar porque veía que llevaban delante de ella a su señor, muerto en las parihuelas, por lo que no creía hallar nunca consuelo y por eso gritaba con fuertes voces.”

¹² TROYES, Ch. de (1996). p. 95: El señor del castell: “tendría que *haberme vuelto loco de dolor* porque tenía seis hijos [...], y a los seis se los ha llevado el gigante”

¹³ TROYES, Ch. de (1996). p. 119: “lo que nos *enloquece de dolor* es que muchas veces hemos visto morir a muchos ricos y nobles caballeros luchando contra los dos diablos.”

seu senyor¹⁴ o la impossibilitat d'ajudar-lo en moments de necessitat¹⁵ passa per aquesta expressió forassenyada. Retornant al punt de presa de consciència de l'heroi, la simptomatologia que l'estat d'alienació mental de l'heroi comporta segueix uns patrons literaris i socials determinats, que tenen a veure amb tot allò que surt de la *raó* i de la *mesura*. En primer lloc, i fonamental, la fugida d'Yvany de la civilització de la cort i l'entrada a l'espai simbòlic del bosc, que té un clar precedent en la fugida selvàtica de Tristany a la forest de Morois. El bosc, per la seva naturalesa

“selvaggia, non dominabile, implacabile e delle volte spietata [...] non è regolata da convenzioni esterne, non è disciplinata o curata. In questo senso la natura boschiva dà piena espressione di sé stessa, della sua indole. Cresce dove vuole, *segue il suo istinto e le leggi naturali ed è proprio così che si comporta il cavaliere folle che entra all'interno di essa. Egli non segue più regole definite*, non è più vincolato dalla società di appartenenza, *si sveste simbolicamente e concretamente della realtà* che fino ad allora era stata sua.”¹⁶

A més, aquesta regressió a “uno stato animale dell'esistenza”¹⁷ que suposa la follia d'Yvany té a veure amb el procés de *descentrament*, amb el camí centrífug que l'heroi en crisi recorre. I és que Yvany s'allunya de l'eix de la civilització; s'encamina cap al marge, a l'espai del marginat, del descostat per la societat, del leprós, del boig. Les implicacions ontològiques que aquesta ubicació espacial comporta en relació amb el món de la follia, en la seva dimensió social, són fonamentals.

Un altre element fonamental d'aquesta expressió externa de la follia és el despreniment dels vestits, la nuesa (també en la seva dimensió simbòlica): “In questa foresta Yvain non sarà più un cavaliere, ma un cacciatore predatore, egli *si è spogliato di entrambi gli abiti, quello del corpo e quello dello spirito, il vestito e la memoria. È nudo, ha dimenticato tutto.*”¹⁸ Per a un coneixedor del codi cavalleresc no hi ha quasi cap element que pugui suposar una vergonya major, una degradació més absoluta pel que comporta de connexió amb l'animalitat; la seva reacció en adonar-se'n, després de beure el filtre, és conseqüent

¹⁴ TROYES, Ch. de (1996). p. 89: “Al ver esto, el león creyó que su compañero y señor estaba muerto; nunca oísteis relatar *dolor mayor* que el que empezó a hacer: *se retuerce las patas, se araña, y grita y siente deseos de matarse con la espada que creía que había causado la muerte de su buen señor.*”

¹⁵ TROYES, Ch. de (1996). p. 123: “Oía los golpes de la batalla, tan peligrosa y cruel, y *sentía gran dolor, tanto, que se enfureció vivamente y perdió la razón.*”

¹⁶ SCHIOPPA, S. (2019). p. 96

¹⁷ SCHIOPPA, S. (2019). p. 50

¹⁸ LE GOFF, J. (2004). *Il meraviglioso e il quotidiano nell'occidente medievale*. Roma: Editori Laterza, pp. 108-109, citat per SCHIOPPA S. (2019), p. 51

amb aquesta gran vergonya¹⁹. L'Yvany de la forest és l'oposat a l'heroi cortès: l'eix regulador del comportament, que té com a centre la *mesura* del codi cavalleresc, ha quedat anul·lat per la follia. No hi ha, doncs, normes de comportament ni límits codificats; la pulsio bestial domina sobre qualsevol regla establerta i converteix, com s'ha apuntat, el cavaller en depredador, caçador. Així mateix, el fet de menjar la carn crua i sense amanir és signe evident d'aquesta animalització d'Yvany, com ho assenyala el contrast explícit que, més endavant, s'ofereix: tan bon punt ha alliberat el lleó (amb totes les ressonàncies simbòliques que aquest fet té, en relació amb la domesticació de les pulsions animals), Yvany caça un cabirol i el prepara per menjar: “lo asó hasta que estuvo bien cocido *pero no disfrutó con la comida porque no tenía ni pan, ni vino, ni sal, ni mantel, ni cuchillo, ni otra cosa.*”²⁰ El nou Yvany, renascut i rebatejat amb el nom de Cavaller del Lleó²¹, ha recuperat un cert ordre civilitzador i ja no pot gaudir de la menja caçada sense l'assaonament²².

Arribats a aquest punt, reproduïm les encertades paraules d'Isabel de Riquer:

“La conciencia de su culpa le conduce a una muerte simbólica. Sin amor, odiándose a sí mismo, pierde la razón y, huyendo de la corte, se refugia en el bosque para llevar, desnudo, una vida salvaje. Un ungüento le devuelve el juicio, pero su curación no es completa porque no ha sido voluntaria; y aunque está sano y fuerte como antes para luchar y salvar a la señora de Norison, la herida moral aún perdura y el desasosiego interno le hace seguir caminando apesadumbrado y sin rumbo”²³

¹⁹ TROYES, Ch. de (1996). p. 82

²⁰ TROYES, Ch. de (1996). p. 89

²¹ No s'oblidi, en referència al renaixement de l'heroi, el simbòlic pont que el cavaller creua, al costat de la dama que l'ha deslliurat de la follia, com a ritus de purificació i de superació de la prova. El cavaller torna a néixer, sense recordar res del que ha passat, i comença de nou la vida cavalleresca. (SCHIOPPA (2019). p. 115)

²² És interessant la següent observació de PATERA T. (2014). p. 10*, prenent idees de MELETINSKIJ, E. M. (1993). *Il mito. Poetica folklore ripresa novecentesca* (trad. A. Ferrari). Roma: Editori Riuniti., que enriqueix la visió de la relació entre l'Yvany-cavaller i l'Yvany-foll: “Il rapporto dell'eroe con l'animale è, in una fase arcaica del percorso umano, molto stretto, e il mito, con i richiami al totemismo dell'eroe e alla natura zooantropomorfa degli eroi civilizzatori, non fa che affermare questa stretta parentela di eroe e bestia, di forza civilizzatrice e potenza animalesca di una natura primordiale”.

* L'article de Patera, per qüestions alienes a la voluntat de l'estudiant (derivades de la situació d'emergència), no ha pogut ser consultat a la font original, referenciada a la bibliografia. S'hi ha accedit a través del perfil de l'autor a Google Academics, al següent enllaç:

https://scholar.google.es/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=Tristano+o+il+terzo+ignoto&btnG= [última consulta: 04/06/2020]. Les pàgines citades corresponen al document word penjat per l'autor, no a la publicació feta a la revista.

²³ TROYES, Ch. de (1996). p. 17

L'episodi de la follia física ha acabat i amb ella la primera i forta crisi del cavaller, però no ha culminat el procés de recentralització del codi com a model de conducta i de vida. Per a fer-ho, com s'ha mencionat, caldrà esmenar els dos errors comesos i reintegrar-se en tots dos aspectes: una vivència adequada de l'aventura cavalleresca i la recuperació de la comunió matrimonial. Ja s'ha vist que la recuperació de la identitat en tant que cavaller passa per l'aventura que sorgeix d'una crida, d'una necessitat explícita; així funciona amb el gegant Harpí de la Muntanya, amb la salvació de Lunete de la foguera, en el castell de la Pèssima Aventura i en la defensa d'una de les filles del Senyor de la Negra Espina. I és en aquesta última, com s'ha fet palès, que es produeix la reintegració definitiva, en combatre a mort amb Galvany i vèncer-lo, finalment, per la llei, amb el dictamen del rei. Quant a la recuperació de la pau matrimonial, caldrà forçar-ne l'ocasió. Quan Yvany és a la Font, punt inicial i final del recorregut del cavaller, seguint ja les pautes del codi genera una tempesta per tal d'activar la crida de Laudine. Aquesta crida, al seu torn, permetrà l'acció del cavaller i l'apropament, de nou, a l'esposa:

“Señora, hay que mostrarse misericordioso con el *pecador*. Muy cara he pagado mi insensatez, y así debía sucederme; la *locura* me hizo demorarme y vuelvo como *un culpable* y *un malhechor*. Muy valiente he sido al atreverme a presentarme ante vos y si ahora me queréis retener, nunca os haré ningún mal.”²⁴

És necessària la *confessio oris* del cavaller per al seu procés penitencial, com reflecteixen aquestes paraules plenes de consciència de pecat pel fet d'haver-se allunyat del codi. En aquest sentit, les aventures dutes a terme prèviament a la trobada amb Laudine exerceixen, així, quasi com a *satisfactio operis* per a pagar el deute contret. Només cal, en aquest punt, l'absolució per part de la dama i la reconciliació final per a accedir a les aigües del Leteu:

“Ahora mi señor Yvain *ha obtenido el perdón* y podéis creer que nunca de ninguna otra cosa tuvo *alegría mayor* después de haber sido tan desgraciado. Ha llegado a buen término, *es amado y querido por su señora y ella por él*. *Ya no se acuerda de nada triste*. *Lo ha olvidado todo* por el gozo que le produce su muy querida amiga.”²⁵

És evident que, segons la ideologia de Chrétien, la recuperació del *sen* passa inevitablement per un equilibri i una presència no excloent d'actes cavallerescos i amor matrimonial; ben diferent seran els principis rectora a l'obra tristanyana, com es veurà.

²⁴ TROYES, Ch. de (1996). p. 143

²⁵ TROYES, Ch. de (1996). p. 143

Per acabar, és interessant fer un breu apunt a les altres presències de la bogeria al *roman*. En primer lloc, és foll en el sentit de ‘desmesurat’ l’amor que Yvain sent només de veure Laudine, a la primera aventura del cavaller²⁶. La presència d’aquesta determinada follia és minoritària al text, però és interessant la connexió que permet establir amb una de les *folias* ja descrites en el terreny de la *fin’amors* dels trobadors. En segon lloc, i fet extremament valuós pel que ens dona d’informació extratextual, són aquelles dues presències, també puntuals, que connecten el camp semàntic de la follia amb la consideració i el marc d’aplicació que tenia en aquell moment històric, de l’autor: així ho mostren les afirmacions “A quien no se corrige de esto se le debería *atar ante las rejas de un monasterio como a un loco*”²⁷; “La dama se da cuenta y se dice a sí misma que la doncella le aconseja lealmente, pero dentro de ella hay *la locura que tienen las mujeres, todas o casi todas*: que aún [sic] reconociendo la *causa de su locura* rehúsan lo que desean”²⁸. La primera, evidència directa de la ubicació i tractament del *foll* a l’Edat Mitjana, remet, alhora, a la presència que té aquesta figura a les primeres mostres teatralitzants europees²⁹; la segona, al seu torn, fa palesa en el pla retòric la condensació de la mentalitat social misògina de l’època, que en aquest cas es concreta en la idea del caràcter voluble i hipòcrita propis del gènere femení.

3.2. *Les dues folias de Tristany: el cavaller salvatge i el foll fingit*³⁰

El *Tristany* és, potser, una de les obres més controvertides i ambigües de tota la literatura medieval. L’amor dels amants i la presència del filtre com a mediador, sumat a una tradició textual prolífica però incompleta i que presenta moltes divergències al respecte, converteixen l’obra en un fenomen únic dins la matèria de Bretanya. Inevitablement, la follia dels amants i del personatge de Tristany vindrà condicionada per aquests dos elements mencionats, l’amor i el filtre; en funció del pes que el filtre tingui en el vincle

²⁶ TROYES, Ch. de (1996). p. 57: “[...] nunca, que yo sepa, le pasó esto a ningún hombre estando en prisión como lo está mi señor Yvain, que temiendo perder la cabeza *amara tan locamente* sin atreverse a pedirle su amor ni que otro lo haga por él”

²⁷ TROYES, Ch. de (1996). p. 43

²⁸ TROYES, Ch. de (1996). p. 59

²⁹ cf. Figura del *dervés*, capítol 4.1. p. 40

³⁰ La denominació de “foll salvatge” en relació al personatge del Tristany és emprada per BORRÀS L. (1999). p. 187. En aquesta denominació es basa la meua noció de “cavaller salvatge”. De gran interès per a l’estudi del *Tristany* és l’article de ZAMBON, F. (1987); per causes alienes a la voluntat de l’estudiant, no ha pogut ser consultat durant la redacció del present treball.

entre els dos amants, segons la tradició textual, el grau de condemna moral al foll amor que els uneix també ho farà.

Són dues les tipologies principals de follia que apareixen a la tradició textual tristanyana. La primera afecta en la mateixa mesura tots dos protagonistes, Tristany i Isolda, i té a veure amb la relació amorosa que els uneix, emmotllada en el marc retòric del *foll amor*. El seu lligam no s'atà a les pautes de l'amor cortès, no només per l'adulteri consumat, sinó també, i especialment, pel que suposa de conflicte entre els amants i la seva relació amb societat³¹. L'amor que senten tots dos no és la *fin'amors* dels trobadors; no és un amor pur, refinat, que impulsa a un perfeccionament personal i que culmina amb la sintonia perfecta entre amor i cavalleries, com és el cas dels herois de les novel·les de Chrétien. Aquest

“amor deseo, amor urgente, amor satisfecho, se separa de la que aparece en la lírica trovadoresca con su dominio del deseo, la sublimación en la espera y en la distancia, y de la imagen de amor dentro del matrimonio que quiso imponer Chrétien en alguna de sus novelas. El *Tristán* es una novela más realista en su concepción del amor y en su realización más humana”³²

No hi ha un codi que regeixi els actes dels amants, perquè la passió folla de l'amor genera que l'únic activador de qualsevol dinàmica sigui la voluntat de satisfacció del seu desig. El que sí que existeix, però, és el codi al qual s'atenen els receptors/oients de la tragèdia tristanyana a l'hora de judicar-la, i és el codi de la realitat; poden llegir en les figures de Tristany i Isolda els moviments de les pròpies pulsions contingudes, fet que porta a una certa justificació (o, com a mínim, no condemna moral) dels actes dels personatges. La condemna ja la troben, de fet, en la tragèdia a què els porta aquest amor, tragèdia inevitable segons el codi moral. Aquest vaiverejar de codis explicaria un dels aspectes pel qual la lectura dels Tristany no és mai unívoca.

³¹ Interessantíssim RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 17-18: “No es el adulterio lo que sorprendió y escandalizó al público porque desde los primeros trovadores ya se había idealizado, o por lo menos consentido, literariamente, aunque nunca de una manera tan cruda, sino veladamente y como elección frente a un matrimonio impuesto. La singularidad de *Tristán* es que el amor crea un conflicto entre los amantes y la sociedad a la cual han de enfrentarse continuamente. El amor que siente *Tristán* por Iseo no será una fuerza impulsora de un comportamiento cortés: vida en la corte, generosidad y hazañas caballerescas para aumentar su renombre y que también aportarían beneficios a la sociedad, como los héroes de las novelas de Chrétien o como el mismo *Tristán* había hecho antes de beber el filtro fatal. El desinterés de *Tristán* por la vida caballerisca para dedicarse sólo a amar a Iseo hace que en el héroe no se armonicen amor y caballerías.”

³² RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 20

Tal com s'ha dit, la retòrica del *foll amor* és la primera actualització de l'univers semàntic i literari de la follia que apareix a la tradició tristanyana. Així ho demostra el fet que una major part de les ocurrences del terme *follia* o derivats participin d'aquesta accepció, sovint acompanyades, a més, de la valoració moral que s'hi correspon.³³ És aquest mateix amor el que els porta a cometre *follies*, accions insensates, impulsats per l'inevitable desig que els arrossega, com la realitzada la nit en què són descoberts i en què comença irremeiablement la persecució dels amants.³⁴ A partir d'aquest punt, l'acció es precipita en un dinamisme desendreçat que sembla participar de la confusió mental dels protagonistes. Aquest desgavell intern i extern els porta, com a Yvany, a la fugida a la forest de Morois.

L'episodi del bosc, tot i que s'ha llegit com un precedent a la fugida d'Yvany, és connotat de maneres diferents. Si bé s'han exposat les ressonàncies simbòliques de la forest, vinculades a un estat d'alienació i desordre mental exacerbats, no és així (o si més no, no és viscut amb la mateixa radicalitat en un principi), en el cas de la vivència selvàtica dels personatges de Tristany i Isolda. En el bosc del *Tristany*, tant en la seva projecció física com la interna, hi ha un cert ordre; la follia no domina per complet les passions fins al punt de fer perdre la consciència als amants. Aquest domini parcial de les pulsions més irracionals es projecta en la imatge de la llar construïda en mig del bosc i en l'acte de la caça cuinada, els primers actes que es descriuen de l'experiència en aquest espai.³⁵ Ara bé, a mesura que s'allarga la seva estada al bosc, sembla que l'amor foll els vagi, alhora, consumint: es posa l'accent en la caça com a única activitat i única menja dels tres personatges i en com el bosc (i no ells mateixos, radical diferència respecte d'Yvany) els ha anat estripant els vestits³⁶. Però la fi d'aquestes grans penyaltes i la presa de

³³ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 35 [*Bérout*]: "El rey cree que os *he amado alocadamente*, señor Tristán: pero Dios garantiza mi lealtad [...]. Ni yo, por Dios omnipotente, no tengo ganas de amoríos que se conviertan en *vileza*."

RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 39-40 [*Bérout*]: "si se amaran con *loco amor*, pues allí estaban a sus anchas, les hubiera visto besarse y sólo les he oído lamentarse. Sí, estoy de que no tienen intención de ello, ¿por qué creí en *tan gran ultraje*? Lo siento mucho y me arrepiento. Qué necio es el que cree a todo el mundo. Tendría que haber comprobado antes la verdad acerca de ellos dos antes que imaginar *locuras*."

RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 70 [*Bérout*]: "no parece que sientan un *amor loco*; no tocaré a ninguno de los dos."

³⁴ RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 46-48 [*Bérout*].

³⁵ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 57 [*Bérout*].

³⁶ Són coherents, en aquest punt, les paraules de SERRA, P. (2002). *Il sen de la follia*. Cagliari: CUEC, p. 35, a través de SCHOPPA (2019). p. 97: Aquesta progressiva entrada a l'univers simbòlic del bosc es percep perquè "con il suo comportamento irrazionale, con la sua empietà, rinvia chiaramente ad uno stato

consciència va arribant a mesura que passa l'efecte del filtre, en la versió de Bérroul³⁷. Tot i així, no es pot considerar que la follia constitueixi un episodi puntual a la vida de Tristany i Isolda, amb una duració delimitada, com és en el cas d'Yvany (si bé amb matisos, perquè la completa recuperació no es produeix fins a la comunió amb l'esposa i amb el codi final). En el cas del *Tristany*, la follia impregna tota la vida dels amants des que han begut el filtre i han caigut en el *foll amor*, i els condueix a una inevitable mort tràgica. Tal com s'ha mencionat, la versió de Bérroul, tanmateix, amb el límit de l'efecte del filtre situat als 3 anys de la seva ingesta, la follia s'atenua, i el codi moral i la racionalitat comencen a pesar, de nou, sobre les respectives consciències. De totes maneres, el penediment està més relacionat amb l'oblit dels deures que socialment els corresponen, en relació amb el rol establert que tenen dins la cort³⁸, i no tant en relació amb la vivència carnal i extramatrimonial de l'amor³⁹. El filtre actuaria, en aquest sentit, com a atenuant del pecat i de la follia.

Tal com s'ha expressat breument, el vincle que uneix tots dos personatges recorre tota l'obra. En el cas de Bérroul, continua una vegada passats els efectes del filtre, i ho fa des d'una ambivalència entre seny i follia que els porta a seguir transgredint, si cal, el codi

primordiale, dominato del caos, in cui le forze della natura e le passioni umane si scatenano prive di ogni controllo.”

³⁷ RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 63-64 [*Bérroul*].

³⁸ RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 72-73 [*Bérroul*]: “El día después de San Juan se cumplieron los tres años en que fue fijada la duración de aquel vino. [...] Y mientras corría tras la bestia retorna al momento en que bebiera el filtro de amor y entonces se detuvo y enseguida *empezó a arrepentirse*. / - ¡Ay, Dios mío, cuánto he sufrido! Hoy se cumplen tres años, sin que falte uno, en que no me han faltado las penas ni en los días de fiesta ni en los días de trabajo. *He tenido olvidada la vida de caballero y los usos de la corte y de los barones; he sido expulsado del país y me faltan las pieles ricas y de bellos colores y no estoy en la corte con los caballeros. [...] Ahora estaría en la corte del rey rodeado de cien pajes que recibirían las armas y estarían a mi servicio*. Hubiera ido a otros países como soldado [de otro señor], en busca de salario. ¡Qué lástima me da la reina a la que he dado una choza en vez de tapices! Vive en el bosque cuando pudiera estar con su séquito en lujosas cámaras alfombradas de sedas: por mi culpa tomó un mal camino.”

RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 73 [*Bérroul*]: “- Desgraciada, triste, ¿qué fue de tu juventud? *Vives en el bosque como una sierva sin que nadie te sirva*. Soy reina, pero he perdido el nombre a causa del brebaje que bebimos en el mar. [...] *Debería tener junto a mí a las jóvenes de los señoríos vecinos, a las hijas de los nobles valvasores para que me sirvieran en mis aposentos y yo las casaría con grandes señores con un buen dote*. Tristán, amigo mío, *¡a qué gran confusión nos llevó quien nos dio de beber juntos el filtro de amor!* No nos hubiera podido engañar de mejor manera.”

³⁹ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 75 [*Bérroul*]: [ermità] “-Desgraciados, con cuánto pesar Amor os ha traído a la fuerza hasta aquí. ¿Cuánto tiempo dura ya *esta locura*? Esta clase de vida la habéis llevado demasiado tiempo, ¡arrepentíos! / Tristán le dijo: / -Escuchad: *mucho tiempo hemos llevado esta vida porque así fue nuestro destino*. [...] / [Isolda] -Jamás en toda mi vida tendré *deseos de cometer locuras*. No digo, entendedlo bien, *que me arrepiento de lo que ha pasado con Tristán, pues yo le amo con buen amor y como amigo, sin deshonor; ya hemos renunciado a la unión de nuestros cuerpos*.”

moral. La promesa que es fan, així ho segella: “nada me impedirá, *sea sensato o alocado*, que haga lo que me diga el que me traiga este anillo”⁴⁰, encara que, acte seguit, es matisa: “*con tal que sea algo de acuerdo con mi honor y lealtad* y que sepa que es vuestro deseo.”⁴¹ No es deslliuren, amb la recuperació aparent del *sen* previ al filtre, de l’estima que els uneix i del desig de donar resposta a les necessitats de l’altre. En el cas de la versió de Thomas, que comença cronològicament més tard a la beguda i les primeres conseqüències del filtre, la retòrica entorn de la follia és constant. Les paraules dels personatges, que exploren i expressen constantment els seus mons interiors per mitjà de llargs monòlegs, creen un camp semàntic extens que vincula follia amb dolor, follia amb enuig i, per suposat, follia amb un amor que es viu més enllà de les normes de comportament establertes. El temps de separació dels dos amants accentua la intensitat dels seus sentiments, i la confusió, com havia ja passat en el text de Bérroul, els porta a emprendre accions insensates. Així, per exemple, en el precipitat matrimoni amb Isolda de les Blanques Mans, com a mesura substitutòria, en què la follia es troba en la consideració de la infidelitat respecte d’Isolda i en la no possibilitat de complir amb els deures matrimonials amb Isolda de les Blanques Mans⁴². També Isolda és presa d’aquesta inconsciència, a qui se li diu que “Por haber amado tanto habéis olvidado el honor; habéis hecho *tantas locuras* que no dejaréis de hacerlas mientras viváis.”⁴³ Pel que fa a la relació follia-dolor, no és tan constant com en *El cavaller de lleó* i no aporta matisos nous, però apareix en algunes ocasions (en algunes d’aquestes, la retòrica de la follia s’hi fa present des de la descripció de la simptomatologia, però no es designa com a tal).⁴⁴ En dues ocasions, a més, l’enuig és el que exerceix com a detonant de la follia (sempre en el pla

⁴⁰ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 82 [*Bérroul*].

⁴¹ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 83 [*Bérroul*].

⁴² RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 196 [*Thomas*]: “[...] Todo esto sucede a causa de *mi ánimo insensato*, demasiado exaltado y voluble. Cuando pedí a la muchacha a sus parientes y amigos poco pensaba entonces en Iseo, mi amiga, y, sin embargo, *emprendí esta locura* engañándola e incumpliendo mi promesa. Pero aunque me pesa, debo acostarme con ella, pues estoy casado legítimamente ante las puertas de la iglesia y delante de todos; y ya que no puedo rechazarla debo cometer esta acción insensata. [...]”

⁴³ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 213 [*Thomas*].

⁴⁴ Per exemple, en RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 50 [*Bérroul*]: “Tristán llora pero no sirve para nada. Lo sacan afuera para su vergüenza; Iseo llora *casi loca de desesperación*.”, RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 218 [*Thomas*]: “Tristán se escondió debajo de la escalera para llorar su desgracia y su dolor y por la vida que llevaba desde hacía tanto tiempo. Está débil por causa de *tanto sufrir, de ayunar* y de *pasar las noches en vela*. Por sus *grandes dolores y angustias* Tristán *desfallece* bajo la escalera, *desea la muerte, odia la vida*, y si no le ayudan no podrá levantarse.” o RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 238 [*Thomas*], “Cuando Iseo supo la noticia no pudo pronunciar ni una palabra del dolor que sentía. La muerte de Tristán le hace sufrir tanto que recorre las calles *con las ropas en desorden* [...]”

retòric): “Se acuerda de la promesa que le hizo al separarse y entonces se pone a llorar y pide perdón por haber pensado aquellas insensateces; *la cólera le hizo enloquecer y engañarse.*”⁴⁵ I més endavant: “Primero Marco, el rey, que teme que Iseo le sea infiel y que ame a otro [...]. Puede disfrutar con su cuerpo, pero no es suficiente, porque otro es dueño de sus sentimientos y esto *le hace enloquecer de furor.*”⁴⁶ Aquesta última actualització de la follia és especialment interessant perquè permet intuir com en l’imaginari col·lectiu la relació gelosia i follia per l’enuig propiciat no és del tot estranya, com es desenvoluparà per extens més endavant⁴⁷.

Com a pont d’unió entre els dos tipus de follia presents a l’obra, és interessant posar de relleu la presència constant d’alteritats creades per Tristany: el penitent de Thomas, els leprosos de Béroul i de Thomas i, de radical importància, els bojós de les *Folies* de Berna i d’Oxford. D’una banda, el canvi d’identitats pot ser llegit com a mera estratègia pròpia del cavaller en la relació amorosa per a propiciar un acostament amb la seva estimada, fet que encaixa amb l’esquema cortès de cavalleria. De l’altra banda, però, aquest disfressar-se en figures marginals (sobretot en els casos de leprós i de foll) suposa una degradació de la imatge de l’heroi cortès segons el mateix codi. De totes maneres, des del punt de vista de la recepció, es pot afirmar que aquestes accions aparentment insensates de l’heroi es decanten cap a la balança de l’astúcia cavalleresca, sempre justificada pel pes de l’afany amorós⁴⁸. I no hi ha degradació perquè els autors s’ocupen bé de justificar per boca dels mateixos personatges cadascuna de les accions:

“*Me disfrazaré de loco, haré locuras. ¿Acaso no es [algo] cuerdo y muy astuto? Es ingenioso, y cuando no queda tiempo no se puede ser muy sensato. Si alguien me tiene por un tonto yo seré más listo que él; y si alguien cree que soy un granuja, en su casa habrá un loco mayor*”⁴⁹.

⁴⁵ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 204 [*Thomas*].

⁴⁶ RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 204-205 [*Thomas*].

⁴⁷ cf. El capítol sobre la *Flamenca* (3.3.), p. 34

⁴⁸ Teodoro Patera (2014, p. 5) cita a Meletinskij (*op. cit.* p. 196) per a apuntar la no contradictòria entre els dos perfils (heroi mític i *trickster*) que conflueixen en Tristany (i que poden associar-se a les dues lectures del personatge que s’han mencionat en aquest estudi): “gli eroi mitici agiscono spesso con l’astuzia e l’inganno perché la coscienza primitiva non distingue tra intelletto e astuzia.” Considero la continuació d’aquestes paraules una lectura lúcida i extremadament suggeridora per a la comprensió de la idiosincràsia de Tristany: “I trucchi sono le parodie delle imprese serie dell’eroe culturale. Un personaggio bivalente come l’eroe culturale-trickster fonde in un’unica persona il pathos della regolarizzazione del cosmo e della collettività e l’espressione di un ordine non ancora costituito.”

⁴⁹ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 122 [*Oxford*].

No cal dir que el fet que Tristany aparegui com a foll-fingit dota el personatge d'una complexitat encara més emfatitzada. Per tal d'explicar-la, M. R. Blakeslee recorre a la figura mítica del *trickster* com a imatge arquetípica que donaria "unité à cette figure protéiforme"⁵⁰. Teodoro Patera, al seu torn, va més enllà i afirma que Tristany és un personatge amb "una propensione alla metamorfosi che parrebbe guidare verso la lettura di una messa in scena, [...], di una dislocazione che investe lo statuto dell'io, di un soggetto spostato rispetto a un centro di non semplice localizzazione." Es tracta, en efecte, "di un soggetto che rifiuta di cristallizzarsi in una data identità [...]"⁵¹, i això s'explicaria, sempre segons Patera, per l'adequació del personatge de Tristany a l'*arquetip* junguà: la "instabilità identitaria", la lògica de la "ridefinizione continua, che mai si fossilizza in un dato assestato e che contempla una convivenza delle contraddizioni, è per Jung [...] una marca generale dell'archetipo"⁵². Aquesta vinculació amb la definició d'*arquetip* proposada per Jung no es contradiu amb la justificació de l'heterogeneïtat de Tristany en tant que *terzo ignoto*: "Mai soltanto eroe, mai soltanto *trickster*, cavaliere o folle d'amore"⁵³.

S'expliqui com s'expliqui la identitat plural de Tristany, queda el fet que, a través de les seves disfresses, és un personatge que tendeix a la marginació, a l'autoexclusió social. S'ha vist ja, amb Yvany, com la follia té a veure amb un exercici de descentrament, de sortida de l'eix regulador de comportament, de fugida cap a un espai *altre*. Aquesta tendència és transversal en Tristany; com s'ha apuntat, no es pot parlar d'una follia puntual en Tristany, que es concreta en l'espai físic i simbòlic del bosc, sinó que aquest marc simbòlic en què Tristany habita és, tot ell, el marc de l'*alteritat*. Aquest fet és coherent amb la lectura que Blakeslee proposa, segons la qual Tristany exerceix com a "figure emblématique et victime expiatoire offerte à « tous les amants » (Thomas) d'une contre-culture, d'un ordre du monde transgressif, fondé sur la toute-puissance de désir."⁵⁴ La primera funció argumental que compleix el fet de disfressar-se és, òbviament, l'obertura de la possibilitat d'apropar-se a Isolda sense ser reconegut. En segon lloc, i clau de la qüestió, la possibilitat, per mitjà d'aquestes disfresses concretes, de dir la veritat

⁵⁰ BAUMGARTNER, E. (1993). p. 395

⁵¹ PATERA, T. (2014). p. 1

⁵² PATERA, T. (2014). p. 6

⁵³ PATERA, T. (2014). p. 19

⁵⁴ BAUMGARTNER, E. (1993). p. 395

sense ser reconeguda per la majoria: es tracta de personatges (sigui el boig de les *Folies*⁵⁵ com el leprós de Bérουλ⁵⁶) que poden dir la veritat sense ser jutjada com a tal i per tant, que salvaguarden la pròpia integritat. Una possible explicació d'aquest fet podria trobar-se en la dislocació parcial entre el nivell discursiu i el pla físic en què es mouen aquests personatges. Partint de la base que són figures que són expulsades dels centres en pro i per causa d'una lectura social que té el seu eix regulador en el principi de la *raó* (un determinat tipus de *raó*, evidentment; no la positivista, sinó la *raó* del codi moral o del codi literari, segons el cas), serà evident que la funció literària que se'ls pugui atorgar es mourà sempre en aquesta dimensió. En aquest cas (i fonamental per a tota la tradició posterior), l'ús literari de la figura del foll exerceix de punt de fuga d'aquest sistema de valors: Tristany aprofita el que hi ha de revolucionari en la figura del foll; és a dir, conscient de la percepció i la lectura social que es fa del foll com a marginat, que ha d'englobar la totalitat del seu ésser, utilitza la paraula com a instrument potencialment revolucionari, com a burla del sistema establert, que es mou més enllà dels límits que com a *foll* li han estat atorgats. Aquesta paraula, des del principi de la *raó* en què es mouen la resta dels personatges (tret d'Isolda, presa d'una follia amorosa que li permet comprendre què hi ha de veritat en el que el foll diu⁵⁷), no podrà mai ser llegida com a veritat ni, per tant, jutjada; el personatge és conscient que no s'ha contemplat, des d'aquest centre, que pugui existir la dislocació entre el que se suposa que és (el foll amb totes les seves connotacions) i el que diu. Patera apunta, a més a més, a una possible funcionalitat còmica d'aquest continu canviar d'identitat⁵⁸, que estaria directament relacionada amb una de les reaccions que, en el nivell de la narració, tenen els personatges davant la figura i les paraules del boig: “Marco se ríe mucho del loco, y los demás también, grandes y pequeños [...]”⁵⁹ⁱ⁶⁰ Però l'estudiós va més enllà i apunta, també, a una funcionalitat en el marc

⁵⁵ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 124 [*Oxford*]: “-Rey - dice el loco -, quiero a Iseo. Mi corazón está triste y dolorido por su causa. Soy Tantris, que tanto la he amado y la amaré mientras viva.” o pp. 126-127: “¿Os acordáis, hija de rey? Bebimos de la misma copa: bebisteis vos y bebí yo. Ebrio he estado desde entonces. Mala borrachera que me ha costado tan cara.” També, p. 142 [*Berna*]: “- Rey [...], ¿os acordáis del miedo que pasasteis cuando fuisteis al bosque a cazar y nos encontrasteis en la cabaña enramada, acostados y con una espada entre nuestros cuerpos? [...]”

⁵⁶ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 101 [*Bérουλ*]: “Mientras estuve sano tuve una amiga cortés; [...] / - ¿Quién es? / -La bella Iseo; se viste igual que ella. / Al oírle el rey se fue riéndose.”

⁵⁷ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 127 [*Oxford*]. La torbació d'Isolda és evident: “Cuando Iseo oyó todo eso se cubrió el rostro con el manto; quiere irse y se levanta. El rey la detiene y la hace sentar; [...]”

⁵⁸ PATERA, T. (2014). p. 1

⁵⁹ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 126 [*Oxford*].

⁶⁰ De fet, RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 117-118, ho explica així: “La astucia de Tristán de disfrazarse de loco le permite entrar libremente en la corte del rey Marco como bufón, como entretenimiento para distraer

extradiagètic: el transformar-se constant permet una “apertura infinita dell’universo diegetico, una costante disponibilità di esso ad accogliere nuove avventure, un procrastinare la morte dei due amanti.”⁶¹

Anant a la manifestació externa de la follia-fingida de Tristany, es pot afirmar que la simulació passa per l’assumpció en el propi cos d’una sèrie d’elements associats als “bojos” que eren ben presents en l’imaginari col·lectiu. Alguns d’aquests aspectes poden constituir no només una realitat social, sinó també, en l’imaginari, un projecció externa de l’estat interior de la persona en qüestió. És el cas, per exemple, dels vestits esparracats que Tristany s’endossa, que, de la mateixa manera que la nuesa d’Yvany, són una mostra externa i desordenada de l’estat intern, alhora que signe de la condició social del foll en aquell moment. En el manuscrit de Berna, a més, es posa èmfasi en què Tristany no agafa ni elm ni lloriga⁶², fet que accentua la divergència respecte del model de cavaller cortès. També el fet d’ennegrir-se la cara pot assumir aquest doble valor, amb els ecos simbòlics que la negritud evoca en la mentalitat de l’Edat Mitjana. Un tercer element que condensa aquesta doble significació seria la branca de faig que el cavaller es penja del coll, en una mostra del sense-sentit que engloba la seva figura.⁶³ Tot i això, potser l’element més rellevant, pel qual és ben segur que Tristany seria percebut com a boig, és la presència de l’estigma del cabell ‘esquilat a creus’.⁶⁴ Finalment, són també fonamentals els elements

a los nobles y hacerles reír. Como “loco” puede decir “la verdad”, y explicar tranquilamente ante Iseo y toda la corte los más íntimos detalles de sus amores con la reina e invitar al rey Marco a que se la entregue.”

⁶¹ PATERA, T. (2014). p. 2

⁶² RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 141 [Berna].

⁶³ La significació de la branca de faig de la versió d’Oxford troba el seu correlat en la maça a la versió de Berna i en el fet de abocar-se a sobre una olla de brou, al manuscrit anònim de *Tristany rossinyol*.

⁶⁴ Per a la descripció sencera, RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 122-123 [Oxford] i p. 141 [Berna]. Quant a la qüestió del tall de cabells, és molt interessant la següent nota de Riquer (p. 243): “El atuendo de Tristán es el característico de los locos medievales, sobre todo en lo que se refiere al rapado de la cabeza. La razón de este afeitado a los locos, y a algunos delincuentes, parece ser, en parte, higiénica, pero, sobre todo, para que se les reconociera enseguida y desde lejos. La precisa expresión “se trasquiló a cruces”, que solo aparece entre los textos tristanianos en la *Folie* de Oxford, se encuentra en textos medievales, jurídicos y literarios, y en posteriores, como en *La Celestina* XVII y en el *Quijote*, II, 32, ya convertida en frase proverbial. El rapar “a cruces” empezó siendo un rapado denigratorio y muy visible, para el cual el rapador manejaba una tijera en cada mano que se “cruzaban” sobre la cabeza de la víctima, dejándole unos mechones desordenados en forma de cruz, aunque parece que también podía hacerse con una sola tijera. Tristán, el loco fingido, al trasquilarse a cruces, adquirió la apariencia más fiel a un loco “de verdad” al incorporar en su disfraz las marcas más comunes y con los medios más habituales, las tijeras. La *Folie* de Oxford es, quizá, el texto literario más antiguo en el que aparece descrito el trasquilado a cruces como señal evidente de locura real del que lo lleva; más tarde lo habitual del peculiar rapado a bigamos, falsos testigos, judíos o blasfemos pasa a convertirse en frase proverbial e imprecatoria, quizá antes de que desapareciera su uso.” Per a més informació, cf. RIQUER, I. de (1995). Tristán, trasquilado a cruces. *Cultura Neolatina*, LV, 1-2, p. 89-99. A la *Flamenca* sembla que ja aquesta expressió s’ha topicalizat: “Hauria pogut contestar de seguida,

performatius de la posada en escena: la impostació d'una veu diferent i d'una gestualitat que alterna la contenció amb l'expressió no neutralitzada⁶⁵. Paral·lel d'aquest anar i venir de la gestualitat és l'alternança presentada entre discurs lògic, que correspon a les veritats factuais expressades, en el marc de la racionalitat; i discurs sense sentit i, en alguns casos, metafòric, al·lusiú, simbòlic (que es trobarien a un mateix nivell de racionalitat). El següent exemple evidencia aquesta alternança brusca de mons discursius, de projecció ideal a realitat factual:

“Construiré entre las nubes y el cielo una casa de flores y de rosas, sin hielo; allí disfrutaremos ella y yo. Todavía no he acabado mi cuento para estos galeses a quien dios maldiga. Rey, dime, ¿dónde está Brangén? Te juro en tu mano que dio a Tristán la bebida por la que después sufrió tanto; Iseo, que está aquí, y yo mismo la bebimos.”⁶⁶

El tipus de discursivitat de Tristany-foll ha estat estudiat freqüentment perquè és un dels elements que més dota de profunditat i ambigüitat la naturalesa del personatge. Segons Riquer, per exemple, la capacitat de Tristany de crear aquests mons, en què projecta els seus anhels impossibles, només es pot entendre si qui ho fa és realment “una mente desequilibrada y desconcertada de un loco de verdad”⁶⁷, no un foll-fingit. Per Patera, seguint en el seu estudi de la idiosincràsia del personatge de Tristany, defensa que és

“[...] proprio la parola di Tristano o, secondo lo spunto di Anne Berthelot, la follia come “artificio retorico”, a delineare, attraverso il racconto nel racconto, la figura di un personaggio da intendersi come processualità, come sintassi di tratti identitari che mai trova una stabilizzazione. [...] il personaggio si risolve in un'immagine che è oggetto costante di spostamenti e aggiustamenti.”⁶⁸

Finalment, justifica la naturalesa mitològica del personatge no només per la manera com és construït, sinó també per la manera de construir, al seu torn, realitats:

“Tristano travestito da folle e dicitore del suo stesso romanzo cita il mito non solo nel senso che cita le immagini del mito, ma incorpora e rivela anche il modo del pensiero mitologico, che diventa modo d'essere

però abans de dir un sol mot en veu alta o de dir un dels mots tots de cop després del què acabava de dir la seva dama, es deixaria *tonsurar en creu* o cremar amb un ferro roent.” (ESPADALER, A. M. (2015). p. 130).

⁶⁵ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 125 [*Oxford*]: “El loco, después de estas palabras, da media vuelta, pues sabe comportarse como un tonto, al que encuentra en su camino lo golpea y lo empuja de la mesa hacia la puerta y grita: / -¡Locos!, fuera, salid de aquí; dejadme hablar con Iseo; he venido hasta aquí para cortejarla.” o p. 141 [*Berna*]: “camina como un loco”.

⁶⁶ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 142 [*Berna*].

⁶⁷ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 118

⁶⁸ PATERA, T. (2014). p. 7

del personaggio, il quale si realizza nella tensione confusiva tra un'identità *in praesentia* e un modello in *absentia*"⁶⁹

Per acabar, és interessant fer un breu apunt a les reaccions que la suposada follia de Tantris o Pícol generen a l'entorn. Tot i que se segueixi en el marc de l'obra literària, és una manera d'aproximar-se, de forma indirecta, a la posició real que ocupava el foll en el context de gestació i transmissió d'aquestes obres, a la recepció que aquesta figura trobava en el seu context. La recepció que troba més espai a les pàgines de les *Folies* és el riure, la comicitat⁷⁰. No en va, Riquer comenta que "La astucia de Tristán de disfrazarse de loco le permite entrar libremente en la corte del rey Marco como bufón, como entretenimiento para distraer a los nobles y hacerles reír"⁷¹, professió que podien exercir en aquelles corts, espai de culminació simbòlica de la visió *racional* i exclouent que prèviament s'ha mencionat. Però a les pàgines del Tristany no només s'hi fan presents mostres de violència psicològica (en termes actuals); apareix, també, la violència física, territorial, com a primera reacció a la figura del foll: "[...] camina como un loco, todos le abuchean y le tiran piedras a la cabeza".⁷² Potser aquestes mostres violentes en darrer terme només són reaccions secundàries a una emoció essencial, fruit de la ignorància i la incomprensió: la por, i és que "todos al verlo sentían miedo"⁷³.

3.3. Follia i gelosia a la novel·la sentimental: la Flamenca

Amb la *Flamenca* l'escenari d'estudi es trasllada, de nou, al món occità. Tot i que per una qüestió de gènere literari s'emmarca amb el *roman*, les filiacions amb la lírica provençal són majors, de qui "mantindrà sempre una relació de dependència i no es desenvoluparà mai al marge de les creacions verbals i conceptuals elaborades pels trobadors."⁷⁴ⁱ⁷⁵ Com es farà palès ben aviat, aquesta filiació serà també aplicada a la conceptualització i retòrica de la follia.

El marc general de l'obra, en què la follia es desenvolupa, és el de la *fin'amors*. Segons aquest codi, és clar que "*allà on Amor duu les regnes, amb Bon Consell i Voluntat, tot*

⁶⁹ PATERA, T. (2014). p. 11

⁷⁰ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 127 [*Oxford*]: "Marco se ríe mucho del loco, y los demás también, grandes y pequeños [...]"

⁷¹ RIQUER, I. de (ed.) (1996). pp. 117-118 [*Oxford*].

⁷² RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 141 [*Berna*].

⁷³ RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 112 [*Oxford*].

⁷⁴ ESPADALER, A. M. (2015). p. 9

⁷⁵ Per a l'estudi de la narrativa occitana, LIMENTANI, A. (1977) és encara l'obra de referència.

seny esdevé follia. Malgrat tot, *és seny i no follia allò que Amor vol*, i hi poso per testimonis tots els homes instruits, joiosos i nobles, i tots aquells que no aprecien els gelosos.”⁷⁶ És aquest el punt de partida ideològic, amb les contradiccions que s’hi apunten, que delimitarà la lectura crítica de tot allò que succeeix a la narració, i que explicarà les connotacions assumides per la gelosia d’Archimbaud. Com es pot intuir, el tema de la gelosia d’Archimbaud, centre de l’obra, arrela indistriablement amb el de la follia. És el narrador qui, ben aviat, ho fa explícit: “*La gelosia el fa enfollir, i li treu el cor del cos i el seny*. I no us penseu que faci res per eliminar-la, ans cada dia li augmenta i li dobla, i se la fa tan seva com pot.”⁷⁷ L’extrema bellesa de la seva esposa, Flamenca, que crida l’atenció allà on la jove va, esdevé ràpidament per a Archimbaud una potencial crida al festeig d’altres cavallers. La presa de consciència d’aquest fet, propiciada per les paraules de la reina⁷⁸, dinamita i trastoca el món intern de l’espòs, que fins al moment podia ser adscrit a la figura ideal del cavaller cortès. La inversió del model és quasi abrupte: Archimbaud assumeix en el transcurs de poques pàgines tots els elements connotatius propis del *gilós*, que coincideixen amb els de la follia per causa de l’amor. Tot en ell, a partir d’aquest punt, és desmesurat: la impulsivitat de les seves accions, l’agressivitat verbal, la manca de cura de la pròpia imatge, la voluntat d’invisibilitzar la seva dona... Els exemples en què es concreta i es descriu la *follia gelosa* d’Archimbaud són innumerables⁷⁹; es fa palès, a la vista del text, el parentiu amb la retòrica de la follia com a malaltia: els sospirs, la impossibilitat de descansar, l’actuar insensatament, i, implícitament, l’amor desmesurat, gelós, com a presó en què viu l’espòs (presó que després tindrà la seva projecció física i simbòlica en la torre i tota la fortificació creada entorn de Flamenca, per a aïllar-la de qualsevol intent de conquesta). L’expressió de la follia del personatge pot connectar, també, amb la follia d’Yvany, no només pel què

⁷⁶ ESPADALER, A. M. (2015). p. 126

⁷⁷ ESPADALER, A. M. (2015). p. 58

⁷⁸ ESPADALER, A. M. (2015). p. 50

⁷⁹ Per citar-ne tan sols alguns exemples, tots extrets d’ESPADALER, A. M. (2015): “No es rentava el cap ni es buidava la barba, que semblava ja un garbell de civada mal fet. La duia pelada a clapes, i es ficava els pèls a la boca. Quan la gelosia l’afuava sofria convulsions com un gos rabiós. Certament, qui és gelós no és pas sa. [...] Afirmo fins i tot que la mateixa Gelosia no en sap pas tant de ser gelosa com ell, per la qual cosa deixo als que són gelosos que hi posin la resta, car n’hi ha molts que tenen un aspecte ferotge i van d’una banda a l’altra com bojos.” (p. 58); “No acaba res ni en fa una a dretes, tant surt com entra; per fora crema, per dins el cor l’abrusa; segur que és gelós qui així es debat. Quan prova de cantar bela, quan sospira brama, res no veu clar; sovint diu el parenostre del simi, que ningú no entén; tot el dia remuga i fa cruixir les dents, i li fan nosa els estranys. [...]” (p. 53); “Entortolliga el dit amb la seva corretja, i canta *tullurutau*, i dansa rostít-bullit. [...] Llavors, imitant els gossos, ensenya les dents sense riure. Si fos per ell no veuria mai ningú. Està convençut que qualsevol pretén seduir la seva dona [...]” (p. 54)

suposa de rebaixament d'estatus en tant que cavaller cortès, amb l'abandonament complet de les armes i del compliment del codi, sinó també per les ressonàncies animalesques de què aquesta follia es revesteix. La comparació d'Archimbaud amb un gos rabiós⁸⁰, els seus cabells com els del velló d'un boc o una cua d'esquirol salvatge⁸¹ donen compte del procés de salvatgement que viu el personatge. Aquestes manifestacions retòriques, juntament amb la descripció d'accions ridícules i grotesques que l'espòs protagonitza⁸², doten al personatge d'una aura de comicitat, que contribueixen al rebaixament de l'heroi i a la condemna general d'aquesta mostra desmesurada de gelosia. Es pot establir, a més, un altre punt de contacte amb la tradició del *roman*; concretament, amb la versió de Thomas del *Tristany*. Els personatges de *Flamenca*, de la mateixa manera que els personatges del *Tristany* a la tradició textual mencionada, desenvolupen tota una retòrica entorn dels propis sentiments, i ho fan explícit a través del monòleg interior. És així com es fa palès a ulls del lector l'alt grau de consciència de la pròpia gelosia del personatge d'Archimbaud:

“Mesquí, malaventurat, engelosit, irritat, ara t'has tornat un gelós que es consumeix enfollit, ronyós, barbut, espellofat; els teus cabells s'han tornat embullats i punxeguts; semblen el velló d'un boc, un matoll espinós o la cua d'un esquirol salvatge. T'has deshonrat, tu i a la teva nissaga; però tant se me'n dona: m'estimo més morir que ser deshonrat per ser massa complaent. M'estimo més ser un gelós provat que no un cuguç cornut consentit.”⁸³

La consciència de ser el causant del propi mal, la impossibilitat de sortir-se'n i tot el dolor de les circumstàncies es conjuguen a la ment d'Archimbaud, que “es turmenta en mig d'un procés depressiu agut, del qual es reconeix, per a més gran desesperació, el principal responsable, [...]”⁸⁴ En relació amb la condició de la gelosia com a malaltia, és evident que la tradició trobadoresca hi té un pes important. La gelosia, així com la follia, poden

⁸⁰ ESPADALER, A. M. (2015). p. 58

⁸¹ ESPADALER, A. M. (2015). p. 55

⁸² ESPADALER, A. M. (2015). p. 57: “Després de dir això va tocar el trot i es va posar a córrer tant com podia, i sacsejà amunt i avall la seva pellissa, s'aixecà els vestits, i al punt que més corria va fer el ball de la pagesa. A tota velocitat arribà a la torre i trobà Flamenca asseguda, molt ben acompanyada per les dames que s'estaven amb ella. El gelós per poc no va esclatar, i digué: “Aquí hi ha algú que prendrà mal”. Tot seguit va sortir per l'escala i va caure de corcoll pel mig dels esglaons, que de poc no es va trencar el coll. El malastruc desventurat es gratava el cap, es fregava el clatell; es va treure el cinturó de les bragues, va llençar les botes, es va aixecar, es va asseure, després es va estirar, va quedar bocabadat, i es persignà.”

⁸³ ESPADALER, A. M. (2015). p. 55. Altres exemples els podem trobar a continuació del fragment citat: “Contra si mateix s'aira fortament: s'estira dels cabells, s'arrenca els pèls de la barba, es mossega els llavis, fa cruixir les dents, tremola i s'estremeix, es crema i s'encén, i mira Flamenca amb molt mals ulls.” (p. 55) i “[...] m'estimo més la meua follia que no pas el seu profund enteniment” (p. 56)

⁸⁴ ESPADALER, A. M. (2015). p. 10

ser explicades des de la teoria dels humors i en estret vincle amb la malenconia produïda pel seu desequilibri, com d'altra banda ja s'ha exposat en el primer capítol. Schioppa, citant a Barbieri, ho il·lustra i va més enllà:

“Tale tipo di malinconia viene definita *malinconia lupesca* e deriva da un'incapacità dell'innamorato di affrontare la gelosia o la delusione amorosa iniziando a comportarsi in modo felino e animalesco. Affetto da tale tipo di malinconia è *Archimbaut*, protagonista del *Roman de Flamenca*, romanzo provenzale, probabilmente datato intorno al XIII secolo. *Archimbaut, a causa dell'incontrollata gelosia che prova nei confronti della moglie, perde ogni tipo di razionalità e lucidità mentale, cadendo in uno stato di follia amorosa, per la quale regredisce in modo disumano, perdendo qualsiasi tratto tipico di un uomo cortese e avvicinandosi inesorabilmente a sembrare un lupo o un leopardo*. Egli, completamente al di fuori di ogni logica, incarna perfettamente la figura del malato alle prese con un amore folle e portato alla devianza e all'incapacità di dominio.”⁸⁵

No cal dir que aquest tipus de follia que és la gelosia no tenia exclusivament el seu correlat en l'univers literari. Si bé és cert que la gelosia com a tema apareix repetidament en trobadors, en lais o en *romans*⁸⁶, en aquell moment és fonamentalment una qüestió social, com bé argumenta Espadaler a la introducció de l'obra⁸⁷.

⁸⁵ SCHIOPPA, S. (2019). pp. 111-112, prenent idees de BARBIERI, A. (2014). Eroi furiosi: elementi rituali e temi iniziatici nel motivo della follia cavalleresca. Dins *Malattia e separazione, itinerari di scrittura della patologia nella letteratura* (A. M. Babbi e A. Marchiori, a cura di). Verona: Cierre Grafica, p.89.

⁸⁶ Particularment interessant em sembla la reflexió que l'autor anònim del *Tristany rossinyol* ofereix sobre la gelosia, l'origen del nom (que no es comprèn en la traducció en castellà de l'obra) i la seva manifestació externa. Coincideix pràcticament del tot amb la gelosia d'Archimbaud: “Celoso es llamado a causa del hielo, que está formado por el agua. Quien repara en ello se dará cuenta de que está convertida en hielo. Y quien le dedique su atención enseguida podrá ver cuál es su naturaleza: el hielo es frío, duro y extraordinariamente compacto y vuelve espesa el agua que corre, de tal modo que no puede moverse más, ni fluir ni salirse de él como no puede salir de la cámara la dama que el celoso tiene en su poder y la hace vigilar a causa de sus celos. [...] Del mismo modo es el celoso: se enfría a causa de su mujer; es duro [...] principalmente con su mujer, pues la vigila estrechamente. Sobre todo cuando ella le mira, *el celoso desvaría y arde en cólera; no puede acusar de nada a su mujer* pero no soporta que otro tenga alegría, algún bien o algún solaz. [...] *la guarda y la tiene presa en una fortaleza*, como el hielo se apodera del agua, es por este motivo que el celoso es llamado así a causa del hielo.” (RIQUER, I. de (ed.) (1996). p. 163)

⁸⁷ ESPADALER, A. M. (2015). p. 10: “La història de la gelosia d'Archimbaud de Borbó no es fonamenta només en les narracions que l'autor té al darrere, a les quals cal sumar les cançons dels trobadors, sinó que no sembla que sigui aliena a la realitat. La literatura, certament, ja havia presentat diversos casos de dames joves tancades pels seus marits, a més del poema d'Arnaut de Carcassès: passava als lais de Guigemar i de Yonec de Maria de França, o en una novel·la de caire hagiogràfic com l'*Eracle* [...]. *I passava també a la vida de gent d'allò més encimbellada, com ensenya Elionor d'Aquitània mateix, tancada al castell de Chinon. I passava al casal de Borbó, on els qui duen el nom d'Archimbaud abunden, en la persona de Matilde I, reclusa en una dura presó pel seu marit, Guacher de Vienne, en tornar de la croada el 1191, indignat per la conducta de la seva esposa mentre era absent.*”

Amb la gelosia d'Archimbaud es trenca l'ordre cortès, fet que ocasiona un buit en el sistema; aquest buit serà curullat pel personatge de Guillem de Nevers. És així com amb el final de la follia d'Archimbaud,

“La relació entre Flamenca i Guillem [...] perd també la seva part constructiva, que consistia en el restabliment de l'ordre cortès destruït per la conducta impròpia del gelós. La transformació d'Archimbaud comporta la reintegració plena de Flamenca al centre de la vida de la cort a Borbó, i, en conseqüència, el vincle amb Guillem ha de prendre un altre caire.”⁸⁸

Guillem de Nevers és l'amant perfecte segons els canons establerts de la *fin'amors* i la cavalleria cortesa. És més, tenint en ment el marc occità en què es crea l'obra, es fa evident que Guillem assumeix en sí tot allò que és propi del trobador. És així com apareix una altra forma de follia, aquesta sí absolutament deutora, en tots els aspectes, de la retòrica provençal, quant a conceptualització i símptomes. La *follia d'amor* que Guillem de Nevers pateix s'inicia en el moment en què ha arribat a les seves orelles la història de Flamenca (fent-se exemple, així, de l'*amor de lonh* del qual parla Jaufre Rudel). Aquesta *folia* d'amor, de tradició ovidiana, ha estat analitzada ja en el primer capítol del present estudi; la retòrica n'és quasi idèntica⁸⁹. En relació amb el personatge de Guillem, per acabar, és interessant fer un breu apunt a la connexió existent entre les formes d'apropar-se a la dama protagonitzades per ell i per Tristany. Tot i que no es pot considerar que en la *Flamenca* aquesta estratagema es mogui en el pla de la follia, és interessant adonar-se com tots dos fingeixen una altra identitat. Com s'ha vist en el cas del *Tristany*, aquest fet pot vincular-se també en la *Flamenca* a la capacitat intel·lectual i creativa del cavaller cortès⁹⁰ en el seu camí ascendent cap a la consecució del favor de la dama; aquesta recerca del favor exerceix, alhora, d'aventura cavalleresca⁹¹.

Finalment, el terme *follia* és aplicat a la *Flamenca* en dos altres contextos. Tot i que aquestes accepcions no han estat encara abordades en el present capítol, tenen molt a veure amb la ideologia de la *fin'amors* i, per tant, no suposen cap novetat pel que fa a

⁸⁸ ESPADALER, A. M. (2015). p. 17

⁸⁹ Així, per exemple, a ESPADALER, A. M. (2015). p. 70: “Constantment *sospiro* i *passo ànsia* per un desig que m'aclapara. És cert que *faig veure que estic malalt, però a la llarga no em caldrà fingir* si em continua aclaparant així *el mal* que sento. *Tot i que no em fa mal, perquè m'agrada més que cap altra cosa*. Mai sense estar malalt no havia estat tan malament.” o p. 81: “¿I ara no veieu com m'ha combatut Amor, i m'ha ferit amb el seu dard, que *tot el cor em crema i m'abrusa*?”

⁹⁰ Capacitat intel·lectual que, val la pena recordar, es posa constantment de relleu al llarg del text i que està vinculada a la condició de clergue de Guillem després dels seus estudis a París.

⁹¹ ESPADALER, A. M. (2015). p. 13

l'estudi. En primer lloc, es titlla de follia l'actitud de la dama orgullosa, que no dona resposta a l'amant: "Se l'hauria de penjar pel mig del coll, com un lladre, pel seu cor malvat, excessivament dur i cruel. Que Déu maleeixi semblant *follia*, plena d'orgull i *malvestat!*"⁹²; aquesta actualització del terme ha estat ja descrita, de fet, al capítol sobre la retòrica de la *follia* a la lírica provençal. En segon lloc, són també *folls* els "maldients", els *lausengiers*, que volen posar en dubte i fer trontollar l'enteresa dels cavallers cortesos.⁹³

Les formes que pren la follia a les tres tradicions literàries que s'han estudiat en aquest capítol són diverses. Com s'ha vist, també en el cas del *roman* la filiació amb el codi en el qual aquest es desenvolupa és fonamental per a comprendre el rol que la follia pren: tot i que és també aplicable al *Tristany*, s'ajusten especialment a aquest fet les obres d'*Yvany* i la *Flamenca*. En el cas del *Tristany*, l'ambigüitat ho tenyeix pràcticament tot; és interessant, per això, adonar-se com s'apunta ja la follia com a forma d'eludir la censura i dir la veritat. Serà precisament aquest tipus de *foll* el que prendrà la *sottie* com a protagonista i li donarà una continuïtat essencial en el temps, tal com es veurà.

⁹² ESPADALER, A. M. (2015). p. 142

⁹³ ESPADALER, A. M. (2015). p. 169: "Que mai no es queixi ni es lamenti per amor cap cavaller, ni deixi de ser noble i cortès a causa dels *folls maldients*, i de mostrar-se, quan hi haurà ocasió, ben enamorat."

4. SENTIT I MATERIALITZACIÓ DE LA *SOTTIE* AL TEATRE PROFÀ

4.1. *Retòrica de l'absurd i realitat en el dervés d'Adam de la Halle*

El teatre d'Adam de la Halle no es pot entendre al marge de la societat urbana i burgesa que al s. XIII està naixent; el marc concret en què la seva producció es genera i transmet és la ciutat d'Arràs, punt clau en el desenvolupament comercial del nord de França. Aquesta vinculació inalienable entre el món urbà i el teatre d'Adam le Bossu es fa evident a l'obra més coneguda de l'autor: el *Jeu de la Feuillée*, en què l'ambient decrepit de la ciutat i el poble ras esdevenen autèntics protagonistes de l'obra¹. Cal tenir en compte, però, que de manera general aquesta representació dels seus conciutadans no és neutra:

“de sendas obras [també del *Jus de Robin et Marion*] emana una percepció del pueblo llano quizá algo distorsionada por la concepción paródica, crítica y tendenciosa con la que Adam afronta en ocasiones la realidad, pero no por ello menos rica en información sobre una clase social cuyo protagonismo literario había sido escaso y poco relevante.”²

És aquesta informació de què parla García Pradas la que interessa explorar en aquest capítol, concretant-la en les figures de bojos que apareixen a l'obra d'Adam de la Halle. En altres paraules, la idea és veure com

“el espacio social tiende a proyectarse sobre sí mismo como en un espejo, en el que se refleja y se representa. [...] Sobre todo lo hace, en medio urbano, a través del teatro [...]. El tratado de Arras se contempla y se representa en la *Feuillée* de Adán de la Halle; [...]. El hecho teatral reproduce, como por metonimia, el espacio existencial, confiriendo así su control al pueblo espectador.”³

La trasllat efectuat des del món cortès, en el qual s'instal·la la literatura trobadoresca i el *roman courtois*, al món urbà, popular, del teatre situa l'obra d'Adam de la Halle en unes coordenades radicalment diferents. Les normes, els tòpics, l'ús d'un llenguatge refinat i culte, abstraccions ideals del món cortès, d'una elit privilegiada, pateixen, aquí, una inversió i un efecte paroditzant transversal. Per exemple, la dona no és ja l'objecte de sublimació de l'amor, sinó que la seva aparició, passada pel filtre de la societat, es troba en les pròpies obres absolutament desmitificada. I en aquest sentit s'utilitzen, per a crear l'efecte còmic i paròdic, les estructures desenvolupades pels trobadors, amb les quals

¹ GARCÍA PRADAS, R. (2007). p. 537

² GARCÍA PRADAS, R. (2007). p. 538

³ ZUMTHOR, P. (1994). p. 43

s'estableix un joc de reconeixement-contrast que genera la reacció hilarant del públic⁴. En el cas del tractament de la *follia*, tot i que no s'estableix directament un joc amb el tòpic líric de la *follia d'amor*, sí que es pot afirmar que la seva materialització al teatre profà es troba ben lluny del refinament i sublimació dels trobadors.

El paper de la follia és tan important per a l'obra *Jeu de la Feuillée* que Travieso arriba a afirmar-la com “uno de los descubrimientos estilísticos y dramáticos más relevantes”⁵. De fet, com apunta la mateixa autora, Henri Roussel el 1957 defensava amb arguments lingüístics que el títol de l'obra havia de ser el *Jeu de la Folie*.⁶ És interessant el marc general que Travieso proposa per a una primera aproximació a la figura del foll al teatre d'Adam de la Halle:

“Su incapacidad para comprender las reglas y las convenciones sociales lo convierte, por una parte, en objeto de escarnio y persecución, marginado de una sociedad que, por otra parte, al menos en determinados ámbitos y ocasiones, una extrema libertad de juicio que lo transforman en la ‘voz de la verdad’, profanadora y sacrílega”⁷

A l'obra *Jeu de la Feuillée* són dos els personatges folls que es mouen en aquest marc literari: el personatge de Walet, el primer boig que intervé, més individualitzat; i el *dervés*, en què la bogeria impregna tota la seva conceptualització i configuració com a personatge. Cal dir, però, que tot i que *dervés*, és a dir, ‘foll’, sigui el terme que s'usi per a anomenar i definir el personatge, és més comuna la designació de la *follia* com a *sottie*, concretament amb l'adjectiu *sot*; es tracta d'un terme més matisat que, de fet, sovint s'ha traduït com a “neci”⁸. En efecte, els personatges es titllaran entre ells de *sots* i Walet, en

⁴ Així succeeix, per exemple, en la descripció inicial de la dona d'Adam, immersa en un *locus amoenus* que ràpidament queda contrastat per l'evolució que la dona ha patit a ulls del seu marit: MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 43: “[...] así fui seducido en la primera eferescencia, en plena primavera y en el ardor de la juventud, cuando todo tiene más sabor, y nadie mira su bien, sino que no tiene en cuenta más que el placer. Era un hermoso y tranquilo verano, dulce y vrde, claro y alegre, que los cantos de los pájaros hacían todavía más delicioso ; en el centro del bosque, cerca de una fuentecilla cuyas aguas se deslizaban sobre la arena reluciente, apareció entonces, como una visión, aquella que hoy es mi mujer, y que ahora me parece amarillenta y mustia ; tenía entonces la tez blanca y sonrosada, sonriente, amorosa y esbelta ; ahora la veo gruesa, mal formada, triste y gruñona.”

⁵ TRAVIESO, M. (2001). p. 19

⁶ Ídem. *cf.* peu de pàgina.

⁷ TRAVIESO, M. (2001). p. 20

⁸ Al *Jus de Robin et Marion*, de fet, la follia s'hi fa present només vehiculada a través del terme *sot* i derivats (*soterel*, *soteraus*; MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 175), que apareixen constantment. Es fa, però, un ús retòric del terme, que participa del to desenfadat i proper dels personatges. En aquest capítol no es farà un estudi de la *follia* a l'obra mencionada perquè no aporta cap informació nova al respecte, més enllà de tot el que es descriu ja a partir del *Jeu de la Feuillée*.

la primera intervenció, s'autoproclamarà *sot*, tal com es veurà. Tornant al punt d'interès, i segons Travieso, els dos folls que apareixen a l'obra responen a dos arquetips de *folia*:

“Los dos personajes que representan la enajenación mental en la *Feuillée* parecen responder a los dos tipos de sintomatología clínica reconocidos por los tratados de medicina medievales, la melancolía y el frenesí, una locura inofensiva y una locura furiosa y agresiva”⁹

Walet, que representa la *folia* melancòlica, més continguda, apareix a escena responent a la crida d'unes relíquies que suposadament han de curar

“la locura [esvertin] tanto de los locos [sos] como de las locas [sotes]. Veo con frecuencia a los más idiotas [ediotas] venir a nuestra iglesia de Haspres y regresar con buena salud, pues el santo es de una gran eficacia; y con una pequeña moneda podéis ganar sus favores.”¹⁰

La seva funció a l'obra serà, a partir d'aquí i tot i la brevetat de la seva aparició, ridiculitzar el personatge del monjo i evidenciar la falsedat de les relíquies. Utilitzarà com a eina una paraula dessacralitzada, “destabúitzada” i fins i tot blasfema,¹¹ que quedarà justificada pel seu trastorn mental i la pertinença a un grup *excèntric*, que es troba fora del centre de la *raó* social. A més, l'autocaracterització com a foll és instantània: no només es defineix a si mateix com a ‘*sos clamés*’ sinó que, alhora, demana una ració de *pois pilés* (‘pèsols triturats’) i reparteix formatge, els atributs tòpics associats al foll¹². Quant a la relació entre la *folia* i la institució eclesiàstica (no s'oblidi que Walet amb qui primer interactua és amb *li moines*, de la mateixa manera que és el monjo qui primer evoca “el fantasma de la locura” amb l'aportació de les relíquies de Sant Acari), es pot vincular amb la *Fête des Fous*, en què aquesta és també la relació primordial¹³.

⁹ TRAVIESO (2001). p. 21. S'han descrit, d'altra banda, aquests dos arquetips en les figures del trobador com a *foll d'amor* i dels cavallers salvatges Yvany i Tristany.

¹⁰ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). pp. 61-63

¹¹ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 63: “San Acario, que Dios expulsó como excremento [...]”

¹² TRAVIESO (2001). pp. 22-23: “Walet proclama su locura («*je sui un sos clamés*»), de la que hace casi una profesión, y, para confirmarlo, repite los lugares comunes que la tradición impone: reclama una gran cantidad de «*poi pilés*», puré de garbanzos, y ofrece a cambio «*un bon fromage cras*», las dos comidas emblemáticas de la locura en la Edad Media”. De la identificació dels *pois pilés* amb la bogeria, Travieso defensa que la crítica no ho ha pogut explicar encara de manera satisfactòria; pel que fa al formatge, “En los tratados de medicina medieval el queso se consideraba un alimento nefasto para la salud; no es pues de extrañar que el queso se convierta en símbolo identificativo de la locura, apto sólo para los locos pues su ingestión era interpretada –en la literatura– como un gesto de auto-envenenamiento, de auto-destrucción.” I cita com a exemple a partir de DUFOURNET J. (1977). *Sur le 'Jeu de la Feuillée' (Études complémentaires)*. Paris: S.E.D.E.S., p. 19 el refrany “Jamais homme sage / Ne mangea de fromage.”

¹³ TRAVIESO (2001). p. 20

Pel que fa a la figura del *dervés*, fonamental tant en l'obra com en el present estudi, respondria al segon tipus d'arquetip: assumeix en sí els valors de la follia agressiva, furiosa, menys continguda. És, aquesta follia, la follia d'Yvany al bosc, salvatge, amb una marcada tendència a l'animalització. La funció del *dervés* a l'obra és, en primer terme, la d'introduir l'absurd i exercir com a "objecte" còmic per excel·lència. Des dels paràmetres de l'a-lògica que governa el foll, qualsevol intervenció seva generarà una reacció verbal o gestual que, per força, actuarà com a contrast; no hi haurà comprensió possible, però tampoc serà indiferent el què el personatge faci. Amb el malentès com a punt de partida i constant, la comicitat està servida. És en aquest sentit, també, que el foll assumirà una funció en el marc de la representació, i és que amb el joc de reaccions que desencalla, activa el dinamisme dramàtic i permet progressar l'escena¹⁴. Molt sovint la relació contrastiva i còmica de què s'ha parlat es fa palesa en el vincle que uneix el *dervés* i el pare. El paper de la figura paterna a l'obra, "intermedio racionalizador"¹⁵ a través del qual el boig contacta amb el món (i el món amb ell), es podria explicar, a més, per la dimensió i repercussions que la follia tenia a nivell familiar. En la línia del que exposa Travieso, l'expiació del pecat individual o familiar no només passava per la bogeria de la persona directament afectada, sinó per l'assumpció per part dels parents de la cura i l'acompanyament del malalt¹⁶. En el seu intent de conciliació entre les dues lògiques en les quals es mou, el pare intenta contenir, en el contacte amb el món, la gestualitat agressiva del fill¹⁷; no en va la major part de les intervencions del pare se situen entre l'ús imperatiu dels verbs i un to amenaçant.¹⁸ L'incompliment o la problematització de les

¹⁴ Molt interessants són, a més, les paraules de TRAVIESO (2001). pp. 28-29, que van més enllà: "la comicidad del *Jeu de la Feuillée* se había basado en la supremacía absoluta de la palabra por encima de cualquier otro lenguaje escénico; la escena estaba regida e invadida por el lenguaje. La participación del «*dervés*» en la escena de la *Feuillée* trastoca el ordenado universo discursivo y escénico de la obra: a un discurso conformado por palabras enlazadas al azar de una a-lógica absoluta (i.e. «*Ahors ! Le fu ! Le fu ! Le fu !* » v. 1029), se corresponde una transmutación escénica desarreglada e incontrolable. El gesto, el movimiento, se convierten, de esta forma, en el soporte factual de una palabra que deja de tener sentido si no es en la realidad intraescénica a la que refiere. En la *Feuillée*, la irrupción de la locura funciona como elemento destructor de la palabra y de su función como vehículo social de comunicación y, como consecuencia, de la posibilidad de controlar la realidad o de separar razón y locura."

¹⁵ TRAVIESO (2001). p. 21

¹⁶ TRAVIESO (2001). pp. 23-24

¹⁷ TRAVIESO (2001). p. 24

¹⁸ Així, per exemple, a MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 67: "[El Padre] Vamos, levantaos, hijo mío, y venid a rezar al santo. [...] ¡Ay! hijo mío, permaneced tranquilo, o tendréis una paliza."; p. 69: "[El Padre] [...] si no lo hacéis, Robert Sommeillon, el nuevo príncipe del puy, os golpeará."; p. 129: "[El Padre] Callaos. ¡Bien podríais estar enterrado, loco fatuo! ¡Que Dios os maldiga!"

indicacions del pare, juntament amb l'agressivitat com a resposta a les amenaces verbals proferides, sumen al registre còmic de les escenes.

Els trets que caracteritzen el personatge del *dervés* responen als tòpics associats a la follia, molts dels quals s'han ja descrit als capítols anteriors. En el marc discursiu, el foll es fa portaveu d'un llenguatge irracional (o, millor, a-racional; pertanyent a una altra lògica), que alterna intervencions amb sentit (des del seu sentit; sovint a la defensiva d'una suposada agressió) amb intervencions absolutament forassenyades: “[El loco] Por el amor de Dios, me muero de hambre.”¹⁹ i, al cap de poc: “[El Padre]: Tomad, comeos esta manzana. [El loco]: “Mentís, es una pluma. Id, está en París ahora. (arroja la manzana).”²⁰ Com s'ha vist amb el discurs de Tristany, tant el llenguatge com la gestualitat del *dervés* poden ser entesos com a expressió externa d'un estat de desordre intern, d'anarquia.²¹ Seguint l'arquetip apuntat per Travieso, a més, aquest desordre intern es vehicula a través d'una gestualitat exacerbada, sense sentit²² i que generalment declina cap a una agressivitat transversal: aquesta agressivitat sovint troba eco tant en les paraules del foll com en la seva conducta. Segons Ménard²³, “Le dément est un personnage qui fait du bruit et de l'effet [...] Frapper, lacérer, mordre, voilà les signes classiques d'un accès de démence”. El *dervés*, en aquest sentit, s'ajusta perfectament al model descrit: tant les seves intervencions²⁴ com les seves accions²⁵ estan tenyides de violència. Però no només és la seva, la violència que es fa present a l'obra; també els personatges de l'entorn, imatge

¹⁹ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 125

²⁰ Ídem.

²¹ Per emprar el terme de TRAVIESO (2001). p. 28

²² MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 77; “[El Padre]: Señor, siempre está igual. No hace más que delirar, cantar o gritar; no sabe jamás lo que hace y menos lo que dice.”; p. 79: “[El Padre]: [...] Me cuesta mucho cuidarlo. Mirad cómo mueve la cabeza: su cuerpo no está jamás en reposo. Me ha roto más de doscientas vasijas [...]”; p. 127: “[El Padre]: ¡Ay! Señor, en casa no haría más que fechorías. Ayer lo encontré completamente emplumado y escondido dentro de su colchón.”

²³ MENARD, Ph. (1977). Les fous dans la société médiévale. Le témoignage de la culture au XIIe et au XIIIe siècles, dins *Romania*, XCVIII, p. 444, a través de TRAVIESO (2001). p. 25

²⁴ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 67: “[El loco]: [...] Hijo de puta, canalla, hereje, ¿creéis pues en esos hipócritas?”; p. 69: “[El loco]: ¡Es un mierdero!”; p. 129: “[El loco]: ¿Qué pasa? ¿Queréis llevarme a ahorcarme, hijo de puta, ladrón empedernido?” i més endavant: “[...] Un poco más y os estrangulo.”

²⁵ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 127: “[Gillot]: “Por el amor de Dios, quitémoslo todo, pues ese loco se nos echa encima”; p. 79: “[El Padre]: No sabe lo que se hace el muchacho. Pierde mucho cuando pega a su padre.” i, salvant les distàncies, p. 69: “[El loco]: Escuchad, nuestra vaca muge. Voy rápidamente a hacerla engordar.”

de la societat, l'exerceixen envers ell²⁶. És molt interessant la lectura actualitzada²⁷ que en fa Travieso:

“La semántica de la violencia que rodea a «*li dervés*» durante toda la obra [...] encuentra justificación en su enfermedad mental; la réplica que le ofrece el padre [...], más allá de representar sobre la escena el comportamiento violento que la sociedad medieval acusa para con los locos, revela, a través de un juego simbiótico, que la gente pretendidamente ‘cuerda’ está tan loca como los locos y que en la Arras de la *Feuillée* no pueden distinguirse los unos de los otros.”²⁸

Finalment, un altre element caracteritzador de la conducta del *dervés*, en paral·lel amb allò descrit en el cas d'Yvany i d'Archimbaud, és la proximitat del personatge amb el món animal; en altres paraules, la tendència a l'animalització²⁹.

Com bé s'ha apuntat en el cas de Walet, la figura del *dervés* és també aprofitada com a vehicle d'expressió d'un conjunt de frustracions socials. Aprofitant que es tracta del personatge amb més llibertat d'expressió i acció de l'obra, el foll s'alça com a portaveu de crítica a les institucions eclesiàstiques i poètiques. Cal dir que aquesta crítica no és sempre directa³⁰, sinó que sovint es dedueix del to còmic que dels temes es desprèn després de la intervenció del foll. Són objecte de crítica el monjo i l'estafa de les relíquies, així com la figura de Robert Sommeillon³¹. Segons Travieso, però, la crítica a aquest personatge s'eleva per sobre la mera burla i, essent la veu del *dervés* expressió del pensament d'Adam de la Halle, assumeix valors metateatral:

“El delirio discursivo del loco consigue así sacudir violentamente el academicismo anquilosado del Puy: la palabra del loco dinamita la idea de una poesía constreñida por el corsé de la tradición y lo hace utilizando

²⁶ A part de les intervencions ja citades, MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 69: “[El Padre]: ¡Ah! Loco fatuo, quitad vuestras manos de mis ropas que no os golpee.”; p. 79: “[El loco]: [...] Me apalea de tal manera este bribón que me he convertido en una bola”; p. 125: “[El monje]: ¡Cien diablos os han debido traer aquí! No hacéis más que incordiarne. Tu padre no es nada inteligente cuando os ha traído aquí.”; p. 131: “[El Padre]: ¡Ah! Toma este bastonazo.”.

²⁷ Dic *actualitzada* perquè és una lectura que no crec que trobi correlat en el pensament social de l'Edat Mitjana; la proposta d'una indistinció entre els folls i els sensats per causa d'una violència exercida només la permet una distància històrica que hagi condemnat la violència com a pràctica lícita, cosa que queda ben lluny a la societat del s. XIII.

²⁸ TRAVIESO (2001). p. 27

²⁹ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 67: “[El loco]: No lo haré; soy un sapo y no como más que ranas.”; i, a imitació d'un bou, p. 69: “[El loco]: Escuchad, nuestra vaca muge. Voy rápidamente a hacerla engordar.” En dues ocasions, a més, el *dervés* borda (pp. 71 i 79).

³⁰ Directa com en el cas de l'evident desautorització de l'autoritat monacal: MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 67: “[El loco]: [...] ¿creéis pues en esos hipócritas?”

³¹ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 69: “[El padre] [...] si no lo hacéis, Robert Sommeillon, el nuevo príncipe del puy, os golpeará. [El loco] ¡Es un mierdero! Yo soy mejor príncipe que él.”

un discurso que, por la vía del absurdo, demuestra la inadecuación del lenguaje y de la realidad. Rotas las relaciones lógicas de la expresión, la palabra traduce el pensamiento en imágenes propias de la escena, es decir, adquiere una función teatral. En este contexto, el personaje de «*li dervés*» marca la clave de la separación de la obra de la tradición dramática anterior: la modernidad y la ruptura del *Jeu de la Feuillée* respecto de sus antecesores litúrgicos reside en la ‘teatralización’ del diálogo, o lo que es lo mismo, en la integración de elementos visuales y espaciales en la representación del diálogo”³²

De fet, l’únic que sembla donar un cert valor a les paraules del *dervés* sembla ser el mateix Adam, autor i personatge. És, en efecte, l’únic que dona una resposta coherent a una intervenció del foll, signe evident que ubica el boig a les seves mateixes coordenades racionals: “[El loco] Si se acordara de los bígamos, estaría menos orgulloso. [...] [Adam]: ¿Quién le da derecho para difamar o alabar? Poco me importa lo que diga, no soy bígamo. Y, además, hay otros mucho más importantes que sí lo son.”³³

Aquesta actitud envers les paraules del *dervés*, de fet, permet al personatge d’Adam continuar amb la crítica entorn del conflicte de l’època entre la Santa Seu i els clergues bígams.³⁴

És interessant acabar l’estudi de la follia al *Jeu de la Feuillée* amb la següent reflexió-síntesi de Mercedes Travieso:

“La conducta del loco actualiza en el *Jeu* las tres características de la demencia que este autor [Ménard, *op. cit.*] consigna: “la huida de la sociedad” como demuestra su aislamiento discursivo, el “vagabundeo incesante” reproducido por su inagotable actividad escénica y la “agresividad perpetua” que se convierte, finalmente, en el elemento caracterizador del personaje.”³⁵

4.2. *El sot com a protagonista: camí a la modernitat*

El gènere teatral de la *sottie* ubica al *sot* al centre de l’escena i el fa veu del discurs. Tot i que es tracta d’una mostra més tardana, ubicada al s. XIV, és interessant fer-ne un breu estudi pel que comporta de baula entre el món medieval i el nou món renaixentista que s’albira. D’una banda, i amb la mirada fixada en el món medieval, aquest gènere ha estat interpretat com a hereu de la tradició festiva de la *Fête des Fous*³⁶, popular, carnavalesca, que fa de la inversió dels rols el seu element constitutiu. Així mateix, la *sottie* arrossegaria

³² TRAVIESO (2001). p. 29

³³ MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). p. 71

³⁴ Ídem. *cf.* peu de pàgina.

³⁵ TRAVIESO (2001). p. 25, citant Ménard (1977), p. 443

³⁶ Bakhtin i gran part de la tradició posterior.

també el to desenfadat i festiu de les *chansons sottes* del s. XIII, que connecten amb el caràcter popular de la tradició apuntada i estan caracteritzades pel fet de ser jocosos i burlesques; a més, el discurs desordenat i la poètica de la desraó que hi imperen conviden a la comicitat³⁷. Dull planteja un altre origen i, allunyant-se de la tradició bakhtiana, fa derivar el gènere de les peces còmiques que servien d'interludis als *misteris*; això explicaria perquè la *sottie* va continuar després de la prohibició el 1438 de la *Fête des Fous*³⁸. D'altra banda, i quasi oposat al que s'acaba de referir, la *sottie* permet una primera vinculació "literària" entre follia i mort³⁹. En assumir, més enllà de la comicitat, el component de crítica i de sàtira (que d'altra banda s'ha pogut percebre ja al *dervés*), la *sottie* s'agermana amb la *Dansa de la Mort*, aquesta última lleugerament anterior.⁴⁰ La veu única de la Mort, que fa passar davant seu una corrua de personatges i els crida a ballar amb ella, connecta amb la veu del foll, que iguala els personatges en la seva crítica; de fet, ho fa fins al punt que la Mort serà, més endavant, substituïda totalment pel Foll⁴¹. És important tenir en compte la vinculació entre el protagonisme del *sot* i el seu context; una possible hipòtesi és que la figura del boig fascina l'artista de finals del XIV perquè en ell s'encarna la incertesa del món present, sotmès al canvi permanent, a través de l'ambigüitat que el caracteritza (ambigüitat que s'ha anat perfilant al llarg de l'estudi). Amb el final del s. XIV (segle, cal recordar, marcat per la pesta, que s'enduu un terç de la població europea, i per les múltiples guerres), s'obre un nou horitzó: el panorama urbà medieval asfixiant canvia i deixa entrar l'aire renovador, que neteja la ciutat de la malaltia i d'algunes de les estructures socials i mentals de l'Edat Mitjana. A nivell ideològic, és

³⁷ GARCÍA PRADAS R. (2001). p. 36

³⁸ DULL, O. A. (1994). p. 203. Dull també ho justifica per la doble vessant que s'explota amb el personatge del foll; en altres paraules, l'estudiosa desvincula la *sottie* del Carnaval matisant el concepte mateix de *folie* (p. 203): "en montrant que ces pièces témoignent de deux modalités fondamentales d'appréhension et de représentation de la folie, chacune caractéristique d'une période historico-littéraire : la folie comme vice, attitude dominante au Moyen Âge et emblématisée dans la *Nef des fous* de Brant ; la folie comme composante de la sagesse, telle qu'elle apparaît dans l'*Éloge de la Folie* d'Érasme, qui sert de modèle pour les textes traitant de ce thème à la Renaissance." Aquesta hipòtesi, que té a la base del canvi l'aparició i arrelament de noves tradicions filosòfiques (cf. notes 44 i 49), és desenvolupada i argumentada profusament per Dull; aquesta teoria no explicaria, però, el fet que la concepció doble de la figura del foll ja es trobava en tradicions molt més antigues, plenament medievals, com és el cas de les *Folies* de Tristany.

³⁹ Quant a aquesta vinculació, és interessant considerar-la en cert sentit equivalent a la relació entre lepra i follia exposada per Foucault (FOUCAULT, M. (1998). pp. 10-11).

⁴⁰ Tant la versió més teatral francesa, com la versió castellana conservada, daten del s. XV, tot i que probablement van ser representades durant el XIV.

⁴¹ Aquesta serà l'estructura que es reproduirà, per exemple, a l'*Elogi de l'Estultícia* (1511), d'Érasme de Rotterdam; tot i això, aquesta obra serà ja imatge de "la position et rhétorique de la Renaissance" quant a la concepció de la bogeria (DULL, O. A. (1994). p. 12).

un aire emancipador: tota una revolució intel·lectual i cultural comença a emergir, revolució que prendrà força durant els segles XV i XVI. Però aquest nou horitzó és, a les darreries de segle, incert encara, i provoca inquietud. Després de la forta crisi a tot nivell del s. XIV, l'home medieval s'ha adonat, amb més motiu, de la petitesa de l'ésser humà i de la *desraó* del món. I el personatge que millor pot representar aquesta conjunció de sensacions és el boig:

“la barca [de los locos]⁴² simboliza toda una inquietud, surgida repentinamente en el horizonte de la cultura europea a fines de la Edad Media. La locura y el loco llegan a ser personajes importantes, *en su ambigüedad: amenaza y cosa ridícula, vertiginosa sinrazón del mundo y ridiculez menuda de los hombres*”⁴³

Aquesta precisa ambigüïtat condensa les dues parts constituents de la recepció social de la bogeria, ja perfilades: la condició d'amenaça i la sensació de comicitat. Aquesta darrera es canalitza al seu torn per dues vies: en primer lloc, per la forma d'expressió del personatge (incoherent, inconnexa) i, en segon lloc, per la dislocació entre la figura grotesca del foll i les veritats que aquest personatge transmet. Com afirma Sánchez-Blake, la figura del boig és símbol d'un món en crisi⁴⁴ⁱ⁴⁵.

⁴² El motiu pictòric i literari de la *nau dels folls* (o *necis*), fonamental durant el Renaixement (cf. *Das Narrenschiff*, obra satírica de Sebastian Brant de 1494, o *La Nef des fous*, del pintor El Bosco (ca. 1500), per citar-ne només dos exemples), tot i que podia tenir un correlat real a la societat medieval (sovint, el foll no només era expulsat de la ciutat, sinó que a més era confiat a algun mariner o mercader per tal que el deportessin i l'abandonessin a qualsevol terra on fessin parada), es pot llegir també des de les ressonàncies simbòliques que presenta en l'imaginari cultural col·lectiu. El viatge per mar (i cal no oblidar en aquest punt que el mar, segons la simbologia cristiana, equival a mort i a purificació) representaria, al·legòricament, la peregrinació del boig a la recerca de seny (FOUCAULT M. (1998). p. 11).

⁴³ FOUCAULT, M. (1998). p. 13

⁴⁴ SÁNCHEZ-BLAKE, E. (2009). p. 15

⁴⁵ És una altra, tot i que amb punts de contacte, la hipòtesi epistemològica que Dull presenta (DULL, O. A. (1994). pp. 14-15), d'altra banda interessantíssima: “Car lorsqu'il s'agit, tout à la fois, de déviation par rapport à un code de valeurs, et de confirmation de ce code, on a affaire, selon toute probabilité, à un changement dans la façon même d'appréhender le monde. L'Autre parvient à s'emparer de tous les discours en se faisant, au moyen d'une éloquence recherchée, la caisse de résonance des points de vue politiques : c'est que cet « Autre » se prête à un changement, à une manipulation dans sa façon propre de filtrer le réel. Ainsi s'explique que des valeurs morales e sociales considérées *a priori* comme généralement valides [...], coexistent avec des valeurs émergeant du choc des cas particuliers, comme par exemple les conditions politiques nouvellement imposées à l'aube de la Renaissance ; et cela n'est pas sans rapport avec la naissance de la subjectivité. *Sur le plan de la connaissance et, implicitement, de la création poétique et dramatique, on peut constater que la sottie, vivant l'automne et l'aube, enregistre par la figure de la folie même, l'avènement avant la lettre du sujet individuel.* [...] la sottie, tout en restant tributaire a cette morale [la morale chrétienne], qu'elle ne met pas vraiment en question, parvient à mettre en jeu des ressorts politiques, grâce à la connaissance de l'individuel. En assumant une telle complexité, la sottie montre que les certitudes universelles ne valent plus qu'en fonction de leur application concrète et particulière.”

És en aquest marc que sorgeix la *sottie* com a gènere teatral; es tracta d'un tipus de representació breu que es desenvolupa a França durant tot el s. XV, del qual actualment se'n conserven una trentena de peces dramàtiques. El denominador comú que tenen és la figura del boig, el *Sot*, com a protagonista⁴⁶ i el to de sàtira política, social i moral. Cal considerar, tal com s'ha exposat en els anteriors apartats, que aquestes dues realitats, la de la follia i la de la crítica social, es troben estretament relacionades: el personatge que pateix d'un trastorn mental, pel fet de no estar lligat ni limitat per una norma, és el que *pot dir el que no es pot dir*, i, escaparà, per tant, de la censura. Una vegada més, “El Loco de la Edad Media es un hombre que se enmascara y que toma la autoridad de la sinrazón para librarse a un discurso inaccesible a toda posibilidad de represión y donde no impera en ningún momento la constrictión de la regla.”⁴⁷

En primer lloc, el *sot* de la *sottie* es constitueix com a *fou-sage*⁴⁸ que té com funció verbalitzar la denúncia de “les vices moraux et sociaux de l'époque : l'hédonisme, l'avarice, la luxure, l'hypocrisie, la mobilité sociale.”⁴⁹ Aquest personatge escapa de la censura gràcies a la lectura social que se'n fa, en tant que personatge allunyat de la raó. La lògica i la veracitat es distancien del foll en la mesura que el mateix personatge es distancia d'allò establert socialment com a recte. Tota la denúncia que existeix en el seu discurs podria ser, per tant, des del punt de vista de la raó imperant, llegida com a fet divergent de la realitat, en el qual paraula i veritat estarien dislocats⁵⁰. En aquest punt no és sobrer la introducció d'una nova variable, que reesitua en certa manera la crítica expressada pels *sots* de la *sottie*:

⁴⁶ Són molt interessants les paraules de DULL, O. A. (1994). p. 11: “[...] la *sottie* se distingue de la farce, de la moralité ou du sermon joyeux, par le rôle central qu'elle attribue à la folie [...]. Que la folie suscite dédain, crainte, fascination, vénération ou intérêt scientifique, c'est là le fait même de son statut marginal : enveloppé des mystères de l'inconnu, ce double redouté de la Raison se dérobe à tout système totalisant et unitaire, que ce soit la société, l'idéologie ou discours proprement dit.”

⁴⁷ GARCÍA PRADAS R. (2001). p. 34

⁴⁸ Ídem.

⁴⁹ DULL, O. A. (1994). p. 205

⁵⁰ Dull fa d'aquest fet una lectura des del pensament filosòfic (DULL, O. A. (1994). p. 16): “[...] la folie de la *sottie* oscille entre le statut de *discours mensonger*, qu'elle doit à la primauté de la *pensée rationaliste*, et de *discours de la vérité*, dès lors que l'on considère le point de vue *rationaliste* comme *insuffisant*, à la suite de la *relativisation des valeurs* que soutenait une conception *fixiste* du monde.”

“Lorsqu’un tel formalisme, indice de la provenance « savante » d’un grand nombre de ces pièces [...]. En tant que sujet d’énonciation, la folie de la sottie va au-delà du paradigme de la folie-vice et du « monde à l’envers », pour exprimer et disséminer des idées politiques émanant de la Cour.”⁵¹

En cert sentit, l’eco de la veu de l’autor en el personatge del foll s’havia apuntat en el cas d’Adam de la Halle en el personatge homònim i en la seva relació amb la figura del *dervés*. S’entén, així, que el grup social que surti més perjudicat de la crítica sigui l’estament eclesiàstic, en lluita de poder constant amb la noblesa i l’alta burgesia.

En segon lloc, els *sots* que hi apareixen burlen la censura per mitjà del llenguatge i del to còmic que impregna tot el discurs de l’obra⁵²: García Pradas, citant D. Poiron, parla de la *sottie* com a “festa del llenguatge”⁵³. I és que l’ús del llenguatge és, una vegada més, essencial per a aquest tipus de representacions. D’una banda, és important el llenguatge verbal, farcit d’enginy, de jocs de paraules, d’equívocs i que juga amb el registre de l’absurd. Tot això no només vehicula de forma evident la jocositat i l’humor, sinó que, alhora, permet amagar la crítica i eludir la censura. Per arribar al significat veritable del missatge dels *sots* cal, per tant, conèixer la clau d’aquest tipus de poètica, la poètica de la desraó, anomenada *foulois* o *lourdois*⁵⁴, i fer esdevenir el misteri que l’envolta en intel·ligibilitat. De l’altra banda, és també vital per a la *sottie* el llenguatge no verbal: la gestualitat, l’histrionisme, el representar allò que no està escrit...; de la mateixa manera que en el cas del llenguatge verbal, fomenten la comicitat de l’escena i representen, a més, una eina més d’esquivar la condemna institucional. A més, cal apuntar el caràcter simbòlic de tots els elements que apareixen a escena, des del vestuari fins la resta de l’attrezzo⁵⁵.

⁵¹ DULL, O. A. (1994). p. 13. Des d’aquest punt de vista, el canvi en les estructures retòriques de la *sottie* seria un canvi conscient (p. 205): “Considérée sous l’angle des modèles logiques scolastiques, la *sottie* constate que les formes discursives et les modes d’interprétation tels que le syllogisme et, dans une certaine mesure, l’allégorie, relevant des structures mentales propres à la conception réaliste du monde, s’avèrent inopérants pour communiquer le message moral de manière persuasive.” Tot i així, reconeix que “La vérité générale du discours moral est mise en œuvre comme moyen et non plus comme fin, comme instrument pour légitimer la vérité particulière d’un discours politique.” (p. 207)

⁵² En aquest sentit, Dull remarca bé allò que diferencia la *sottie* dels gèneres anteriors (com el teatre d’Adam de la Halle, per exemple) (*op. cit.* p. 12): “Car tandis que des textes antérieurs se contentent de représenter des figures de fous isolées, saisies dans l’énoncé, la *sottie* est la première à accorder la primauté au discours de la folie, au moins dans la création en vernaculaire.” (cursiva de l’autora)

⁵³ GARCÍA PRADAS R. (2001). p. 37

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ GARCÍA PRADAS R. (2001). p. 38 i DULL, O. A. (1994). pp. 207-208: “Pour [...] mettre le matériel de la Folie au service de son but de moraliser e persuader, la *sottie* est amenée à multiplier les éléments dramatiques, comme les objets, le jeu scénique, pratique par laquelle elle renouvelle la tradition dramatique

En tot cas, el boig de la *sottie* esdevé, tal com succeirà en els segles posteriors, “espejo y catalizador de la conciencia crítica de la humanidad”⁵⁶: actua com a censor públic de diferents personatges que representen la diversitat social, dota al públic de consciència crítica i permet una visió alterna, diferent, de la realitat. Quant a l’element de censura, no és estrany imaginar que devia generar entre actors i espectadors un cert plaer basat en la sensació de complicitat bidireccional, alhora que devia desvetllar un sentiment de superioritat per part del públic respecte dels vicis que hi veien representats⁵⁷. Però la sàtira arriba a tothom, i és que els diferents *sots* que apareixen a les peces dramàtiques acaben fent un retrat dels vicis que es troben en cadascun dels membres de la ciutadania. La institució que rebrà més crítiques, com succeirà també durant les mostres literàries del s. XVI, serà l’eclesiàstica. Com a curiositat, arribà fins a tal punt la influència de la crítica inherent a la *sottie* que el rei Françaçois I, que regnà entre els anys 1515 i 1547, acabà prohibint que tractessin els grans temes de l’època i proposà que es limitessin a satiritzar els vicis i les situacions ridícules que es produïen en el quotidià.

Per concloure, si se segueix la tesi de García Pradas es pot afirmar que la *sottie* constitueix una mostra de teatre popular i secular de base folklòrica, l’origen de la qual es trobaria en les festes dels bojos. En aquest sentit, si bé en la *sottie* l’element de crítica social, política i moral hi és ben present, com s’ha exposat, la proximitat amb la seva font fa que encara hi prevalgui, amb molta força, l’estètica del ridícul i del sense sentit. Amb el pas del segle XV i amb l’obertura dels nous horitzons de l’Humanisme, però, el component satíric del *sot* guanyarà pes, alhora que anirà adquirint nous matisos i noves càrregues de significat. Endavant en el temps, el personatge del foll s’alçarà “comme la figure centrale du discours philosophique, moral et littéraire de cette période [s. XV et XVI]”⁵⁸, i, tot i conservar elements de la tradició que hem esbossat, assolirà una dimensió completament nova amb figures de la talla de don Quijote de la Mancha o de Hamlet.

du Moyen âge qui mettait au premier plan les discours, la dimension linguistique et rhétorique du jeu. [...] elle adapte ces objets à la vérité de la scène, au sens performatif, au gré de la situation, revalorisant ainsi l’action dramatique, dans l’acception aristotélicienne du terme.”

⁵⁶ SÁNCHEZ-BLAKE, E. (2009). p. 22

⁵⁷ GARCÍA PRADAS R. (2001). p. 38

⁵⁸ DULL, O. A. (1994). p. 12

5. CONSIDERACIONS FINALS

El present treball ha explorat l'imaginari de la *folia* i les seves actualitzacions a diverses literatures pertanyents a temps i contextos diferents, més o menys allunyats.

Pel que fa a la lírica trobadoresca, el motiu de la *folia* s'hi desenvolupa amb especial èmfasi en el gènere de la *canso* i pren com a base conceptual la tradició clàssica, tant des d'una vessant mèdica, que contempla la *folia* com a patologia fruit de l'experiència amorosa, com des de la vessant poètica, en aquest cas ovidiana, amb la retòrica tòpica de la *malaltia d'amor* i la simptomatologia derivada. En el marc cortès en què aquesta tradició es pren, el motiu de la *folia d'amor* s'explora i s'enriqueix, de manera que adopta matisos i significacions noves que esdevenen idiosincràtiques del gènere.

El tractament de la *folia* al *roman courtois* clàssic, del qual se n'ha pres com a exemple l'*Yvany* o *El cavaller del lleó*, es troba estretament vinculat a la institució de la identitat heroica del cavaller. Si bé és considerat *folia* el fet de sortir del codi, i per tant, degradar-se com a heroi, es tracta alhora d'un procés necessari per a la constitució i fixació definitiva de la seva identitat. El cas de la *folia* al *Tristany* és molt més ambigu: la dependència del filtre i, especialment, de la connotació moral que l'autor hi projecti, és determinant per a la concepció i la condemna del tipus d'amor que uneix els protagonistes, denotat sovint com a *foll*. Pel que fa a les *Folies* d'Oxford i de Berna, l'ambigüitat és també imperant: l'exercici de descentrament del cavaller, que d'una banda l'apropa a la realitat social del foll quant a caracterització i recepció, de l'altra pot ser llegit com a estratègia coherent amb l'activitat cavalleresca, de la qual l'astúcia n'és un motor fonamental. A més, els diferents elements que caracteritzen el *Tristany-foll* es revesteixen, com s'ha vist, de possibles lectures simbòliques. Finalment, a l'obra *Flamenca* s'hi presenten dues tipologies de *folia* principals, que es vinculen a personatges i a tradicions diferents. La *folia* d'Archimbaud es vincula indistintament amb la gelosia que té pres el personatge; la simptomatologia és deutora de la retòrica trobadoresca, tot i que existeixen punts de contacte amb la forma en què és aplicada a cavallers com *Yvany* i com *Tristany*. Guillem de Nevers és també un personatge pres per la *folia*, en aquest cas com a efecte de l'amor; en aquest sentit és del tot coincident amb la conceptualització i la tòpica entorn de la *folia* desenvolupades per la lírica trobadoresca.

El concepte que uneix aquests dos primers mons explorats, el de la lírica provençal i el *roman*, és el de *codi*. Tot i que en tots dos casos la *follia* forma part del desenvolupament essencial dels personatges (l'un com a amant, l'altre com a cavaller), en els trobadors la connotació és generalment positiva (sempre que no derivi en desmesura), mentre que per al cavaller cortès és concebuda com a degradació. La simptomatologia en tots dos casos, com s'ha mencionat, forma part de la retòrica tòpica. El personatge de Tristany, a través de les diferents *follies* que representa, exerciria de pont d'enllaç entre la societat cortesana dels trobadors i del *roman* i la realitat social que es fa present a les primeres mostres teatrals del nord de França.

En el cas del *dervés* al teatre d'Adam de la Halle, la proximitat amb la realitat urbana, allunyada de la cort, s'hi fa especialment present. La *follia* no és ja tant un constructe merament literari, estètic, sinó que en ella s'hi evidencia el mecanisme de literaturització d'una figura marginal de la societat, amb les diferents connotacions que a l'època el *foll* assumia: desvari, agressivitat i comicitat. S'hi apunta, també, la concepció segons la qual el boig pot dir veritats i no ser censurat, idea que serà central a la *sottie*. Es tracta, però, d'un imaginari que no estaria tan relacionat amb un canvi de paradigma filosòfic i conceptual, com s'ha pogut sospitar, sinó que vindria d'antic, com ho demostra la seva manifestació a les *Folies* de Tristany.

Per acabar, la perspectiva transversal que ha orientat la tria dels textos a partir dels quals s'ha realitzat l'estudi ha revelat una imatge de les representacions literàries de la follia al llarg de l'edat mitjana complexa i rica de matisos, alhora que ha permès plantejar interrogants i obrir estimulants línies de recerca de cara a futures investigacions.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Fonts primàries

- ANGLADE, J. (1913). *Les poésies de Peire Vidal*. París: Libraire Ancienne Honoré Champion, Les classiques français du Moyen Age (dir. M. Roques).
- ESPADALER, A. M. (2015). *Flamenca*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona.
- MARTÍNEZ, A., PALACIOS, C. (1989). *El teatro de Adam de la Halle: Le Jeu de la Feuillée, Le Jeu de Robin et Marion*. Murcia: Universidad de Murcia.
- RIQUER, I. de (Ed.) (1996). *La leyenda de Tristán e Iseo*. Madrid. Ediciones Siruela, Selección de lecturas medievales.
- RIQUER, M. de (1975). *Los trovadores: historia literaria y textos*. Barcelona: Editorial Planeta.
- TROYES, Ch. de (1996). *El caballero del león*. (I. de Riquer, Trad.). Madrid: Alianza Editorial, Libro de Bolsillo.

Referències secundàries

- ALVAR, C. (1977). *La poesía trovadoresca en España y Portugal*. Barcelona: Editorial Planeta, Real Academia de Buenas Letras (M. de Riquer i A. Prieto, dir.).
- ALVAR, C. (2012). Locos y lobos de amor. En *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511)* (Coord.: HARO, M., BELTRÁN, R., CANET, J.L., HERNÁNDEZ, H.) (pp. 189-206). València: Universitat de València, Parnaseo (17).
- BASTARDAS, M.R., CERDÀ, J., CINGOLANI, S.M., RIQUER, I. de, MASSIP, F., SIMÓ, M. (2012). *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*. Barcelona: Editorial UOC.
- BAUMGARTNER, E. (1993). [Resenya de *Love's Masks. Identity, Intertextuality, and Meaning in the Old French Tristan Poems*, per M. R. Blakeslee. Cambridge: Brewer]. *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 36, núm. 144, pp. 394-395.
- BEdT* = *Biblioteca Elettronica dei Trovatori*. v. 2.5, 2012.
http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx. [Última consulta: 19/05/2020].
- BORRÀS, L. (1999). *Més enllà de la raó. Formes de follia a l'Edat Mitjana*. Barcelona: Quaderns Crema, Assaig.
- CURTIUS, E. R. (1945). *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- DULL, O. A. (1994). *Folie et Rhétorique dans la Sottie*. Genève : Librairie Droz S.A., Publications Romanes et Françaises.
- FOUCAULT, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica. vol. I*. (J. J. Utrilla, trad.) Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- GARCÍA PRADAS, R. (2001). La fiesta de los locos, un origen folklórico para el teatro del medievo francés. Dins *Écrire, traduire et représenter la fête* (E. Real, D. Jiménez, D. Pujante i A. Cortijo, eds.). València: Universitat de València, pp. 33-41.
- GARCÍA PRADAS, R. (2007). La percepción del pueblo llano en Adam de la Halle: algunas consideraciones sobre su caracterización en el *Jeu de la Feuillée* y el *Jeu de Robin et Marion*. Dins *Percepción y Realidad. Estudios Francófonos* (M^a Teresa Ramos, Catherin Desprès, dir. cong.). Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 537-544.
- GIRARD, R. (1986). *El chivo expiatorio* (J. Jordá, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama.
- HUIZINGA, J. (2005). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.
- JAUSS, H. R. (1991). Alteridad y modernidad de la literatura medieval. Dins *Edad Media* (primer suplemento) (per A. Deyermond) a *Historia y crítica de la literatura española* (F. Rico, coord.). Barcelona: Editorial Crítica.
- KAY, S. (1990). *Subjectivity in Troubadour Poetry* (Cambridge Studies in French). Cambridge: Cambridge University Press.
- KAY, S. (2015). 'As in heart so in mouth': translating the scandal of wolfish desire from fables to Peire Vidal. *French Studies*, 69, pp. 1-13.
- KÖHLER, E. (1976). *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*. (M. Mancini, trad.). Padova: Liviana Editrice.
- LE GOFF, J. (1985). *L'imaginaire médiéval*. Paris: Gallimard.
- LIMENTANI, A. (1977). *L'eccezione narrativa. La Provenza medievale e l'arte del racconto*. Torino: Einaudi, Nuova Biblioteca scientifica, vol. VIII.
- MUSSONS, A. M. (1984). El adjetivo *fol*. Su sentido y aplicación en la lírica de los trovadores provenzales. A *Anuario de Filología*, sección G, 10, pp. 295-319.
- MUSSONS, A. M. (1991a). *Fols et fols naturaus* chez les troubadours. A *Contacts des langues, de civilisations et intertextualité, IIIème Congrès international de l'Associations Internationale d'Études occitanes*, vol. II, pp. 1053-1069.
- MUSSONS, A. M. (1991b). *Locura y desmesura* de la lírica provenzal a la gallego-portuguesa. *Revista de Literatura Medieval*, 3, pp. 163-184.
- MUSSONS, A. M. (2015). *Entendre, s'entendre en, entendedor* en la lírica trovadoresca. *Anuario de Estudios Medievales*, 45/1, pp. 55-77.

- PATERA, T. (2014). Tristano o il Terzo Ignoto: il funzionamento del modello eroico nella costruzione del personaggio. *L'immagine riflessa*, 23, pp. 61-94.
- RODRÍGUEZ VELASCO, J. D. (1998). *Guía para el estudio de la literatura románica medieval*, vol. 2. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁNCHEZ-BLAKE, E. (2009). Locura y literatura: La otra mirada. Dins *La manzana de la discordia*. Michigan: Michigan State University, núm. 8, pp. 15-23.
- SCHIOPPA, S. (2019). *L'ombra del cacciatore nero: il Tristan di Béroul, la foresta e il lato selvaggio dell'esistenza* (Alvaro Barbieri, rel.). Padova: Università degli studi di Padova, Dipartimento di studi letterari e linguistici, Tesi di laurea.
- TRAVIESO, M. (2001). La fiesta del loco en el *Jeu de la Feuillé*. Dins *Écrire, traduire et représenter la fête* (E. Real, D. Jiménez, D. Pujante i A. Cortijo, eds.). València: Universitat de València, pp. 19-32.
- ZAMBON, F. (1987). Tantris o il narratore-sciamano. *Medioevo Romano* (Studi in memoria di Alberto Limentani), XII, pp. 307-328.
- ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, Historia, Serie Menor.



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 10 DE JUNY DE 2020

Signatura:

ANNA BARBA CODINA