

La fada a la tardor de l'edat mitjana.

Estudi de cas sobre les transformacions del personatge literari de Morgana en el desenvolupament de la matèria de Bretanya entre els segles XII i XV.

RESUM

La figura de la fada a la literatura medieval és heterogènia i canviant. Al llarg de la baixa edat mitjana es concentraran en aquest personatge literari la diversitat d'imatges de la dona medieval i el seu paper estarà en constant transformació. Per poder aproximar-nos-hi, ni que sigui parcialment, prendrem com a protagonista la mítica fada Morgana en el seu pas per la *Vida de Merlín*, *Lancelot*, *La faula* i *La muerte de Arturo* i intentarem analitzar la modificació d'aquest personatge entre els segles XII i XV.

PARAULES CLAU: fada, Morgana, literatura medieval, baixa edat mitjana, matèria de Bretanya, gènere.



UNIVERSITAT_{DE}
BARCELONA

Màster de Cultures Medievales
Tutora: Meritxell Simó Torres
Autora: Clàudia Truyols Grossi

AGRAÏMENTS

Primer de tot i sens falta voldria agrair a ma mare i mon pare per permetre'm el dret d'arribar fins aquí sense cap requeriment més enllà del de la felicitat.

Als padrins i als nonnos per l'amor i els valors inculcats. En especial a la padrina Francisca, per envoltar-me de rondaies i llibres de fantasia des de ben menuda i a la nonna Magdalena, per tota la cura d'aquests anys.

A les meves nines de Mallorca, Catalunya i Andalusia per créixer juntes, compartir coneixements, estimar-nos sempre i cuidar-nos entre totes davant el que quedi per venir de vides precàries, lluites compartides i riures en comunitat. I per ser el bastió principal contra la síndrome de la impostora.

A n'Enric, per ser-hi i confiar gairebé a les palpentes en nosaltres i per tot l'amor compartit.

A nen Joan, per l'ajuda i estima des del principi i malgrat tot.

A la doctora Meritxell Simó, pels consells i el seny davant els impulsos d'una estudiant de màster.

Finalment, recordar i agrair la voluntat que es va despertar de petita de treure columnes de llibres de la biblioteca municipal d'Alcúdia sobre fades, bruixes, dracs, cavallers i altres bèsties, que em va portar a cercar altres mons llunyans sota l'ombra del pi de sa rota en els migdies pesats d'agost.

En Morgue, la femme fatale, s'incarne la féminité maléfique: ravisseuse inexorable, qu'elle prenne le doux visage de l'amante de Lanval ou les traits repoussants de la fée luxurieuse des romans en prose, Lorelei ou sirène, elle s'identifie toujours à la Mort.

Laurence Harf-Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, 1984.

La caza de brujas fue, por lo tanto, una guerra contra las mujeres; fue un intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social. Al mismo tiempo, fue precisamente en las cámaras de tortura y en las hogueras en las que murieron las brujas donde se forjaron los ideales burgueses de feminidad y domesticidad.

Silvia Federici, *Calibán y la bruja*, 2004.

ÍNDIX

INTRODUCCIÓ	1
ESTAT DE LA QÜESTIÓ	4
Origen i etimologia	4
Capacitats màgiques	9
Escenaris que habiten	13
L'illa d'Avalon	15
El procés de mimesi amb els elements diabòlics	16
BUIDATGE I COMENTARIS DE LES OBRES SELECCIONADES	22
Presentació de les obres d'anàlisi	22
Llinatge i presentació física de Morgana	25
La formació i els coneixements atribuïts a Morgana: de la meravella a la màgia	29
Els escenaris de Morgana: l'illa d'Avalon	38
El procés de racionalització i de mimesi dels elements diabòlics	46
ALGUNES CONSIDERACIONS A LA LLUM DE L'ANÀLISI	59
CONCLUSIONS	65
La transformació de Morgana	65
La racionalització de la matèria i la deriva malèvola de la fada: els motius de gènere i de classe	67
Apunts per a futures investigacions	68
BIBLIOGRAFIA	70
Fonts primàries	70
Fonts bibliogràfiques	70
ANNEX	73
Taula comparativa del buidatge d'obres	73

INTRODUCCIÓ

La imatge que dibuixen mentalment, gairebé de forma instintiva, les persones europees de la forquilla d'edat entre els vint i els quaranta anys quan parlem de fades en l'actualitat acostuma a derivar de dos models: aquella distintivament femenina de la jove de pell de porcellana, vestits esquinçats de colors blaus, blancs o porpres i ales transparents semblants als vitralls de les catedrals gòtiques, que va copsar el mercat de tatuatges de finals del segle XX i principis dels dos mil; i la de l'ésser diminut, brillant i profundament arrelat a la natura amb què vàrem créixer els infants de la dècada dels cinquanta i seixanta amb la primera pel·lícula de *Peter Pan*, però també dels vuitanta i noranta que, a l'estrena de l'adaptació de Walt Disney del 2003, ja teníem cert sentit de l'existència. La fada va entrar a formar part del codi de símbols de masses de la mà de la voluntat de creació de l'espai fantàstic. Tot i que en realitat, aquest ésser meravellós mai no ha deixat d'estar present en el cànon de personatges de l'espai ideològic occidental.¹

La fada, de fet, és una figura perversament heterogènia, que ha patit transformacions profundes al llarg del transcurs de la història. Es tracta d'un fet que tampoc ens hauria de sorprendre i que no sorgeix de forma aïllada a la resta de l'entorn de temes, tòpics i altres llocs comuns de la literatura universal. Tot producte literari és susceptible als esdeveniments del seu entorn, sigui per reproduir-lo o per transformar-lo. Però, el fet que en l'actualitat quan pensem en una fada ens venguin al cap éssers fantàstics, coberts d'una capa de misteri en positiu, no és un fet universal, ni molt menys atemporal, és fruit de mecanismes simbòlics, literaris i en primera instància materials, que ens han portat a atorgar a la figura de la fada els elements de la feminitat sobrenatural construïts socialment. D'aquesta manera, els atributs negatius en què es desenvolupaven algunes fades modernes i medievals queden arrecerats en la imatge de la bruixa contemporània. Aquest fet, emmarcat en el requadre de la història, és sorprenentment nou.

La meua intenció a l'inici de plantejar la recerca sobre aquest personatge literari era una en concret: la d'estudiar distintes mostres de representacions de les fades durant l'època medieval. Però per què fades? La resposta en el meu cas la vaig trobar ràpidament. Les fades a segons quins llocs i moments de la literatura medieval, en concret en el

¹ Deguda l'extensió i l'anàlisi que presenta aquest treball acadèmic el marc geogràfic i de pensament que ocupa és l'Occidental. El lector o lectora no pot esperar que s'englobi les transformacions del mateix personatge en l'àmbit distint del de l'espai que coneixem actualment com l'Europa central.

conjunt d'obres que formen part de la matèria de Bretanya, juguen un paper representatiu de la imatge de la dona medieval.

Alfred Maury, Roger Sherman Loomis, Éric Dardel, Jeanne-Marie Boivin, Laurence Harf-Lancner, Jacques Le Goff i Jean-Claude Aubailly havien tret a la llum els majors estudis sobre la fada medieval fins avui en dia. Les seves interpretacions sobre els orígens d'aquests éssers meravellosos, sobre la seva naturalesa i adaptació a l'edat mitjana i sobre les possibles recreacions en funció a l'entorn social que envoltava les obres de les quals formaven part, varen acabar de perfilar el camí al qual m'he dirigit al llarg de la investigació. Les fades —les medievals i, al seu torn, les fades del feudalisme, és a dir, de la literatura europea de la baixa edat mitjana— funcionen, per una part de forma autònoma i per herència clàssica i celta com a figures meravelloses amb atributs concrets i arrels meravelloses, i per altra part com a transmissores inherentment de representacions concretes del que s'entén per feminitat.

Aquest factor, estudiat amb anterioritat, s'explicava sovint a partir de distintes mostres literàries. El que em va sorgir cercar fou també una relació amb els aspectes materials que les encabien. Explicar, si era possible, per què la transformació de la fada durant la baixa edat mitjana i entrada la modernitat es donava de forma gairebé natural o de forma premeditada. En aquest punt les preguntes es multiplicaren: per què, si la fada que coneixem de principis de la baixa edat mitjana es presenta en positiu a finals d'època medieval comença a presentar-se en negatiu? Per què van perdre atributs meravellosos al llarg dels segles? Per què, arribats a un punt, es desdoblega la figura de la fada en dos models canònics? La transformació cap a negatiu és només aplicable a la imatge de la fada? Com interfereixen les relacions materials a les relacions simbòliques en aquest cas literari? Quin paper té la literatura durant la tardor de l'edat mitjana? Automàticament vaig pensar en dos vectors que de ben segur hauria d'estudiar per respondre a alguna d'aquestes preguntes: el gènere i la classe.²

Però aquestes qüestions arribaven a punts massa genèrics per un treball d'aquestes dimensions i vaig haver d'acotar-ho. L'estudi es dirigiria a cercar resposta a alguna de les preguntes més concretes en relació amb fades, amb una fada en concret que sembla protagonitzar una de les majors transformacions al llarg d'algunes obres de la literatura

² En aquest cas, l'elecció del mot classe, enlloc d'estament, ve motivada per la intencionalitat d'apuntar al sorgiment de la societat de classes burgesa, no a l'organització feudal.

europea des de l'època medieval fins als nostres dies: Morgana. Morgana encarnava en ella mateixa totes les preguntes que en algun moment m'havien passat pel cap sobre el tema.

A mesura que vaig anar revisant la producció acadèmica dels darrers anys sobre el tema vaig arribar a comprendre, encara de forma molt parcial, que en la imatge de la fada medieval hi conflueixen tot un conjunt de vectors, transformables i heterogenis, que caracteritzen l'ús i desús d'aquests personatges. Però el ventall de possibilitats encara era massa gran per poder dur a terme conclusions sobre dinàmiques en el transcurs de la literatura i la història medieval. Apropant-me una mica al precipici del marge d'error vaig decidir per fer una tria concreta, basada en premisses temporals i espacials, per tal de poder resseguir el que havia entès com a una transformació gradual de la figura de la fada en època medieval. La *Vida de Merlín*, *Lancelot*, del cicle de la *Vulgata*, *La faula* i *La muerte de Arturo*, serien finalment les quatre obres en què decidí basar aquest breu estudi, resultant en el conglomerat de notes mitjanament cohesionades que és aquest treball de final de màster. La idea principal que m'havia format sobre el tema, sempre intentant que no fos en cap cas determinant al llarg de la investigació, va esdevenir fum molt ràpidament i l'anàlisi del conjunt de les obres, amb els coneixements d'altres relats paral·lels, varen destapar altres camins, molt més complexos, sobre la figura de la fada medieval i, en concret, sobre la figura de Morgana.

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

A principis del segle XX, amb voluntat de recollir les tradicions nacionals, s'inaugura a Europa el camp de recerca sobre els orígens mitològics de la cultura oral medieval. Dins d'aquest, estudiosos i filòlegs obriran pas a l'anàlisi de personatges, símbols, escenaris i tòpics que cada tradició ha conservat i modificat en el pas de l'oralitat a l'escriptura. El cas que ens interessa en aquesta recerca és precisament el d'un d'aquests éssers meravellosos en concret: la fada. Des d'aquests primers anys fins als nostres dies, un llarg procés d'estudi i de debat ha anat traçant i desgranant la imatge heterogènia de les dones sobrenaturals que marcaren la producció literària medieval. A continuació intentarem resseguir les principals aportacions dels estudis referents a aquestes figures i al seu desenvolupament fins a l'actualitat.

El procés va començar a partir de l'anàlisi, gairebé en to folklòric, de les arrels orals que marcaren la cultura escrita dels territoris angle-saxons, bretons, francòfons i escandinaus, que aniria engolint la resta de regions properes. Les primeres obres al respecte es remunten als anys vint del segle XIX, però l'obra que marcarà el principi d'una llarga nissaga d'investigació sobre les fades medievals rep el títol de *Les fées du Moyen-âge*, del francès Alfred Maury.³ Maury fou un dels primers filòlegs a introduir-se en les referències de la mitologia celta en la literatura francesa a través de la figura d'aquests éssers meravellosos. En el llibre, publicat l'any 1843, analitza els orígens clàssics i orientals de les fades. De les seves aportacions destacam cinc punts que esdevindran llocs comuns en la recerca acadèmica d'aquestes dones sobrenaturals i a partir dels quals desgranarem les principals línies d'investigació sobre el tema, centrant-nos principalment en la figura central de la recerca: Morgana.

Origen i etimologia

Alfred Maury atribueix l'origen de les fades en funció de tres branques principals: la mitologia clàssica romana, la seva aplicació sobre una societat d'arrel celta i la influència de l'orient medieval, tot i que al llarg del llibre tan sols farà referència a la relació amb les cultures clàssica i celta. L'autor considera que els romans anomenaren a

³ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age. Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir a la connaissance de la mythologie gauloise*, Paris, Librairie philosophique de l'arange, 1843, recuperat de:

https://www.europeana.eu/en/item/9200520/ark_12148_bpt6k9734750w?utm_source=api&utm_medium=api&utm_campaign=YuvuWBeCa

les deïtats locals —de trets druídics—, que comunament es representaven com a tres dones portant flors, fruits i pinyes, com a *matres*, *matronae*, i *mairae*, noms que es reemplaçarien posteriorment per les *fata* o *parques*.⁴ La relació entre les *mairae* gal·leses i les parques antigues s'estableix en les capacitats màgiques que posseïen aquestes figures de la cultura popular —vetllar per la prosperitat dels homes i presidir els seus destins—, però també pel resultat de la seva etimologia, del cèltic *mar*, *meir*, *mere'h* (filla, verge), en relació amb l'escandinau *moer* i l'anglès *maid*. La relació entre parca i fada es reforça encara més, segons Maury, si entenem l'arrel de *fatum*, *fat*, en tant que destí. La idea de la fada com a parca es barrejarà en terres celtes amb la consideració de la fada com a *mairae*. Aquests dos cantons configuraran la imatge d'un ésser capaç de controlar el destí humà, però sense escapar de la materialitat de la natura que l'envolta. Així doncs, les fades es confondran sovint amb nimfes, divinitats campestres i, fins i tot, sirenes.

Aquestes deïtats, íntimament lligades als espais comuns del bosc, estaran presents des de l'antiguitat fins ben entrada l'edat mitjana. És per això que, com en el cas del Concili de Leptines, l'any 743, encara es condemnen les supersticions lligades als sacrificis en entorns venerats arcaicament, com ara les fonts.⁵ Maury apunta a l'esment de les *faé*, *fée* i de la *féerie* ja en els primers poemes i *roman* medievals. En el cas de Bretanya, amb la culturització romana, les divinitats naturals es tractaran com a druídesses, que seguiran existint en els cants cèltics populars. Es tracta de figures poderoses locals, relacionades amb la natura, a les que el poble seguirà venerant. Els poetes medievals traçaran les seves ficcions a partir de la conjugació de distintes figures divines. La fada de la matèria de Bretanya acaba formant part d'un conjunt heterogeni de dones misterioses i màgiques a mig camí entre les parques clàssiques i les divinitats celtes.

Després d'Alfred Maury, l'americà Roger Sherman Loomis s'estableix com un dels principals acadèmics de la literatura artúrica. Loomis analitzà les arrels celtes de la matèria de Bretanya. Tot i la vasta producció de l'autor, en aquest cas recuperarem les aportacions relacionades amb el present tema d'estudi. A l'obra publicada l'any 1927 amb el títol *Celtic myth and Arthurian romance*,⁶ Loomis presenta Morgana com a filla d'Avallach o Avaloc, és a dir, la filla principal del rei de l'illa d'Avalon, que era coneguda

⁴ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 10.

⁵ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 16.

⁶ Roger S. LOOMIS, *Celtic myth and Arthurian romance*, Nova York, Haskell House, 1927.

amb el nom de Modron. Segons Loomis, «this is all the more significant since Celtic scholars are agreed that Modron is the old Gallo-Roman goddess Matrōna, who gave her name to the river Marne and to that extent at least was associated with the waters. But of course, she was originally entirely distinct from the nine island priestesses, of whom she later became the chief».⁷ Finalment, Loomis emprèn una comparació singular: la relació entre les figures de Morgana i la Dama del Llac en els seus inicis. L'autor arriba a aquesta conclusió a causa de la maternitat adjudicada a Morgana, no tan sols d'Owein —Ivany— sinó també de Mabon, fill de la Dama del Llac en altres fonts. Tant l'origen del nom de Morgana, com la seva relació amb la Dama del Llac, l'explorarem en aportacions més recents sobre la matèria.

Trenta-un anys més tard, en un article que l'autor hauria fet per esmolar certes hipòtesis presentades en la publicació anterior i coneguda pel nom de «Objections to the Celtic origin of the 'Matière de Bretagne'»,⁸ en el qual confronta les aportacions de la defensa i la crítica de l'origen celta de la matèria de Bretanya —la «Celtic hypothesis»—,⁹ Loomis retorna sobre les reflexions de la figura de Morgana. Malgrat les encertades aportacions de John Rhys, Loomis remarca el seu error en cercar els orígens de Morgana en el mot gal·lès *Morgan*, que vol dir nascuda del mar, i identificada amb la irlandesa *Muirgen*, un dels noms de la dama aquàtica Liban. Aquesta hipòtesi, seguint el criteri de Loomis, es basa en una sola referència, mentre que trobam abundants lligams que porten a relacionar Morgana amb la irlandesa *Morrigan* i la gal·lesa *Modron*, d'on heretaria la maternitat d'Ivany.¹⁰

L'any 1967, set anys més tard de la darrera publicació de Loomis, el doctor Éric Dardel, en un article titulat «De la Magie à l'Histoire»,¹¹ reprèn el debat etimològic del concepte de fada. Dardel estableix l'arrel en el verb *fari* —parlar, dir—, en tant que allò que es diu immediatament es compleix, esdevenint *fatum*. La família de mots sorgida de *fari* s'estén al llarg del domini de la màgia, essent el plural de *fatum*, *fata*, terme que dona peu a la paraula francesa per fada, *fée*; *fadas* en llengua provençal. En aquesta derivació,

⁷ Roger S. LOOMIS, *Celtic myth and Arthurian romance*, op. cit., p. 192-193.

⁸ Roger S. LOOMIS, "Objections to the celtic origin of the «Matière de Bretagne»." *Romania*, 79 (313), 1958, p. 47-77, recuperat de: https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1958_num_79_313_3112

⁹ Roger S. LOOMIS, "Objections to the celtic..." op. cit., p. 47.

¹⁰ Roger S. LOOMIS, "Objections to the celtic..." op. cit., p. 51.

¹¹ ÉRIC DARDEL, "De la Magie à l'Histoire", *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 47 (1), 1967, p. 58-68, recuperat de: https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1967_num_47_1_3862

l'autor hi troba la indiscutible relació del mot amb el seu significat, la fada no és ni més ni menys que aquell ésser dotat d'un poder màgic. Dardel coincideix, de manera més estesa, amb el que Maury va assenyalar com a correlatiu entre aquesta derivació de *fatum* i l'atribució, en aquest cas francesa, de *demoiselles*. Al llarg de l'article recorre l'origen d'aquestes figures sobrenaturals, que situa en la cultura cèltica, si no precèltica. Pel que fa al terme Morgana, Dardel retornarà al seu origen etimològic al voltant de la relació amb el mar. Origen que Loomis, recordem, va rebutjar en la seva anàlisi a la teoria de Rhys. Aquest cop la defensa de Dardel per confirmar aquesta arrel fou des del mot *Morganezed*, que no *Muirgen* com havia reconegut Rhys, d'ús genèric en la Bretanya francesa, «qui désigne des êtres sous-marins, des sirènes, mentionnées dans de nombreuses légendes».¹²

L'any 1984, la investigadora i professora de literatura medieval a la Sorbona Laurence Harf-Lancner publicà *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*.¹³ En aquest monogràfic cabdal, Lancner recollí detalladament l'origen, el desenvolupament, el paper i les derivacions de les fades medievals en el que passaria a ser la publicació més rellevant sobre la temàtica. Lancner ens brinda tres primeres descripcions enciclopèdiques per referir-se a les fades medievals: la fada com a visionària del futur, segons Richelet; com a dames amb capacitat de comunicar-se amb espectres divins, segons Furetière; i espècies de nimfes que preveuen el destí i modelen la natura, segons l'Acadèmia. Però la definició que Lancner pren com a prioritària és que la fada «ressortit certes aux divinités qui régissent le destin des hommes mais elle possède bien d'autres pouvoirs. Déesse du destin et femme surnaturelle opératrice de prodiges: il s'agira de cerner ces deux visages. Pour un homme du Moyen Âge comme pour un lecteur moderne, Morgue, la Dame du Lac, Mélusine, sont des fées».¹⁴

L'autora, igual que la tradició d'autors anteriors, situa l'origen etimològic de la fada al mot *fata*, relacionat amb les parques. Lancner recorre a la relació entre els mots francesos de *fée* (*fata*), *faer* (*fatare*) i *faé* (*fatatus*) per parlar de nou de la relació del mot amb el concepte de destí. Però el mateix adjectiu *faé* posseeix, segons ella, un registre general relacionat amb la màgia, l'encanteri i la relació amb l'Altre Món. De la mateixa manera que ho fa Dardel, Lancner lliga aquest mot amb els que apareixen a la literatura

¹² ÉRIC DARDEL, "De la Magie à l'Histoire", op. cit., p. 64.

¹³ Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, París, Librairie Honoré Champion, 1984.

¹⁴ Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 14.

d'oc: *fadar* i *fadatz*. «Ainsi dès le milieu du XII^e siècle l'adjectif “faé” est détaché de son sens étymologique pour désigner, comme le substantif “fée”, des êtres fantastiques jusqu'alors inconnus à la culture savante et pour lesquels il faut mettre au point un vocabulaire nouveau».¹⁵

La conciliació entre l'alta cultura i la cultura popular serà la creadora de la figura de la fada medieval, un nou personatge que superposarà els trets de les parques antigues amb les amants sobrenaturals dels contes meravellosos de caràcter oral. Aquesta és una de les aportacions més reconegudes de Lancner, el fet precisament de considerar la fada medieval com a una figura de nova creació, encara que sigui a partir de forts lligams amb les tradicions anteriors. Dels segles VII al XII, fins al *Decretum* de Burkhard de Worms (c. X-XI), trobarem poques referències a les *fatuae* o *fata*. És en aquest text que l'autora situa el naixement de les fades medievals a partir de la tradició de les parques i de les dones del bosc. Un altre cop, situaríem, com apuntava Alfred Maury, el naixement de la fada medieval en les arrels de tradició clàssica i cèltica, entre la cultura escrita i l'oral.

El 1986, dos anys més tard de la publicació de Lancner, Pierre Gallais, medievalista francès especialitzat en l'obra de Chrétien de Troyes, publicà un article sota el títol provocador de «Les fées seraient-elles nées au XII^e siècle?»,¹⁶ en el que analitzà el treball de l'anterior autora. En aquest breu estudi, l'autor referencia de nou el *Decretum* de Burkhard de Worms i les condemnes a dues tipologies de dones de creença popular: les parques —capacitades per regir el destí dels homes i d'adoptar altres formes físiques— i les «femmes de la forêt»¹⁷ —dones que es mostren als seus amants a la recerca de plaer i desapareixen per voluntat pròpia—.

Gallais sustenta l'estudi en funció de contradir una de les afirmacions més rotundes de Lancner: el naixement de la figura de la fada en l'edat mitjana. Per l'autor, que estaria en la línia de les anteriors publicacions comentades, la fada medieval és un pas en la transformació de les figures clàssiques de la parca i la nimfa. Però Gallais entén que la discrepància entre la proposta de Lancner i la seva és en el plànol etimològic. Considera que és agosarat parlar de la fada medieval com a nou mite i proposa referir-se a aquest element com a nova figura imaginària. Per tant, d'arrel, l'aportació de Gallais

¹⁵ Laurence HART-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 62.

¹⁶ Pierre GALLAIS, “Les fées seraient-elles nées au XII^e siècle? (À propos d'un ouvrage récent)”, *Cahiers de civilisation médiévale*, 29 (116), 1986, p. 355-371, recuperat de: https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1986_num_29_116_2345

¹⁷ Pierre GALLAIS, “Les fées seraient-elles nées au XII^e siècle?...”, op. cit., p. 357.

coincideix amb el de l'origen d'un nou personatge literari, resultat de les evolucions de les parques, les nimfes i les dones sobrenaturals celtes, que impregnà la literatura medieval occidental.

Capacitats màgiques

Maury¹⁸ reconeix un conjunt de trets que caracteritzen les fades medievals. Com en la recerca dels seus orígens, les característiques que se'ls adjudiquen provenen també d'una barreja de fonts culturals heterogènies. A la capacitat de predir el destí dels homes, l'autor afegeix la protecció del naixement dels infants,¹⁹ que estaria lligat amb l'establiment del seu futur i amb la protecció de la casa.²⁰ En aquest sentit, les fades gaudiran de la capacitat de curar i del coneixement i ús de les plantes medicinals. Dos trets lliguen aquestes fades amb la imatge de les druidesses celtes: les luxoses robes del característic color blanc i el coneixement medicinal. D'aquí que les fades gaudeixin de l'epítet de *bones*, *bones-dames*, *bones et franches pucelles*, que l'autor relaciona amb el de *bonæ* donat a les parques i el de *puellæ* de les nimfes,²¹ essent aquest últim l'atribut relacionat finalment amb les dames.

A banda dels trets clàssics, l'autor afegeix la capacitat de controlar els agents naturals. Maury referencia a T. H. de la Villemarqué²² per referir-se a la capacitat que tendrien les fades de metamorfosar-se i de transportar-se màgicament. A partir dels estudis de M. Amédée Thierry s'hi suma la imatge de les fades en assemblea nocturna, participant de cerimònies extravagants.²³ Loomis, a *Celtic myth and arthurian romance*,²⁴ concreta les capacitats de Morgana situant-la com a mestra en l'ús d'herbes medicinals, canvis de forma i la capacitat de volar.

A l'obra d'Éric Dardel²⁵ els poders màgics de les fades provenen del seu origen com a deïtats celtes. Es representa a Morgana sota el caràcter guerrer i la pulsio de

¹⁸ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 27-28.

¹⁹ Com observarem més endavant, el lligam de protecció entre la fada i el naixement d'un infant es modificarà amb l'establiment del cristianisme, transformant aquest esperit protector en un de destructor i atribuint a la fada trets demoníacs. De la demonització a les fades en podem extreure la creació de la imatge de la bruixa baix medieval i moderna.

²⁰ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 34.

²¹ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 35.

²² L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 39.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Roger S. LOOMIS, *Celtic myth and Arthurian romance*, op. cit., p. 191.

²⁵ ÉRIC DARDEL, "De la Magie à l'Histoire", op. cit., p. 64.

destrucció, però l'autor s'afanya a aclarir que la natura destructora de la fada no es reproduïx a través de la violència directa, sinó a partir dels sortilegis desmoralitzadors fent ús, sempre, d'un animal intermediari. La concepció de l'ús de l'animal com a mitjà i no com a forma presa per la fada mateixa xoca amb la concepció d'autors anteriors que parlaven de les fades com a canvia-pells. La qüestió de l'animal sobrenatural lligat amb la fada es reproduirà en investigacions posteriors, com ara en la publicació de Laurence Harf-Lancner.²⁶ L'autora presenta l'esquema narratiu de la literatura romànica, en el que la caça al cérvol blanc esdevé el pont per al cavaller entre el món terrenal i l'Altre Món, el de la meravella. L'animal meravellós forma part d'una de les capacitats màgiques de la fada, és precisament el guia que ella envia en la recerca de l'heroï cortesà. El cérvol esdevé un dels trets iniciàtics del cavaller en el món meravellós on habita la dona sobrenatural.

En el cas de Lancner, les capacitats màgiques de les fades i el seu caràcter passen pel model en el qual s'encabeixen. L'autora va posar sobre la taula un dels quadres de classificació centrals en l'estudi de les fades medievals: la distinció entre el model de fada «mélusinien»²⁷ —això és en funció de si el relat s'escau a la història de la fada Melusina— o «morganien»²⁸ —en tant que es relacioni amb el relat de Morgana—. La diferència bàsica entre un model i l'altre rau, molt resumidament, en si la fada decideix entrar en el món comú i compartir una vida mortal amb el seu amant o si, en canvi, la fada porta a l'amant fins a l'Altre Món i es mantenen en un estat d'eternitat aliè a la realitat material. Però Lancner apunta les variacions d'un conte i un altre a partir de dos esquemes reversibles:

1. Une fée, sous la forme d'une très belle femme, épouse un mortel.
2. Le futur époux doit accepter une condition, qui prend la forme d'une interdiction. Cette interdiction peut porter sur:
 - i. la nudité de la fée;
 - ii. la disparition de la fée le samedi: il ne faut alors poser aucune question (c'est la condition imposée par Mélusine à Raimondin);
 - iii. l'accouchement de la fée Presine, mère de Mélusine, exigera du roi Elinas qu'il reste éloigné d'elle durant sa gésine).
3. Le couple jouit d'une prospérité éclatante aussi longtemps que l'époux tient sa parole.
4. Le pacte est violé: la fée disparaît et avec elle «tout le bonheur petit a petit».²⁹

²⁶ Laurence HARF-LANCNER, «Chapitre IX. La chasse au blanc cerf», dins de *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, La naissance des fées*, París, Librairie Honoré Champion, 1984.

²⁷ Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 84.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 83-84.

És el cas de l'esquema *mélusinien*. De l'anàlisi d'aquest fragment en podem observar que la fada es caracteritza aquí per la seva bellesa incomparable, per la seva capacitat de predir els esdeveniments —la fada estableix un tabú i és coneixedora del seu trencament futur— i per la deformitat, sovint zoomòrfica, que amaga la dama sobrenatural. Pel que fa a l'esquema *morganien*, aquest ens revela un comportament delicadament distint:

1. Le voyage dans l'autre monde
 - i. L'éloignement du héros
 - ii. L'apparition de l'animal enchanté
 - iii. La poursuite
 - iv. L'union avec la fée
2. Le séjour dans l'autre monde
 - i. Le temps aboli
 - ii. La mémoire retrouvée
3. Le retour dans le monde des humains
 - i. La fuite surnaturelle du temps
 - ii. La transgression de l'interdit et le dénouement de l'aventure.³⁰

Ambdós esquemes comparteixen trets que caracteritzen la fada medieval. Aquesta participa de la idea de l'eternitat sobrenatural en relació amb un espai meravellós extern a la mundanitat. Són éssers bells, amb deformacions corporals que cerquen ocultar a l'amant. La fada que Lancner relata respecte de les construccions de la literatura romànica és fruit dels trets, mencionats per Maury i Dardel, de les cultures grecoromana i celta.

De la mateixa manera que Lancner estableix un esquema narratiu antagònic en funció de la fada Melusina i de Morgana, en descriure les capacitats i els poders de les fades medievals també fa referència a dues tipologies que ja havien estat anunciades en els estudis d'Alfred Maury i perfilades per Éric Dardel: les fades protectores i les fades amants. És a les primeres a qui atribueix la cura del naixement dels infants i el coneixement del destí dels éssers humans, lligat a la influència de la parca antiga. Aquest tipus de fades serien les benefactores, però, segons l'autora, no crearan un ressò tan profund en la literatura medieval com sí que ho farien les fades amants. Les primeres encarnaran el paper maternal, mentre que les segones jugaran el paper sexual, una afirmació que trobam anteriorment en l'obra de Dardel i que apuntarem amb més precisió quan parlem del procés de racionalització de la dona sobrenatural. És en aquest punt on Lancner sustenta l'autoritat de considerar que la fada medieval és una figura que neix *in*

³⁰ Laurence HART-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 206-212.

situ. L'autora considera la fada protectora com a una evolució de les parques clàssiques i considera que la fada amant prové de la influència de les nimfes, a partir de la contaminació d'ambdues, «dont l'une est un symbole du destin, l'autre une représentation imaginaire du désir»,³¹ sorgeix la doble visió medieval de les fades. L'amant sobrenatural que apareix com a fada en la literatura romànica és un personatge de nova creació arran de la *coinjuncture* entre la figura medieval de la parca i la nimfa i la influència de la tradició celta. «Les deux types folkloriques primitivement distincts vont d'ailleurs se fondre dès le XIII^e siècle dans une nouvelle figure, proprement littéraire, à la fois déesse amoureuse et maîtresse du destin».³²

Més enllà de la recuperació del binomi entre fada maternal i amant i després de l'aportació de la classificació entre relats *mélusiniens* i *morganiens*, Lancner estudia els atributs que diferenciarien les fades d'altres éssers màgics. Des de la definició de la fada que dona el *Lancelot*, la seva figura es confondrà sovint amb la d'encantadora o de fetillera. En aquest sentit, les dones sobrenaturals dels roman francesos seran aquelles coneixedores dels encanteris. És per això que en alguns relats més enllà del segle XIII les fades començaran a assimilar-se a una mortalitat que fa ús de la fetilleria per conservar els elements abans atribuïts per la immortalitat com la bellesa, la joventut i la riquesa.

Cal tenir present que, per a l'autora, l'atribució del nom de fetillera a figures com ara Morgana o la Dama del Llac ve de la mà de la seva racionalització. A mesura que ens endinsem a la baixa edat mitjana, els trets que abans les definien com a éssers sobrenaturals aniran transformant-se en atributs d'estudi i tècnica, molt allunyats de la idea anterior de ciència màgica i segurament arran de la intenció de marcar una ruptura necessària amb la possibilitat d'éssers poderosos equiparables a deïtats. En aquest pas per la racionalització de les fades, els poders naturals esdevindran encanteris per desenvolupar-se finalment en il·lusions. A mesura que s'avança en l'atribució diabòlica dels éssers sobrenaturals provinguts de cultures paganes, els poders d'aquests aniran minvant i es convertiran en característiques mortals. Així ho explica Lancner en afirmar que «on voit ainsi s'opposer l'enchantement, arme des magiciens, et la merveille, réservée aux êtres surnaturels: l'un ne modifie en rien la réalité mais joue sur les sens des spectateurs; la seconde implique une véritable modification du réel».³³

³¹ Laurence HARP-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 18.

³² Laurence HARP-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 42.

³³ Laurence HARP-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 424.

Les fades dels segles XIII i XIV, tot i compartir nomenclatura amb els seus precedents, encarnaran a dones mortals que fan i desfan la realitat a partir de la nigromància, normalment amb l'objectiu de provocar caos i el trencament de les estructures morals del moment. Per l'autora aquests personatges ja no reben el nom de fades sinó el de fetilleres. La cara negativa de la fetilleria es desenvoluparà entre els segles XV i XVI sota el concepte de bruixeria.

Escenaris que habiten

Alfred Maury³⁴ defineix els escenaris de les fades en funció del que eren els espais sagrats de les divinitats celtes, aquest cop per influència oriental. Els llocs comuns de la fada medieval són els boscos, les muntanyes, les fonts i els mars.³⁵ Espais anteriorment venerats en tant que divinitats naturals, que es trobaven amb un procés de fetitxe a l'arribada de la cultura romana. Les fonts passaren a ser consagrades a la Verge i als sants i els dòlmens i menhirs foren transformats en calvaris.³⁶ Els espais relacionats amb les fades serien aquells ocupats anteriorment per les druidesses celtes i per les divinitats naturals. La relació de les fades medievals amb les nimfes sortirà a rel·luir a partir del seu lligam amb les localitats aquàtiques que, al seu torn, vendran de la mà de la capacitat curativa. Broceliade i Domremy seran alguns dels topònims més reconeguts en relació amb les llegendes de les dones sobrenaturals.

Éric Dardel³⁷ coincideix amb Maury en identificar els llocs comuns de les fades medievals amb els que havien estat residència dels cultes cèltics: pedres, fonts, menhirs i dòlmens, on s'exercia la màgia divina de les dones sobrenaturals. L'autor situa el record francès de Melusina, Morgana i Viviana en aquests espais del bosc. És Meritxell Simó qui, en un capítol dedicat al roman de la publicació *Literatura europea dels orígens*, relacionarà el bosc, espai amorós, amb l'*hortus* llatí i amb els relats de reminiscència clàssica.³⁸

³⁴ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., 41.

³⁵ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 4.

³⁶ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 19.

³⁷ ÉRIC DARDEL, "De la Magie à l'Histoire", op. cit., p. 61-62.

³⁸ Meritxell SIMÓ, «La narrativa caballeresca als segles XII i XIII», dins de Jordi CERDÀ, Maria Reina BASTARDAS, Stefano M. CINGOLANI (et al.), *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*. Barcelona, Editorial UOC, 2012, p. 298.

Jacques Le Goff, en un capítol titulat en la traducció al castellà «El desierto y el bosque en el Occidente medieval»,³⁹ s'introduí en la simbologia del bosc en la literatura de l'època. El bosc medieval, segons l'autor, era selva espessa, el lloc on podies trobar la solitud de l'home marginat de la societat, però també el treball d'aquells que se servien d'aquest espai per recollir matèries primeres. Per Le Goff, en el bosc conviuen els tres grans grups socials de l'edat mitjana: els *bellatores*, caçants; els *oratores*, en ermites i monestirs; i els *laboratores*, recol·lectants.⁴⁰ Per a Gastón Roupnel, citat en aquest volum, «el bosque fue, desde el período neolítico hasta fines de la Edad Media, el dominio indispensable que “prolongaba y completaba los campos del hombre” y a la vez el lugar de sus “legendarios miedos”; “en esos umbrales sagrados que lo protegían todo, el desbrozador primitivo abandonó de una vez por todas sus empresas profanas”». ⁴¹ Per a l'autor, l'aventura cavalleresca troba en el bosc el seu escenari.

Depenent de l'autor, el bosc adquireix dimensions distintes en relació amb la moral del moment. Així, per Chrétien de Troyes, el bosc és el lloc de les al·lucinacions, de l'aventura i dels obstacles que haurà de superar el cavaller per assolir el seu arc de redempció amb la societat que habita. Le Goff estableix la gran oposició del món medieval, no tant entre ciutat i camp, com sí que passaria en època romana, sinó «a través de la oposición entre lo que es construido, cultivado y habitado (ciudad, castillo, aldea) y lo que es propiamente salvaje (mar, bosque, que son equivalentes occidentales al desierto oriental), universo de los hombres en grupos y universo de la soledad». ⁴² A més dels boscos, l'autor afegeix les muntanyes, les roques, les fonts i els brolladors, els arbres i, finalment, les illes, com a escenaris del meravellós. En aquest espai és on desenvolupa, degut a l'herència antiga, l'activitat del sobrenatural meravellós i, com a conseqüència, l'activitat de les fades medievals. Malgrat tot, recuperant l'aportació de Maury, l'espai per excel·lència de les fades en la matèria de Bretanya no podia deixar de ser una illa.

³⁹ Jacques LE GOFF, «El desierto y el bosque en el Occidente medieval», dins de *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, traducció a càrrec d'Alberto L. Bixio, Barcelona, Editorial Gedisa, 2008, [Primera edició de 1985].

⁴⁰ Jacques LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, p. 39-40.

⁴¹ Jacques LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, p. 38-39.

⁴² Jacques LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, p. 49-50.

L'illa d'Avalon

La idea de l'illa com el paradís dels mortals virtuoses després de la mort, segons Maury,⁴³ és tan antiga com la tradició egípcia, reconeguda en la cultura grega i romana amb el nom de les *Fortunæ Insulæ* i recuperada en època medieval.⁴⁴ L'illa, sovint habitada per dones sobrenaturals, apareix des de la literatura clàssica com a regne de plaer i de felicitat atemporal. L'illa clau en la matèria de Bretanya fou Avalon, nom que l'autor atribueix a *Inys Afalon*, o illa de pomes en llengua bretona, en referència a l'abundància d'aquest fruit a Glastonbury, fita del druidisme.⁴⁵ És a Avalon on Morgana portarà Artús a ser curat de les seves ferides, així com al seu estimat Ogier le Danois o a Renoart.

Loomis,⁴⁶ al seu torn, recorre a l'origen d'Avalon a partir de la consciència bretona de les illes com a paradisos on residien les seves divinitats. L'autor confirma la relació de l'illa amb Glastonbury i afegeix la denominació *Ynis Witrin*, o l'illa de vidre. Avalon, segons un estudi citat de Rhys,⁴⁷ és descrita en eterna primavera, abundant en flors i absent del pas del temps i de malalties, on habita una verge reial, de gran bellesa, envoltada per les seves dames. Aquesta verge és la que porta a Artús davant el rei Avallo, el seu pare, i és també la que el cura.⁴⁸ Per tal de seguir aquests lligams cal aturar-nos en la consideració per part de Geoffrey of Monmouth qui a la *Vida de Merlín* parla d'Avalon com a l'illa de les pomes, nomenada així per l'abundància d'aquest fruit en el lloc on vivia el deu Avalloc amb les seves nou filles, de les que Morgana era la més justa. Al seu torn, Loomis menciona a De la Rue⁴⁹ en la recerca de l'illa a partir de l'obra del geògraf romà Pomponius Mela, que la situa com a una illa on habita l'oracle d'un deu gal·lès i les nou sacerdotesses verges. A aquesta illa l'anomenen *Senæ* i a les seves sacerdotesses les coneixen per les capacitats màgiques de controlar el mar i el cel, metamorfosar-se i curar. Per Loomis, la diferència entre aquestes descripcions resideix tan sols en la humanització

⁴³ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit. p. 41.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 42.

⁴⁶ Roger S. LOOMIS, *Celtic myth and Arthurian romance*, op. cit., p. 190.

⁴⁷ John RHYS, *Studies in the Arthurian Legend*, Oxford, Clarendon Press, 1891, p. 334-335. Recuperat de: https://books.google.es/books?id=li-dtqF2i0kC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

⁴⁸ Roger S. LOOMIS, *Celtic myth and Arthurian romance*, op. cit., p. 191.

⁴⁹ Gervais DE LA RUE, *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands* [Tom I], Caen, Chez Mancel, 1834, p. 61-65. Recuperat de: https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=DpJfAAAAcAAJ&oi=fnd&pg=PR2&dq=de+la+rue+essais+historiques&ots=NwXxlRGpzf&sig=aK7Ylu5D1ibuYwPpJbB_o0ngTQc#v=onepage&q=de%20la%20rue%20essais%20historiques&f=false

de les divinitats en sectors de la societat feudal del moment: el que abans era un déu i els seus oracles passa a convertir-se en el rei i les seves filles.

En relació amb Avalon, Isabel de Riquer, en un monogràfic de *La faula* de Guillem de Torroella,⁵⁰ remarcava la diferència de tractament entre la literatura llatina i el *roman* cortès. Mentre que la primera es dedicà a convertir l'illa en un infern, el *roman* es dedicà a fer d'aquest espai una mena de paradís on acabarien residint tant Morgana, com el rei Artús.⁵¹ Clar és que en el cas de *La faula*, Avalon se situa a Sicília. Salvant les distàncies de l'autor mallorquí de finals del XIV, el que recalca l'autora és l'ús literari de les illes en la literatura medieval. Aquestes constituïen un escenari de gaudi perpetu, sovint lligat a la immortalitat i a la nigromància. L'illa pot esdevenir motiu d'esperança, com ho faria Avalon en relació amb la conservació del gran monarca bretó, o paradisos perduts d'un món que restava llunyà durant la tardor de l'edat mitjana.

El procés de mimesi amb els elements diabòlics

Amb els enduriments dels concilis ecumènics respecte a les tradicions paganes i els cultes supersticiosos, la figura de la fada medieval patirà una transformació si més no reveladora respecte als ideals femenins del moment. Alfred Maury⁵² va atribuir el rebuig a les fades medievals en funció de les seves arrels celtes —druídiques—, clàssiques i orientals. Les fades no tan sols havien ocupat el lloc de les divinitats naturals, sinó que havien adquirit les capacitats màgiques de les druídesses gal·leses i els trets sobrenaturals de les parques de l'antiguitat. Segons l'autor, «les fées semblent avoir été une personification de ces sympathies pour les antiques superstitions, de cette inimitié pour l'innovation religieuse que nourrissaient sans doute en silence les derniers héritiers des druides».⁵³ Aquesta animadversió de l'Església es contraposà en un primer moment al rebuig popular de la Verge, imatge que faria de contrapunt amb les seves venerades i llegendàries druídesses.

El recel envers la tradició cristiana aniria desapareixent, deixant al seu torn una imatge transformada de la fada. A les fades de la baixa edat mitjana se'ls atribueixen tot

⁵⁰ Isabel DE RIQUER, "Lo «maravilloso» y lo cotidiano en *La faula* de Guillem Torroella", *Revista de Filología Románica*, 22, 2005, p. 175-182.

⁵¹ Isabel DE RIQUER, "Lo «maravilloso» y lo cotidiano...", op. cit., p. 178.

⁵² L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit. p. 52.

⁵³ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., p. 50.

un seguit de trets malèvols, antònims als seus atributs primitius, que Maury defineix en el que podríem encabir en quatre blocs:⁵⁴ el robatori o la maledicció dels infants que en un principi havien de guarir, la seducció de senyors feudals amb finalitats maquiavèl·liques, l'ús de la bellesa per cobrir una deformitat de la seva naturalesa i la pèrdua dels poders sobrenaturals que porta a la definitiva humanització. L'espai característic de les fades esdevingué l'escenari de rituals satànics i les fades es transformaren amb el temps en éssers demoníacs.

En contra de l'explicació de Maury sobre la transformació de les fades medievals al desenvolupament de les pràctiques institucionals cristianes, Dardel⁵⁵ establí un lligam natural entre les fades i la figura de la santa. Per a l'autor la transformació d'una deessa en una santa amb les mateixes funcions responia al traspàs simbòlic d'una mateixa estructura de pensament. La persistència dels llocs i de les tradicions, tant en les deïtats celtes, com en les fades i posteriorment les santes, és fruit d'aquest traspàs de poders adaptats a cada codi de pensament. Al seu torn, però, l'autor va apuntar, seguint el fil de l'estudi etimològic sobre el mot *fatum*, que el destí fixat per la sort és conegut antigament com a *fatalis*, així com *aux fatalia verba* és la paraula profètica i com un destí funest és «une mors *fatalis*».⁵⁶ Per tant, de la mateixa família de *fata*, trobaríem *fatum* però també *fatalis*, ja sigui caracteritzant la fada en relació amb el destí neutre com al destí resultant en una fatalitat.

Dardel afegí una hipòtesi més, que, tot i semblar a priori lluny del factor d'estigmatització, jugarà un paper fonamental en la concepció baix-medieval de la fada i, en el seu homònim, la dona del moment. Es tracta del reconeixement de la primigènia deessa celta com a bressol de l'element maternal complementari de l'eròtic. Per l'autor, «la juxtaposition de l'érotique et du maternel chez les divinités féminines s'étend aux mythologies les plus diverses ainsi que le rôle de vierge et celui de mère».⁵⁷ D'aquesta manera, la fada representaria l'esperit de cura en alguns relats, mentre que a d'altres formaria part de la concepció del mal. Morgana encarnarà un dels papers del dualisme apuntat per Dardel.

⁵⁴ L. F. Alfred MAURY, *Les fées du Moyen-Age*, op. cit., 52-54.

⁵⁵ ÉRIC DARDEL, “De la Magie à l'Histoire”, op. cit., p. 64.

⁵⁶ ÉRIC DARDEL, “De la Magie à l'Histoire”, op. cit., p. 59.

⁵⁷ ÉRIC DARDEL, “De la Magie à l'Histoire”, op. cit., p. 65.

Per Laurence Harf-Lancner⁵⁸ la transformació de la figura de la fada ve de la mà de la introducció de la visió cristiana, d'una voluntat de racionalització de les figures d'arrel pagana que podien arribar a amenaçar el panteó de creença institucional. Aquesta racionalització passava indubtablement per deslegitimar el caràcter sobrenatural de les fades, convertint-les en dones mortals, és a dir en fetilleres, i classificant-les en funció de si rendien pleuresia a Crist o al Dimoni. Seguint la classificació de Dardel, les fades protectores s'establirien com a representants de la voluntat divina, mentre que les amants s'aproparan cada cop més a la figura demoníaca. Així, els poders es justifiquen a partir de la seva font celestial o diabòlica, els espais lligats a les dones sobrenaturals es relacionaran amb fites pràcticament de pelegrinatge i el cérvol blanc passarà a ser una extensió figurativa de Déu. El procés de racionalització, segons l'autora, es dona a partir del desenvolupament de la prosa, considerat per ella un gènere que «ne supporte pas l'inexpliqué».⁵⁹ En aquest precís sentit, s'aniran racionalitzant i substituint simbòlicament altres elements de la *coïnjure* del roman, com ara el model mateix de cavalleria. Meritxell Simó, precisament, explica la contraposició de dos models cavallerescos amb l'aparició de la recerca del sant graal, un dels motius centrals de la literatura cristiana: la cavalleria terrestre —modelada a partir dels ideals de la *militia* i l'amor artúrics— i la cavalleria celeste —a la recerca d'un ordre transcendent d'un nou ideal ascètic de cavalleria, el *miles christi*—. ⁶⁰ La racionalització de la matèria de Bretanya modificarà de manera semblant totes les figures tipus de la literatura medieval.

En un article del 1984 titulat «La Dame du Lac, Morgane et Galehaut 'Symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre Monde dans le *Lancelot*'»,⁶¹ la professora Jeanne-Marie Boivin analitzà el paper jugat per Morgana en el desenvolupament de l'heroi del cicle *Lancelot-Graal*. En aquest cas, de la mateixa manera que ho farà en obres paral·leles, Morgana forma part del corpus d'elements que intenten oposar-se a la participació del cavaller de la vida cortesana. La Dama del Llac encarna, al seu torn, l'element integrador. La dualitat entre ambdues figures no era aliena al públic del *Lancelot*, Morgana ja hauria patit un ràpid i profund procés de transformació que marcaria el seu personatge fins a l'actualitat.

⁵⁸ Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 379.

⁵⁹ Laurence HARF-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 412.

⁶⁰ Meritxell SIMÓ, «La narrativa caballeresca als segles XII i XIII», p. 358.

⁶¹ Jeanne-Marie BOIVIN, «La Dame du Lac, Morgane et Galehaut [Symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre Monde dans le *Lancelot*]», *Médiévales*, (6), 1984, p. 18-25, recuperat de: https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1984_num_3_6_953

Al llarg de l'obra, ens explica Boivin, Morgana, moguda pels sentiments de rancor i venjança, emmalalteix els cavallers que s'enfronten al seu amant, empresona Lancelot fent-lo caure en l'estancament de l'aventura o *recreantisse* i li fa creure que Ginebra el traeix. Es tracta d'una Morgana que intenta trencar el món artúric representat a través de la cortesia, balanç entre les armes i l'amor. Morgana fa trontollar els dos pilars del cavaller honorable, amenaçant així l'estructura de tot el món cavalleresc. El mateix any que Boivin, Lancner explora la dualitat entre la Dama del Llac i Morgana, apuntant el fet decisiu que considera «ces deux figures irreconciliables mais inséparables incarnent deux représentations de la féminité dans l'imaginaire médiéval».⁶² Lancner introdueix a l'àmbit d'investigació de la fada un aspecte cabdal que no havia sortit fins aleshores: l'extrapolació de la imatge femenina literària en relació amb el paper de la dona en la transformació de la societat al llarg de l'edat mitjana. Ens detindrem en aquest punt al llarg del treball.

Per a l'autora, Morgana, i amb ella una llarga nissaga de fades, es transformarà en la representació del mal, lligat amb el contacte demoníac i a la natura de la dona. Al seu torn, la Dama del Llac adoptarà els atributs maternals que tant han caracteritzat a la figura central del Cristianisme, la Verge. Així ho faran, apunta Lancner, a *Lancelot, Merlin Huth, Prophécies de Merlin* o *Le Livre d'Artus*. Jean-Claude Aubailly, en un assaig titulat *La fée et le chevalier*⁶³ en relació amb les fades dels lais medievals, reprendria el concepte d'una substitució de la fada per la Verge Maria. L'autor, en aquest cas, ho atribueix al fet que «la collectivité trouve désormais une réponse à son angoisse existentielle dans une foi chrétienne profonde et vibrante [...]».⁶⁴ Aquesta evolució la comenta Isabel de Riquer en una precisa descripció sobre la transformació literària del personatge:

[...] con el tiempo, se fundirán en Morgana otras mujeres misteriosas de la narrativa francesa como Melusina, la Dama del Lago o la reina Sibila. En los textos artúricos en verso Morgana era el hada que curaba las heridas mortales de su hermano el rey Arturo, que bordaba delicados vestidos, que enseñaba matemáticas a sus hermanas, que hacía de madre del huérfano Floriant y era considerada nobilis matrona por algunos cronistas. El tratamiento negativo de Morgana aparece en el Lancelot en prosa y se acentuará en textos posteriores. Morgana vivirá sola en el bosque, el Val sans Retour, o en un castillo aislado, a veces acompañada por otras damas, será discípula en brujerías de Merlín y también su amante. Los caballeros de la Tabla Redonda la llamarán Morgue la desloaius, "la desleal", y, en ocasiones, se insistirá en que es lujuriosa, fea y vieja. Pero también en esta segunda etapa literaria, Morgana se

⁶² Laurence HART-LANCNER, *Les fées au Moyen Âge*, op. cit., p. 308.

⁶³ Jean-Claude AUBAILLY, *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1986.

⁶⁴ Jean-Claude AUBAILLY, *La fée et le chevalier*, op. cit., p. 8.

nos muestra como una mujer previsor, conductora y manipuladora de los actos de los hombres y sobre todo del rey Arturo, como es evidente en algunos episodios del Lancelot en prosa.⁶⁵

La nostra fada esdevé la «figure de l'amante surnaturelle qui dans l'imaginaire celtiques s'oppose à la figure maternelle de la Dame du Lac»,⁶⁶ la viva representació dels valors cortesans i de la benevolència. No deixen de ser dues conseqüències lògiques del que Dardel havia apuntat sobre les derivacions del mot *fata*, essent la primera *fatalis* i la segona *fatum*.

L'any 1985, Jacques Le Goff aportà un marc estructural a aquesta evolució dels personatges sobrenaturals sota el Cristianisme. Un marc que partia de tres problemes centrals i tres conceptes clau per explicar els usos de la meravella en l'edat mitjana i les seves categories principals. Per l'autor, és clau entendre que la meravella medieval fou herència de l'antiguitat i que suposava un substrat inherent en el codi literari de l'època. Le Goff estableix una variació clara del meravellós: un primer apaivagament de la meravella durant l'alta edat mitjana, que passaria per un redescobriment en els segles XII i XIII i un procés estètic durant els segles XIV i XV. L'ús de la meravella en els segles de conformació del feudalisme vendria de la mà de la petita i mitjana noblesa, no com a tret contracultural envers l'aristocràcia, comenta l'autor, sinó com a creació distintiva envers la cultura eclesiàstica vinculada a aquesta alta noblesa; i és que, aquests grups socials cerquen tenir un nou pes en la societat feudal que poden trobar desmarcant-se de la línia institucional de l'Església. D'aquesta manera, «lo maravilloso está profundamente integrado en esa busca de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado».⁶⁷ Els elements meravellosos seran utilitzats amb finalitats polítiques i la producció literària dels segles XII i XIII, en aquest sentit, esdevindrà sovint eina de poder en tant que modeladora de la moral i les pràctiques de l'elit econòmica.

El segon problema el situa en el caràcter monoteista del Cristianisme, que transformarà per la força el món del meravellós, per naturalesa múltiple. Aquest intent d'encaixar els engranatges de tradicions d'arrel dicotòmica comportarà un procés de racionalització de la imprevisibilitat de la meravella. És en aquest estadi on Le Goff apunta les tres categories principals del sobrenatural sota la influència del Cristianisme:

⁶⁵ Isabel DE RIQUER, "Lo «maravilloso» y lo cotidiano...", p. 178.

⁶⁶ Jeanne-Marie BOIVIN, "La Dame du Lac, Morgane et Galehaut...", op. cit., p. 22.

⁶⁷ Jacques LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, op. cit., p. 13.

- *Mirabilis*. Es tracta del meravellós com l'entenem avui dia, amb els seus orígens precristians. Es dona a fets objectius en textos impersonals.
- *Magicus*. Pot ser un terme neutre pels homes medievals, derivat en màgia negra o blanca, però ràpidament es decantarà per designar la part del mal. És el sobrenatural relacionat amb el malèfic i satànic.
- *Miraculosus*. És el sobrenatural cristià, el miracle serà un element del vast domini del meravellós.⁶⁸

L'últim problema presentat per l'autor és la funció compensatòria del meravellós en relació amb la rutina quotidiana. Per ell, el meravellós és una forma de resistència a la ideologia oficial del cristianisme, que subsisteix en funció de situar el fet natural i animal en el centre, desviant la creixent visió antropomorfa de Déu per davant de tot.

En aquesta estructura que presenta Jacques Le Goff, la transformació de la fada medieval, com a un dels éssers meravellosos per excel·lència, s'ajusta a la transformació patida per la categoria que l'abasta. Així com el meravellós pateix una racionalització, que ja havia comentat anteriorment Laurence Harf-Lancner, la figura de la fada medieval sofrirà el mateix destí, amb l'afegit del problema del gènere. Així ho considera el mateix autor en una publicació posterior, introductòria, anomenada *Héros et merveilles du Moyen Âge*.⁶⁹ Le Goff atribueix l'aparició del binomi entre el bé i el mal en la figura de la fada, igual que la bibliografia anterior, a la racionalització que comportà l'ús de la meravella en la tradició cristiana. L'autor afegeix la presentació de la imatge contradictòria de la dona i de la parella medieval. «C'est la fée de la féodalité»⁷⁰ i apunta: «son image semble surtout positive, elle est bonne, active, féconde et en définitive malheureuse malgré elle, malheureuse par trahison. Mais les hommes du Moyen Âge étaient sensibles à son origine diabolique et voyaient en elle une sorte d'Ève qui n'aurait pas été rachetée».⁷¹ Aquesta coexistència ambigua dels dos pols de la figura de la fada acabarà per decantar-se cap a la seva demonització cap a finals de l'edat mitjana i principis de l'època moderna en el que coneixem com a bruixes, però això és un tema que no s'escau en aquesta breu investigació.

⁶⁸ Jacques LE GOFF, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, op. cit., p. 14-15.

⁶⁹ Jacques LE GOFF, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, París, Éditions du Seuil, 2008, [Primera edició de 2005].

⁷⁰ Jacques LE GOFF, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, op. cit., p. 169.

⁷¹ *Ibidem*.

BUIDATGE I COMENTARIS DE LES OBRES SELECCIONADES

Presentació de les obres d'anàlisi

La figura de la fada fou recurrent al llarg de la literatura europea medieval. Emmarcada en el nínxol de la matèria de Bretanya, el personatge de Morgana protagonitzà un conjunt nombrós d'aventures cavalleresques i cortesanes, reconegudes arreu dels públics més formats de cort. La seva trajectòria oscil·là en funció del pas del temps i a partir de cadascuna de les obres que li donaren cabuda. Per observar detingudament els detalls de la caracterització d'aquesta figura, i respectant l'extensió estipulada per la natura d'aquesta investigació, em vaig decidir per elegir un compendi d'obres limitat, però descriptiu, que feien palesa la transformació literària de la fada Morgana. Si més no, es tracta d'un conjunt de relats que han passat a formar part del compendi fonamental en què es va desenvolupar el codi de temes i tòpics de la matèria de Bretanya durant la baixa edat mitjana.

Aquestes obres comprenen un vast temps històric, encaixat en la pinça que comprèn des del segle XII fins a finals del XV. Un espai temporal —i al seu temps territorial— força vast per destacar en una investigació d'aquestes característiques, però necessari per poder exercir una primera aproximació al tema que ens interessa. Les obres que em dispòs a analitzar varen ser concebudes en un temps i un territori concrets per a cadascuna d'elles, amb motius ideològics preestablerts que responien a necessitats distintes. És per això que no puc abordar el buidatge dels relats elegits sense tenir en compte els contextos materials de totes elles. Precisament en aquests contextos em vull deturar a trobar-hi una breu explicació de les mutacions que sofreix un mateix personatge, hereu d'uns trets molt anteriors i titella dels interessos i les concepcions morals i materials dels nous temps que l'adoptaren.

Resseguint aquest interès, vaig estipular un seguit de premisses a l'hora de fer la tria inicial. La primera i primordial fou la necessitat de trobar obres que representessin i tenguessin un rol rellevant en cada moment del desenvolupament de la societat feudal fins a l'alba de la societat de classes, donada la intenció apriorística d'observar els canvis ideològics en funció de la transformació material de la societat. La segona fou la de tractar obres on Morgana, i amb ella altres figures que responguessin a la definició heterogènia de fada, tengués un paper rellevant en el desenvolupament del relat. Aquesta premissa venia motivada, no tan sols per una importància bàsica de trobar contingut que pogués relacionar amb la fada, sinó pel fet de poder extreure l'anàlisi a partir de relats on Morgana

encarnés alguna voluntat ideològica de l'autor. La tercera premissa que em va portar a elegir aquest compendi va ser la voluntat de cercar obres compreses en els relats més reproduïts de la matèria de Bretanya, això és, els relats que tractaven els moments de canvi i de crisi en l'univers artúric: el context previ i la primera sentència d'aquest món de cavallers, la història de la principal amenaça a l'ordre de cavalleries, els primers vestigis de la nostàlgia d'aquest ordre i el final, gairebé inevitable, de la matèria. Una darrera premissa va acabar de perfilar la tria final, i aquesta he de confessar que tenia la seva arrel a mig camí entre una pulsio personal i una voluntat de deslocalitzar puntualment el territori iniciàtic de la resta de relats, enfocant l'anàlisi a una obra mallorquina. Així va ser com vaig establir les obres d'anàlisi principals que començarien inevitablement per la *Vida de Merlín* de Geoffrey de Monmouth, seguida del *Lancelot* anònim i, finalment, *La muerte de Arturo* de Thomas Mallory, amb una aturada en el camí per parlar puntualment de *La faula* de Guillem de Torroella.⁷²

Geoffrey de Monmouth va escriure la *Vida de Merlín* dotze anys després de la coneguda *Historia Regum Britanniae*. Com a poema d'uns mil cinc-cents versos, dedicat al Bisbe de Lincoln i signat pel mateix autor, Monmouth va desenvolupar la figura de Merlí, no tan sols en funció de visionari o «prestigiator»,⁷³ sinó com a conseller i estudiós naturalista, establint d'aquesta manera el context històric i natural de la literatura artúrica. Es tracta encara d'una obra amb temàtica molt arrelada a la mitologia del passat clàssic, que no vetarà ni racionalitzarà molts elements posteriorment considerats pagans. Tot i les poques i breus aparicions de la fada, aquesta obra estableix una de les primeres definicions de Morgana en la matèria de Bretanya i algunes relacions interpersonals que s'aniran modificant al llarg de la literatura de la baixa edat mitjana. Les més importants seran en relació amb el llinatge de Morgana, l'illa d'Avalon i la seva actitud en la *coijnjunture* del relat.

Lancelot suposà un salt de profunditat en la descripció de la fada Morgana. Després de les primeres aparicions d'aquesta, el relat desenvolupa la cara B del nostre personatge. L'obra cobreix en aquest treball, juntament amb *La muerte de Arturo*, l'espai

⁷² ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose du XIII^e siècle* [Tom I-IX], edició crítica a càrrec d'Alexandre Micha, Ginebra, Droz, 1978-1983; Guillem DE TORROELLA, *La faula*, edició de Pere Bohigas i Jaume Vidal Alcover, Biblioteca Universitària Tàrraco, Tarragona, Edicions Tàrraco, 1984; Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo, Volumen I-III*, traducció a càrrec de Francisco Torres Oliver, Madrid, Siruela, [Segona edició], 1986; Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, traducció a càrrec de Lois C. Pérez Castro, pròleg a càrrec de Carlos García Gual, Madrid, Ediciones Siruela, 1984.

⁷³ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. xx.

literari més concorregut per la fada i un dels primers reversos de la seva imatge. L'edició triada és la transcripció i edició del manuscrit de Cambridge, amb data del segle XIII, conegut per ser la versió llarga de l'obra. Alexandre Micha, l'editor, s'encarregà d'aclarir en les introduccions d'un parell dels nou toms totals que componen l'edició les diferències de contingut entre aquesta versió i la versió curta, que no modifiquen notablement les referències que ens interessin aquí. El relat que coneixem ara com ara sota el títol de *Lancelot* forma part de cinc volums que conformaren el que posteriorment es va anomenar cicle *Lancelot-Graal* o *Vulgata* artúrica, conjunt datat entre els anys 1210 i 1230 que comprèn els cinc títols anomenats *Joseph d'Arimathie*, *Estoire de Merlin*, *Lancelot*, *Queste del Saint Graal* i *Mort d'Artu*. Basada en una primera classificació lírica de Robert de Boron de finals del segle XII, el cicle es va reescriure en prosa gairebé un segle més tard. Amb tot, es tracta d'una obra anònima que influirà greument en la producció posterior i que va establir un precedent en la confluència entre matèria de Bretanya i amor cortès, a més d'una de les majors continuacions de la racionalització dels temes cèltics.

Abans d'entrar en matèria de *La muerte de Arturo*, vaig considerar interessant passar per una obra datada en el segle XIV en el Regne de Mallorca. Guillem de Torroella va escriure *La faula* a partir de 1269 versos octosíl·labs aparellats, estil conegut com a noves rimades, en un to molt semblant al dels *Lais* de Maria de França. Profundament inspirat pel final de *La Vulgata* o el cicle *Lancelot-Graal*, l'autor va crear un relat breu sobre la nostàlgia dels temps cavallerescos basada en una aventura puntual, d'arrel bretona, protagonitzada per un cavaller de l'illa de Mallorca, que inicia un viatge marítim sobre el llom d'una balena fins a una illa, on compartirà reflexions socials i morals amb Morgana i el rei Artús. Aquest relat descriu la diversificació de la matèria i l'encabeix en un context territorialment allunyat del bressol d'aquesta, rescatant anteriors visions sobre el paper de la fada en la narració.

La darrera obra que vaig considerar de necessària anàlisi va ser el relat de Thomas Malory titulat *La muerte de Arturo*, una reescriptura de l'última part de *La Vulgata* en què se'ns narren els dies finals dels cavallers de la Taula Rodona juntament amb la mort del mític rei bretó i el final de l'època daurada de la cavalleria artúrica. Per fer-ho, vaig consultar la traducció de Francisco Torres Oliver, basada en l'edició del text de Janet Cowen, que al seu temps s'emmirallà en la transcripció del manuscrit de Winchester per Eugène Vinaver. El manuscrit original en sí ja fou una traducció de William Caxton datada del 1485, però l'original conservat també data del segle XV. L'obra, que culmina

el viatge de la representació de Morgana al llarg de les distintes obres que la mencionen en la literatura baix medieval, aporta la final i transcendent imatge d'ella que ens ha arribat fins als nostres dies.

Malgrat l'elecció del compendi esmentat, estaria condicionant els resultats d'aquest treball si no em detingués, puntualment, a comentar algunes pintures coetànies que feren altres autors de la fada Morgana. És per aquest motiu, que tot i no haver-les establert com a obres principals, a causa de l'extensió requerida del Treball de Final de Màster, no puc deixar de mencionar les aparicions de Morgana a *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes, el lai de *Guinemar*, de Maria de França o *Merlin* de Robert de Boron.

Per tal de facilitar una millor vista de la transformació del personatge, vaig repartir la descripció i la funció atorgades a Morgana en quatre blocs: la descripció del llinatge i la forma física, les capacitats màgiques, els escenaris que habita i el procés de racionalització i demonització. D'aquesta manera, podia desgranar amb major profunditat els elements més destacables de la seva figura. Malgrat que tots els blocs estiguin entrellaçats, i que alguns conceptes estiguin a mig camí entre un i altre o, fins i tot, puguin encabir-se en dos o més blocs, la fragmentació respon a una voluntat de classificació per fer l'anàlisi més entenedora.

Llinatge i presentació física de Morgana

La recerca de la representació de Morgana havia de començar, si més no, per la primera impressió que rep el públic d'aquest personatge, això és pel nom, seguit del llinatge o parentesc i de la descripció. El primer cop que ens trobam una menció de Morgana a la *Vida de Merlín* és dins la descripció de l'illa dels Fruits o l'illa Afortunada, i dels seus habitants. Geoffrey de Monmouth explica com l'illa estava governada per nou germanes i es detén a parlar de la major: «Morgana es su nombre», que supera en bellesa a la resta de germanes: «Morónoe, Mázoë, Gliten, Glitonea, Gliton, Tirónoe, Titen y Titon, famosísima por su cítara».⁷⁵ L'autor retorna al personatge en la narració del viatge d'Artús a l'illa, després de la batalla de Camblan, per situar-la com a responsable de guarir les ferides del rei. Una darrera menció, indirecta, de la natura de la fada, apareix en parlar de la batalla d'Artús contra Mordred, en la que el primer, després d'acabar greument ferit

⁷⁵ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 32-33.

pel seu nebot «llegó al palacio de las ninfas».⁷⁶ Tot i que breu, aquests primers atemptats d'establir la definició del personatge estableixen els pilars sobre els quals es desenvoluparà posteriorment: el nom —Morgana—, la relació amb l'illa —d'Avalon o l'illa Afortunada— i el seu paper final en relació amb Artús —la guaridora—.

A *Lancelot*, en l'edició del primer tom d'Alexandre Micha, la primera menció de Morgana apareix emmarcada en la descripció del *Val sans Retour*, durant l'aventura del duc Galescalain en recerca d'històries semblants a les que havia sentit narrar a Ivany i Lancelot. No sabem encara res de l'aspecte del personatge quan el narrador estableix un lligam nou: «Morgue le suer al roi Artu».⁷⁷ Morgana és en aquest relat, doncs, la germana del rei, però el narrador afegeix ràpidament un nou adjectiu, a causa dels seus encanteris, Morgana «ançois l'apeloient Morgue la dieuesse».⁷⁸ Abans, ens apunta el text, era considerada una deessa, però l'adjectiu emprat pels cavallers i la resta de personatges del relat és, indubtablement, el de «Morgue la fee». Amb aquest apel·latiu s'hi dirigeix el narrador en explicar l'arribada de Lancelot al pavelló de la fada; també a l'episodi de «Les trois enchanteresses»: «[...] l'une avoit non Morgue la fee»;⁷⁹ o durant l'escapada de Lancelot del tercer empresonament en què, sortint del castell, troba un porter que li revela el nom de la seva segrestadora: «Sire, l'an l'apele Morgue la fee et est seror le roi Artus».⁸⁰ De la mateixa manera, la relació de parentesc amb el rei estarà contínuament reforçada amb expressions de la mateixa Morgana, com ara: «[...] le roi Artu mon frere»,⁸¹ en el primer banquet organitzat a Lancelot; o Morgana, «la seror le roi Artus»,⁸² en paraules de Ginebra, dirigint-se aquesta a Lancelot amb la voluntat d'advertir de les maldats de la fada. Les repetitives referències a la natura i el parentesc de Morgana són causades per la tendència, al llarg de la literatura de cavalleries, de crear escenaris de retrobament entre personatges que romanen anònims entre ells, però no al públic i receptors de l'obra, per finalment descobrir la seva identitat. És per aquest motiu que al llarg de l'obra trobam més d'una presentació de la fada a personatges amb els quals ja s'havia trobat anteriorment en el relat.

⁷⁶ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 38.

⁷⁷ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 275.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain jusqu'à la fin de la quête de Lancelot par Gauvain et ses compagnons* [Tom IV], edició crítica a càrrec d'Alexandre Micha, Ginebra, Droz, 1979, p. 173.

⁸⁰ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector par Lancelot au retour de Gauvain et de ses compagnons à la cour* [Tom V], edició crítica a càrrec d'Alexandre Micha, Ginebra, Droz, 1980, p. 63.

⁸¹ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain*, op. cit., p. 371.

⁸² ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector*, op. cit., p. 4.

Més enllà de la seva denominació, com ja hem comentat, en l'obra apareix també el seu parentesc. Després de la primera visita de Lancelot al pavelló de Morgana, la fada organitza un banquet al cavaller i als seus acompanyants en el que es narra la seva procedència. Filla del duc de Tintajuel i d'Igerna, qui seria posteriorment la reina i muller d'Uterpendragon, des d'on compartiria llinatge amb Artús, creant la relació de germanastres entre el mític rei i la fada. En arribar a certa edat, Morgana esdevingué «si fu si chaude et luxuriose que plus chaude feme ne convint a querre».⁸³ A la cort d'Artús, la fada es casà obligada amb un duc, al qui posteriorment seria infidel amb el cavaller Guiamor de Tarmelide, cosí de Ginebra. Morgana també destaca, juntament amb altres personatges meravellosos, pel seu vestuari. D'aquesta manera és com, durant l'episodi de "Les trois enchanteresses" el narrador descriu a Morgana, la reina de Soresan i la reina Sibil·la, «[...] vestues et acesmees si richement que nile mielz».⁸⁴ Les descripcions de materials, objectes i construccions luxosament ornamentades es repetiran en forma de topos quan es relacioni l'escenari amb el món sobrenatural de la meravella.

Per la seva banda, Guillem de Torroella, a *La faula*, presenta Morgana a l'arribada del cavaller, guiat per una balena, un papagai i un cavall, a «l'Is·Enxantea / Hon repayre Morgan la fea / E mesire le roy Artus».⁸⁵ A banda de l'epítet atorgat a Morgana, el narrador afegeix l'adjectiu clau quan menciona el castell: «Del rey Artús e de la fada».⁸⁶ En aquest cas, Morgana torna a restar lligada a la cura del rei i al seu caràcter de fada. De nou, tenim la descripció d'una Morgana vestida pulcrament, a la que el narrador afegeix, per primer cop, la seva edat:

Asauta, jove e iznella / E de totas beutats garnida; / De samit neyr fon gint vestida /
Hon ach brisau a tall francès; / No·y ach de perles ni de fres, / Orladura ni garnimén, / Mas ill
se·n vestia tan gen / Que res no·y calia esmendar. / Lo vis ach amorós e clar, / La faç blanqua
e colorada, / E·ls cabells saurs; trop gint formada / Fo pels altres membres del cors; / Aytant
com eu ne vi de fors, / Trop era bella e ben estans, / E fo en edat de setze anys, / Segons qu'eu
en sa faç xausí.⁸⁷

Influenciat per Geoffrey de Monmouth i pel cicle *Lancelot-Graal*, l'autor recorre a una demostració clara del coneixement de la matèria de Bretanya, durant la que detalla la història de Morgana i Artús. En una primera referència al paper de Morgana, després de la batalla contra Mordred, Artús remarca: «Lo jorn que je lexé le monde / E me·n entrey

⁸³ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 300.

⁸⁴ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain*, p. 177.

⁸⁵ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 7-8, vers 179-181.

⁸⁶ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 9, vers 220.

⁸⁷ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 19-20, vers 470-485.

en mer profonde / En la nef on mey mis la fea / Por venir en cest·encontrea / On auroy esté plausers ans, / Toutes foys lies e joyans / E sans tot corrous jusque si!». ⁸⁸ Uns versos més endavant el protagonista torna a fer menció de la versió del final de la batalla: «Venç la fada Morgan per mar / En una nau, on fe entrar / Lo rey Artús tant solamén [...]»; ⁸⁹ llavors, per segon cop, es confirma en paraules del rei Artús:

[...] Justa la mer, for la forest, / Morgans ma suer, qui ensi est, / Vinc en una nef per la mer; / Sí mi covint dedins intrer / Por sos dits e por sa requesta; / Lor s'esdevenc una tempesta / Qui rendoyt lo temps xaut com feuch, / Qui nos conduyt en cestuy leuch / On tots jorns ay puy demoré. [...] Car Morgan me fist desarmer / E sí me fist intrer tot nu / En una font de gran vertu, / Qui cort lay fors en mig la playna. / De gran vertu es la fontayna, / Qu'ella part del flom de Tigrís / Que neix en mig de paradís: / De totes pl[ayes] medicina; / Sí venc per volenté divina, / Qu'il n'est mie sellons natura. ⁹⁰

Tornam a trobar la relació de parentesc entre el rei i la fada, amb el «Morgans ma suer», ⁹¹ que anuncia el mateix monarca. No tan sols tenim la corroboració del llinatge, sinó que també anuncia, per segon cop l'epítet atorgat a aquesta.

Thomas Malory, a *La muerte de Arturo*, afegeix una versió més extensa del llinatge de Morgana. Després de relatar el matrimoni entre Uterpendragó i Igraine, arran de l'assassinat i mort del primer marit de la reina, el narrador menciona dos casaments més i la primera aparició de la fada:

Y el rey Lot de Lothian y de Orkney casó entonces con Margawse, que fue madre de Gawain, y el rey Nentres de la tierra de Garlot casó con Elaine. Todo esto se hizo a requerimiento del rey Uther. Y la tercera hermana, Morgana el Hada, fue enviada a la escuela de un convento de monjas, donde aprendió tanto que fue una gran sabedora de nigromancia, y después casó con el rey Urien de la tierra de Gore, el cual fue padre de sir Uwain le Blanchemains. ⁹²

Tan sols amb aquest paràgraf tenim tres nuclis d'informació sobre Morgana en el relat del segle XV. El primer és que Morgana es relaciona de nou amb l'epítet de fada, però aquest cop els seus coneixements procedeixen d'una font molt distinta —ho corroborarem més endavant—. El segon envolta la qüestió del seu llinatge, Morgana és la filla menor de tres, situant-la com a germana de Margawse i Elaine. I el tercer parla de les seves relacions matrimonials, Morgana és la muller del rei Urien i la mare d'Ivany.

Però no tota la informació la rebem en aquesta primera aproximació a la fada. Més endavant, el narrador es detura en especificar el curiós engendrament de Mordred, entre

⁸⁸ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 31, versos 766-774.

⁸⁹ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 38, vers 959-961.

⁹⁰ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 41-42, versos 1015-1023 i 1030-1039.

⁹¹ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 41, vers 1016.

⁹² Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Vol. 1], op. cit., p. 12.

Artús, desconexador de la seva ascendència, i la seva germanastra Margawse —que posteriorment s'ha confós amb Morgana—, després del qual demanarà trobar-se amb la seva mare natural: «Enviaron a toda prisa por la reina, y vino trayendo con ella a Morgana el Hada, su hija, que era hermosa dama como ninguna podía ser, y el rey acogió a Igraine de la mejor manera».⁹³

Morgana sembla prendre consciència del seu estatus i, en un episodi homòleg al de “Les trois enchanteresses” de *Lancelot*, es presenta de la següent manera: «—Yo soy la reina Morgana el Hada, reina de la Tierra de Gore, y aquí están la reina de Northgales, y la reina de la Tierra de Oriente, y la reina de las Islas Lejanas; escoge, pues, a cuál de nosotras quieres tener de amante, pues no puedes escoger sino esto, o morir en esta prisión».⁹⁴ Més enllà de la seva relació amorosa amb el cavaller Accolon, que mencionaré més endavant, no trobam més descripcions físiques ni de llinatge de Morgana. Tot i que, a causa de la importància cabdal que tindrà en relació amb la seva personalitat a cada obra, resten per analitzar les descripcions dels atributs meravellosos de la fada.

La formació i els coneixements atribuïts a Morgana: de la meravella a la màgia

La transformació que sofreix el personatge de Morgana al llarg de la literatura de la pinça entre els segles XI i XV es plasma també en la seva relació amb el meravellós. En tant que fada, la idiosincràsia de la figura amb el seu nom, llinatges, físic, entorn i coneixements és allò que permet diferenciar els trastorns més rellevants del seu paper en la matèria. És d'aquesta manera com les capacitats que actualment titllaríem de màgiques defineixen en menor o major mesura la resta de trets fonamentals de la protagonista. Com hem vist a l'estat de la qüestió, per Lancner era clau diferenciar l'encantament, eina de modificació de la percepció de la realitat —pròpia de la màgia— i la meravella, modificació d'allò que és real —pròpia dels éssers sobrenaturals—. Per Le Goff la diferència entre el meravellós i la cosa màgica resideix en l'ús del sobrenatural i el seu significat en cadascun dels mots: en el cas meravellós, el fet sobrenatural ve de la mà de la mateixa arrel en el que succeeix inexplicablement i transcendeix; en el cas del fet màgic el sobrenatural es regirà per la seva capacitat de relacionar-se amb l'entorn del malèfic. La classificació de Morgana entre aquests termes es definirà pel paper que juga en el relat.

⁹³Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Vol. 1], op. cit., p. 50.

⁹⁴ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Vol. 1], op. cit., p. 201.

El que queda clar des d'un principi és que Morgana és, sens dubte, coneixedora i executora de poders sobrenaturals. A *Vida de Merlín*, durant la descripció de l'illa, el narrador brinda la primera referència a les arts de la fada:

La mayor de ellas es sabia en el arte de curar [...] y conoce la utilidad de todas las hierbas para la curación de los cuerpos enfermos. También conoce el arte de mudar su figura, y como Dédalo sabe cortar los aires con plumas nuevas. Cuando quiere, en Bristo, Carnoto o Papias, cuando quiere se deja caer del cielo en nuestras playas, y esta ciencia dicen que han aprendido sus hermanas [...].⁹⁵

La principal i primera menció dels coneixements de Morgana està relacionada amb el saber i l'ús d'herbes amb finalitats mèdiques. Cal incidir en aquesta finalitat de cures inicial, que recuperarà a posteriori. La segona capacitat enumerada és l'art de mudar de forma física i la tercera la de volar. A aquests sabers el narrador els anomena ciència, que a causa del context històric hem de llegir en clau de coneixement, i els situa com a elements d'estudi, és a dir, poders adquirits. Els coneixements relacionats amb l'ús d'herbes i remeis que sanen són els que formaran part universal del personatge i els que l'acompanyaran arreu de les seves modificacions. La raó pareix estar molt clara i es reproduceix en una de les escenes més transcrites de la matèria de Bretanya:

Allí, después de la batalla de Camblan, llevamos herido a Arturo guiados por Barinto, que conocía bien los mares y los astros del cielo. Con tal piloto llegamos allí con el príncipe y Morgana nos recibió con el honor que era debido, y en su propio lecho tendió al rey sobre cobertores de oro, y con su honesta mano descubrió las heridas y largo tiempo las estuvo viendo, y al final dijo que ella podía devolverle la salud si con ella se estaba largo tiempo y quería tomar sus medicamentos. Así, pues, gozosos le encomendamos al rey y dimos las velas a los vientos favorables para nuestra vuelta.⁹⁶

Al final de la batalla del rei Artús contra Mordred, els seus cavallers porten el monarca fins a Avalon, on serà Morgana qui s'encarregui de guarir-lo de les ferides mortals. A aquest paper, Geoffrey de Monmouth li atribueix l'ús de medicaments, que vendrien a ser els fruits dels sabers de Morgana en l'ús d'herbes amb finalitats medicinals. L'autor ens ha presentat una Morgana sàvia, dotada de coneixements purament meravellosos —tots ells interactuen i modifiquen la realitat— dels que farà ús amb finalitats constructives. En aquesta obra la fada es tracta, seguint la definició de Le Goff i de Lancner, en funció de personatge relacionat amb el meravellós.

A *Lancelot*, aquests coneixements arriben tenyits de noves finalitats i, amb aquestes, de nous significats. Juntament amb el primer cop que trobam la descripció de Morgana, trobam també la dels seus coneixements: «Il fu voirs que Morgue le suer al roi

⁹⁵ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 32-33.

⁹⁶ *Ibídem*.

Artu sot d'enchantment et de caraies sor totes femes et par la grant entente que ele i mist en laissa ele et nuit es grans forés sotaines, si que maintes gens dont a cel tens avoit molt de foles par tot le país ne disoient mie qu'ele fu feme, ançois l'apeloient Morgue la dieuesse».⁹⁷ D'aquest primer fragment cal centrar-nos en els mots que emprà el narrador per parlar dels poders de la fada: "enchantment" i "caraies"; mots referits a bruixeria, encant i conjur,⁹⁸ que ens remetent a una idea de sobrenatural màgic, és a dir i per les nostres referències bibliogràfiques, sobrenatural malèfic. Per entendre aquest lligam amb una cara malvada del fet màgic el narrador explica el relat que sustenta la construcció del personatge. Morgana s'enamorà d'un cavaller a qui estimà per sobre de tota la resta, però aquest cavaller estava encisat per una altra dama, fet pel qual la fada va decidir tancar-lo al seu castell. El cavaller va trobar la forma de sortir i reunir-se amb la seva estimada i Morgana, trista i rancorosa per aquest esdeveniment, decidí crear un encanteri sobre el territori del vall del castell, de tal manera que cap cavaller mai no pogués entrar fàcilment i sortir-ne tan sols si era purament fidel:

Tels estoit la force de l'enchantment del val: si n'i entra onques chevaliers qui amast ne qui eust amé qui n'i remansist, et si avoit ceste prisons esté XVII ans. Mais s'il avenoit chose que chevaliers i entrast qui par amors n'amast ne n'eust amé, il s'en porroit issir sans damage; et testot li enchantement de laiens de la damoisele et d'autres choses estoient aterminé a l'ore que uns chevaliers vendroit laiens qui onques n'avroit fausé vers s'amie, si com oï avés; ne Morgue ne cuidoit mie que nus chevaliers poist estre qui en aucune chose n'eust fausé vers amors; et por ce le volt ele issi establir qu'ele voloit son ami avoir en sa prison tos jors mes.⁹⁹

Tenim configurada la natura i objectiu dels poders de Morgana. Els coneixements de la fada a *Lancelot* estan lligats amb l'encanteri, que és la modificació de la realitat als ulls dels seus espectadors, però no de la realitat mateixa. Morgana fa ús d'uns coneixements explícitament màgics, sense relació aparent amb el que coneixem per l'Altre Món sobrenatural. El poder de la nostra protagonista és en aquest cas la capacitat de crear un miratge i la raó que l'impulsa a crear-lo és el despit amorós. Els usos màgics de la fada tendran, inevitablement i per norma general, un objectiu devastador.

En el camí de presentació dels poders de la fada trobarem altres elements que aporten cos a aquesta descripció, com per exemple l'ús de verins i toxines de les quals disposa Morgana en el primer empresonament de Lancelot: «Lors prist une herbe que l'en apele sopite: si n'est nus home que, s'il en avoit gosté, ki jamés finast de dormir tant que

⁹⁷ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 275-276.

⁹⁸ Segons el DMF: *Dictionnaire du Moyen Français* [Versió 2020], ATILF-CNRS & Université de Lorraine, recuperat de: <http://www.atilf.fr/dmf> [13/09/21].

⁹⁹ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 276-277.

l'en l'esveillast a force».¹⁰⁰ Aquest fragment revela de nou el coneixement de Morgana en relació a les herbes, però en aquest cas amb una finalitat que el narrador intencionadament mostra com a malvada, o interessada, si més no. De nou, al final de l'empresonament, Morgana prepara un beuratge a Lancelot, que ja es troba en hores molt baixes, per tal de recrear-li un somni que mostri la infidelitat de Ginebra i així hagi de despertar enfurismat amb la seva amant. En l'ús dels beuratges i les herbes podem veure la finalitat d'encantar la ment del protagonista. Tot i que les modificacions de la realitat a ulls del cavaller acabin tenint conseqüències materials, l'ús inicial dels encanteris segueix relacionat amb una modificació parcial i personal de la mateixa realitat. Per tant, segueix en la línia d'una Morgana màgica, més que no meravellosa. Podem seguir parlant, doncs, de Morgana en tant que fada? O es tracta d'un mot que simplement fa la funció d'epítet? Si ens atenim a les definicions de Lancner i Le Goff, a *Lancelot* Morgana formaria part d'un cànon de personatges màgics, amb algunes reminiscències meravelloses. Però la definició de fada, igual que la imatge del nostre personatge, també es transformarà al llarg de la història medieval. De fet, el mateix narrador ens aporta una definició concreta de qui són aquestes figures sobrenaturals:

A chelui tans estoient apelees fees toutes icheles qui savoient d'enchantement et moult en estoit a chelui tans en la Grant Bertaigne plus qu'en autres terres. Eles savoient, che dist li contes des Brethes Estoires, les forches des paroles et des pieres et des erbes. par quoi eles estoient tenues en joveneche et en biauté et en si grant riqueche com eles devoient. Et tout fu establi au tans Merlin le prophete as Englois qui sot toute la sapience qui des dyables puet deschendre, et por che fu il tant redoutés des Bertons et tant honorés que tout l'apeloient saint prophete et toute la menue gent l'apeloient lor dieu.¹⁰¹

L'episodi de "Les trois enchanteresses", pel mateix ús de mots, reforça la idea de la dama com a encantadora, a qui el narrador suma els noms de la reina de Soresstan i la reina Sibil·la, «fames ou monde qui plus savoient d'anchantement et de charaies sanz la Dame del Lac»,¹⁰² i en el que es torna a repetir la dinàmica del beuratge encantat proposat en paraules de Morgana: «[...] Mes ge vos dirai que l'an face: faisons faire I biere chevaleresce et ce est li mielz que je i voie, et l'anchantons si qu'il ne se puisse esveiller devant que nos voudrons, si le couchons anz et l'an faisons porter avec nos au chastel de la Charete, et ce est li mielz que je i voie, car quant nos l'avrons an nostre pooir, li fera

¹⁰⁰ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 349.

¹⁰¹ ANÒNIM, *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, Du debut du roman jusqu'à la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut* [Tom VII], edició crítica a càrrec d'Alexandre Micha, Ginebra, Droz, 1980, p. 38.

¹⁰² ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain*, op. cit., p. 175.

plus tost quanque nos voudrons». De nou, la finalitat és interessada i la motivació, amorosa.

Durant l'últim empresonament de Lancelot per Morgana es mostren dos exemples més dels coneixements sobre herbes de la fada. El primer és a partir d'una poció que prepara Morgana i dona a tastar a Lancelot a través de la seva donzella: «Et quant li avra presque mengié, veez ci une poison que je ai por li faite que vos li donrez a boivre, et il la santira douce, si la buvra volentiers et quant il en avra assez beu, si em porrons faire a nostre volenté.»,¹⁰³ i el segon un cop Lancelot es troba sota els efectes del primer beuratge, quan la fada porta: «[...] une boiste plainne de poudre qu'ele avoit fait por Lancelot [...]»¹⁰⁴ i amb «[...] .I. tuel d'argent et le mest ou nes Lancelot et li souffle el cerveil [...]»,¹⁰⁵ per tal que «[...] il ne revandra jamés en son bon sans tant com la force de ceste poudre li soit el cervel». ¹⁰⁶ Ens trobam amb una nova demostració de l'ús que fa Morgana de les herbes per manipular físicament i mentalment als cavallers, i d'una nova introducció en el repertori d'ungüents i pocions, com seria en aquest cas la pols de carbó que empra per controlar a Lancelot. Són de nou dos exemples d'encanteris que revelen la capacitat de la fada de manipular la visió de la realitat del cavaller, tot i que no la realitat mateixa.

L'adquisició dels coneixements màgics de Morgana s'expliquen en el relat per raó de la seva bona relació amb Merlí després de partir de cort, arran de la tràgica ruptura de la relació amorosa amb Guiamor, cosí de Ginebra, causada per la mateixa reina.¹⁰⁷ Els coneixements de la fada són, de nou i a aquest entendre, fruit d'estudi i aprenentatge com a alumna de Merlí. Com també ho són els esmentats coneixements màgics de l'anomenada Niniane, una de les dames del llac, amant de Merlí, qui sí que demana al mag que li ensenyi a assolir la immortalitat: «Je voel, fait ele, que vous m'enseigniés comment je poroie un lieu si fremer par forche de paroles et enserer dedens che que je vaudrai et que nus n'i puisse entrer n'issir ne hors ni ens. Et si m'enseigniés comment je porrai faire dormir a tous jours mais qui que je vaudrai sans envellier». ¹⁰⁸ No trob cap

¹⁰³ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁴ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector*, op. cit., p. 49.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ ANÒNIM, *Lancelot. Roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 301.

¹⁰⁸ ANÒNIM, *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle, Du debut du roman jusqu'à la capture de Lancelot par la Dame de Malohaut* [Tom VII], edició crítica a càrrec d'Alexandre Micha, Ginebra, Droz, 1980, p. 42.

referència, per contra, del fet que Morgana fos coneixedora d'aquesta immortalitat arran del seu aprenentatge amb Merlí o de forma autodidacta. El cas d'assolir aquesta capacitat significaria, seguint les definicions establertes, una recuperació de l'element meravellós.

A *La faula*, els poders de Morgana es mencionen breument i en dues ocasions concretes. El primer esment dels poders relacionats amb la fada sorgeix arran de la descripció del jardí del palau d'Avalon: «E per força d'encantamén / Mostraven fruyt e flors ensemps / Si tot no·u ordonava·l temps.».¹⁰⁹ Entenem que el *locus amoenus* emprat per aquest escenari, la manca del pas del temps, evidencia un principi d'immortalitat, una mena de paradís etern que no deixa de ser conseqüència, en aquest cas, d'un encanteri. Un encanteri que banya el territori i les persones que l'envolten menys una: Morgana, qui, davant la incredulitat del viatger, li revela el secret del paratge:

Cestuy anellet que je ay / En mon sinestre deyt petic, / Il est aycell qui·l hom no·n vich / Aneus de si tres gran virtut; Car le safirs fermés hi fut / Por cel art e por cel manera / Que·ls sers rent clara llumenera; / Car plus son treble e escur, / Plus revinent si clar e pur / Comant cristayll cant es polis, / E si vos l'ajustets au vis, / Adonchs vevrés apertamén. / Li Roys e tot l'inxantamén. / E plus encor que no cuyés.¹¹⁰

L'anell que apareix en aquest relat és propi de les obres de la matèria de Bretanya. L'anell concentra, com farien altres objectes meravellosos, els poders sobrenaturals. En aquest cas l'objecte permet veure més enllà de l'encantament, el trenca d'alguna manera. Trobam altres funcions relacionades amb els anells màgics —com ara l'anell que feia invisible a Ivany en el relat de *Le Chevalier au lion* de Chrétien de Troyes—, però és curiós veure que en aquest cas l'anell de Morgana té la mateixa funció que l'anell que Ginebra dona al seu amant per evitar, precisament, els encanteris de la mateixa Morgana, com trobam narrat a *Lancelot*: «Se Morgue vos het, je vos lo que de li vos gardez, car c'est une chose qui moult fait a douter, come cele qui tant set d'anchantement que ele anchante bien home le plus prodome del monde; si ne vos en sai conseil donner fors tant que vos portez en vistre doi .I. anel d'or que vostre dame del Lac me donna, quant vos avra mestier contre lui».¹¹¹ L'anell funciona de catalitzador del poder sobrenatural i la natura referent a qui el porta d'un relat a l'altre, com podem observar, és erràtica.

Però sobretot el que podem extreure del fragment és el recurs de l'encanteri, de la modificació de la realitat a la vista d'un tercer personatge i de la revelació d'aquesta

¹⁰⁹Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 17, versos 416-418.

¹¹⁰Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 26-27, versos 649-661.

¹¹¹ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 4.

realitat en un moment determinat. Igualment, aquest no és el paper fonamental de Morgana en el relat, que menciona el rei Artús per explicar la seva desaparició i el seu final etern. Morgana és aquella qui cura Artús de les ferides de la batalla del monarca contra Mordred i aquest cop no ho fa per coneixement d'herbes ni beuratges, les cures d'ungüents de la fada es reemplacen per «[...] una font de gran vertu, / Qui cort lay fors en mig la playna. / De gran vertu es la fontayna, / Qu'ella part del flom de Tigrís / Que neix en mig de paradís: / De totes pl[ayes] medicina; / Sí venc per volenté divina, / Qu'il n'est mie sellons natura».¹¹² El paper de Morgana en l'ús de la medicina es relega a un coneixement secundari, de referència més que no d'execució, ja que la font actua per ella mateixa i la fada es presenta com a mera coneixedora de les seves propietats sobrenaturals.

A *La muerte de Arturo* es recullen el conjunt de modificacions anteriors per presentar una Morgana lligada més al món terrenal que al sobrenatural, però la contradicció dels usos d'aquest personatge florirà per ella mateixa. En l'anteriorment mencionada primera impressió de la fada ja s'estipula el bressol dels seus coneixements: «Y la tercera hermana, Morgana el Hada, fue enviada a la escuela de un convento de monjas, donde aprensió tanto que fue gran sabedora de nigromància [...]».¹¹³ És a dir, Morgana ha adquirit el seu coneixement de forma no inherent a la seva natura i relegat a un segon pla. A més, ha adquirit aquest coneixement en un convent de monges. La racionalització d'aquestes premisses, que tractaré després, denota el caràcter racionalitzador del narrador sobre característiques que fins ara havien conservat trets sobrenaturals. Morgana no és en aquest cas alumna de Merlí i tampoc pareix estar relacionada amb un Altre Món elevat per sobre del mortal, sempre que no considerem el Cel cristià fent la funció d'aquest Altre Món.

Malgrat aquest aprenentatge, que podríem considerar més comú que extraordinari, les capacitats de la fada segueixen prenent forma a través del meravellós. Com és el cas de l'episodi de la primera traïció de Morgana a Artús, en el que bescanvia l'espasa del rei per la del seu amant Accolon, per tal de donar mort així al seu germà.¹¹⁴ La fada ho fa creant una modificació de la realitat en la qual Artús acaba en una cel·la sense Excalibur, el rei Urien dormint devora d'ella i Accolon a la ribera d'una font amb l'espasa màgica.

¹¹² Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 41-42, versos 1032-1039.

¹¹³ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 12.

¹¹⁴ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 133.

Morgana demostra poder canviar el temps històric i, a més, poder modificar la localització de persones i objectes en aquest temps.

Seguit d'aquesta aventura, en la persecució d'Artús a la fada, el narrador aporta més evidències dels poders de Morgana. La primera és la seva capacitat de transformar-se, no tan sols a ella, sinó també el seu voltant, en distintes matèries i formes: «[...] tomó forma por encantamiento, hombre y caballo, de una gran piedra de mármol.»¹¹⁵ forma amb la qual amenaça la vida del seu germà: «Dile que te he rescatado, no por amor a él, sino por amor a Accolon, y dile que no le temo mientras pueda tomar yo y los que vienen conmigo, semejanza de piedras; y hazle saber que podré hacer mucho más cuando vea mi sazón.»¹¹⁶

El públic és conscient que Morgana pot modificar l'espai-temps, transportar màgicament objectes i persones i transformar-se en altres formes, igual que fer-ho amb l'entorn que l'envolta. Però encara tenim un episodi més que ens revela els poders de la fada. El segon cop que Morgana intenta matar el seu germà envia una donzella amb un mant ric en pedres precioses que, per intercepció de la Dama del Llac, mostra el seu objectiu sobre la donzella que el portava com a present a Artús: «E hizo rey que fuese puesto sobre ella, y al punto cayó muerta, no llegando a decir una palabra más, y ardió hasta que fue carbón.»¹¹⁷ Sembla una mena de maledicció. D'aquesta manera trobam l'explicació dels poders de Morgana atorgats a objectes. De nou, amb finalitat destructora i en aquest cas i a diferència de *Lancelot*, per una motivació d'odi. Podem trobar una nova via comparativa a l'escena de "Les trois enchanteresses" de *Lancelot* que es reproduïx a l'obra d'aquesta manera: «-No debemos porfiar -dijo Morgana el Hada, que era hermana del rey Arturo-; echaré un encantamiento sobre él de manera que no despertará en seis horas, y entonces lo llevaré a mi castillo; y cuando esté seguro en mi poder, desharé su encantamiento, y entonces le dejaremos escoger cuál de nosotras quiere de amante.»¹¹⁸ L'encantament, que a *Lancelot* s'explicava arrel d'un beuratge, aquí es dona per suposat que l'efecte sorgeix de l'encanteri per ell mateix, no especifica si és a partir d'un beuratge i sembla sorgir de la voluntat de la fada.

¹¹⁵ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 147.

¹¹⁶ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 149.

¹¹⁷ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 150.

¹¹⁸ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 209.

No obstant aquesta manca de relació de Morgana amb el coneixement d'herbes màgiques i amb la voluntat de guarir, apareixen dos episodis concrets, en els volums II i III de la present edició, que reprenen la tradició de la màgia blanca de la fada. El primer episodi es dona en la trobada entre el cavaller Alisander le Orphelin i Morgana. Morgana tracta al cavaller després d'una batalla en que acaba greument ferit: «Entonces la reina Morgana el Hada axaminó sus llagas, y le puso un ungüento al que parecía que iba a morir. Y por la mañana, cuando vino a él, lo oyó quejarse lastimeramente; entonces le puso otros ungüentos y le cesó el dolor.»,¹¹⁹ després dels quals l'adorm amb un altre licor i l'adverteix que si vol sanar haurà d'estar dotze mesos i un dia dins el castell. A banda de la revelació, finalment, de les capacitats medicinals de la fada, aquest episodi ens porta a relacionar-lo fàcilment amb el seu homònim dins la matèria de Bretanya, el moment en que Artús arriba ferit de mort al vaixell que el portarà a l'illa d'Avalon per rendir-se a les cures de la seva germana Morgana. La clàusula temporal, dotze mesos i un dia, ens porta a pensar en els tabús establerts per les fades dels relats de la matèria, ja siguin les de Maria de França com les de Chrétien de Troyes. La fada dicta una clàusula a canvi dels seus beneficis, per ser posteriorment trencada pel cavaller i desenllaçar en una crisi que porta a la desaparició de la dona sobrenatural i dels seus béns. En aquest cas, Alisander queda lliure i la neboda del comte del Pas cala foc al castell de la fada.

Però l'últim bé que aporten els poders de Morgana és el de salvar el futur de la cavalleria. Després de la batalla contra Mordred, Bedever porta el rei Artús a la barca que l'acull per mandat de tres reines, una de les quals menciona ser la germana del monarca i l'increpa de la següent manera: «¡Ah, querido hermano!, ¿por qué habéis tardado tanto tiempo en venir a mí? ¡Ay, hartó se ha enfriado esta herida de vuestra cabeza!».¹²⁰ D'aquesta manera i després de representar una Morgana amb capacitats certament poderoses, d'usos malignes —matar el rei Artús, el seu germà— i d'arrel cristiana —recordem que els coneixements de nigromància els aprenen d'un convent de monges—, l'arc del personatge finalitza amb el retorn al seu ús per guarir al rei Artús i obrir un bri d'esperança al retorn del temps de la cavalleria.

¹¹⁹ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 254-255.

¹²⁰ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum III], op. cit., p. 352.

Els escenaris de Morgana: l'illa d'Avalon

Els precedents cèltics de Morgana la relacionen amb els espais atorgats a l'Altre Món, aquell relacionat amb les aventures, els misteris i un inexplicable cada cop més racionalitzat. El bosc, escenari per excel·lència del camí del cavaller, de la crisi i de l'adquisició de valors, és l'espai primordial de la meravella. Dins d'aquest, l'aigua, les fonts, els mars, els rius i torrents, les basses i els llacs són les localitzacions predilectes de les fades, el bressol de la seva natura i, molt sovint, la porta al món sobrenatural, extraordinari i supraterrenal. Es tracta de la terra no-civilitzada, no-organitzada, no-parcel·lada, en oposició a les viles i ciutats bullint amb intercanvis i contractes d'ús i propietat. Però coetani a l'espai dedicat en la matèria de Bretanya a la meravella, coexisteix un lloc clau, tan antic com és la literatura, que abraça el que en l'imaginari comú entenem per immortal, poderós i superior: les illes. Una en concreta recorr el viatge de Morgana al llarg de la literatura de cavalleries:

La isla de los Frutos, que llaman Afortunada, bien puesto tiene el nombre, que todo produce por sí sola. Pues no ha menester esta isla de labriegos que aren sus campos: no hay allí ningún cultivo, todo lo da espontáneamente la naturaleza, Además de abundantísimas mieses produce también uvas y en sus bosques hay pomares silvestres, no cuidados. De todo da su suelo en extrema abundancia, frutos en lugar de grama. Allí los hombres viven cien años y más todavía, allí nueve hermanas gobiernan según ley que no está escrita a los que a ellas de nuestras partes llegan.¹²¹

Amb aquesta descripció s'enceta i es tanca el tema a la *Vida de Merlín* sobre les característiques principals de l'illa d'Avalon, una de les illes Afortunades, l'illa dels Fruits, com menciona el narrador en paraules de Merlí. És l'epítom de l'escenari per la meravella, el territori aliè a la mundanitat terrenal. Allà la natura produeix els fruits necessaris per sobreviure sense treball, la terra és fèrtil i abundant sense conrear-la, la vida es dilata i es regeixen pel govern de nou germanes —de les quals posteriorment serem informats de la seva naturalesa— sobre llei no escrita. Aquesta no escriptura de la regència de l'illa ens pot semblar anhistòrica i atemporal, d'alguna manera volent recalcar l'anormalitat del territori i la seva relació amb quelcom ulterior, superior i antagònic al món que coneix el seu públic. L'atribut meravellós del lloc i les seves gents queda segellat per la posterior referència del narrador en parlar del final de la batalla d'Artús contra Mordred, després de la qual el monarca «llegó al palacio de las ninfas».¹²² Les nou germanes que governen l'illa dels Fruits es revelen en tant que nimfes, forma que no ens hauria d'estranyar a causa de la seva herència permanent en la figura de les fades. L'illa

¹²¹ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 32.

¹²² Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 38.

s'alça com a màxim exponent de l'Altre Món en relació amb les seves habitants més poderoses, les fades, i d'entre elles la major en coneixement i bellesa, Morgana.

Més enllà de l'exemple més clar que trobam en l'obra dels espais predilectes de la meravella, el narrador es detura en una de les aventures de Merlí a parlar dels efectes meravellosos de les fonts: «Con estos y con otros poderes enriqueció las aguas Dios para que dieran pronta medicina a los enfermos y manifestaran con qué gran potencia el Creador sobresale sobre las cosas creadas cuando así en ellas se ejerce.».¹²³ S'estableix el vincle de l'objecte medicinal amb l'aigua, en aquest cas per ordre de Déu, però arrelat a la resta de literatura de la matèria a una força sobrenatural no antropocèntrica i, en tot cas, andrògina i plural. La relació de la meravella amb Déu la cercaré arreu de l'últim apartat.

Lancelot, per la seva banda, es manté fidel a la tradició coetània en la reproducció dels espais de cavalleries. A partir d'aquesta obra, l'illa queda relegada a l'episodi final de la mort del rei Artús i la meravella es desenvoluparà a través de motius que es desenvolupen en els espais del bosc. El primer escenari que presenta el relat lligat a Morgana és el del vall sense retorn. Galescalain reb la descripció del vall per part d'una donzella que li mostra el camí: «Cil val est si doleros a tos les chevaliers errant que nus qui entre ne s'en torne, et dient cil qui bien le quident savoir que passés a treis ans ou plus que nus chevaliers i entrast que puis en issist [...]».¹²⁴ Queda bastant clar que el vall està cobert per un encanteri, que tanmateix no assoleix tòrcer la voluntat del duc d'endinsar-s'hi i d'aportar-nos una definició paisatgística d'aquest. El vall es conforma de planures d'herba verda, gran i espessa, i d'una font bella i clara. Està flanquejat per murs d'aire i per una tanca meravellosa que permet l'entrada sense sortida dels cavallers que s'hi aventuren. En el vall hi ha una capella en la qual, per ordre de Morgana, es recita missa diàriament i tothora s'habiliten menjars, beures i música acompanyada d'arpes i altres instruments pels cavallers que hi resideixen empresonats.¹²⁵ La tanca la defensen dos dracs que treuen foc pels queixals i un conjunt de cavallers. La descripció del vall es reprèn a l'arribada de Lancelot al rescat de Galescalain:

Mais cil qui de la mort avoit poor ne plaint nul mal k'il ait encore, se atant puet eschaper, si s'en torne grant aleure, si se fiert en un jardin. En mi cel jardin avoit tendu .I. paveillon molt bel et molt riche. Et li chevaliers se fiert dedens et Lancelos après lui, si voit

¹²³ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 42.

¹²⁴ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 271.

¹²⁵ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 277-279.

dedens cel paveillon damoiseles a grant plenté et chevaliers ki delés eles se seoient. En mi lieu de cel paveillon avoit un gran lit gisoit endormie Morgue la fee.¹²⁶

En aquestes dues primeres descripcions el públic amb tradició literària reconeix la voluntat de presentar la retòrica del *locus amoenus*, recurs retòric que en la matèria de Bretanya és característic dels espais que conformen l'Altre Món. Enmig del vall, la font, l'aigua profundament inherent al motiu meravellós. Un pavelló ric en materials i el *continuum* de banquets i música acaben de traçar aquest escenari idíl·lic que es trenca sobtadament per la funció que té en el relat. Més enllà dels trets paradisiacs, el vall es presenta com una presó. Dracs i cavallers defensen la seva entrada i murs d'aire la sortida. Per sobre de tot, Morgana ha establert un encanteri que transforma el vall en l'extrem model de la *recreantisse*. Els cavallers que entren i mai no tornen a sortir queden anul·lats per sempre de la seva posició social en la civilització, més greu encara, se'ls hi impedeix finalitzar les aventures que amb honor havien de situar la cavalleria en l'expressió de la via correcta i elevada de viure en el marc del que demanda el seu estament.

Més endavant apareix una segona descripció de la localització de la fada, la d'un castell en què resideix Morgana, que sembla ser diferent de la inicial fortificació relatada en el vall sense retorn i que apareix en el tercer i últim segrest de Lancelot per voluntat de la fada. Es tracta de l'episodi en el que una donzella de Morgana porta al cavaller amb promeses de grans i meravelloses aventures a «une meson fort et riche qui estoit close de murs et de fossez».¹²⁷ De forma lleugerament irònica, Lancelot viurà en aquest castell aventures realment meravelloses, en el sentit estricte del mot, com li havia promès la donzella. És curiós observar també la facilitat amb la que se situa Morgana en distintes localitzacions en funció de la necessitat del relat d'incloure un element de crisi. Això o Morgana, arran del seu estatus social, és ama i senyora de distintes fortificacions arreu del territori per on passen els cavallers de la narració. Més enllà de possibles lectures amb menys recorregut, trobam una curiosa descripció de la cambra on la fada mantindrà Lancelot: «Lors fait panre Lancelot et le fet porter en .I. chambre fort et grant et large qui avoit bien .X. toises de lé et .XX. de lonc et si i avoit fenestres de fer qui ouvroient en un jardin; si i fait faire une couche ausi com se li rois Artus i deust gesir».¹²⁸

El gust pel luxe en relació amb les aparicions de les fades no és aliè al públic coneixedor de la matèria. L'Altre Món, més enllà de l'abundància d'aliment i de vida és

¹²⁶ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 296.

¹²⁷ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 47.

¹²⁸ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 50.

reconegut generalment per l'abundància de riqueses. Un món superior en l'imaginari medieval —reproduït també en l'imaginari antic, modern i contemporani— no s'entén si no és a partir de l'abundància del luxe, relacionat amb l'estatus superior, en el cas de l'edat mitjana conformat per la majoria del públic d'aquestes obres. El luxe no el trobarem tan sols lligat als escenaris i a les construccions, sinó també en les robes i els desproporcionats banquets. Així, en el darrer empresonament de Lancelot, Morgana li proporciona «robe d'escarlata a vestir».¹²⁹ Fent la mirada enrere, a l'episodi de “Les trois enchanteresses”, les reines es descriuen «vestues et acesmees si richement que nule mielz».¹³⁰ I en el primer empresonament de Lancelot per la fada el cavaller «Ensi chevalche armés de molt riches armes et de molt beles que Morgue li avoit bailliez».¹³¹ Lancelot encara no se'n surt, per voluntat o per herència, de la relació fada/luxe i de la creació d'aquesta figura en tant que font de béns i riqueses inimaginables. Maria de França, en alguns dels relats dels *Lais*¹³² publicats a finals del segle XII va establir una veritable mostra de la *largesse* que les fades medievals proveïen al cavaller.

La faula centra tot l'entorn paisatgístic a l'illa d'Avalon, i amb ella apareixen un gran nombre d'elements de l'entorn de l'aventura meravellosa. El viatge del protagonista, el mateix Guillem de Torroella, comença la nit de Sant Joan amb el viatge del cavaller pujat al llom d'una balena i guiat per un papagai. El mitjà que separa el món terrenal del sobrenatural és el mar, que el cavaller ha de creuar guiat per les bèsties que l'acompanyen fins a la seva arribada a una terra desconeguda. Un cop a terra, el cavaller descriu l'entorn «Qu'era trastot coberts de flors,/ D'on exien plasents odors [...]».¹³³ En aquest prat que despunta l'inici del recurs *locus amoenus* s'alça un arbre i al peu de l'arbre una pila «Qui fon de bella peyra marbre / Trop esautamén entallada, / Que anc no·n vis altra mils obrada / Ne pus gint fayta per mesura; / Es avia una ventura / Que d'aygua clara plena estava, / E no crexia ni minvava, / Ans se tenia en egualtat».¹³⁴ Acollit per l'idíl·lic escenari que l'envolta el cavaller pren un fruit d'un arbre, a sobre del qual hi ha una serp que descobreix el nom del paradís descrit: «l'Is·Enxantea».¹³⁵ El protagonista del relat es troba a una de les illes afortunades, a la que per tradició podem anomenar Avalon, on resideix Morgana

¹²⁹ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 48.

¹³⁰ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure* [Tom IV], op. cit., p. 177.

¹³¹ ANÒNIM, *Lancelot. Roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 372.

¹³² Maria de França, *Los lais*, text original, traducció, introducció i notes a càrrec d'Ana María Holzbacher [Col·lecció El festín de Esopo], Barcelona, Sirmio/Quaderns Crema, 1992.

¹³³ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 6, versos 126-127.

¹³⁴ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 6-7, v. 150-157.

¹³⁵ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 7, v. 179.

i el rei Artús. L'illa presenta dos espais claus: el vall paradisiac i la font d'aigua. Per si el receptor/a no havia sabut llegir els primers senyals de l'aventura, el relat s'afanya a presentar el lot complet de senyals que apunten cap a la meravella. D'aquesta manera, el cavaller descriu de nou la regió a la llum del dia:

Tro l'endemà, que la clarós / Del solell mi fets rexidar / Eli aucellet ausí xantar, /
Qui·m doneron gran alegratge; / De joy esclarí mon coratge / Can vi les riberes e ells prats /
E·lls arbres florits e fullats, / E les fontanes e ells torents, / E els altres deportes bells e jens /
Qu'eron plasén per remirar.¹³⁶

Un cop despert i preparat el protagonista veu arribar un cavall amb noble arnès: «Qui fo ricament ensellats, / C'us rey ne fora encavalcats / Segons lo bell arnès que avia; / Mil marches d'argent crey que valia. / La sella e·l pitral e·l fres, / L'arçó eron de tall francès, / De blanch vori gint entallats, / D'aur e d'argent asaut obrats [...]».¹³⁷ Al paisatge de la meravella afegeixen els atributs de la meravella. En el palafrè es detallen les riqueses amb què s'ha construït i els colors del luxe i del sobrenatural. A l'arnès apareixen gravades les grans històries de Floris i Blancaflor, Iseut i Tristany, Tisbe i Píramus, Serena i Ellidús i Paris i Helena. L'autor es detura durant més de cent versos a descriure les seves riqueses i les penes i alegries dels amors que en elles han inscrit.

Després del desplegament de referències que demostra el narrador, el cavaller munta l'arnès i arriba a un gran jardí que «[...] revironava / Per canons aygua pura e sana, / Que venia d'una fontana / E nèxia en mig d'un prat [...]».¹³⁸ De nou, el jardí, la font, l'aigua, que ens avisen de la natura del seva situació. Enmig del jardí «Un rich palau meravellós, / Que·l temple que fets Salamós [...]».¹³⁹ Morgana rep el cavaller i l'entra a palau, on es detura el narrador per descriure els seus vitralls, en el que es representen «Juntas, batalles e torneys, / Amors, jausimén e dompneys [...]».¹⁴⁰ Dins de cada categoria es dibuixen els cavallers mítics que la representen, entre els que trobam els noms de Tristany, Erec, Galvany, Boris, Perceval, Galeot, Bliobe, Lionel, Quechs, Dinadans, Amorat, Brunor, Gariet, Sgramor, Estor i Dodinell.

Guillem de Torroella recrea amb detall els tòpics de la matèria de Bretanya i els readapta en forma de record melangiós del passat de la glòria cavalleresca. Aquest és l'objectiu de l'obra, que es dedica a retornar les meravelles bretones per acabar amb un

¹³⁶ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 8-9, versos 200-209.

¹³⁷ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 9-10, versos 224-234.

¹³⁸ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 17, versos 428-431.

¹³⁹ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 18, versos 435-436.

¹⁴⁰ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 22, versos 553-554.

discurs moralitzant d'Artús. En el món terrenal, precisament el de la tardor de l'edat mitjana en el que vivia l'autor, els valors de cort representats en la literatura de cavalleries comencen a passar a un segon pla i s'intenta recuperar la figura del mític monarca per tornar a recobrar part del sistema de valors en decadència. Per fer-ho, mitjançant un format que ens pot portar a comparar-lo a la tònica de l'obra *Tirant lo Blanc*, l'autor fa un desplegament del seu coneixement en la matèria i brinda els escenaris clau de la meravella, és a dir, de la fada i de l'Altre Món. El mar, l'illa, el vall, el castell enmig del jardí del vall, els arnesos ricament ornamentats, les robes de luxe i els minuciosos vitralls són l'element natural de l'entorn de la Morgana sota l'herència de la figura de la fada en aquest breu relat.

La muerte de Arturo no dista gaire de l'ús dels mateixos elements paisatgístics que apareixen a *Lancelot*. Destaquen de nou quatre punts clau: l'aigua com a element inherent a la meravella, la reproducció del bosc com a l'espai predilecte de l'aventura meravellosa, la funció del luxe i les riqueses com a categoria del sobrenatural i l'ús final de l'illa d'Avalon com a salt estricte a l'Altre Món.

L'aigua, en aquest cas les fonts i els llacs, funciona com a catalitzador del poder sobrenatural, però també com a porta i passatge a l'Altre Món. No hauria d'estranyar aquest ús de les aigües ja que, com apuntà Alfred Maury, l'herència oriental en la figura de la fada occidental medieval és un fet bastant establert. Un ràpid retorn a l'ús simbòlic dels rius egipcis en la separació de les piràmides pot orientar-nos en aquesta consciència de l'aigua com a pas d'una vida a una altra més enllà. A *La muerte de Arturo* l'ús de l'aigua com a portal es confirma en l'escena de l'adquisició de l'espasa Excalibur pel rei Artús, amb la orientació de Merlí i mediació d'una de les dames del llac:

Siguieron cabalgando hasta que llegaron a un lago, el cual era una hermosa agua y ancha, y en medio del lago advirtió Arturo un brazo vestido con brocado blanco que sostenía una hermosa espada en la mano [...] En eso vieron una doncella que andaba sobre el lago [...] —Ésa es la Dama del Lago —dijo Merlín—; y dentro del lago hay una gran cueva, y en ella un hermoso lugar como no hay otro en la tierra, y ricamente aderezado. Y esta doncella vendrá en seguida a vos; habladle gentilmente a fin que quiera daros esa espada.¹⁴¹

El segon cop que trobam un entorn aquàtic com a explicació d'un fet sobrenatural és en l'episodi en què Morgana intenta matar per primer cop a Artús i, abans de fer-ho, prepara un escenari meravellós que finalitza amb un canvi de línia temporal on Accolon, el seu amant, desperta «en el borde de una profunda fuente, a menos de medio pie, con

¹⁴¹ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 57-58.

gran peligro de muerte. Y de esta fuente salía un caño de plata, y de este caño manaba agua hacia arriba en una piedra de mármol.». ¹⁴² L'aigua en aquests dos casos ha estat relacionada amb la meravella benefactora, en el primer escenari la Dama del Llac brinda a Artús la famosa espasa Excalibur, en el segon cas també s'empra per atorgar l'espasa, però en aquesta ocasió l'emissora és Morgana i l'objectiu és l'assassinat del primer propietari de l'espasa.

El bosc és el protagonista de l'inici de l'episodi que acabam de comentar. Un dia el rei Artús, el rei Urien i el cavaller Accolon de Gaula surten a cavalcar, on comencen a perseguir un cérvol fins a l'esgotament i la mort dels seus cavalls. Un cop a peu, arriben a la vora d'un llac en el qual els gossos de caça han assolit derrotar el cérvol:

Entonces el rey alzó los ojos y vio delante de él, en una gran agua, una pequeña nave toda aderezada de seda hasta el agua; y vino derechamente a ellos, y arribó a la orilla. Entonces Arturo fue a la ribera, se asomó a ella, y no vio dentro ninguna criatura terrenal. [...] Y entraron los tres, y la hallaron ricamente cubierta con tela de seda. A todo esto era ya noche oscura, y súbitamente vieron alrededor de ellos cien antorchas, puestas sobre todos los bordes de la nave, que daban gran lumbré; seguidamente salieron doce hermosas doncellas e hicieron reverencia al rey Arturo de rodillas, lo llamaron por su nombre, y dijeron que era muy bien venido, y que tendría la mejor acogida que ellas le podían dar. El rey dio las gracias cortésmente. A continuación llevaron al rey y sus dos compañeros a una hermosa cámara, donde había un mantel ricamente aderezado de todo lo que pertenecía a una mesa, y allí fueron servidos de todos vinos y viandas que ellos podían pensar; de lo cual fue el rey muy maravillado, pues nunca había comido mejor en una cena. ¹⁴³

Els dos reis i el cavaller acaben dormits a les respectives cambres i en despertar cadascun es troba al lloc on hauria d'estar originàriament. Artús desperta al costat de Ginebra i Urien allitat amb Morgana, però Accolon desperta sobre la font que hem mencionat anteriorment en la que un nan li transmet la voluntat de la seva estimada i li atorga l'espasa d'Artús. Observam, doncs, que l'escena anterior, farcida d'elements de la meravella —l'entrada al bosc, la caça del cérvol, l'arribada a un pla amb un motiu aquàtic, l'aparició sobtada d'un vaixell ricament guarnit i el tòpic del banquet exquisit— era un escenari plantat per la mateixa Morgana, gràcies al seu contacte amb l'Altre Món. En aquest escenari, a l'autor no li queda més remei, o cerca intencionadament, que la fada es retrobi amb la part més primigènia del seu personatge: la naturalesa sobrenatural. La germana d'Artús es presenta com a la figura de la fada que el públic coneix de les obres de Maria de França o, fins i tot, de Chrétien de Troyes.

¹⁴² Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 135.

¹⁴³ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 132-133.

Hem vist l'ús del luxe i de la riquesa per emmarcar l'element meravellós en l'escena de la trampa de Morgana. Però el luxe reapareixerà de tant en tant en les descripcions de robes i materials constructius. És el cas de la presentació de l'escena modificada de "Les trois enchanteresses" en què es narra l'arribada de les reines/fades a la trobada de Lancelot: «Y sobre el medio día, llegan junto a él cuatro reinas de gran estado; y, por que no les diese calor, cabalgaban junto a ellas cuatro caballeros, llevando una pieza de seda verde sobre cuatro lanzas, entre ellas y el sol; y las reinas cabalgaban sobre cuatro mulas blancas.».¹⁴⁴ En aquest cas, a banda de destacar de nou l'ús de materials relacionats amb estaments privilegiats, voldria centrar-nos unes línies en l'ús del color blanc per descriure les mules. Tot i no poder fer una llarga extensió sobre el tema donat el motiu del treball, l'ús del color blanc en relació amb l'Altre Món és una característica habitual i més que coneguda pel públic del segle XV, però que en aquest cas recupera Thomas Malory, de nou lligant la meravella de la narració amb els ja coneguts relats de cavalleries de la matèria de Bretanya. El color blanc ja l'havíem observat a l'episodi en el qual la Dama del Llac li presenta Excalibur a Artús, en aquest cas el blanc apareixia en el brocat del braç que alça l'espasa per sobre les aigües per facilitar-la al rei. Malory no seguirà la referència, malgrat tot, quan hagi de parlar de la mort del rei, on vestirà les reines de negre, segurament per afegir dramatisme i significat a l'escena, portant a les fades a adquirir costums mortals.

L'episodi final i indiscutible relacionat amb l'espai de la fada és l'illa d'Avalon:

Entonces sir Bedevere tomó al rey sobre su espalda, y fue con él a aquella playa. Y cuando estuvieron en la playa, cerca de la orilla estaba detenida una pequeña barca con muchas hermosas damas dentro, y entre ellas había una reina, y todas llevaban negras caperuzas; y comenzaron a llorar y a plañir cuando vieron al rey Arturo. [...] ¡Ah, querido hermano! [diu la reina], ¿por qué habéis tardado tanto tiempo en venir a mí? ¡Ay, harto se ha enfriado esta herida de vuestra cabeza! [...] Ten ánimo -dijo el rey [a sir Bedever]-, y haz lo mejor que puedas, pues en mí no queda confianza en qué fiar; pues voy al valle de Avalon a sanarme de mi grave herida; y si no oyes nunca más de mí, reza por mi alma.¹⁴⁵

De nou, l'aigua, en aquest cas el mar, el vaixell i les dames. D'entre les dames una reina, Morgana, que porta al seu germà a Avalon, descrit aquí com una vall a la qual s'ha d'accedir per mar. El rei, ferit de mort, decideix emprendre el viatge per mar al paradís, que es presenta com una mena de més-enllà entre la vida i la mort, entre la mortalitat i la vida eterna: l'Altre Món sobrenatural habitat per les fades. A Artús, comunica el narrador per finalitzar el relat del gran rei de la cavalleria bretona, l'acompanyen «Morgana el

¹⁴⁴ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 208.

¹⁴⁵ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum III], op. cit., p. 352.

Hada [...] la Reina de Northgales, y [...] la Reina de las Tierras Desoladas. También estaba Nimue, la principal dama del lago, que se había desposado con Pelleas, el buen caballero».¹⁴⁶

El procés de racionalització i de mimesi dels elements diabòlics

Entreteixit amb la temàtica de tots els apartats anteriors assistim periòdicament a una transformació dràstica del personatge de Morgana. Xerraré de transformació i no d'evolució, ja que els canvis que pateix aquesta figura meravellosa no són ni lineals ni molt menys encaminats a resoldre's en una conclusió única. Arribats a hores d'ara hom pot observar que al llarg de les quatre obres seleccionades Morgana juga papers oposats, fins i tot en el mateix transcurs d'alguna d'elles, sense la necessitat de desembocar en una clara definició final.

Abans de tot cal observar com, en la tradició analitzada, no podem defugir de l'element del cristianisme que Lancner atribuïa en el seu monogràfic a la racionalització de la fada en la literatura medieval. Les quatre obres seleccionades formen part del codi simbòlic i ideològic del cristianisme, però sí que és cert que a mesura que passen els segles es pot observar, en major o menor grau, la intervenció de la religió hegemònica. Aquesta transformació s'ajustaria millor a la descripció que desenvolupa Le Goff en relació amb la meravella. La qüestió seria que Morgana, des d'un principi, es forja en el marc ideològic de la religió cristiana, però a mesura que aquest cristianisme es modifica i s'adapta a les distintes condicions materials del feudalisme, el personatge patirà distints graus de racionalització. Això mateix succeeix amb la meravella, que acaba conformant-se en la dicotomia màgia/miracle. Així, la presència d'un Déu cristià, tot i aparèixer des d'un principi, s'atenua i accentua depenent del lloc i del context històric en què es produeix l'obra. La major o menor racionalització i el grau de diferència entre meravella i màgia/miracle ve de la mà de la conservació de trets de l'herència pagana, tant clàssica com celta, de la que bevia la matèria de Bretanya i que reproduïren els seus autors i autores.

La *Vida de Merlín* és en major mesura l'obra que més es desmarca dels atributs negatius de Morgana. La fada és presentada en funció dels seus coneixements i de la seva bellesa i per la seva proesa a l'hora de curar al rei Artús. Fragments com els que ja hem

¹⁴⁶ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum III], op. cit., p. 353.

analitzat revelen aquestes afirmacions: «La mayor de ellas es sabia en el arte de curar, y por su espléndida belleza supera a sus hermanas»;¹⁴⁷ «[...] conoce la utilidad de todas las hierbas para la curación de los cuerpos enfermos.»;¹⁴⁸ «[...] Morgana nos recibió con el honor que era debido [...]».¹⁴⁹

L'obra mostra clares referències al món clàssic per exemplificar definicions i escenaris nous, fet natural en la literatura destinada a les altes esferes de la societat medieval, però que s'observa en declivi segles més tard. La voluntat de l'autor lligant elements de la nova matèria amb llocs comuns de la cultura clàssica desvetllen l'ús comú i estès d'aquests coneixements. Així succeeix quan, enumerant les capacitats meravelloses de la fada, el narrador apunta: «[...] y como Dédalo sabe cortar los aires con plumas nuevas».¹⁵⁰ No obstant això, l'obra està encaixada en el codi cultural de la religió cristiana i un primer element disruptor ho confirma: «Con éstos y con otros poderes enriqueció las aguas Dios para que dieran pronta medicina a los enfermos y manifestaran con qué gran potencia el Creador sobresale sobre las cosas creadas cuando así en ellas se ejerce».¹⁵¹ La meravella de l'aigua, que ja hem comentat, troba l'arrel dels seus poders en un origen sobrenatural cristià, més que no celta o clàssic. És el Creador, entès en el codi de pensament de l'Europa medieval, qui adjudica part de la seva omnipotència a un element natural. Ara ens pot sonar estrany aquesta voluntat de traspàs de poders, però en el seu moment el fet d'atorgar pes a un element natural formava part d'una adaptació lògica del panteó pagà al cristià. Probablement en un primer moviment de reescriure i reinterpretar els relats orals que originaren la matèria de Bretanya al codi lingüístic i moral cristià.

És curiós d'observar una escena que trenca amb la visió benèvola de la fada, tot i no referir-se a Morgana. Merlí, després de trobar-se amb una antiga amiatat que havia caigut en la bogeria anys enrere degut a la ingesta d'una poma emmetzinada, explica el relat d'aquesta manera:

Yo creo que aquellas manzanas estaban allí puestas para mí, no para ellos, y luego supe que así era, pues entonces había en aquellas tierras una mujer que me habia amado y que durante muchos años había satisfecho su deseo conmigo. A ésta la tomó torcida voluntad de dañarme cuando la desdeñé y me negué a ayuntarme más con ella, y como no encontraba otra manera de llegarse a mí, puso en aquella fuente, que estaba en el camino por el que había de

¹⁴⁷ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 32.

¹⁴⁸ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 33.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 42.

volver yo, regalos de ponzoña, pensando con esta maña hacerme daño si llegaba a gustar las manzanas halladas entre la grama.¹⁵²

Tot i no ser explícit, el lligam entre les pomes i la bogeria dels homes que les consumiren evidencia els coneixements de la dama qui, carregada de rancúnia, havia fet servir per enverinar al seu antic amant. Els coneixements serien de caràcter meravellós o, com a referenciat el narrador per parlar de Morgana, es tractaria de l'entesa d'herbes. El cas és que cal que recordem els trets d'aquesta definició perquè no disten gaire d'algunes acusacions atribuïdes al llarg dels segles posteriors a la nostra protagonista. Recordem: el verí, les pomes i el rancor.

Lancelot presenta una Morgana radicalment ancorada a la societat feudal del moment. Des de la primera descripció de la fada se situen els dos trets principals que la caracteritzaran des d'aleshores: la luxúria i el rancor. El narrador, durant el banquet en honor a Lancelot, quan es descriu el llinatge de la fada, explica com en arribar a certa edat «si fu si chaude et luxuriose que plus chaude feme ne convint a querre»¹⁵³ i com després de l'episodi en que Ginebra separà Morgana del seu amant Guiamor, el narrador apunta que la fada odià a la reina «tot les jors de sa vie».¹⁵⁴ No trobam explicació a la luxúria atribuïda a Morgana si no és més enllà del seu adulteri amb el jove cavaller, arrel de la qual iniciaria un camí de rancor cap a la reina. Però la mateixa acusació de Ginebra, vista en perspectiva en el relat, es presenta irònica i poc coherent en el tractament que es fa respecte a ambdues figures femenines.

La luxúria i el rancor que s'estableixen en Morgana serviran a la *conjointure* de l'obra per establir els punts de crisi en els que Lancelot haurà de vèncer els instints més passionals per tal de guardar fidelitat a la seva dama. Al llarg del relat serà important remarcar aquesta fidelitat com a virtut principal del cavaller, fet que torna a presentar-se altament irònic si tenim present la naturalesa dels amors d'aquest amb la reina Ginebra. Morgana juga aquí un paper clarament diferent del de la reina, però no antagònic, ja que comparteixen el pecat que les situa en el punt de conflicte de la moral del moment. La cara B de la fada Morgana la trobam en la Dama del Llac. Les comparacions femenines que pugui fer no traspassen el llindar d'aquests tres personatges, ja que la resta de dames que apareixen en l'obra es redueixen al paper de servir, ja sigui a altres dames com a

¹⁵² Geoffrey DE MONMOUTH, *Vida de Merlín*, op. cit., p. 47.

¹⁵³ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 300.

¹⁵⁴ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 301.

cavallers. Tres actuacions de la fada i un episodi determinaran l'ús que se'n fa d'ella en l'obra: els tres empresonaments i l'episodi del discurs d'odi de Morgana a Lancelot.

- i. El primer empresonament que pateix Lancelot es desenvolupa després dels episodis de l'aventura del duc Galescalain. Lancelot arriba al vall sense retorn i queda presoner de la fada Morgana, que l'adverteix: «Lancelos, or vos ai je en ma prison, or vos convendra il fere une partie de mon talent.».¹⁵⁵ En aquest primer episodi, Morgana cerca primerament conèixer el nom de l'estimada del cavaller i llavors fer-se amb l'anell màgic que porta Lancelot en el dit. Morgana intueix que aquell anell li ha d'haver donat la reina i li posa la primera trampa: una donzella que l'acompanyi per temptar-lo de caure en la infidelitat. Recordem que la fada ha establert sobre el vall un encanteri per mantenir presoners a tots els cavallers infidels i que la recerca i captura d'aquests sembla ser un dels seus papers principals en l'obra. Morgana fa una primera temptativa de desvetllar l'amor entre la reina i el cavaller i envia l'anell a la cort amb la intenció de descobrir a Ginebra, que no reacciona davant la joia per tal de no ser descoberta. Al final de l'empresonament Lancelot es dirigeix a la fada de la següent manera: «Dame, autresi bien voldroie je que vos me ocissiés. Et si vos volés, vos les ferés, ce me samble; ne ja Diex ne vos aït se vos ne me coupez la teste comme la plus traïtesse et la plus desloials feme qui onques fuist.».¹⁵⁶
- ii. El segon empresonament és el produït en l'episodi de “Les trois enchanteresses”,¹⁵⁷ en el que tres reines amb atributs sobrenaturals troben Lancelot dormint sota un arbre en el bosc i decideixen raptar-lo per tal que en despertar pugui triar amb quina d'elles es queda. Les reines són Sibil·la, la reina de Soresstan i Morgana la fada. Quan Lancelot desperta i rep l'oferta de les tres dames, respon: «celes s'empartent dolentes et couroucies de ce qu'il les a ainsi refusees et le menacent moult et dient que por ceste parole n'istra il jamais de prison la ou il est; ne Morgue ne l'avoit mie coneu por ce qu'il avoit esté tonduz novelement».¹⁵⁸ Per la línia temporal que es desenvolupa en aquest tom, veient que Gauvain segueix viu i que Morgana no reconeix Lancelot, sembla que aquest

¹⁵⁵ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 314.

¹⁵⁶ ANÒNIM, *Lancelot: roman en prose* [Tom I], op. cit., p. 369.

¹⁵⁷ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain* [Tom IV], op. cit., p. 173-174.

¹⁵⁸ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain* [Tom IV], op. cit., p. 178.

episodi seria anterior al primer empresonament que hem descrit. En aquest cas, l'ordre dels factors no altera el producte.

Cal deturar-nos un segon en l'explicació, retornar al segon empresonament en l'ordre que els he descrit, el primer en l'ordre temporal del relat, i explicar un episodi que succeeix en el context d'un combat entre Lancelot i el germà de la reina de Soresstan per les terres legítimes d'una dama que li ha requerit la seva ajuda. Al final del combat, Morgana, sospitant de la identitat del cavaller, s'apropa a Lancelot i li demana el nom. Després de negar-se, mogut per la voluntat de defensar-se davant la fama malèvola de la fada, el cavaller desvetlla el seu rostre. Llavors comença un intercanvi entre el cavaller i la fada:

[...] Lanceloz, se je vos conneusse avant ier ausi bien comme je fais ore! Mes je ne vos connoissoie mie, por ce que tousez estiez; si en avons esté malement engingniees.

– Dame, fait il, j'en sui hors, maleoit gré en aient tuit cil a cui il em poise. Et si voirement m'aïst Diex, se vos ne fussiez fame, je prisse tel conroi que jamais ne nuissiez a chevalier errant ne a prodome, car en vostre cors n'a se desleauté non et traïson.

– Voire, fait ele, Lanceloz, si m'avez ce dit. Or vos craant je loiaument que je ne verrez cest an passer que vos vos repantiroiz de ceste parole plus que vos ne feistes onques de chose que vos feissiez.

– Certes, dame, fait il, se vos longuement vivez, ie sai bien que vos ferez assez plus mal que bien. Mais aucun prodome, se Dieu plaist, vos tandra entre ses mains qui deliverra le siecle de vos, et ce sera grant joie, car vos ne faites se mal non.

– Dieu merci, bonne l'avez dite, fait ele. Or vos en alez atant et bien soiez aseur que je vos nuirai el premier leu ou je en avrai pooir et aise.' Et il dist que il s'an gardera au mielz que il porra.

[...] Maintenant lace son hiaume, car aler s'an velt com cil qui moult redoute la desloiauté Morgue et ses anchantemenz [...].¹⁵⁹

Advertit per Ginebra, Lancelot titlla la fada de deslleial, traïdora i malèvola i considera que a causa dels seus encantaments fa més mal que bé en el món. Els atributs emprats encaixen amb la descripció de Morgana en la primera aparició i l'arrelen al seu rancor fruit del desamor que ha patit. Però el que és curiós d'observar és la forma en què el cavaller lliga la maldat que pot originar Morgana en el món amb els seus encanteris. No podem caure tampoc en el parany d'entendre que la racionalització cristiana ha portat qualsevol element sobrenatural a ser relacionat amb el mal, la Dama del Llac —«[...] une damoisele de moult gran biauté qui avoit non Niniene»—,¹⁶⁰ per la seva banda, executarà els seus poders sobrenaturals amb una finalitat positiva. Aquest sobrenatural malèvol i el

¹⁵⁹ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain* [Tom IV], op. cit., p. 337-338.

¹⁶⁰ ANÒNIM, *Lancelot. Roman en prose* [Tom VII], op. cit., p. 41.

sobrenatural benèvol seran les dues cares de la moneda de la racionalització cristiana: per una banda la màgia obscura, per l'altra el miracle diví. És el que Lancner definia a través de les classificacions de la fada amant i la fada padrina o protectora, una sota l'evolució de la meravella malèvola o la màgia negra i l'altra sota la màgia blanca i la meravella benèvola. D'aquesta manera, Morgana encaixarà sota el perfil de la dona pecadora, luxuriosa, rancorosa, malvada i poderosa que s'escau a l'ideal del mal i de la demonització de la dona; mentre que la Dama del Llac, la mare adoptiva de Lancelot, esdevindrà la dona maternal, guaridora, benèvola i poderosa que segueix l'ideal de la Verge. La Dama del Llac és la impulsora de la carrera com a cavaller de Lancelot, és a qui acudeix Ginebra quan necessita pal·liar els efectes dels encanteris de Morgana i qui es presenta sota la figura de la fada més arrelada a la tradició. La Dama del Llac pertany a l'espai del llac, de l'aigua, aprèn nigromància i vesteix de blanc. Ambdues deixebles de Merlí emprenen camins diametralment oposats al llarg del relat.

- iii. El tercer empresonament es produeix amb l'ajuda d'una de les dotze donzelles que Morgana envia al bosc en la recerca d'un cavaller per desviar-lo al seu castell. Una d'aquestes troba Lancelot i li promet l'aventura més meravellosa del món. Lancelot acaba presoner en una cel·la on «gerra il des or mes tant com il vivra».¹⁶¹ Tot i que no hi acaba passant tota la vida, aquesta serà la captivitat més llarga de Lancelot sota custòdia de Morgana, ho sabem gràcies a la narració del pas de les estacions —de Nadal fins a Pasqua—, durant les quals el cavaller es dedicarà a pintar la seva cambra amb els episodis més rellevants de la seva vida.

A mienuit vint Morgue laienz conme cele qui toutes les nuiz i venoit, si tost com il estoit endormiz, car ele l'amoit tant conme fame pooit plus amer home pour la grant biauté de lui, si est moult dolante qu'il ne la voloit amer, car ele nel tenoit mie em prison por haïne, mes vaintre le cuidoit par anui, si l'an avoit maintes foiz proié; mais il ne l'an voloit oïr. Et quant ele vit les ymages, si connoist bien qu'eles senefioient, car bien avoit oï dire comment il ert venuz a cort et an quel vesteure.¹⁶²

En veure el significat d'algunes de les escenes retratades per Lancelot, Morgana estableix un pla d'acció: «[...] s'il l'avoit tout paint, je feroie tant que mes freres li rois Artus venroit ça et li feroie connoistre les faiz et la verité de Lancelot et de la roine.».¹⁶³ Lancelot escapa de la cambra prenent força sobrenatural fruit del record de la seva estimada a través de la visió d'una rosa, i en sortir del castell li comenta al castlà: «Biaux amis, tu diras a ta dame que Lanceloz del Lac qui de

¹⁶¹ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 50.

¹⁶² ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 53.

¹⁶³ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 53-54.

laienz s'en vait la salue si com saluer la doit, si conme la plus desloial del monde.
Et bien sache, se ne fust por amor le roi Artus, je feisse de li ce que l'an doit faire
de fame desloial et traître. Itant li diras que je li mant». ¹⁶⁴

Un últim element que revela la presència dels esquemes religiosos cristians seran les repetitives expressions dels personatges. Així, els cavallers es guiaran pel calendari romà i cristià —la Pentecosta, Nadal— i introduiran en el seu vocabulari expressions com: «par Dieu»; ¹⁶⁵ «Sainte Marie», ¹⁶⁶ quan Lancelot es desperta en el castell de la caritat; «En non Deu», ¹⁶⁷ quan el cavaller li diu a la dama que el treu del castell de la caritat que tornarà a ajudar-la; «s'il plaisoit a Nostre Signor», ¹⁶⁸ respon un cavaller a Lancelot a l'inici de l'episodi del naixement de Galahad; i fins i tot Morgana en algunes intervencions respon «Sire, se Dix vos aïst». ¹⁶⁹

El registre que adopta el personatge de Morgana a *La faula* torna a fer un gir. La fada que apareix en el relat de Guillem de Torroella es mostra com a benèvola, guaridora i cortesa, a diferència de la Morgana que observam a *Lancelot*. Ella es dirigeix al cavaller amb fórmules com ara «ben soyes venus», ¹⁷⁰ «beaus amis» ¹⁷¹ o «bieu sire» ¹⁷² i rep al protagonista amb tota mena de luxes i amabilitat. La fada es mostra complaent i cerca el benestar del rei, que es troba encongít davant la immoralitat del món històric, «[...] E piert tres bien en sa faça, / Car per nulla ren que ja faça, / Ni por xanter ni por arper, / Ni por estoyras recompter, / Por art ni por enxantaman / No·l pux tollier son mal talan [...]». ¹⁷³ Fins i tot, el cavaller s'acomiada de la fada amb grans mostres d'agraïment: «Madona, gran amor / M'avetz mostrat e gran honor / M'ich havetz fayta, d'on prech Déu / Que·us don s'amor e joya·n breu.». ¹⁷⁴ Paraules que disten molt dels atributs amb què Lancelot havia maleït a la fada a l'obra anterior. El personatge sembla no haver patit les conseqüències del filtre malèvol que s'havia començat a gestar a l'obra del segle XIII. Malgrat això, però, sí que podem observar certes senyals de la racionalització de la matèria. L'exemple principal és l'atribució de l'element sobrenatural al miracle diví. Així

¹⁶⁴ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 63.

¹⁶⁵ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain* [Tom IV], op. cit., p. 174.

¹⁶⁶ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain* [Tom IV], op. cit., p. 176.

¹⁶⁷ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain* [Tom IV], op. cit., p. 181.

¹⁶⁸ ANÒNIM, *Lancelot. De la quête d'Hector* [Tom V], op. cit., p. 139.

¹⁶⁹ ANÒNIM, *Lancelot. D'une aventure d'Agravain* [Tom IV], op. cit., p. 335.

¹⁷⁰ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 20, vers 490.

¹⁷¹ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 20, vers 516.

¹⁷² Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 24, vers 636.

¹⁷³ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 21, versos 533-538.

¹⁷⁴ Guillem DE TORROELLA, *La faula*, op. cit., p. 49, versos 1223-1226.

ocorre quan el cavaller, astorat per l'aparença del mític monarca, qüestiona el pas del temps de la meravellosa illa, fet que s'explica en l'obra gràcies a la intervenció de la voluntat divina. La clàssica immortalitat arrelada a l'Altre Món se substitueix per l'explicació, aleshores racional, de la mà de Déu.

La presència del codi de conducta i simbologia cristiana a *La muerte de Arturo* és fa palesa des d'abans de l'inici de l'obra, és a dir, des del prefaci del manuscrit de Caxton, en el que el traductor ens adverteix del motiu aparent de la redacció de l'obra:

[...] muchos nobles y diversos gentileshombres de este reino de Inglaterra vinieron a demandarme, muchas y frecuentes veces, cómo era que no había hecho e impreso la noble historia del Santo Grial, y del más renombrado rey cristiano, primero y principal de los tres mejores cristianos y dignos, el rey Arturo, el cual debería ser recordado entre nosotros los ingleses antes que todos los reyes cristianos.¹⁷⁵

Artús s'emmarca en el llinatge dels reis cristians per erigir-se en representació d'un poble. Però aquesta influència no es queda a les portes de l'obra, ben bé presentada Morgana el narrador comenta, com ja he mencionat anteriorment, que els coneixements de la fada són fruit de l'estudi en un convent de monges. Morgana ja no és deixeble de Merlí, no es menciona com a *Vida de Merlín*, la fada aprèn nigromància sota la tutela de les religioses. Malgrat els primers intents de racionalitzar i desmitificar les capacitats sobrenaturals de Morgana, l'autor li adjudicarà certs poders meravellosos, en moments puntuals, per tal de presentar batalla al camí de superació del rei. És curiós d'observar, tot i que bastant lògic, que en aquest cas l'objectiu principal és acabar amb l'estatus i amb els valors que representa el seu germà Artús, mentre que a *Lancelot* Morgana cerca desvetllar l'adulteri de Ginebra, no tant per odi al seu germà, com per l'odi que desenvolupa a la reina. D'aquesta manera, els episodis principals on trobarem una Morgana malèvola, rancorosa i despietada es desenvolupen en relació amb els intents d'assassinat d'Artús. Tan sols alguns episodis transcrits del cicle *Lancelot-Graal* relacionaran a Morgana amb empreses d'altres cavallers.

En les seves profecies, Merlí adverteix de la traïció de Morgana al rei, que no se l'acaba de creure. Però el relat revela ràpidament els plans de la fada:

Después, por gran confianza, Arturo encomendó la vaina a su hermana Morgana el Hada; y ésta amaba más a otro caballero que a su marido el rey Urien, o al rey Arturo, y quiso que matase a su hermano Arturo, para lo cual hizo otra vaina como aquélla por encantamiento,

¹⁷⁵ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 3.

y dio la vaina de Excalibur a su amor. Y este caballero se llamaba Accolon, que más tarde estuvo cerca de matar al rey Arturo.¹⁷⁶

Així ho decideix i així ho fa en l'episodi que he relatat anteriorment en el que Accolon surt a caçar amb el rei Artús i el rei Urien i acaba als peus d'una font amb Excalibur. Però abans de saber que era la seva estimada qui els hi havia preparat l'encanteri s'afanya a descriure les donzelles de l'embarcació meravellosa «pues eran demonios y no mujeres; y si puedo escapar de esta desventura, destruiré todas las que pueda hallar de estas falsas doncellas que usan encantamientos».¹⁷⁷ Malgrat canviar d'opinió en conèixer l'objectiu de l'encanteri i la seva autoria, el narrador ja ha deixat clar l'opinió del públic general sobre l'esdeveniment: pels seus encanteris, Morgana està més propera a un dimoni que a una dona. L'atribució a l'encantadora o fada del tret de ser demoníaca es desmarca de la resta de relats, alhora que torna a revelar les noves categories en que es mou la matèria.

En finalitzar la batalla entre Accolon i Artús, amb la mediació de la Dama del Llac que comentaré després, el cavaller explica l'objectiu de la fada:

[...] esta espada ha sido guardada para mí la mayor parte de este año, y Morgana el Hada, mujer del rey Urien, me la envió ayer por un enano, con esta intención: que matase al rey Arturo, su hermano. Pues sabed que el rey Arturo es el hombre del mundo al que ella más odia, porque es de más honra y proeza que ninguno de su sangre. Y también me ama fuera de medida como amante, y yo a ella; y si ella pudiese hacer que muriese Arturo con sus artes, prestamente mataría a su marido el rey Urien, y entonces devisaría que yo fuese rey de esta tierra, y reinase, y sería ella mi reina; pero eso ahora no es posible -dijo Accolon-, pues estoy seguro de mi muerte.¹⁷⁸

I respon Artús:

[...] merced tendrás, pues veo por tus palabras que en esta sazón no conociste mi persona; pero entiendo por ellas que estabas concorde con la muerte de mi persona, y por ende eres traidor; pero te sé menos culpable, pues mi hermana Morgana el Hada por sus falsas artes te ha hecho acordar y consentir sus falsos placeres, pero yo me vengaré gravemente si vivo, de manera que toda la Cristiandad hablará de ello. Dios sabe que la he honrado y venerado más que a todo mi linaje, y he fiado más en ella que en mi propia mujer y todos mis otros parientes.¹⁷⁹

Els motius i la natura de Morgana semblen quedar ben clars. És una dona amb coneixement d'encanteris i poders sobrenaturals i malèfics que s'erigeix en amenaça de la Cristiandat i com a l'exponent de la traïció més gran al rei. En assabentar-se de la mort del seu estimat, Morgana decideix matar el seu marit, però l'aturarà Ivany, el seu fill,

¹⁷⁶ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 81.

¹⁷⁷ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 135.

¹⁷⁸ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 141.

¹⁷⁹ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 142.

confimant el que Artús i Accolon ja insinuaven: «[...] dicen que Merlín fue engendrado por un demonio, pero yo puedo decir que un demonio terrenal me ha parido a mí.».¹⁸⁰ L'amenaça que infringeix Morgana sobre l'ordre establert s'anirà remarcant al llarg de l'obra, com podem observar en episodis breus i puntuals com el de la visita del cavaller Lamorak amb ser Dinadan i ser Palomides al castell de la fada: «[...] aquí está un castillo que conozco bien, y en él mora la reina Morgana el Hada, hermana del rey Arturo; y el rey Arturo le dio este castillo, de lo que se ha arrepentido mil veces desde entonces, pues desde ese día han estado el rey Arturo y ella en debate y contienda [...]».¹⁸¹ Abans de començar una batalla ridícula amb els cavallers del castell, ser Palomides s'escandalitza de les fetes de Morgana i la titlla d'infame per «[...] hacer tal guerra a su propio señor, que es llamado la flor de la caballería cristiana o pagana; [...]».¹⁸² És curiós que Morgana serveixi per prestar el contrapunt a l'estructura de la cavalleria, però que un intent d'atorgar-la a la maldat en surti una referència breu a l'herència pagana que resideix encara en Artús.

Dos episodis més, també breus, relacionaran a Morgana amb l'intent d'assassinar Artús. Tot i que els hem comentat en apartats anteriors i per situar-nos una mica, el primer és el que relata la persecució d'Artús a Morgana després de bescanviar de nou la beina, en el que la fada es transforma en pedra i el segon és l'episodi del mantell de pedres precioses que envia Morgana al seu germà i que, per intersecció de la Dama del Llac, acaba matant a l'objectiu equivocat. A banda de la voluntat de situar Morgana com a un dels contrapunts més rellevants a la supervivència de l'estructura moral de la cavalleria, ens interessa remarcar de nou l'opinió adjudicada a la seva persona: «Y cuando oyeron de sus extrañas aventuras como antes se han referido, entonces se maravillaron todos de la falsedad de Morgana el Hada; muchos caballeros desearon quemarla».¹⁸³ La racionalització dels seus ensenyaments, l'ús de les capacitats sobrenaturals de forma malèvola, l'absència del coneixement de Morgana en relació amb les herbes medicinals, les comparacions a un ésser demoníac i la final amenaça de cremar-la ens poden aportar certa llum sobre les premisses ideològiques del context històric del segle XV que de moment deixaré en suspensió.

¹⁸⁰ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 145.

¹⁸¹ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 213.

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 149.

Abans d'entrar en el paper de Morgana en relació amb altres cavallers, cal deturar-nos breument en l'aparició de nou de la Dama del Llac. En aquest cas el relat fa referència al que semblen ser diverses donzelles del llac, una de les quals és assassinada en les primeres escenes a mans del cavaller Balin per una disputa familiar. Però la Dama del Llac com la coneixem, amant de Merlí i protectora de Lancelot, en aquest cas apareix de nou relacionada amb la història del famós mag. En lloc de Niniane, en el relat es tradueix per Nimue i es coneix per haver après el que sap de màgia de Merlí i per haver-lo tancat sota una roca quan aquest no va saber acceptar la negativa amorosa de la dama. La Dama del Llac serà al llarg de l'obra la que, per mitjà d'encanteri, tornarà a canviar les espases entre Accolon i Artús i la que advertirà al rei de la possible naturalesa del mantell de pedres precioses enviat per Morgana. Nimue impedeix que tots els atacs de Morgana siguin efectius, decantant-se així pel manteniment del món de la cavalleria que la nostra fada intenta destruir. Entre les seves capacitats màgiques és necessari destacar la de la previsió del futur, així ho demostra en l'escena que va a l'ajuda del rei: «Y, por ende, esta Dama del Lago, que se llamaba Nimue, entró en aquella floresta en busca de sir Lanzarote del Lago o sir Tristán, para que ayudasen al rey Arturo; pues esta Dama del Lago sabía bien que ese mismo día el rey sería muerto, a menos que recibiese ayuda de uno de estos dos caballeros.». ¹⁸⁴

Amb tot, Morgana plantarà dos moments més de conflicte, el primer al cavaller Lancelot i el segon a Tristany. El primer episodi és la transcripció adaptada de l'episodi de "Les trois enchanteresses" de *Lancelot*, conformat aquest cop a partir de quatre reines que segresten el cavaller. L'episodi es desenvolupa d'igual manera que a l'anterior obra amb un gir en l'actitud de Lancelot, malgrat la seva frustració en l'escena anterior, aquí afegeix nous punts de conflicte i esperona les reines de la següent manera: «[...] pues sois falsas encantadores [...]», ¹⁸⁵ mentre que Ginebra «es la dama más fiel a su señor de cuantas viven». ¹⁸⁶ A banda de l'absoluta hipocresia de la darrera afirmació, Lancelot s'encarrega de posar sobre la safata els dos models de dona del relat, això és aquella que per encanteri cerca el mal dels homes i aquella que els hi és fidel.

El segon episodi té lloc en el bosc i aquest cop el protagonitza el cavaller Tristany. Una de les donzelles que la fada havia enviat a cercar Lancelot li ofereix l'aventura al

¹⁸⁴ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 113.

¹⁸⁵ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum I], op. cit., p. 210.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

cavaller Tristany. Aquest, però, la rebutja guiats pel consell del seu acompanyant Galvany: «—Señor —dijo sir Gawain—, no debéis cabalgar con ella, pues ella y su señora jamás han hecho ningún bien, sino mal y entonces sir Gawain sacó su espada y dijo: —Doncella, si no me dices ahora mismo por qué causa llevas a este caballero contigo, aquí mismo morirás: conozco toda la traición de vuestra señora, y la vuestra.»;¹⁸⁷ al que la donzella respon que l’ha enviada, juntament amb altres donzelles, la reina Morgana per portar al seu castell a Tristany o a Lancelot. Galvany, en sentir aquestes paraules, respon: «¡Qué vergüenza —dijo sir Gawain—, que tan falsa traición sea urdida o usada por una reina, y hermana de rey, e hija de rey y de reina!». ¹⁸⁸

La fama de Morgana s’ha estès arreu dels cavallers de la taula rodona, però el seu objectiu amb Tristany és un altre, que porti un escut ornamentat amb un camp de gules «con un rey y una reina pintados en él, y un caballero sobre ellos, con un pie sobre la cabeza del rey y el otro sobre la de la reina; [...] significa el rey Arturo y la reina Ginebra, y un caballero que los tiene en esclavitud y servidumbre.».¹⁸⁹ Morgana retorna, igual que a Lancelot, a l’objectiu de desvetllar l’amor adúlter entre Ginebra i Lancelot. És estrany de veure que no és fins ara que la fada no ha centrat el seu paper en aquesta empresa i com al llarg del relat precedent centra el motiu de la venjança sobre Artús a un mòbil d’odi i rancor sense precedents. En aquesta escena i a partir de llavors, la voluntat de Morgana envers el seu germà és la d’advertir-lo dels amors prohibits de la seva reina. El trencament entre la Morgana dels episodis amb Artús i de la Morgana en relació amb els cavallers és, si més no, erràtic. Ara, la reina fada cerca un objectiu distint pel seu germà, així ho explica Tristany en una conversa amb Artús: «Señor rey, sabed bien que ese escudo ha sido ordenado por vos, para preveniros de vuestra afrenta y deshonra, y eso atañe a vos y a vuestra reina.».¹⁹⁰

Malgrat tot, la racionalització de Morgana sembla desmuntar-se quan la fada ha d’emprar els seus coneixements per fer el bé. És un tret que ja l’havíem observat en Nimue i que es confirma quan Morgana vol curar en lloc de matar. És el ja comentat cas del viatge d’Artús a Avalon després de la batalla contra Mordred, en el que la fada vetllarà per la salut del seu germà després d’haver-la situat com a contendent al llarg del relat. I és el cas també d’un episodi amb Alisander le Orphelin, gran cavaller que la tradició

¹⁸⁷ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 134.

¹⁸⁸ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 135.

¹⁸⁹ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 171.

¹⁹⁰ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 175.

acadèmica ha atribuït a un dels amants de la fada. En aquest cas, Morgana el rescata després d'una greu batalla i el sana amb herbes medicinals, aquest fragment l'he comentat anteriorment i el recupero per evidenciar que la fada, després de tractar-lo amb uns primers beuratges «[...] le puso otros ungüentos y le cesó el dolor.».¹⁹¹

Caldria finalitzar aquest apartat comentant breument el canvi brusc que fa el personatge de Morgana des del principi al final del relat. La fada es presenta i es coneix com a falsa encantadora, dimoni terrenal, creadora del mal, de falses arts i de traïció i mereixedora de la foguera. Totes aquestes qualificacions desapareixen a partir de l'escena de la mort d'Artús, on observam una Morgana atenta i preocupada pel seu germà. Presentada com a reina i com a fada, equiparada a la màxima expressió del mal a la terra, l'arc del personatge de Morgana sembla trencar-se durant la tercera part i començar de nou, ja sigui ben bé per la influència d'altres personatges, com per l'ús de les seves grans capacitats per actuar com una mena de *deus ex machina* de la tradició pagana. La qüestió que ens interessa és que la nostra protagonista encarna dos pols de l'espectre del gènere femení medieval en la simbologia cristiana, un dels quals comparteix amb la Dama del Llac i dels que parlaré més endavant.

¹⁹¹ Thomas MALORY, *La Muerte de Arturo* [Volum II], op. cit., p. 255.

ALGUNES CONSIDERACIONS A LA LLUM DE L'ANÀLISI

Hom pot observar que la fada Morgana presenta una transformació en aspectes concrets de la seva personalitat al llarg del desenvolupament de les quatre obres. Malgrat el buidatge anterior i per poder observar amb més facilitat dita transformació, a l'Annex 1 trobareu una taula descriptiva. Per fer-ho més dinàmic, he concentrat la comparativa en els quatre blocs principals presentats a l'apartat anterior: el llinatge i estatus, les capacitats màgiques, els escenaris i els motius de transformació (racionalització i demonització). Una vegada contrastades les obres cal situar els punts de ruptura i qüestionar la seva existència. Però comencem per l'inici.

A la *Vida de Merlín* Morgana és la governadora d'Avalon, tret que es repeteix *La faula*, però no a *Lancelot* ni a *La muerte de Arturo*. A la primera obra no tornam a trobar cap referència del llinatge de Morgana. No així a *Lancelot*, obra en la qual es situa Morgana com a la filla del duc de Tintagel i d'Igerna, germana per part de mare del rei Artús, amant de Guiamor de Tamelide, el cosí de Ginebra. Morgana és coneguda amb els epítets de la deessa o la fada. A *La faula* es reprèn el fil inicial de la *Vida de Merlín* i Morgana, referida com a fada, apareix descrita com a la germana d'Artús, de setze anys, que viu a l'illa Encantada. *La muerte de Arturo*, en canvi, prendrà el relleu de *Lancelot* i la tornarà a situar com a filla del duc de Tintagel i d'Igerna, germana d'Artús per part de mare, però també de Margawse i Elaine. Casada amb el rei Urien serà mare d'Ivany «el de les Mans Blanques» i reina de Gore i la coneixeran sota l'epítet de la fada. Tan sols en la presentació ja es pot observar on s'emmarquen les quatre obres i quina relació mantindran entre sí. A la *Vida de Merlín* Morgana no es presenta com a germana del gran monarca bretó, i es relaciona amb *La faula* en el sentit de situar-se lligada a Avalon. Malgrat això, *La faula* ja beurà de les obres del segle XIII i no pot evitar relacionar-la amb Artús. Així i tot, *Lancelot* i *La muerte de Arturo* comparteixen el major grau de coincidències. Veiem un fil conductor entre la primera i la tercera i un de distint entre la segona i la quarta. Aquests salts en el temps s'explicaran pels escenaris, tot i que cadascuna segueixi encaixant en el seu context històric.

Les capacitats màgiques de Morgana semblen reproduir-se de forma bastant semblant. Els quatre autors coincideixen amb atorgar a la fada els coneixements curatius. El segon lloc de coincidències són l'ús d'herbes i beuratges —amb l'excepció de l'obra del mallorquí Guillem de Torroella—, l'ús d'objectes encantats —*Lancelot*, *La faula* i *La muerte de Arturo*— i la capacitat per mudar de figura —*Vida de Merlín*, *La mort*

d'Artús—. A *Vida de Merlín* se li atribueix la possibilitat de volar, a *Lancelot* l'ús d'encanteris nocturns, a *La faula* la immortalitat i a *La muerte de Arturo* els coneixements de nigromància, i la capacitat de modificar el temps i l'espai. Malgrat que les quatre obres comparteixin la majoria de trets meravellosos alguns d'ells es presentaran en funció de finalitats benèvoles o malèvols, depenent del grau de racionalització. Moltes d'aquestes capacitats són pròpies de la figura de la fada medieval, ja sigui la de la cura de cossos, l'ús d'herbes i beuratges, la immortalitat o els objectes encantats. Però d'altres ens recorden més als pregons contra la bruixeria i fetilleria dels segles XVI i XVII: la possibilitat de volar, els encanteris nocturns i els coneixements de nigromància.

Pel que fa als escenaris comuns, entre les quatre obres destaquen dues vessants: l'illa d'Avalon en les distintes variacions del seu nom i l'espai meravellós del bosc de cavalleries, ambdós caracteritzats per la presència imponent dels espais aquàtics, propis de la configuració de l'entorn de la fada medieval. Avalon apareix com a escenari principal a la *Vida de Merlín* i *La faula* i com a escenari final a la continuació de *Lancelot* i a *La muerte de Arturo*. En el cas de la *Vida de Merlín*, la localització es coneix pels noms d'illa dels Fruits o illa Afortunada, governada per nou germanes que habiten en el palau de les nimfes. A *La faula* Avalon és coneix com a *Isl·Enxantea* i es descriu arran del recurs del locus amoenus, amb prats verds, flors i olors agradables, riberes un gran palau i una font de marbre que protagonitzen el quadre observat pel cavaller. Malauradament, no tenim la referència de la visió d'Avalon en el compendi de *La Vulgata*, degut a l'extensió del treball, però sí que podem apreciar una breu menció a *La muerte de Arturo* de l'illa com a vall a on guien les reines a Artús travessant la mar. Avalon supleix les característiques de l'Altre Món. Autosuficient, aïllada i coberta per una mena d'encanteri perpetu, l'illa se'ns presenta com a l'escenari de l'origen i el desenvolupament d'allò sobrenatural. Per sobre de la seva organització hi trobam en els tres casos a Morgana, que es desenvolupa en el paper de la fada que se'n porta finalment al cavaller del món terrenal en decadència.

Però en aquest mateix món caduc es reproduïxen un seguit d'espais que fan de portal a l'Altre Món i que l'apropen a la quotidianitat de la vida humana. Aquests escenaris són propis de la matèria de Bretanya i es reproduïxen al llarg de la producció de la literatura de cavalleries. Com no podia ser d'altra manera, les dues obres més apropiades a aquests cànons literaris rescataran els espais del bosc i de l'aigua. D'aquesta manera ocorre que a *Lancelot* la primera localització on apareix Morgana és a el Vall

Sense Retorn, caracteritzada per la seva situació enmig del bosc, espai de l'aventura, envoltada de prats verds i del pavelló de Morgana, però sobretot coberta per l'encanteri que el diferencia de la civilització. Al vall s'hi sumarà el castell de Morgana on tanca per últim cop a Lancelot, destacable per la seva situació remota i per la gran cambra que dona al jardí on el cavaller passarà la seva estança. El bosc també serà l'espai cabdal a *La muerte de Arturo*, com no podia ser d'altra manera en les novel·les de cavalleries, en el que desenvoluparà un paper fidedigne al de la sortida del cavaller de la cort per adentrar-se al misteriós i meravellós bosc semblant al dels relats de Chrétien de Troyes i Maria de França. El bosc a aquesta darrera obra marcarà les pautes de la sortida del cavaller: la caça del cérvol —en aquest cas de tres cavallers: Artús, Urien i Accolon—, imatge zoomorfa enviada per la fada, l'arribada a una fita aquàtica —un llac— i l'entrada temporal a l'Altre Món —el vaixell encantat amb les donzelles—. Trobam un altre llac al principi de l'obra, quan Artús reb Excalibur d'una de les dames del llac. Ginebra farà referència de nou al llac, confirmant l'existència d'un món meravellós un cop traspassat aquest.

Les fonts, al seu torn, tendran un paper concret a *Lancelot* —la presència d'una fada—, *La faula* —curar el rei— i *La muerte de Arturo* —servir d'amenaça i brindar Excalibur a Accolon per voluntat de Morgana—. Sembla que *La faula* i *Lancelot* mantenguin els atributs a que estem més acostumats de trobar a aquest tipus de literatura, la font com a marcatge del territori sobrenatural o com a element conductor d'un canvi natural. A *La muerte de Arturo* és curiós d'observar que es porta a la materialització l'ús d'elements aquàtics com a portals a l'Altre Món. Si la tradició medieval fins aleshores s'adaptava més a la d'obviar que quan apareixia un element relacionat amb l'aigua seguidament es parlava del món sobrenatural, Malory representa literalment aquesta retòrica. Quan apareix un llac, o una font és símbol que alguna cosa hi ha d'entrar o sortir, així passa amb el llac d'Excalibur i amb la font on es troba Accolon. Però el relat no renuncia a prendre el fil conductor de les obres que el precedeixen i ens brinda una imatge coneguda: la de la nau amb les donzelles sobre el llac. Perfectament delimitada aquesta és l'escena que encara ancora l'obra als relats precedents.

L'element que acapara més l'atenció i que marca el paper de la fada a cadascun dels relats és, sens dubte, la transformació que pateix Morgana al llarg de les distintes publicacions. Hem mencionat anteriorment, agafant el fil marcat per Maury, Dardel i Harf-Lancner, la importància cabdal de l'element de la racionalització en els trets

meravellosos de la literatura baix-medieval. Morgana no està exempta d'aquestes dinàmiques estructurals i el seu personatge acabarà per absorbir-les i reproduir-les. Els trets del cristianisme apareixen des de la primera obra en el segle XII, no és d'estranyar, però encara no interfereixen en l'herència de la figura de Morgana, que resta com a un personatge alabat en positiu, honrat i poderós, atributs que encaixen amb la imatge positiva de la fada medieval. Aquests termes els tornarem a trobar a *La faula*, un cop arribat el segle XIV, que no es desfà, per suposat, de l'estrat cristià, però que conserva una imatge benèvola, amable, honrada i amorosa de la fada envers el protagonista i el rei Artús. Com hem anat apuntant anteriorment, la conservació dels atributs primigenis de Morgana dos segles més tard probablement vengui de la mà de la situació de Morgana en ambdues obres: està localitzada a Avalon.

Lancelot sembla ser l'obra amb major repercussió que transforma totalment el personatge de la fada Morgana. La racionalització d'aquesta obra és molt superior a l'anterior i la fada passa a descriure's per tota mena d'opinió pública com a emblema de la luxúria, el rancor, la traïció, la deslleialtat i el mal. Morgana no tan sols no ajuda al seu germà, al model de l'estament i el codi cavalleresc, sinó que vol destruir-lo indirectament amb la revelació de l'amor adúlter de la reina Ginebra i amb els empresonaments al cavaller modèlic de la Taula Rodona. Malgrat la lectura negativa de la fada al llarg de l'obra, seria curiós analitzar-la des de la perspectiva que Morgana, realment, estigui intentant trencar, pel motiu que fos —encara que fos per bé propi—, amb els mals principals que amenacen la moral i la societat del moment —l'adulteri i la cavalleria deslleial—. Seria lògic, entenent que l'obra es centra, malgrat els distints encreuaments al llarg del relat, en la vida i la perspectiva del camí de l'heroi que és Lancelot. Amb tot, i més enllà de lectures que van totalment a la contra de la intenció que se li ha acostumat a atribuir, el que ens importa és que Morgana acaba sortint diferencialment més malparada que a les obres anteriors i que ha passat d'encarnar l'exemple de l'honor i la lleialtat a esdevenir la principal amenaça al règim senyorial artúric.

Una lectura molt semblant, però molt més coherent en certs aspectes, de Morgana com a l'enemiga del bé la trobarem a *La muerte de Arturo*. Es tracta de l'obra amb un major grau de racionalització. Artús és presentat en el pròleg com l'hereu de la corona dels reis cristians i Morgana rep la seva educació per mitjà d'un convent de monges. Queden pocs lligams que relacionin la natura de Morgana a les fades de principis de la baixa edat mitjana i encara menys que la relacionin als espais de la meravella medieval.

Morgana és titllada de dimoni a la terra, falsa donzella, de falsos plaers i falses arts i encanteris. La nostra protagonista porta a terme dos intents, ni més ni menys, d'assassinar Artús i un intent final de desvetllar l'amor entre Lancelot i Ginebra, segurament com a herència del seu paper a *Lancelot*.

Quan parlava de lectura molt més coherent ho feia en funció que en aquesta obra, a diferència de *Lancelot*, l'odi cap al seu germà s'explica des d'un principi per l'ansia de poder de la fada. Però la coherència s'esvaeix igualment en l'escena final de l'obra a l'arribada de la mort d'Artús. Morgana, un cop s'ha de relacionar amb Avalon, és necessària pel desenllaç del relat i per retornar l'esperança d'aquell vell món, torna a recuperar els atributs amb que va néixer i no dubta en fer-se càrrec del rei llegendari. En aquest punt em volia deturar quan he referit abans a *La faula* com a excepció explicada per la localització de l'obra. Possiblement, no m'agradaria fer afirmacions categòriques arran de l'anàlisi de quatre obres de tot el compendi que existeix referit a la fada, *La faula* recuperi els aspectes positius de Morgana, després de l'experiència de *Lancelot*, degut a la seva intenció moralitzadora en altres aspectes i a la influència de la *Vida de Merlín*, com a obra que presentava prediccions del món històric. L'apropament a una necessitat que es presenta més urgent que la resta, ans es tracta d'una preocupació moral general, pot portar a l'autor a fer ús d'un personatge més clàssic i més apropiat a la idea misteriosa de la figura femenina sobrenatural. La diferència amb la imatge de la fada de la *Vida de Merlín* s'observa, malgrat tot, en la desposseïció dels poders meravellosos que la caracteritzen. *La muerte de Arturo*, al seu torn, recorre de nou a la Morgana benèvola com a recurs per tancar l'obra.

Pel que fa a l'anàlisi del buidatge de les obres m'agradaria fer un apunt en concret, recollint les premisses de Laurence Harf-Lancner sobre el cristianisme i la racionalització. Mentre que Lancner va establir una ruptura clau amb el personatge de la fada a l'entrada del Cristianisme, Maury situà la influència d'aquesta religió, no com a element disruptor total de les tradicions clàssica i celta, sinó com a un codi simbòlic que adoptaria el llenguatge d'alguns punts d'aquestes tradicions per fer més accessible la seva norma. Pel que podem observar al llarg de les quatre obres anteriors, es podria atribuir una part cabdal de la racionalització dels elements i el llenguatge de la meravella al Cristianisme, però també podem observar com el marc simbòlic cristià no ha d'afectar per norma de forma negativa a les figures d'arrel pagana. Les transforma, sí, però no necessàriament les demonitza. De fet, per poder dur a terme la funció negativa a aquestes figures sembla que

cal observar també una transformació en la societat. El Cristianisme hi juga un paper fonamental, però no podem oblidar un segon element estructural que acabarà traduint-se al desenvolupament dels relats medievals: la transformació de les relacions socials en els canvis materials del feudalisme. Així doncs, el nivell de racionalització a *La faula* és molt major que el que trobam a la *Vida de Merlín*, i certament modifica la naturalesa dels elements meravellosos, però no els descriu en negatiu precisament, fet que sí que ocorre a *Lancelot* o a *La muerte de Arturo*, relats on, malgrat tot, Morgana retornarà als atributs positius un cop es necessiti per la *coinjuncture* del relat. Si el Cristianisme és l'únic factor d'aquesta transformació, com així el podem veure actuar en alguns relats sense les mateixes conseqüències negatives que a d'altres? Per què els atributs més demoníacs de Morgana no apareixen fins el segle XV?

CONCLUSIONS

A l'inici d'aquest treball he exposat les motivacions que em van empènyer a investigar les mutacions literàries del personatge de la fada Morgana. Al llarg dels mesos d'estudi algunes idees preconcebudes que tenia han anat caient pel seu propi pes i d'altres m'han obert camins suggestius que reclamen recerques futures, atès que la seva exploració exhaustiva depassa amb escreix l'abast d'un TFM. Malgrat tot, la revisió de quatre obres cabdals pel que fa la construcció del personatge considerat, situades en cales temporals estratègiques, m'ha permès respondre a molts dels interrogants que em plantejava.

La lectura que hem fet del personatge de Morgana recull molts dels aspectes que ja havien estat ressaltats pels estudiosos que al llarg dels segles XIX i XX havien provat de sistematitzar els trets definidors del meravellós en la literatura bretona. Com hem pogut observar, Morgana conserva la capacitat de transformar-se i transportar-se màgicament a què es referia Maury, l'ús d'herbes medicinals que va situar Loomis, els poders semblants als de les deïtats celtes que deia Dardel, l'herència clàssica de les parques reconvertida en la imatge de les dames del bosc que situà Gallais i el resultat de la barreja d'estrats de l'alta cultura i la cultura popular que va apuntar Lancner. Morgana és una fada i com a tal s'ajusta als trets que defineixen l'arquetipus mític de la dona sobrenatural en la literatura medieval centro-europea. Però més enllà d'aquesta identificació, presenta unes singularitats que mereixen ser estudiades i que tindran una continuïtat en la recepció del personatge en la narrativa cavalleresca posterior.

Les preguntes que he mirat de respondre amb aquest treball poden classificar-se en dos blocs: la transformació de Morgana, pròpiament dita i el rerefons social que dona sentit a aquesta transformació.

La transformació de Morgana

Morgana pateix des de la *Vida de Merlín*, datada en el segle XII, fins a *La muerte de Arturo*, publicada en el XV, un contínuum de transformacions que la portaran a passar de reproduir una imatge parcial de les fades medievals a reproduir els atributs propis de les bruixes. La transformació de la qual parlo ja l'hem observada i comentada en la *Vida de Merlín*, *Lancelot*, *La faula* i *La muerte de Arturo*, i la podríem resseguir a altres obres del vast temps comprès entre els segles XII i XV. Morgana començarà a adquirir amb el

temps rols, descripcions i voluntats totalment contradictòries, no tan sols amb el mateix personatge segles enrere, sinó també amb altres personatges coetanis que encarnen altres vessants de la figura de la fada. Aquesta darrera premissa serà un dels punts centrals en la comprensió de la transformació de Morgana.

Si bé podem observar en obres com *La muerte de Arturo*, que apareixen papers nous per la Dama del Llac, el seu *leitmotiv* serà, tant a aquest relat com a *Lancelot*, el de la funció del pol oposat de Morgana. Més que pol oposat, definició fruit d'una conseqüència, la Dama del Llac, Niniane o Viviane, que coneixem en les obres analitzades, serà l'element que Jean-Marie Boivin considerava com a integrador i que funcionaria de contrari a l'element disruptor que encarna Morgana. Ara bé, i és important apuntar-ho, l'explicació dels antagònics que acabam de comentar tan sols es dona a les dues obres emmarcades en el que coneixem per novel·la de cavalleries, però no a la *Vida de Merlín* o *La faula*, segurament per la construcció de les obres amb una voluntat moral que es transmet a partir de *coinjuntures* distintes. Malgrat tot, tenim la dicotomia servida. Una dicotomia que no tardaria a comentar la crítica.

Lancner ja va establir el xoc entre les figures de la fada protectora i la fada amant arran del desenvolupament de l'ésser sobrenatural de la fada en època medieval. Per a l'autora, la fada protectora respondria a aquella relacionada amb el naixement dels infants i el destí dels homes i la fada amant amb l'aportació de la riquesa i la passió. La barreja entre ambdues seria la que per a Lancner es resoldria en la fada medieval. Loomis mateix hauria considerat, lluny de posar-ho en aquests termes, la possible confusió, sovint, en la mateixa producció literària, d'ambdues dames i Boivin, al seu torn, les va classificar en funció del seu paper envers el cavaller, és a dir, en funció de si ajudaven o destorbaven a la finalitat del camí de l'heroi. Dardel, abans de Lancner, aplicaria dos atributs més a les categories d'ambdues fades: la funció maternal en el cas de la fada protectora, i la funció sexual en el cas de l'amant. El fet és, però, que tot i aquesta dicotomia entre ambdues grans figures de la matèria artúrica, tant Morgana, com la Dama del Llac acabaran reproduint atributs una de l'altra, retornant així a les consideracions que havia apuntat Lancner. Aquestes consideracions són les que em portaren cercar més enllà de les funcions de les figures de les fades en el si del relat i a observar-les des de la perspectiva de l'anàlisi social, que en el seu cas no podia ser altre que el del gènere i la classe.

La racionalització de la matèria i la deriva malèvola de la fada: els motius de gènere i de classe

El fet és que, malgrat que s'hagi observat la dicotomia entre la Dama del Llac i Morgana, el binomi principal que ens interessa és el de la dona malvada i la dona benèvola. I és que es fa obvi en un primer repàs de les obres que hem observat que tant una com l'altra el binomi es pot encarnar en un mateix personatge i al llarg d'una mateixa obra. Aubailly seria dels primers, seguint algunes consideracions parcials de Dardel, en apuntar a la relació de la fada —afegiria a un tipus de fada concret, ja que algunes fades dels *lais* de Maria de França no es podrien categoritzar de la manera que segueix— a la Verge cristiana en funció d'element integrador i com a substitució simbòlica de les poderoses deesses paganes. La funció benefactora, benèvola, maternal i més poderosa de la fada s'hauria racionalitzat a través de la imatge de la Verge. I la negativa? No cal anar molt més lluny. Si en la definició de Lancner observem que la fada racionalitzada esdevé una fetillera mortal a partir del segle XIII, la transformació cap al XV estarà relacionada amb els atributs negatius de la bruixeria. La fada medieval, sota el filtre de la religió cristiana, es desenvolupa entre el vast ventall de la virginitat celestial i la bruixeria. Cal advertir, però, que si faig un apunt en el filtre de la religió cristiana és perquè encara coexisteixen amb altres éssers sobrenaturals, també fades, més fidedignes a les precedents. Amb tot, són els codis simbòlics del cristianisme els que aprofiten en el segle XII l'estructura que els hi ha aportat la cultura oral pagana per adaptar-la a models més canònics de les seves creences, sense renunciar a la força discursiva que brinden aquests personatges meravellosos.

Si la matèria de Bretanya es desenvolupa com a eina de la petita i la mitjana noblesa, en la recerca d'augmentar el poder en disputa amb la cultura eclesiàstica de l'alta noblesa, com va apuntar Le Goff, la literatura que es comença a desenvolupar a finals del XIV i a principis del XV —molt més allunyada de la meravella i centrada cada cop en aspectes més realistes— apostarà pels interessos d'un altre tipus de poder: el de la nova classe emergent a les ciutats que esdevindria la capa burgesa de la societat. A poc a poc desapareix l'ideal de la recerca d'aventura per un bé comú, que havia materialitzat la Taula Rodona en la representació d'un estament concret, però també d'un tipus de societat. Començaran ara a sorgir els cavallers de gestes individuals que, parcialment, bescanviaran la meravella pel miracle i, fins i tot, la mística religiosa. La justa pel Graal s'anirà fent amb el panorama literari, desbancant a la primera part de la matèria.

És en aquests moments que trobam les definicions de Morgana més properes a la terminologia dels judicis de les bruixes sota els tribunals locals. Entre *fatum* i *fatalis*, els dos mots que encarnaven les fades medievals a principi de l'edat mitjana, la descripció de Morgana anirà desenvolupant-se cada cop més sota el concepte de *fatalis*, i amb ella altres personatges femenins principals com, ni més ni menys, que la reina Ginebra. La fada que cau del costat negatiu del relat adquirirà els elements satànics de la llarga tradició de rituals pagans que no es pogueren reconvertir dins l'espectre cristià —festes i banquets nocturns, espais del bosc i de l'aigua, cura dels infants que esdevindria en un interès maligne cap a les criatures i l'ús malèvol del coneixement pràctic d'herbes i beuratges—. ¹⁹² El conglomerat de funcions que abans les caracteritzaven com a éssers meravellosos, admirables, que protagonitzaven una part important de l'aventura cavalleresca, esdevindran el motiu d'odi principal a les fades. Els nous esquemes ideològics es traduiran del relat a la realitat, o a la inversa, i les mateixes acusacions referides a Morgana a *La muerte de Arturo* es reproduiran amb les veïnes de viles i ciutats dels territoris europeus a cavall entre la baixa edat mitjana i la modernitat. Morgana patirà les transformacions de la imatge de la dona que caracteritzen el final de l'edat mitjana.

Apunts per a futures investigacions

Malgrat el profit que es pugui treure d'obres com les que he tractat en aquest treball, la transformació de la fada i la seva explicació en relació amb les distintes relacions materials de l'edat mitjana roman encara incompleta. Faltaria analitzar tot un compendi molt major d'obres que parlin, citin o tenguin a Morgana, així com a la resta de fades medievals i entendre amb profunditat els contextos històrics que les crearen. En aquest cas, i tenint en compte les dimensions requerides per a un TFM, he de dir que l'exposat en el cos d'aquest treball no volen ser sinó quatre línies al voltant de les quals cal construir-hi altres consideracions. El ventall de textos considerats haurà d'eixamplarse considerablement i també les variables a tenir en compte a l'hora de catalogar-los, com ara el gènere literari o les coordenades geogràfiques i temporals. Seria molt interessant poder acabar de perfilar els motius de la modificació de la fada i la dona medievals a

¹⁹² És interessant deturar-se en la raó per la qual aquestes tradicions no pogueren encaixar en el marc simbòlic del Cristianisme. La nocturnitat, igual que la foscor, quedaria arrelada al fet maligne, a causa de la caracterització de Déu com a llum; el bosc i l'aigua no tractada tenien una càrrega massa forta amb els esperits i déus pagans; la relació negativa envers el producte de la dona que és l'infant, és a dir, la força de treball, havia de desmitificar-se per poder fer-ne un ús diferenciat i el coneixement pràctic d'herbes curadores quedava relegat a l'auge de les Universitats i als sabers institucionalitzats masculins.

escala estructural i lligar-ho a la trajectòria de la mateixa figura al llarg dels segles i fins avui en dia. Més enllà de Morgana, la Dama del Llac, la reina Sibil·la o Melusina són moltes les figures de dones en literatura que acabaran per transcriure la simbologia atribuïda a models de feminitat concrets. Amb tot, les transformacions de Morgana de principi a final del feudalisme treuen a la llum les visions diverses sobre els cossos i les tasques atribuïdes a la dona a la tardor de l'edat mitjana. Morgana serà un dels principals exemples dels canvis materials als canvis en la literatura i, com a conseqüència, del pas de la fada a la bruixa.

BIBLIOGRAFIA

Fonts primàries

ANÒNIM (s. XIII). *Lancelot: roman en prose du XIII^e siècle* [Tom I-IX]. Edició crítica a càrrec d'Alexandre Micha (1978-1983). Ginebra: Droz.

MALORY, Thomas (s. XV). *La muerte de Arturo* [Volum I-III]. Traducció a càrrec de Francisco Torres Oliver (1986). Madrid: Ediciones Siruela. [Segona edició].

MONMOUTH, Geoffrey de (s. XII). *Vida de Merlín*. Traducció a càrrec de Lois C. Pérez Castro. Pròleg a càrrec de Carlos García Gual (1984). Madrid: Siruela.

TORROELLA, Guillem de (s. XIV). *La faula*. Edició de Pere Bohigas i Jaume Vidal Alcover. Biblioteca Universitària Tàrraco (1984). Tarragona: Edicions Tàrraco.

Fonts bibliogràfiques

AUBAILLY, Jean-Claude (1986). *La fée et le chevalier. Essai de mythanalyse de quelques lais féériques des XII^e et XIII^e siècles*. Paris: Librairie Honoré Champion.

BOIVIN, Jeanne-Marie (1984). “La Dame du Lac, Morgane et Galehaut [Symbolique de trois figures emblématiques de l'Autre Monde dans le *Lancelot*].” *Médiévales*. N. 6, p. 18-25. Recuperat de:

- https://www.persee.fr/doc/medi_0751-2708_1984_num_3_6_953 [16/09/21].

DARDEL, Éric (1967). “De la Magie à l'Histoire.” *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*. N. 47, p. 58-68. Recuperat de:

- https://www.persee.fr/doc/rhpr_0035-2403_1967_num_47_1_3862 [16/09/21].

Gervais DE LA RUE (1834). *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands* [Tom I]. Caen: Chez Mancel. Recuperat de:

- https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=DpJfAAAcAAJ&oi=fnd&pg=PR2&dq=de+la+rue+essais+historiques&ots=NwXxlRGpzf&sig=aK7Ylu5D1ibuYwPpJbB_o0ngTQc#v=onepage&q=de%20la%20rue%20essais%20historiques&f=false [16/09/21].

DMF: *Dictionnaire du Moyen Français* [Versió 2020], ATILF-CNRS & Université de Lorraine. Recuperat de:

- <http://www.atilf.fr/dmf> [13/09/21].

FEDERICI, Silvia (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducció a càrrec de Verónica Hendel i Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños.

GALLAIS, Pierre (1986). “Les fées seraient-elles nées au XIIe siècle? (À propos d'un ouvrage récent).” *Cahiers de civilisation médiévale*. N. 29 (116), p. 355-371. Recuperat de:

- https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1986_num_29_116_2345 [16/09/21].

HARF-LANCNER, Laurence (1984). *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, La naissance des fées*. París: Librairie Honoré Champion.

JEAN RENART (1987). *Nueve lays bretones; y La sombra*. Introducció i traducció a càrrec d'Isabel de Riquer. Madrid: Siruela.

LE GOFF, Jacques (2008). *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Traducció a càrrec d'Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa. [Primera edició de 1985].

- (2008). *Héros et merveilles du Moyen Âge*. París: Éditions du Seuil. [Primera edició de 2005].

LOOMIS, Roger S. (1927). *Celtic myth and Arthurian romance*. Nova York: Haskell House.

- (1958). “Objections to the celtic origin of the «Matière de Bretagne».” *Romania*, 79 (313), 47-77. Recuperat de:
– https://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1958_num_79_313_3112 [16/09/21].

MARÍA DE FRANCIA (1992). *Los lays*. Text original, traducció, introducció i notes a càrrec d'Ana María Holzbacher. [Col·lecció El festín de Esopo]. Barcelona: Sirmio, Quaderns Crema.

MAURY, L. F. Alfred (1843). *Les fées du Moyen-Age. Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs atributs, pour servir a la connaissance de la mythologie gauloise*. Paris: Librairie philosophique de Ladrangue. Recuperat de:

- https://www.europeana.eu/en/item/9200520/ark_12148_bpt6k9734750w?utm_source=api&utm_medium=api&utm_campaign=YuvuWBeCa [14/04/2021].

RHÛS, John (1891). *Studies in the Arthurian Legend*. Oxford: Clarendon Press.

- https://books.google.es/books?id=li-dtqF2i0kC&printsec=frontcover&hl=es&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [14/09/21].

RIQUER, Isabel de (2005). “Lo «maravilloso» y lo cotidiano en *La faula* de Guillem Torroella.” *Revista de Filología Románica*. N. 22, p. 175-182.

RUE, Gervais de la (1834). *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands* [Tom I]. Caen: Chez Mancel.

- https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=DpJfAAAAcAAJ&oi=fnd&pg=PR2&dq=de+la+rue+essais+historiques&ots=NwXxlRGpzf&sig=aK7Ylu5D1ibuYwPpJbB_o0ngTQc#v=onepage&q=de%20la%20rue%20essais%20historiques&f=false [14/09/21].

SIMÓ, Meritxell (2012). “La narrativa caballeresca als segles XII i XIII”, dins de Jordi Cerdà, Maria Reina Bastardas, Stefano M. Cingolani (et al.), *Literatura europea dels orígens. Introducció a la literatura romànica medieval*. Barcelona: Editorial UOC.

ANNEX

Taula comparativa del buidatge d'obres

Morgana	Llinatge (-)	Capacitats màgiques (meravelles / encanteris)	Escenaris (bosc / illa)	Transformació (racionalització / demonització)
<i>Vida de Merlín</i>	- Governadora d'Avalon.	- Art de curar coscos malalts. - Coneixement d'herbes. - Mudar de físic. - Volar.	- Avalon, illa dels Fruits o illa Afortunada (l'illa produeix en abundància. Govern de nou germanes per lleis no escrites). - Palau de les nimfes (a Avalon).	- Racionalització present: poders de les agües atorgats per Déu. - Demonització baixa: s'exalten els atributs de bellesa i poder com a personatge burlat.
<i>Lancelot</i>	- Conseguida per "Morgue la diuessa" i "Morgue la fee". - Filla del duc de Tintagel i d'Igerna. - Germana del rei Artús per part de mare. - Anant de Guinor de Tanelide, cosí de Ginebra.	- Encantaments nocturns. - Ús d'herbes i beurtiges (finalitats fàtiques). - Ús d'objectes encantats (els anells).	- La Vall Sense Retorn. Prats verd i un pavelló ricament ornamentat. - Font bella i clara. - El castell de Morgana. La cambra digna d'un rei amb finestra al jardí.	- Racionalització alta: constant és d'expressions religioses. - Demonització alta: atributs de luxúria, rancor, traïció i desleialtat. Títolada de nuòvola. Porta a terme tres empresonaments ("recreantisse") i un intent de desvetllar l'amor adulter de Ginebra.
<i>La fada</i>	- "Morgau la fee". - Viu a l'"Isle Enxauten". - Setze anys. - Germana d'Artús.	- Coneixements curatius relacionats amb l'aigua. - Immortalitat. - Ús d'objectes encantats (l'anell).	- Avalon, "Isle Enxauten". Prats verds, flors, olors agradables, riberes, arbres florits. - Font bella de marbre, entallada. - Palau emmig d'un jardí amb una font. - El llac: Excalibur, les danes, el món a l'altre costat del llac. - Font profunda amb una canella i peça de marbre. - El bosc durant la caça del cérvol. - El llac amb el vaixell i les donzelles. - Avalon: la vall a on arriba Artús a través del mar guiat per les reines i Morgana.	- Racionalització alta: naturalista de l'illa per intervenció divina. - Demonització baixa: atributs d'immortalitat, honor, amor i cura al cavaller i a Artús, així com als valors de l'ordre de cavalleria.
<i>La muerte de Arturo</i>	- "Morgana el Hada". - Filla d'Igraine i del duc de Tintagel. - Germana de Margawse i Elaine i d'Artús per part de mare. - Casada amb el rei Uriens i mare d'Iwan i el de les Mans Blanques. - Reina de Gôra.	- Ús d'herbes i ungüents (finalitats fàtiques i benevolents). - Mudar de físic (en roca). - Coneixements de nigromància. - Modificar la línia temporal. - Ús d'objectes encantats (el mantell).	- El llac: Excalibur, les danes, el món a l'altre costat del llac. - Font profunda amb una canella i peça de marbre. - El bosc durant la caça del cérvol. - El llac amb el vaixell i les donzelles. - Avalon: la vall a on arriba Artús a través del mar guiat per les reines i Morgana.	- Racionalització molt alta: Artús com a hereu de la corona dels reis cristians. Morgana es forma en un convent de monges. Expressions cristianes. - Demonització molt alta: Morgana és titllada de dimoni a la terra, falsa donzella, amb falsos plaers i falses arts i encanteris. Dos intents de matar Artús. Intent de desvetllar l'amor entre Ginebra i Lancelot.