

TRADUCCIÓ I REESCRITURA DE LA CANSÓ OCCITANA
AL ROMAN DE LA ROSE DE JEAN RENART¹

TRANSLATION AND REWRITING FROM THE OCCITAN CANSÓ
TO JEAN RENART'S ROMAN DE LA ROSE

MERITXELL SIMÓ
IRCVM - Universitat de Barcelona

Resum: La penetració del lèxic de la *fin'amors* i de temes i motius procedents de la lírica trobadoresca en la narrativa francesa és palesa des dels orígens mateixos del gènere *roman*. La influència del moviment trobadoresc occità sobre la narrativa francesa medieval s'accentua al segle XIII i es concreta en alguns casos en la presència de cites líriques en textos narratius. La intenció del nostre treball és analitzar l'adaptació de l'ideari amorós trobadoresc a l'ètica matrimonialista i monàrquica que caracteritza el *roman* francès dels segles XII i XIII a través de l'estudi de la traducció i la resemantització del lèxic de la *fin'amors* a mans de Jean Renart, el primer a introduir cites líriques a la narrativa francesa.

Paraules clau: traducció; trobadors; cites líriques; gèneres literaris; vocabulari de la cortesia.

Abstract: Ever since its inception, the French *roman* narrative genre has experienced several processes of integration of *fin'amors* vocabulary and of themes and topics from troubadour lyric. The influence of Occitan troubadour poetry on medieval French narrative accentuates during the thirteenth century, occasionally materialising in lyric quotations within narrative texts. The aim of this work is to analyse the adaptation of troubadour love ethics to the pro-marriage and monarchic ideals of the twelfth and thirteenth-century French *roman*. This purpose will be served by the study of translation and resemantisation of *fin'amors* words carried out by Jean Renart, the first author to introduce lyric quotations in French narrative.

Keywords: translation; troubadours; lyric quotations; literary genres; courtly love vocabulary.

SUMARI

1. Les cançons trobadoresques conservades en *romans* francesos del segle XIII.– 2. La *cansó* al *Roman de la Rose*: la llengua dels textos lírics i la seva adaptació al context narratiu.– 3. La reescriptura novel·lesca de la *fin'amors*: de l'ètica feudal a l'ètica monàrquica.– 4. Bibliografia citada.

¹ Abreviatures utilitzades: BdT = *Bibliographie des Troubadours*; FEW = *Französisches etymologisches Wörterbuch*; PL = *Patrologia Latina*; RR = *Roman de la Rose*; RV = *Roman de la Violette*; SW = *Provenzalisches Supplement-wörterbuch*; TdF = *Tresor dou felibrige*; TLF = *Trésor de la langue française*.

1. LES CANÇONS TROBADORESQUES CONSERVADES EN ROMANS FRANCESOS DEL SEGLE XIII²

El *roman* francès s'obrí des dels seus orígens a l'influx del moviment poètic dissenyat pels trobadors a través de la incorporació de temes, motius i estilemes procedents de la lírica occitana. La contaminació entre ambdós gèneres s'accentua al segle XIII i es concreta en alguns casos en la presència de cites líriques en textos narratius. A la literatura francesa va ser pioner en aquesta tècnica compositiva, cap a 1228, el *Roman de la Rose* (*RR*) de Jean Renart. L'objectiu d'aquest treball és estudiar la "traducció" de les composicions trobadoresques occitanes que apareixen, a manera d'insercions líriques, en aquesta obra, analitzant la llengua en què estan escrites, la resemantització del lèxic de la *fin'amors* i el procés de reescriptura a què és sotmès l'ideari amorós i ètic dels trobadors per tal d'adaptar-lo a la ideologia matrimonialista i monàrquica del *roman* francès³. Partint, doncs, d'un sentit ampli de la traducció, l'abordarem en dos plans. En primer lloc, intentarem explicar els canvis, accidentals o intencionals, que detectem en la versió francesa que ens dona Jean Renart de les tres cançons occitanes que incorpora al *RR* com a insercions líriques; i, en segon lloc, analitzarem el nexa entre traducció i intertextualitat, és a dir, la relació entre la traducció / adaptació del text original occità i la seva nova condició de text inserit en un context narratiu; ja que entenem que, com afirma A. Scolari, el recorregut que fa un text de un codi lingüístic a un altre

non è quasi mai lineare, infatti entrano in contatto sistemi linguistici, sociologici e storici (sistemi semiotici) differenti che finiscono per ridimensionare, ricollocare il testo in un nuovo contesto; e alla fine, specie se il percorso storico sarà stato lungo, non è affatto detto che anche il testo archetipo, il prototesto, non ne risulti

² Aquesta investigació s'inscriu en el marc dels projectes de recerca *Pragmàtica de la literatura a l'Edat Mitjana* (2014SGR1487), finançat per l'AGAUR, i *Los trovadores: vida y literatura* (FFI2012-31896), finançat pel MINECO.

³ La moda de les insercions líriques va fer gran fortuna a França on produí més de setanta textos al llarg dels segles XIII i XIV. Al *Roman de la Violette* (1235), Gerbert de Montreuil, seguint el model de Jean Renart, encara incorpora dues composicions occitanes (*BdT* 70, 31; 70, 43), però, en la resta de casos, aquestes cites corresponen en general a l'obra de *trouvères* francesos. Malgrat que la voluntat d'imitar el *roman* de Jean Renart és patent fins i tot en el títol de l'obra de Gerbert de Montreuil, el cert és que el *RR* constitueix un producte literari únic tant pel que fa a la tipologia de les insercions líriques com pel que fa als mecanismes d'integració semàntica i formal en el teixit narratiu, i per això hem considerat que l'obra mereixia un tractament separat. Sobre les insercions líriques en la narrativa francesa, vegeu Simó 1999. Sobre la diferent natura del fenomen de les cites líriques en àrea francesa i occitanocatalana, vegeu Simó 2006, 2011. Sobre la relació entre lirisme i narració al *RR*, vegeu, entre d'altres, el treball de Jewers 1996. Recordem que, per al *RR*, dispoem també de les traduccions al francès modern de Dufournet 2008 i al castellà de Carmona 2013.

in qualche maniera modificato nel nuovo concetto che di esso ci forniamo alla luce della traduzione⁴.

El *RR* insereix tres cançons trobadoresques occitanes:

- *Lors qui li jor sont lonc en mai* (vv. 1301-1307), de Jaufre Rudel (*BdT* 262, 2).
- *Bele m'est la voiz altane* (vv. 4653-4659), de Daude de Pradas (*BdT* 124, 5).
- *Quant voi l'aloete moder* (vv. 5212-5227), de Bernart de Ventadorn (*BdT* 70, 43).

A poca distància temporal, cap a 1235, Gerbert de Montreuil va imitar la innovació literària introduïda per Jean Renart i va incorporar dues cançons de Bernart de Ventadorn al seu *Roman de la Violette* (*RV*):

- *Non es enugs ni fallimens* (vv. 324-331), de Bernart de Ventadorn (*BdT* 70, 31).
- *Quant voi la loëte moder* (vv. 4187-4194), de Bernart de Ventadorn (*BdT* 70, 43).

En cap dels dos *romans* les cançons no es van transcriure íntegrament, sinó que tan sols s'enregistraren una o dues cobles de les composicions líriques, que segurament estaven destinades al cant –els mateixos autors ens ho indiquen⁵– en el marc d'una difusió oral del *roman* que devia combinar la lectura dels octosíl·labs narratius amb la *performance* de les cançons⁶. Un tret definidor d'aquestes cançons occitanes conservades al *RR* i al *RV* és la llengua en què estan escrites, que no és occità, però tampoc no és una traducció perfecta al francès. Aquesta peculiaritat lingüística les acosta al *corpus* de la lírica occitana que ens han transmès cançoners francesos, com BnF, fr. 844 (*M* francès, *W* occità), conegut com a *Chansonnier du roi*, i BnF, fr. 20050 (*U* francès, *X* per als occitanistes), que, dedicats principalment a la producció dels *trouvères*, també acullen seccions dedicades a la lírica occitana⁷. Com en els nostres *romans*, que els precedeixen en el temps, en aquests cançoners les peces occitanes tampoc no apareixen íntegres sinó, sobretot a BnF, fr. 844, limitades sovint a la primera o primera i segona cobles, la qual cosa denota un interès principalment musical per part dels compiladors que explicaria la poca cura concedida a la lletra. Darrera d'aquestes cançons incompletes en llengua

⁴ Scolari 1986.

⁵ Vegeu *RR*, vv. 18-19; *RV*, vv. 36-37.

⁶ Vegeu Coldwell 1981; Zink 1997.

⁷ Vegeu els treballs de Battelli 1993a, 1993b, 1996, 1999.

franco-occitana que ens han llegat els cançoners hi hauria, segons autors com J. H. Marshall o C. Battelli, una tradició viva de *performance*, de manera que els manuscrits ens oferirien un tast del repertori occità que s'interpretava a les corts del nord de França en el període de màxima expansió del moviment trobadoresc⁸.

Les cançons occitanes *BdT* 262, 2; *BdT* 124, 4 i *BdT* 70, 43, que conserva a manera d'insercions líriques el *RR* es troben, totes tres, a *M*, que conté deu de les setze composicions trobadoresques que apareixen al *roman*, i que a més registra a la taula la cançó de Gontier de Soignié *R1322a*, per a la qual el *RR* és testimoni únic. De fet, C. Battelli ha constatat una clara afinitat entre les fonts líriques de Jean Renart i les dels còdex, com l'esmentat *Chansonnier du roi*, elaborats en la zona picardolorenesa, afinitat que fa pensar en la circulació oral de determinades cançons en aquesta àrea geogràfica, que és a més l'escenari sobre el que transcorre l'acció que desenvolupa el *RR*⁹.

Assenyalem per últim, abans de passar a l'estudi dels textos que ens ocupen, que un aspecte que crida atenció pel que fa a les composicions occitanes que apareixen al *RR* és la manera d'introduir-les en la narració. Mentre que la resta d'insercions líriques són introduïdes amb una denominació vague, del tipus *chant* o *chanson*, en diverses ocasions acompanyada d'una referència al nom de l'autor¹⁰, Jean Renart utilitza el terme *son* en comptes de *chanson* per referir-se a les cançons de Jaufre Rudel i de Bernart de Ventadorn i en precisa la procedència geogràfica en els casos de Bernart de Ventadorn (*son poitevin*, v. 5211) i de Daude de Pradas (*chançon auvrignace*, v. 4649). Com s'haurà advertit, aquesta precisió comporta un desplaçament de la cançó original cap al nord, tant per a Bernat de Ventadorn (Corrèze) com per a Daude de Pradas (Aveyron). W. Paden relaciona aquest desplaçament geogràfic amb l'anonimat de les peces occitanes i interpreta tots dos fenòmens com a mostra de l'empremta antioccitana que atribueix a aquest *roman* en el context històric de impacte de la croada contra els càtars¹¹. No oblidem, però, que l'anonimat també afecta algunes de les cançons de *trouvères* incloses al *roman* i que, malgrat el desplaçament septentrional, l'àrea en què se situen aquests dos textos, lluny de dissipar-la, fa avinent la seva vinculació a la civilització occitana. Alvèrnia ens situa en l'extrem meridional del món occità i, tot i que W. Paden recorda que el Poitou *has never been part of the Occitan zone*, ell mateix ha d'admetre la dimensió simbòlica d'aquest territori associat al que és per a nosaltres

⁸ Vegeu Battelli 2001; Marshall 1982.

⁹ Battelli 1993b, pp. 184-186.

¹⁰ Jean Renart dóna els noms de Gace Brulé, el Vidame de Chartres, Gontier de Soignié, Renaut de Beaujeu i Renaut de Sabloeil, tots ells *trouvères* de finals del segle XII.

¹¹ Paden 1993, p. 39.

el primer trobador¹². Tampoc no podem obviar, en aquest sentit, la presència al *roman* d'escenaris occitans i de personatges occitans, com el baró, i també trobador, pictaví Sauvaric de Mauléon (v. 2098), mort en 1233 i, per tant, viu en el moment de redacció del *RR*. Contravenint la tesi de W. Paden, que, com hem dit, atribueix a Jean Renart la voluntat d'emascarar l'origen occità de les cançons, Ch. Page apunta a la reminiscència meridional del terme *son*, l'ús del qual documenta associat a la difusió de les melodies occitanes pel nord de França. Recentment F. Carapezza ha estudiat les atestacions de l'expressió *son poitevin*, que també utilitza Gerbert de Montreuil per introduir les dues composicions occitanes que registra al *RV*, i ha arribat a formular la hipòtesi que

l'etichetta abbia potuto talvolta designare la forma musicale dell'*oda continua*, particolarmente sviluppata nel repertorio trobadorico e invece minoritaria se non marginale in quello dei trovieri¹³.

A la llum de tot l'exposat fins ara, entenem que el públic de Jean Renart devia tenir ben present la procedència meridional d'aquestes cançons trobadoresques que circulaven pel nord de França tant per les seves peculiaritats lingüístiques com per les musicals.

2. LA CANSÓ AL *ROMAN DE LA ROSE*:

LA LLENGUA DELS TEXTOS LÍRICS I LA SEVA ADAPTACIÓ AL CONTEXT NARRATIU

M. i M. Raupach, en el seu estudi sobre la tradició de la *Franzosierte Trobadorlyric*, utilitzaren el terme *mischsprache* per referir-se a la llengua híbrida de les composicions occitanes que circulaven pel domini francòfon, i van intentar caracteritzar-la a través de l'anàlisi d'un *corpus* de 109 textos, conservats en deu manuscrits entre els quals també s'inclouen el manuscrit de la Biblioteca del Vaticà, Reg. lat. 1725 (ε), únic testimoni que ens ha llegat el *RR* de Jean Renart, i els tres manuscrits que ens conserven el *RV*¹⁴. Tant el propi terme *mischsprache* com la presumpta homogeneïtat lingüística del *corpus* seleccionat han estat posteriorment objecte de matisacions. J. H. Marshall, que prefereix la denominació franco-occità a la de *mischsprache*, qüestiona el que aquesta darrera etiqueta connota en tant que *koiné* literària, i insisteix que no podem parlar d'una llengua homogènia orientada a fer comprensible el text a una audiència francesa. Per a J. H. Marshall, no estaríem davant la utilització

¹² *Ibidem*.

¹³ Carapezza 2012a, p. 404.

¹⁴ Raupach, Raupach 1979.

conscient d'una llengua mixta, sinó que l'afrancesament de les cançons occitanes seria més aviat fruit de les diverses fases de transmissió textual, la qual cosa explicaria, d'altra banda, que siguin justament les cançons més antigues les que presenten un grau més alt de francesització¹⁵. En la mateixa línia se situa C. Battelli tot fent notar que aquest procés de francesització remuntaria a un estadi anterior a l'accés de les composicions als manuscrits¹⁶. Convé en tot cas recordar que, en els manuscrits francesos *M* i *U*, el text original en llengua d'oc és perfectament recognoscible, ja que no parlem d'una "traducció al francès" sinó d'una llengua híbrida, on els mots occitans es barregen amb alguna paraula traduïda al francès i fins i tot donen lloc a formes mixtes, de manera que el resultat, tot i no ser occità correcte, tampoc no devia ser plenament intel·ligible per a un parlant francès. Si estudiem ara la llengua de les cançons inserides al *RR*, el primer que constatem és que, a diferència d'altres peces occitanes transcrits en manuscrits francesos on, com acabem d'indicar, el text occità és, en general, recognoscible, malgrat la presència d'algun gal·licisme, en el cas d'aquest *roman*, i també en el del *RV*, sí que podem parlar de "traducció al francès", tot i la presència d'algun mot que conserva la patina occitana.

Passem ara a ocupar-nos de les traduccions al francès de les cançons occitanes del *RR*, atenent a les adaptacions lingüístiques i estilístiques de què és objecte el text font i a la possible relació entre algunes d'aquestes adaptacions i la nova dimensió de les composicions líriques en tant que peces inserides en una estructura novel·lesca. Recordem abans, breument, l'argument de l'obra, per poder, a continuació, valorar les divergències del text líric respecte l'original occità a la llum del nou context:

L'emperador alemany Conrad s'enamora *per audita* de Lienor, germana del cavaller Guillaume de Dole, quan el seu joglar li assegura que la donzella i el seu germà igualen en cortesia els protagonistes d'un conte que li acaba d'explicar. Guillaume és cridat a la cort, on les seves qualitats morals i la seva *prouesse* al torneig fan que Conrad, oblidant la diferència de rang, es decideixi a casar-se amb la germana del cavaller. El favor de què gaudeix Guillaume a la cort suscita, però, l'enveja del senescal que, després de descobrir accidentalment que la donzella té una marca de naixement en forma de rosa, fa saber a Conrad que n'ha obtingut els favors, aportant aquest coneixement com a prova. Al final del *roman*, Lienor irromp a la cort i, amb una estratagema, aconseguix provar la seva innocència. L'obra acaba amb la celebració de les noces¹⁷.

¹⁵ Marshall 1982.

¹⁶ Battelli 2001.

¹⁷ Paris 1903 inscriu l'argument del *roman*, com també el del *RV*, dins de l'anomenat cicle de la *gageure*.

Les tres cançons occitanes ocupen un lloc privilegiat en l'obra, marcant d'alguna manera els tres punts forts en l'estructura de la trama que acabem de resumir: l'arribada de Guillaume a la cort (Jaufre Rudel), l'arribada de Lienor a la cort (Daude de Pradas), la celebració del final feliç (Bernart de Ventadorn). No només la ubicació denota un pla calculat, sinó també el fet que, com veurem, bé pel seu contingut, bé per la persona que les interpreta, cadascuna de les tres cançons és relacionable amb un dels tres personatges principals. La cèlebre *cansó Lan qand li jorn son lonc en mai* de Jaufre Rudel (*BdT* 262.2), també present a *M*, que l'atribueix a Gaulcelm Faidit, i a *U*, es relaciona amb Guillaume, que ha deixat la seva germana a Dole per traslladar-se a la cort imperial, i la interpreta amb els seus companys en el decurs del viatge. La cançó rudeliana ressona ja en els octosíl·labs que la introdueixen, on el narrador ens presenta un Guillaume frisós d'arribar a la cort, al qual se li fan curtes les llargues jornades del viatge (*mout li eren li lonc jor cort*), i que no pot reprimir el cant en escoltar el *deduit des oisellons*:

Or chevauche delez Nicole
li gentils Guillaume de Dole,
s'ist de la vile entor plessiee.
Ce sachiez mout i a lessiee
sa mere et sa seror dolente,
qui plus estoit droite d'une ente
et plus fresche que nule rose.
Que il ne dort ne ne repose
en une vile q'une nuit
ne por solaz ne por deduit,
mout li erent li lonc jor cort.
Cel jor qu'il dut venir a cort,
entre lui et ses compegnons,
por le deduit des oisellons
que chascuns fet en son buisson,
de joie ont comencié cest son: (vv. 1285-1300)

El to melancòlic de la cançó s'adiu, d'altra banda, al sentiment de Guillaume, que ha deixat enrere Dole i la seva germana, el record de la qual plana forçosament quan el sentim interpretar la cançó de l'amor de *lonh*¹⁸. Re-

¹⁸ Cirlot 2003, p. 290 glossa l'essència de la composició en els següents termes: "El canto poético comienza en un momento de retorno desde el lugar de la lejanía (*lai*) donde aletean los pájaros de lejos. Nada se dice expresamente de lo que ha sucedido en el allí; tan sólo que en el retorno el sujeto lírico se siente apresado por el recuerdo del amor de lejos y la melancolía, que adquiere la fisonomía de un invierno helado. En este paisaje desolado se afirma que el amor de lejos es el mejor de los amores posibles y que sólo de él se espera gozo". La paradoxa amorosa, que fa néixer el cant trobadoresc de la tensió irresolta i irresoluble entre desig i renúncia, troba la seva millor expressió en el motiu de l'*amor de lonh*, el desenvolupament narratiu del qual ocupa la primera part del *RR*. La natura irrealitzable de l'amor alimenta el *penser* de Conrad:

produïm a continuació el text occità i a continuació la versió que ens n'ofereix Jean Renart, segons l'edició de F. Lecoy:

Lan qand li jorn son lonc en mai
 m'est bels douz chans d'auzels de loing,
 e qand me sui partiz de lai,
 remembra·m d'un'amor de loing.
Vauc, de talan embroncs e clis,
 si que chans ni flors d'albespis
 no·m platz plus que l'inverns *gelatz*.
BdT 262,2, ed. R. T. Pickens.

Lors que li jor sont lonc en mai,
 m'est biaux doz chant d'oiseil de lonc.
 Et quant me sui partiz de la,
 membre mi d'une amor de lonc.
Vois de ça embruns et enclins
 si que chans ne flors d'aubespín
 ne mi val qu'ivers *gelas*. (vv. 1301-1307)
RR, ed. F. Lecoy

Probablement amb encert, F. Lecoy interpreta com a error de copista¹⁹ la lectura del manuscrit *ε*, com hem dit, testimoni únic per al *RR*, on es llegeix *gens bruns et enduis* i esmena *embruns et enclins* (v. 1305), recolzant-se en les lectures dels manuscrits francesos *M* (*bruns et enclins*) i *U* (*bruns et enclin*)²⁰. Diferent és el judici que ens mereix la valoració de les altres discrepàncies que hem ressaltat en cursiva. És el cas, en primer lloc, de *vauc de talant* que esdevé *vois de ça*²¹. Mentre que els manuscrits francesos que ens han conservat la mateixa *cansó* presenten una lliçó que, tot i no respectar el sentit, evoca el so originari (*M*: *vais de talens*; *U*: *vain de talent*), la lliçó del *roman* se n'allunya, reemplaçant el *talán* occità per *ça*: *vois de ça* (v. 1305). Més que un error de copista o, més que, com sosté R.S. Rosenstein, una mostra de la

“n’afferoit pas qu’ele fust m’amie / Mes por ce qu’el n’i porroit mie / avenir, i voel ge penser” (vv. 834-836); que no amaga la complaença en la natura purament lingüística de l’objecte amorós: “L’amor en est lors plus plesans / quant il en oit autrui parler” (vv. 3000-3001).

¹⁹ Les esmenes de Lecoy 1979 intenten corregir només els errors dels copistes, en cap cas l’allunyament dels poetes francesos de les fonts occitanes.

²⁰ La cançó també l’han conservada, amb notació musical, els cançoners francesos BnF, fr. 844 i BnF, fr. 20050. Hom pot consultar aquestes versions franceses a l’edició de Pickens 1978, pp. 206 i 210 i també a la reproducció facsímil de Wolf, Rosenstein 1983, pp. 165-167, 189 i 193. Zufferey 2009 ha estudiat la tradició textual de la composició rudeliana i ha hipotitzat una font occitana amb la qual Jean Renart podria haver entrat en contacte el 1201 durant la seva estada a Montpeller com a membre del seguici del seu mecenes Hugues de Pierrepont.

²¹ Raupach 1979 proposa *vois de talens bruns et enclins*, a partir de les lliçons de *M* (*vais de talens bruns et enclins*) i *U* (*vains de talant bruns et enclin*).

incapacitat de l'autor²², ens inclinem per creure que es tracta d'una adaptació conscient al context. Com hem mostrat en un altre lloc, les cançons del *RR* –i, significativament en especial les occitanes–, no acompleixen tant una funció expressiva com una funció estructural, marcant les diferents parts en què s'organitza la narració²³. Des d'aquesta perspectiva, l'oposició *la/ça* que es crea a l'interior de la cançó (v. 1303 i v. 1305) no només fa sentit en relació al context narratiu immediat, ja que, com hem dit, és interpretada en el decurs d'un desplaçament, el viatge de Guillaume, de Dole (*la*) a la cort de Conrad (*ça*); sinó sobretot com a clausura emblemàtica de la primera part de la narració íntegrament consagrada al desenvolupament narratiu del tema de l'*amor de lonh*, un concepte que al *roman* es materialitza i concreta en l' enamorament *per audita* de l'emperador de la *bele Lienor*, que viu allunyada de la cort i del món reclosa en la seva torre de Dole²⁴. Considerem així que l'esperada cançó de Jaufre Rudel es reserva deliberadament per cloure de forma simbòlica aquesta primera part de l'obra on el motiu rudelià, articulant-se al voltant de la dialèctica *la* (el *plessis* de Dole on viu Lienor) / *ça* (cort imperial), plasma una dualitat espacial que, en el fons, tradueix una distància més psicològica que física i que acabarà anul·lant la brillant actuació de Guillaume a la cort, que esvirà l'ombra de la *mésalliance*. També podria obeir a una tria conscient, i no a un accident de la transmissió textual o a un error de copista, la presència de *gelas*, mot inexistent en francès, que conserva la pàtina occitana de l'original *gelatz*. A diferència R.S. Rosenstein, creiem que el mot, tot i ser occità, no havia de resultar fosc per al públic francès²⁵ i que la seva conservació, més que de la incomprensió, podria considerar-se fruit de la voluntat de preservar, per dir-ho amb paraules de F. Gégou, el *parfum du Midi*²⁶ de l'original i de fer-lo ressaltar en el melisma final de la composició. Probablement a aquesta voluntat de fer ressaltar l'element lèxic estranger obeeix també la rima dels mots *gelas* i *solas*, corresponents respectivament al darrer vers de la inserció lírica i al primer octosíl·lab que reprèn la narració. Jean Renart reservaria així per a la cançó de Jaufre Rudel un mecanisme que utilitza en vint-i-dues

²² Rosenstein 1995, p. 338: "When an obvious French calque is not available for *talan*, 'desire', Renart is evidently at a loss and the word is omitted in the gloss". Per a l'estudiós, aquest cas, com el de *gelas*, s'explicaria per la incompetència de Jean Renart, que tradueix mot a mot fins que apareix una paraula desconeguda, banalitzant per ignorància l'original occità.

²³ Les cançons no expressen els sentiments de l'interpret diegètic en el moment de la *performance* sinó que, instituint-se com un discurs autònom i paral·lel al de la narració, ens forneixen una imatge *en abyme* dels motius i de les emocions que el *roman* sotmet a un desenvolupament narratiu. Vegeu Simó 1999, pp. 68-131.

²⁴ Vegeu al respecte Simó 1999, pp. 68-79.

²⁵ Vegeu Rosenstein 1995, p. 338.

²⁶ Gégou 1973, p. 321.

ocasions per integrar formalment el text líric dins el context narratiu i donar un particular relleu a determinats mots o composicions. No considerem rellevant la substitució de *platz* per *val*, al darrer vers, ja que correspon a una variant documentada en la tradició textual de la *cansó* rudeliana²⁷. Pel que fa a aquesta primera cançó occitana podem concloure, doncs, que, malgrat que la llengua és altament assimilada al francès, les reminiscències occitanes hi ocupen un lloc destacat i estratègic i que, probablement, l'autor del *roman* ha intervingut, tot i que mínimament, sobre la seva font per adaptar-la al context narratiu.

El mateix podem dir a propòsit de la següent composició trobadoresca, atribuïda indirectament a Liënor, que l'escolta en arribar a la cort imperial. La segona inserció lírica occitana s'introdueix en un moment de màxima tensió dramàtica, quan Liënor es prepara per defensar-se públicament de l'acusació del senescal davant la cort imperial reunida a Mainz. Liënor no pot contenir el plor (vv. 4644-4645) mentre escolta una *chançon auvrignace* (v. 4649) i el narrador puntualitza que, de no haver estat deshonorada injustament, ella *mout seüst bien cest vers chanter* (v. 4652). La *chançon auvrignace* (*BdT* 124,5), anònima a *M* (que ens conserva les cobles I i IV amb la notació musical)²⁸, apareix també, atribuïda a Daude de Pradas, al manuscrit occità *C*, la secció trobadoresca del qual presenta una marcada afinitat amb la del cançoner francès²⁹. L'atribució de la composició a Daude de Pradas en l'únic manuscrit occità que ens l'ha transmesa ha estat molt debatuda amb relació a la cronologia del *roman* de Jean Renart³⁰ que la incorpora com a inserció lírica. A.H. Schultz elimina la composició del *corpus* de Daude de Pradas³¹ considerant que la cronologia del trobador, que hauria iniciat la seva activitat cap a 1214, és incompatible amb la data proposada per G. Servois per al *roman* de Jean Renart (1199-1200)³². Fem notar, però, que si acceptem

²⁷ “val” *MM^aRSSga¹e*; “vaut” *U*; “valon” *C*.

²⁸ Ja Paris 1983, pp. CXVI-CXVIII apuntava a la possibilitat d'una font compartida per als dos testimonis francesos de la composició.

²⁹ Vegeu Battelli 1992.

³⁰ Les propostes per a la datació de l'obra de Jean Renart oscil·len entre principis del segle XIII i 1228. Servois 1983 defensa la data més reculada, 1199-1201, seguit per Mattioli que la fixa entre 1200 i 1211 (Mattioli 1965, pp. 104-108); Lejeune, probablement l'estudiosa que més treballs ha dedicat a l'obra de Jean Renart, va ajustar la data de redacció del *roman* entre 1212 i 1213 (Lejeune-Dehousse 1935, pp. 104-105). En el mateix marc cronològic aproximadament es mou Louison, que el situa “peu après 1214” (Louison 2004, p. 907), mentre que l'editor Lecoy és qui ha apostat per una data més tardana, entre 1227 i 1228 (Lecoy 1961, p. 392).

³¹ Schultz 1933, pp. XXVI-XXVII.

³² Paris 1983, al seu estudi introductori a l'edició de Servois, proposa Rigaut de Berbezilh com autor de *BdT* 124, 5, atribució discutida per Varvaro 1960, p. 264; Carapezza 2012b descarta l'atribució a Daude de Pradas i circumscriu la cronologia i l'àmbit de procedència de la composició a l'entorn poètic dels imitadors de Marcabré, com Peire d'Alvernha o Bernard de Ventadorn, actius a mitjans del segle XII.

la datació de F. Lecoy (c. 1228), al nostre parer la més probable, i si tenim en compte les revisions recents de la cronologia del trobador³³, que estableixen l'inici de la seva producció cap a 1191, el desajust cronològic deixa de ser un escull insalvable. Certament, això ens situaria davant l'escenari d'una difusió molt ràpida de l'obra de Daude de Pradas, que hauria estat considerada ja pel contemporani Jean Renart digna de formar part de la seva selecta antologia lírica³⁴. Si això fos així, les tres cançons occitanes que recull el *roman* dibuixarien, des de la perspectiva del públic de l'obra, un recorregut "complet" per la tradició trobadoresca, des dels seus orígens, representats per Jaufre Rudel, fins al present de Daude de Pradas, passant pel més cèlebre dels trobadors clàssics, Bernart de Ventadorn. No perdem de vista, d'altra banda, que una característica del *roman*, que li ha valgut la segurament poc encertada etiqueta de *roman realista*³⁵, és la presència al costat dels personatges de ficció de personatges històrics contemporanis de Jean Renart, com és el cas ja esmentat del també trobador occità Sauvaric de Mauléon.

El *RR* ens ofereix una versió francesa de *BdT* 124, 5 no exempta d'algun occitanisme que també mereix comentari:

Belha m'es la votz *autana*
del rossinhol em pascor,
quan fuelh'[es] vertz e blanca flor,
nays l'erbe't en la *sanha*
e retendeysson li vergier,
e ioys auria·m tal mestier
que tot mi reve e·m *sana*

BdT 124, 5, ed. F. Carapezza

Bele m'est la voiz *altane*
del roissillol el pascor
que foelle est verz, blanche flor,
et l'erbe nest en la *sane*
dont raverdissent cil vergier.
Et joi m'avroit tel mestier
que cors me garist et *sane* (vv. 4653-4659)

RR, ed. F. Lecoy

Esmentem en primer lloc la correcció de F. Lecoy a la lliçó *joi mamor* del manuscrit ε, al penúltim vers de la composició, i la supressió de la

³³ Larghi 2011 fixa l'activitat del trobador entre 1191 i 1219. Vegeu també Asperti 1990, p. 50, n. 75; 1995, p. 152, n. 57; Mattioli 1965, p. 107.

³⁴ Per a Carapezza 2012b, l'existència d'una font material comuna als dos testimonis francesos de la cançó induiria a retardar el moment de la seva recepció septentrional reduint la possibilitat d'atribuir-la a un trobador de quarta generació com Daude de Pradas.

³⁵ Lejeune 1978, pp. 440-447.

conjunció copulativa *e* al tercer vers, que trobem també en la versió de *M* (*que foille es vers et blanche flor*). Resta, en canvi, singular la lliçó *sane* (v. 4659) inexistent en francès antic, com a equivalent de l'occità *sanha* (prat humit)³⁶. Com en l'exemple anterior, fem notar la posició en rima de l'occitanisme, que contribueix a destacar la procedència meridional de la *cansó* a través de reverberacions fòniques. L'hàpax força la rima *-ane*, donant lloc a *altane / sane*, en comptes dels mots francesos *hautaine / saine*, i adquireix, a més a més, un relleu particular donant lloc a l'artifici retòric del *mot équivoc* (v. 4656 i v. 4659). La *cansó*, malgrat la traducció al francès, resta, doncs, clarament identificable com a derivada d'una font occitana, no només per la designació *chanson auvrignace* sinó també pels estrangerismes que els recursos retòrics contribueixen a fer ressaltar.

La tercera cançó occitana s'insereix en un context festiu, associada a Guillaume, que torna a la cort després que s'ha fet pública la innocència de Liënor i l'emperador ha manifestat el desig de casar-s'hi. El clímax narratiu és potenciat per tres cançons consecutives, una de les quals és aquest *son poitevin*. El fet que es tracti de l'única cançó occitana de la qual se'n registren dues cobles i la celebritat que va assolir la *cansó* de la *lauzeta* corroboren la funció estructural que desenvolupa el text en l'apoteosi lírica que subratlla el *happy ending*. La cançó també és present a *M*, que l'atribueix a Peire Vidal, i a *U*, i recordem que Jean Renart la introdueix com a *son poitevin*, denominació que, com ja hem explicat abans, també rep al manuscrit A (BnF, fr. 1374) del *RV*:

Can vei la lauzeta *mover*
de joi sas alas contral rai,
que s'oblid' e's laissa *chazer*
per la doussor c'al cor li vai,
ai! tan grans enveja m'en ve
de cui q'eu vey a jauzion,
meravilhas ai, car *desse*
lo cor de desirer no-m fon.

Ai las! tan cuidava saber
d'amor, e tan petit en sai!
car eu d'*amar* no-m posc tenir
celei don ja pro non aurai
tout m'a mo cor, e *tout m'a me*,

³⁶ Mot de probable etimologia celta (*FEW*, 11: 71b). Emil Levy (*SW*, s. v. *sanha*, 2) l'identifica amb "Rohrkolbe", és a dir, *typha latifolia* (cat. "espadanya"). Segons Du Cange (s. v. *sagna*, 2) i *TdF* (s. v. *sagno*), a partir d'aquest significat el mot hauria acabat designant el "prat o terreny humit" on neix la planta. Carapezza 2012b fa notar que l'única altra atestació del mot en el *corpus* trobadoresc la trobem al vers 49 (*esquius plus qu'ausels de sanha*) de la *cansó Al plus leu* (*BdT* 213.1a), atribuïda a Giraut de Bornelh (*CMRSgVal1 + H*) i a Guillem de Cabestany (*ADIK*).

e se mezeis e tot lo mon;
e can se-m tolc, no-m laisset re
mas dezirer e cor volon.

BdT 73, 40, ed. C. Appel

Quant voi l'aloete *moder*
de goi ses ales contre el rai,
que s'oblíe et lesse *cader*
par la douçor q'el cors li vai,
ensi grant envie m'est pris
de ce que voi
miravile est que *n'is del sen*
ne coir dont desier non fon.

Ha! las! Tan cuidoié savoir
d'amor, e point n'en sai!
Pas onc d'*amar* non pou tenir
celi dont ja prou nen avrai.
Tol mei lou cor et *tol meismes*
et soi meesme et tol le mon,
et *por tant* el ne m'oste rent
fors desier et cor *volon* (vv. 5212-5225)

RR, ed. F. Lecoy.

F. Lecoy esmena les següents lectures del manuscrit Vat. Reg. Lat. 1725 (ε): *que sobete lesse* (v. 5214); *cors* (v. 5215); *a ma grant miravile est* (v. 5218); *que vis del* (v. 5218); *d'onor et* (v. 5221); *mei lor cor* (v. 5224); *pos tant* (v. 5226). Fem notar a més que al v. 5216 el *roman* reemplaça *pren* per *pris* en rima, mentre que a les altres tres versions franceses conservades llegim *prent*³⁷, així com el caràcter incomplet del vers v. 5117 al manuscrit ε.

Com hom pot apreciar, la composició de Bernart de Ventadorn que ens ha reportat el *RR* es caracteritza per una presència marcada d'occitanismes, entre els que hem d'esmentar en primer lloc *moder* que, en comptes de *mover*, apareix també a la versió de la *lauzeta* conservada al *RV* i a *M*. Tot i que no és un terme occità, *moder*, instaurant la rima en *-er*, davant el francès *-oir*, manté als primers versos de la cançó, segurament memoritzats amb la melodia, un eco fònic de l'original. F. Gégou ha explicat el mot, inexistent tant en occità com en francès, per atracció del *cader* que apareix dos versos més avall³⁸; no hi està d'acord W. Paden, per a qui *cader* també reclamaria explicació, ja que no es troba documentat en la lírica occitana. Apuntem, en favor

³⁷ "Pre" (*M*) i "pren" (*NOVa*) estan documentades com a variants de la *cansó* de Bernart de Ventadorn. Paris 1983, p. CXVII considera *M* estretament relacionat amb la font de les versions franceses.

³⁸ Gégou 1973, p. 323.

de la hipòtesi de F. Gégou, que el mot *cader* sí apareix documentat a la lírica occitana, com es pot comprovar consultant les *Concordances de l'occitan médiéval* de P.T. Ricketts (*COM*), que en registren set exemples en composicions trobadoresques. També contribueix a mantenir la sonoritat de l'original la substitució al v. 5218 de l'adverbi *desse*, per *del sen*³⁹. La traducció resultant, tot i no preservar la fidelitat al text original⁴⁰, és coherent amb l'estat emocional que plasma la *cansó* de Bernart de Ventadorn i que recrea el context narratiu convertint l'emperador Conrad, decebut de Lienor i desesperat en descobrir la natura il·lusòria de l'objecte de desig, en doble diegètic del subjecte líric de la cançó occitana⁴¹. Quant als versos 5222-5225, que W. Paden⁴² i S. Kay⁴³ consideren il·legibles, creiem que no ho són tant i que, de fet, també admeten una traducció, que modifica lleugerament l'original, però manté la coherència amb el context narratiu: *m'ha privat de tot: del cor, de mi mateix, d'ella, del món; tot i que res no em pren si no és el desig i el cor anhelant*. La utilització de *por tant* (v. 5224), inexistent en la versió occitana i en les altres versions franceses, amb valor concessiu podria deure's a Jean Renart, ja que contribueix a plasmar la contradicció interna de Conrad. L'emperador ha descobert el caràcter il·lusori de la imatge femenina de què s'havia enamorat *par parole* i no dubta en culpar Lienor que, actuant de forma deshonest, l'ha mort i s'ha traït ella mateixa: *Por c'en chasti tote gent, / q'el m'a mort et li traïe* (vv. 3888-3889); tanmateix, malgrat saber-se enamorat d'un miratge narcisista, no pot alliberar-se del desig: *Encor l'en ert li feus el cors* (v. 3899). Oportunament, el narrador glossa la contradicció de Conrad, que no vol estimar, però és presoner d'un desig del qual no es pot deslliurar: *sachiez que li emperere / la desirast mout a avoir / mes or ne l'ose mes vouloir* (vv. 3904-3906). La situació durà el jove emperador, com el subjecte líric de la *cansó* ventadorniana, al silenci i, en aquest cas, a un *impasse* narratiu, que només podrà resoldre la intervenció de la protagonista.

³⁹ La variant *desen* apareix a la versió de la *lauzeta* del cançoner N.

⁴⁰ Els dos versos podrien traduir-se: *és una meravella que no perdi el seny o que no em fongui de desig* (vv. 5218-5219). Fem notar, d'altra banda, la similitud d'aquest mateix vers amb la lectura del manuscrit francès M: *Meravill me q'eu n'ies del sen*.

⁴¹ Com ja hem indicat, les cançons no desenvolupen una funció expressiva, sinó estructural: la cançó de la *lauzeta*, interpretada en un context festiu proper al desenllaç, evoca retrospectivament la peripècia viscuda pel protagonista Conrad, identificat amb el subjecte líric de la *cansó*. Discrepem així de Paden 1993, p. 46: "If the first passage seems to express surprise that the poet's desire no melt, the second seems to say that he has lost desire. Both passages seem to mollify the pain expressed in the Occitan source. In this interpretation, which is not implausible on textual grounds, the insertion adapts the stinging grief of the troubadour to the joyful ambience of the hero's triumph in the romance".

⁴² Paden 1993, p. 46.

⁴³ Kay 2013, p. 98.

El context narratiu resulta igualment il·luminador a l'hora d'empènyer-nos a rebutjar una de les esmenes al manuscrit proposades per F. Lecoy: la correcció *d'onor*, per *d'amor* (v. 5221). I és que disposem de prou indicis per presumir també en aquest cas una intervenció de l'autor del *roman* per adaptar el discurs líric al context narratiu. *L'honor*, en el qual insisteixen el revestiment fònic del nom *Li-enor*, la gentil *pucele honoree* (v. 816) i els nombrosos jocs de paraules a què dóna lloc, és un concepte clau en aquest *roman* l'argument del qual planteja el problema de la *mésalliance*, i on el nus del conflicte rau en establir si, malgrat la diferència de rang, la *pucelle au biau nom* és digna de l'honor imperial. El nom de Lienor esdevé tema de conversa entre l'emperador i el seu ministril Jouglet, el primer cop que aquest esmenta la donzella (vv. 748-797) i hom gosaria dir que és, abans que res, del nom del que s'enamora Conrad:

Sirë, el a non Lienors,
ce dit li nons de la pucele,
Amors l'a cuit d'une estencele
De cel biau non mout pres del cuer;
or li seront, sachiez, d'un fuer
totes les autres por cesti.
“Beneoiz soit qui cest non basti...” (vv. 791-797)

L'obstacle de la *mésalliance* es planteja des del primer moment com un problema que afecta l'honor inherent a la dignitat imperial: *En mon roiaume n'en m'onor / n'afferoit pas q'el fust m'amie* (vv. 833-834). *L'onor*, inscrit al nom de la donzella, és a més un terme recurrent en rima, quasi sempre amb *empereor* (vv. 1865, 1893, 2017, 2483, 2551, 2751, 2829, 2931, 2963); i també amb Lienor, curiosament, en aquest cas, sota la denominació *seror*, és a dir, germana (vv. 832, 1400, 2985, 3093, 3547, 3717, 5261, 5277), la qual cosa converteix indirectament la *prouesse* de Guillaume en part del mèrit que la farà digna del tron imperial. El mot *onor* en la llengua vulgar, i en el context del feudalisme, té un sentit abstracte (*honor, valor*) i un de concret, identificat bàsicament amb la recompensa material (objecte, feu, propietat, benefici...) que confereix honor (en el sentit abstracte esmentat abans) al qui la rep⁴⁴. Transferit al discurs trobadoresc, l'honor, en l'accepció material, passa a designar el favor o recompensa acordat per la dama, a qui correspon, segons el codi poètic i amorós, la superioritat jeràrquica. Atorgant al trobador un favor, la dama l'honora, és a dir, n'augmenta el mèrit, l'ennobleix. G.M. Cropp també documenta en la lírica trobadoresca el mot *onor* en l'accepció abstracta, identificat amb la dignitat pròpia de la noblesa, o com a atribut de la dama: *qe*

⁴⁴ Cropp 1975, pp. 362-365.

*tan dopte s'onor et son paratge*⁴⁵; tanmateix, fa notar que en el vocabulari dels trobadors clàssics, per a aquesta segona accepció, s'usen molt més termes com *prez* o *valor*, que no tindrien un significat tan concret, lligat a l'ètica de les contraprestacions feudals. Referit als atributs de la dama, G.M. Cropp només registra un únic cas en què el mot *onor*

comporte une valeur particulière: il désigne l'honneur féminin qu'est la pudeur ou la chasteté: "Qu'ieu .n sai una q'es de tant franc usatge / c'anc non gardet *honor* sotz sa centura" GF XLI, 51-52⁴⁶.

Aquest ús excepcional ens interessa, i molt, perquè mentre que, referit a Conrad o a Guillaume, *onor* connota la dignitat o distinció pròpia de la noblesa (v. 833), els dons que l'emperador atorga (v. 1894), o els mèrits que fan digne d'aquests dons (v. 2752), referit a Lienor, el mot al·ludeix essencialment al *pucelage*, emblemàticament en la rosa que dona nom al *roman*. Detectem així al *RR* una resemantització del terme, que es consolidarà al llarg del segle XIII, desplaçant-se de l'àmbit de l'honor-mèrit, lligat a les riqueses, el rang i les dignitats, cap a la noció d'honor-virtut. El cert, però, és que aquesta virtut femenina, que Guillaume no dubta en qualificar com el seu tresor (v. 1115), esdevindrà al *roman* un bé material, una moneda de canvi en les relacions entre els personatges masculins. Com apunta S. Kay,

The name Lienor which fascinates Conrad is, precisely, *li en or* – "she of gold". The virtuous virgin is a metaphorical "treasure", a "golden girl" whose value Guillaume can put in circulation by promising her to Conrad⁴⁷.

Pensem, doncs, que la modificació *d'amor* / *d'onor* obeeix probablement a una tria conscient de Jean Renart, que adaptaria així la cançó de la *lauzeta* a la trama del *roman*, ja que no hem d'oblidar que la decepció de Conrad no prové, com la de Bernart de Ventadorn, d'haver descobert rere la imatge que se li ha instal·lat al cor una dama mancada de mercè, que es nega a atorgar-li l'amor que tan anhela, sinó una donzella mancada d'honor. Si per a Bernart de Ventadorn la *midons* ha esdevingut *femna*, per al nostre emperador *dolenz* (v. 3618), *Lī-enor*, la *pucelle au biau nom*, esdevindrà la *bele qui porte le sornon de "Dole"* (dolor) (v. 3875) o, sense eufemismes, *la vils bordeliere* (v. 3809). Remarquem, finalment, la presència d'occitanismes, com *mira-*

⁴⁵ Cropp 1975, p. 431, n. 53.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Kay 1990, p. 192.

vile (v. 5218) pel francès *merveille*, així com la conservació dels mots occitans *amar* (v. 522) i *volon* (v. 5225).

Podem concloure que, tot i que la composició de Bernat de Ventadorn és la més occitanitzada, la procedència meridional de les tres cançons que hem comentat no només és perceptible en tots els casos, sinó fins i tot ressaltada pel context narratiu i per les característiques de la traducció francesa que en dona Jean Renart. Aquesta voluntat de destacar la procedència occitana de les cançons trobadoresques fa sentit si tenim en compte la dimensió metaliterària i no merament ornamental que desenvolupen les insercions líriques al *roman*; dit d'una altra manera, l'antologia lírica que ens ofereix Jean Renart, reunint cançons trobadoresques, al costat de gèneres inscrits en l'anomenat registre popularitzant, com les *chansons de toile* o les vint cançons de dansa que inclou el *roman*, ens mostra obertament que *Il* (Jean Renart) *a composé son roman à partir des chansons*⁴⁸ alhora que escenifica la dialèctica entre dues concepcions amoroses: una de procedència occitana, i l'altra de matriu francesa. Al nostre parer, i a la llum del context narratiu, aquesta dialèctica es resol en una reescriptura de l'ètica trobadoresca de la *fin'amors* per tal de adaptar-la a la ideologia del *roman*. A diferència de W. Paden o de M.R. Jung⁴⁹, creiem, però, que no es pot parlar de negació ni de desmitificació de l'ideal trobadoresc per part de Jean Renart. Jean Renart no es distancia ni rebutja l'ideal amorós dels trobadors; ans n'adopta la ideologia cortesa tot posant-la al dia, adaptant-la al nou sistema de valors que vehicula el *roman* d'oïl, que hem d'inscriure en una ètica ja no feudal sinó monàrquica.

3. LA REESCRITURA NOVEL·LESCA DE LA *FIN'AMORS*: DE L'ÈTICA FEUDAL A L'ÈTICA MONÀRQUICA⁵⁰

Per acabar, voldríem aproximar-nos a aquesta tasca de reescriptura del discurs trobadoresc mostrant, a través d'un breu recorregut per l'argument de l'obra, com la constel·lació de valors i virtuts cortesos que celebra la *cansó*, associats a una sèrie de mots claus que constitueixen el lèxic de la cortesia, pateixen un desplaçament semàntic referits a les situacions narratives creades per Jean Renart i en obrir-se al diàleg i la interacció amb els altres gèneres lírics presents al *roman*.

⁴⁸ Zink 1979, p. 29.

⁴⁹ Paden 1993; Jung 1980.

⁵⁰ Per a una anàlisi més exhaustiva de la ideologia de l'obra, no centrada, com en aquest cas, en l'estudi del lèxic, sinó en l'estructura compositiva del *roman*, vegeu Simó 2007.

Simbòlicament, el *RR* s'inicia amb un encès elogi d'una virtut important en l'univers de la *fin'amors*: la *largueza / larguesse*. El concepte de generositat s'actualitza, però, en clau monàrquica referit a la persona de l'emperador. Així, la liberalitat de Conrad, que, procurant el bé comú abans que el propi (vv. 31-120), fins i tot es nega a gravar els burgesos amb impostos, es perfila ja des dels primers versos com un atribut del príncep lligat a l'ideal del bon govern (Joan de Salisbury, *Policraticus*, Llibre IV, cap. 1). Completa el retrat del príncep *sages et cortois* (v. 53) la seva afició a *deduit d'oiseaux et de bois* (v. 54). *Deduit* (FEW III, 171a; TLF VI, 914^a), en la seva primera acepció es refereix a allò que distreu i dona plaer, o al plaer que se'n deriva d'una diversió (vv. 186, 265, 1137, 1478, 2834). Com en el vers 54, l'ús més habitual del terme s'emmarca en l'estructura *deduit* + un CN (*des oiseaux, des femmes, des chiens...*), que explicita l'activitat de la qual se'n deriva el plaer, en aquest cas la cacera. En l'univers dels trobadors, *deduit* pertany al camp semàntic de la *joie*, i, associat al quadre *printanier* que obre aquest *roman* farcit de cançons trobadoresques, sembla que ens hauria de remetre a la poètica de l'exordi. Tanmateix, el context narratiu ens reconduïx a l'òrbita d'un altre gènere, el *rondeau*, ja no inscrit en el registre de la *requête courtoise*, sinó consagrat a celebrar la *possession joueuse de l'amour*⁵¹. I és que quan arriba l'estació de *deduire* (vv. 141, 454) l'emperador trasllada la cort al bosc, on, mentre els gelosos es dediquen a anar de cacera, les parelles d'amants es banyen a les fonts i, lliurant-se a la dansa i als jocs eròtics, canten mig nus *rondeaux* que celebren els plaers de l'amor. L'escena ens permet il·lustrar dues acepcions, més específiques, del terme *deduit*: el plaer de la caça (vv. 54, 182), fins al punt que el mot *deduit* esdevindrà per si sol sinònim de cacera⁵², i els plaers de l'amor (v. 485). Referit a l'amor, *deduit* té una connotació de plaer físic que el diferencia d'altres termes sinònims com *deport*, la qual cosa explica que, malgrat el seu ús abundós en la narrativa dels segles XII i XIII, el mot no resti tan representat en la cançó trobadoresca, atesa la dialèctica d'exclusió que estableix el gènere entre la satisfacció eròtica i el desig que alimenta el cant i l'ètica de la *fin'amors*⁵³. El terme resulta, per contra, del tot adient al to amb què Jean Renart pinta l'obertura idíl·lica del *roman*, des de l'erotisme manifest

⁵¹ Zumthor 1959.

⁵² Strubel 1989, p. 496. També al v. 3394 l'expressió *deduit de chiens et d'oiseaux* ha de traduir-se com una al·lusió a la caça, amb gossos i falcons.

⁵³ Tot i així, contrasta amb l'ús relativament freqüent del terme per part dels *trouvères* l'escassa representativitat dels equivalents occitans *desduire, deduire, deduzir*. En el vocabulari dels trobadors *deport* és el mot que habitualment designa el plaer o la diversió cortesa, sovint vinculat al *joï* que cristal·litza en la *cansó*: *Chant e deport, joï, dompnei e solatz* (*BdT* 167, 15). Vegeu Lavis 1972, pp. 243-274.

de les escenes a l'assimilació del joc eròtic als plaers de la taula⁵⁴, passant pel paròdic crit de guerra amb què l'emperador inaugura el festival campestre: *Ça, chevalier, as dames!* (v. 223)⁵⁵.

Després d'aquest quadre idíl·lic, s'introdueix el desencadenant de l'acció pròpiament dita: el conte del ministril Jouglet, que provocarà l'*amor de lonh* de l'emperador, identificat a partir d'aquest moment amb el subjecte líric de les cançons trobadoresques que incorpora el *roman*; la reescritura de l'ideal amorós trobadoresc s'adverteix, però, d'entrada, en la substitució de la *midons*, l'ideal femení que inspira la *cansó*, per la donzella Liënor, que troba el seu motlle líric en un altre gènere, genuïnament francès: la *chanson de toile*. No cal esperar a la famosa escena en què apareix per primera vegada Liënor, reclosa en una torre de Dole, amb sa mare, teixint i cantant *chansons de toile* l'argument de les quals emmiralla la pròpia història⁵⁶; la primera cançó trobadoresca que interpreta l'emperador ja anticipa la interferència de registres lírics:

Li soleils, plus clers que puet estre,
geta ses biaux rais par son lit;
de sebelin et de samit
ot covertoir a roses d'or.
Por l'amor bele Liënor,
dont il avoit el cuer le non,
a comencié ceste chançon:
Li noviaus tens et mais [et violete]
et roissignox me semont de chanter;
et mes fins cuers me fet d'une amorete
un doz present que ge n'os refuser.
Or m'en doint Dex en tel honor monter,
cele ou j'ai mis mon cuer et mon penser
q'entre mes bras la tenisse nuete
ainz q'alasse outremer (vv. 916-930)

El detonat del cant trobadoresc són unes roses teixides amb fil d'or que evocuen el nom *Bele Liënor*. El motiu del teixit i la fórmula *Bele Liënor* que, sense l'article determinant, assimila la imatge femenina que s'ha

⁵⁴ "Li veneor n'orent pas honte / s'il orent boef au premier mes / as bons aus, destrempé d'aignés, / et puis oisons et mortereux. / Il i ot tels des amoureux / qui en menjassent bien, ce cuit, / mes il souperent par deduit" (vv. 479-485).

⁵⁵ La cacera, com el torneig (*déduit d'écu et de lance*), són els únics exercicis d'armes que apareixen al *RR*. Jean Renart, que afirma al pròleg que el seu *roman conte d'armes et d'amors / et chante d'ambedeus ensamble* (vv. 24-25), inscriu així el binomi tradicional de la narrativa cavalleresca en el registre de l'oci aristocràtic, associant-lo a la satisfacció amorosa i a la diversió plaent.

⁵⁶ Vegeu Limentani 1980, p. 311 i, sobretot, Zink 1978.

instal·lat al *fin cuers* de l'emperador a les donzelles de les *chansons de femme* que inclou el *roman*, (*Bele Aude, Bele Aye, Bele Doe, Bele Aiglentine, Bele Doete*)⁵⁷ ens traslladen a un univers líric que no és el de la *cansó* occitana ni el de les seves derivacions en llengua d'oïl. El marc narratiu orienta a més el valor simbòlic que pren aquest ideal femení, ja que en virtut del simbolisme que revesteix la rosa al *roman*, designació mentonímica del sexe de la donzella, les *roses d'or* que alimenten les fantasies de l'emperador, apunten al alt valor (*or*) atorgat al *puclage* (*rose*) de la donzella, fins al punt que sobre aquest valor, la virginitat, s'edifica l'honor (*li enor*), que la farà digna del tron imperial. La contaminació de gèneres lírics proporciona a més la clau de lectura de la cançó del Châtelain, on els diminutius *amorete* (v. 925) / *nuete* (v. 929), en principi, estranys a la selecció lèxica que imposa el *grand chant courtois*, ens traslladen novament al registre popularitzant de la *chanson de femme*, i on el context narratiu ens empeny a llegir el vers *Or m'en doint Dex en tel honor monter*, a la llum del procés de resemantització del mot *honor* a què ens hem referit quan comentàvem la versió afrancesada de la *cansó* de la *lauzeta*⁵⁸.

La reescriptura narrativa de l'ideal femení de la *chanson de toile* inscriu a més el gènere dintre del registre cortès, associant-lo a un estil de vida noble, dominat per l'exercici de les virtuts cortesanes. Lienor i sa mare que, com feien antigament les reines, canten *chansons de toile* mentre cusen rics ornaments per a les esglésies pobres, s'apressen a aclarir al llegat imperial que les visita que es tracta d'un acte de generositat i d'esbargiment: *c'est ausmone et deduis* (v. 1137). La *caritas* que practiquen mare i filla troba el seu contrapunt en la *larguesse* de Guillaume. De fet, aquesta és sens dubte la principal virtut cortesa en aquest *roman* on l'intercanvi constant de dons i cançons teixeix un estret vincle de solidaritat entre els tres protagonistes principals. Lienor obsequia el llegat imperial que la visita amb cançons, una almoïnera i un fermall d'or: *qu'el a doné au damoiseil / por son frere et por s'onor / et por l'amor l'empeor* (vv. 1230-1232); i Guillaume, al que es dedica el llarg episodi del torneig, autèntic festival de dons i de cançons, regalarà tot el botí obtingut: *onques si gentil creature, ce sachiez ne fu ne si large* (vv. 1874-1875). L'emperador, meravellat davant una actitud digna de la seva majestàtica persona (*si est rois qui puet doner rient*, v. 1890) s'afanya a fer arribar al cavaller rics dons, que aquest al seu torn enviarà a Lienor (vv.1924-1931).

⁵⁷ La fórmula *Bele Lienor* també apareix als vv. 920, 1002, 1089, 1116, 1418, 1787, 2998, 3900, 4515, 5010, 5097.

⁵⁸ Identificat l'aspecte material del terme *honor* amb el *puclage*, l'honor (abstracte) que reclama l'enamorat té a veure amb l'ennobliment que se'n deriva de la concessió d'aquest "do" per part de l'estimada.

L'ètica del do també desenvolupa un paper determinant en la intriga, que Jean Renart ordeix sotmetent a un desenvolupament narratiu la figura del *lauzengier*, encarnada en l'envejós senescal de Conrad. El senescal no és titllat de *losengier*, terme que sí apareix en una de les insercions líriques, sinó de *fel*, *felon* (v.3164 i 3204), un mot certament rar per qualificar els *lauzengiers* en la lírica occitana, però tan arrelat al motiu en la lírica *d'oïl* que l'expressió *felon losengier* esdevindrà un estilema corrent en la poesia dels *trouvères*⁵⁹. Des que apareix el personatge en escena, el camp semàntic associat al motiu envaeix les cançons trobadoresques que hi apareixen (*fals amant* v. 1465; *felons* v. 3112, *tricherie* v. 3112; *losengier* v. 3189; *corrouz* v. 3189; *ire* v. 3189, v. 3195; *faus diz* v. 3192; *mesdire* v. 3193) amb un caràcter clarament anticipatori. El senescal entrarà en acció, colpit per l'enveja, després de veure com Conrad regala a Guillaume una cançó trobadoresca i un cinturó (vv. 3173-3178), i d'entendre, per la natura de l'escena, que l'interès de l'emperador té més a veure amb la germana que amb el cavaller:

n'est pas por chevalerie
 Qu'il li porte tel *druerie*:
 Ce n'est que por sa seror non (vv. 3201-3203)

El senescal se'n va llavors a Dole i amb un anell compra la confessió de la mare de Lienor, que li parla de la marca de naixement de la seva filla:

Por vostre amor, que ge desir
 a avoir tant com ge vivrai,
 dame douce, si vos lerai
 cest mien anel par *druerie* (vv. 3342-3345)

Qüestionant la connotació pejorativa que hom ha atribuït en algunes ocasions al mot *drudaria*, G.M. Cropp recorda que el terme, de probable procedència jurídica, ja és emprat per Guilhem de Peitieu per designar l'amor que li acorda la dama a través de la donació d'un anell de valor simbòlic (*E que-m donet un don tan gran, / Sa drudari'e son anel*)⁶⁰; i que Marcabré, oposant *putia* (llibertinatge) a *drudaria*, la presenta com a font dels valors cortesos en vies de decadència, al igual que també farà més endavant Bernart de Ventadorn. Recordant, potser, la fidelitat que devia el *drut* al seu senyor feudal, el mot *drudaria*, insisteix G.M. Cropp, s'hauria separat del valor específic del mot *drut* (amant) per designar l'amor cortès sense incidir en l'aspecte sensual.

⁵⁹ Vegeu Dragonetti 1960, pp. 272-277; Lavis 1972, pp. 399-408.

⁶⁰ Entenem que la connotació cortesa de *drudaria* no contradia, ans reforça, la dimensió paròdica d'aquesta composició de Guilhem de Peitieu (*BdT* 183, 1).

Els exemples amb què G.M. Cropp il·lustra la reivindicació trobadoresca dels valors inherents a la *drudaria*, en especial els següents versos de Gaucelm Faidit, l'oposen clarament a la *tromperie*:

Mas sivals segon l'error
 Las *falses* e.ill *trichador*...
 Volgra fosson ad un latz
 e chascus fos galiatz!
 e.l *fin leial prejador*
 e las *dompnas ses bauzia*
 mantenguesson *drudaria*⁶¹

Servint-se de la retòrica cortesana (el mot *drudaria*, el registre cortès de la *requête*, la donació de l'anell...) amb fins deshonestos, el senescal encarna una concepció del *losengier* particularment característica de la lírica d'oïl⁶², però sobretot perverteix l'ètica del do que regeix les relacions cortesanes entre els tres personatges principals. Com diu amb ironia Jean Renart, *un beaus dons a mout grant mecine* (v. 3342), ja que la mare contarà al senescal *tot l'afaire / de la rose desor la cuise* (vv. 3360-3361), per bé que després se n'hagi de lamentar:

si a mis vilaine parclose
 en ce qu'il me dit l'autre jor
 qu'il m'amoit de si grant amor,
 quant il *me dona* son anel.
 Trop le *m'a vendu* son joël (vv. 4021-4025)

La liberalitat, d'acte d'amor, ha esdevingut compra-venda. Mostrant-nos el revers del binomi amor-do, l'acció del senescal troba el seu referent líric en la pastorel·la, que atorga valor monetari a la penyora amorosa dels trobadors, i no casualment, abans i després de l'escena, apareixen dues mostres del gènere⁶³; Marcabré ja havia denunciat l'amor venal en versos de la més agra misogínia⁶⁴ però, en àrea francesa, és sobretot la tractadística amorosa la que, seguint l'estela ovidiana, desvela el valor mercantil del do, reorientant

⁶¹ Vegeu Cropp 1975, pp. 400-401.

⁶² El senescal, que entabana amb la seva retòrica la mare de Lienor, que no gosa contradir-lo, per por que *il l'en tenist a mainz cortoise* (v. 3343), adopta una actitud estretament vinculada a la formulació del motiu dels *losengiers* a la lírica d'oïl, on, com ens recorda Baumgartner 1982, p. 174: "Les *losengiers* sont souvent assimilés aux faux amants, c'est-à-dire à des êtres qui arrivent à leurs fins auprès des femmes, au *recovrier*, et lèsent ainsi les *fins* amants, les amants authentiques, par le biais d'un langage mensonger, insincère, mais que rien ne permet de reconnaître comme tel".

⁶³ vv. 3403-3407 i 4568-4583.

⁶⁴ Vegeu Nelson 1986.

l'amor amor venal cap a l'amor interessat. La perversió de l'ètica del *do* que el senescal ha instrumentalitzat amb propòsits mercenaris és el que denunciarà l'estratagema de Lienor que, al final del *roman*, es presenta a la cort i conta que un dia cosia quan el senescal li va robar la virginitat, un cinturó, una almoïnera i un fermall, ja que, tot i que es tracta d'una mentida-parany adreçada a fer confessar al senescal que mai no l'ha vista ni sap qui és, significativament els objectes la sostracció dels quals denuncia la jove són els que, acompanyant les cançons, hem vist circular com a regals entre ella, el seu germà i l'emperador: una almoïnera, un cinturó i un fermall.

Els dons, com les cançons, es lliuren per amor, i l'amor esdevé en sí mateix un acte de liberalitat. Si bé s'ha parlat a propòsit d'aquestes escenes de l'ètica feudal que sustenta el discurs trobadoresc, la reescriptura dels valors cortesos que opera el context narratiu ens situa més a prop de la *liberalitas* que del *do ut des* feudal. Certament la *largueza* és, com estableix E. Köhler⁶⁵, una virtut primordial dins del sistema cortès, però els trobadors clàssics no la converteixen en virtut principal, com faran els trobadors tardans, ni identifiquen amor i generositat. La idea que ja s'escola en la tractadística amorosa serà il·lustrada més endavant al *Breviari d'amor* de Mafre Ermengaut i analitzada, com fa notar G.M. Cropp, a la llum de la *liberalitas* de Séneca, insistint-hi en la bona voluntat i en la disposició del que dóna de forma lliure i espontània (*De Beneficis* I, vi, 1) i sense pensar-s'ho (II, i, 2, v. 3-4)⁶⁶. La liberalitat, donar sense esperar res a canvi, ens remet a una ètica ja no feudal sinó monàrquica; és atribut del príncep, la imatge del qual es projecta sobre Guillaume i Lienor, la futura emperadriu.

Descoberta la traïció, l'emperador delegarà el procés judicial en mans de la mateixa Lienor. La jove exposa el seu *claim*, terme tècnic del llenguatge jurídic, i mostra conèixer tan bé els procediments del dret que hom diria que s'havia passat *as lois / .v. anz toz plains sanz remouvoir* (vv. 4768-69). Conclòs el procés, escoltat el consell dels barons, i, desestimant el parer del mateix emperador que voldria cremar el senescal, Lienor atorga el perdó al culpable (vv. 4896-4898). El coneixement del dret i la clemència són també virtuts fonamentals en l'ideari del príncep (Joan de Salisbury, *Policraticus*, IV, cap. 6; cap. 8), que, sotmès a la llei de la raó natural, ha de reprimir les passions i mostrar-se procliu al perdó. Per això, si la noció de liberalitat redimensiona el *do ut des* feudal, la clemència de què fa gala Lienor va novament lligada a la correcció d'una *fin'amors* sustentada en la impossible concessió de l'anhelada *merce*. Podem afirmar en aquest sentit que els nous valors (*deduit*, liberalitat, clemència, coneixement al servei de la col·lectivitat) que celebra el *roman* són els d'una

⁶⁵ Köhler 1964.

⁶⁶ Cropp 1986, p. 256.

monarquia cavalleresca que exigeix un model amorós que harmonitzi *Norriture* amb *Nature*, o, el que és el mateix, compatibilitzi desig i plaer, dos conceptes excloents per a la *fin'amors*. Així, no és rar que quan finalment apareix Lienor a la cort, transgredint públicament el tabú, proclamí *je sui la pucele de la rose* (v. 5040) i afegeixi *ce sui ge bele Lienors* (v. 5097). La doble autodesignació que reuneix els atributs de Venus (la *pucele de la rose*) i la simbologia mariana (*Bele Lienors*, en tant que estilema lligat a l'univers simbòlic de la *chanson de toile*)⁶⁷ reconcilia dos conceptes homòfons en la llengua dels trobadors, cor i cos: el gaudi del cos (el *deduit* que celebra el *rondeau*) i l'amor del cor (que canta la *fin'amors*). Aquesta superació de la dialèctica d'exclusió entre desig i plaer carnal, cor i cos, condueix en el pla líric a la dissolució de la cançó trobadoresca en el *rondeau*, i a la fusió de la veu de l'emperador amb la del seu poble:

De la joie qui l'en reheté
 li est ciz chans dou cuer volez:
 Que demandez vos
 quant vos m'avez?
 que demandez vos?
 –*Ge ne demant rien*
 se vos m'amez bien.
 Et li autre en ont tuit chanté:
 Tendez tuit voz mains a la flor d'esté
 a la flor de liz,
por Deu, tendez i!
 Ce fu *Te Deum laudamus* (vv. 5104-5116)

Després d'interpretar aquest *rondeau* amb els seus súbdits, Conrad els dirà que mai no havia desitjat tant dedicar-se al seu servei: *Onques certes de vos servir / n'oi tel talent com j'ai or* (vv. 5130-5131). I és que, contravenint l'arquetip trobadoresc de l'*aman desamatz*, el nou ideal de servei es fonamenta en la satisfacció eròtica: *Nature* i *Norriture* es confonen en la ciutat de Metz, que, guarnida de flors i branques per celebrar la festa del maig, aclamarà la futura emperadriu. La donzella de la rosa, aclamada pel poble com la flor de lis (v. 5114), imatge que reuneix una simbologia virginal, fecundant i sobirana⁶⁸, i com l'encarnació viva del maig (v. 5113) és el jardí on entra l'enamorat, com la Sulamita del *Càntic dels Càntics*, que Honorius Augustodunensis glossava com a esposa del príncep i imatge del cos social (*Expositio in Cantica Canticorum*, PL 172). Malgrat aquesta adaptació de la concepció

⁶⁷ Fem notar el simbolisme marià de la torre en què viu reclosa Lienor, imatge de la castedat al *Càntic dels Càntics*, i de les caritatives tasques d'agulla a què consagra el seu temps. Vegeu, per exemple, Lafontaine-Dosogne 1965.

⁶⁸ Vegeu Pastoureau 2006.

amorosa trobadoresca a la ideologia matrimonialista i monàrquica que vehicula el *roman*, insistim que no podem parlar de desmitificació de la *fin'amors* al *RR*, a diferència del que planteja, per exemple, l'obra homònima de Jean de Meun, on la il·lusió narcisista del cant trobadoresc és objecte d'una paròdia despietada. El príncep, modelat seguint els paràmetres del naturalisme aristotèlic, també és un cavaller cortès, i per això l'amor de *lonh*, la seducció del cant trobadoresc, el relat cortès de Jouglet, les reverberacions poètiques del bell nom *Lienor*..., son necessaris perquè el desig s'instal·li al cor de Conrad i el condueixi cap a la rosa, com anhelen els seus súbdits. L'obra acaba *en bo-horder et en deduit*. En *deduit*, a través del joc, la dansa i el torneig, la societat cortesa redefeix i realitza el binomi armes-amor sobre el que s'edifica aquest *Roman de la Rose que conte d'armes et d'amors / et chante d'ambedeus ensemble* (vv. 23-24). L'actualització en clau monàrquica de l'ideal amorós que reconduïx la *fin'amors* cap a la *joie* col·lectiva de la *carole* corre paral·lela a la d'un ideal cavalleresc que redimensiona la *prouesse* situant-la en el pla del joc i del *deduit*, perquè el bon govern es fonamenta en la noblesa i la virtut, però també en el plaer i l'oci⁶⁹. No oblidem que *Deduit* també custodia el jardí de l'altre *Roman de la Rose*, amb què Guillaume de Lorris aspirava a corregir el narcisisme estèril de l'eros trobadoresc; un jardí, certament, molt semblant al bosc on, en arribar el bon temps, Conrad trasllada la seva cort per celebrar l'amor i la nova estació, prèvia exclusió de gelosos i *trompefêtes*.

4. BIBLIOGRAFIA CITADA

- Asperti, Stefano (1990), *Il trovatore Raimon Jordan*, Mòdena, Mucchi.
- Asperti, Stefano (1995), *Carlo I d'Angiò e i trovatori*, Ravenna, Longo.
- Battelli, Carla (1992), *La ricezione della lirica provenzale nei codici M (BnF fr. 844) e U (BnF fr. 20050): alcune considerazioni*, dins Gouiran, Gérard (coord.), *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. IIIème Congrès International de l'AIEO, Montpellier, 20-26 septembre 1990*, Montpellier, Centre d'Études Occitanes de l'Université de Montpellier, vol. II, pp. 595-606.
- Battelli, Carla (1993a), *Il codice Parigi, BnF. fr. 844: un canzoniere disordinato?*, dins Guida, Saverio; Latella, Fortunata (eds.), *La filologia romanza e i codici. Atti del Convegno, Messina, Università degli studi - Facoltà di Lettere e Filosofia (19-22 Dicembre 1991)*, Messina, Sicania, vol. I, pp. 273-308.

⁶⁹ Vegeu Maresca, Magliano 2006.

- Battelli, Carla (1993b), *Testo lirico e contesto romanzesco. Sondaggi sulla tradizione del "romanzo a citazione"*, dins Hilty, Gerold (ed.), *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, Université de Zürich (6-11 avril 1992)*, Tubinga-Basilea, Francke, vol. V, pp. 181-195.
- Battelli, Carla (1996), *Le manuscrits et le texte: typologie des recueils lyriques en ancien français*, "Revue des langues romanes" 100, pp. 111-129.
- Battelli, Carla (1999), *Le anthologie poetiche in antico francese*, "Critica del Testo" 2/1, pp. 141-180.
- Battelli, Carla (2001), *Ancora sui testi trobadorici a tradizione francese: variazioni sul vocabolario cortese*, dins Kremnitz, Georg (coord.), *Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire. VIe Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (12-19 septembre 1999)*, Viena, Praesens, pp. 157-170.
- Baumgartner, Emmanuelle (1982), *Trouvères et losengiers*, "Cahiers de Civilisation Médiévale" 25, pp. 171-178.
- BdT* = Pillet, Alfred (1933), *Bibliographie der Troubadours*, ergänzt, weitergeführt und hg. von H. Carstens, Halle.
- Carapezza, Francesco (2012a), *Un'ipotesi sul son poitevin*, "Medioevo Romanzo" 36/2, pp. 390-405.
- Carapezza, Francesco (2012b), *Daude de Pradas (?)*, Belha m'es la votz autana (*BdT* 124.5), "Lecturae tropatorum" 5, <http://www.lt.unina.it/Carapezza-2012.pdf> [consulta: 30/12/2014].
- Carmona, Fernando (2013), *Jean Renart: Lai de la Sombra. El Milano. Guillermo de Dole*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Cirlot, Victoria (2003), *El amor de lejos y el valor de la imagen: elaboración y negación del mito del amor en la Europa medieval*, dins Iglesia Duarte, José Ignacio de la; Martín Rodríguez, José Luis (coords.), *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2002*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, pp. 281-310.
- Coldwell, Maria V. (1981), *Guillaume de Dole and Medieval Romances with Musical Interpolations*, "Musica Disciplina" 35, pp. 55-86.
- COM* = *Concordance de l'Occitan Médiéval*, direcció científica de Ricketts, Peter T. (2001), Turnhout, Brepols, CD-Rom.
- Cropp, Glynnis M. (1975), *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Ginebra, Droz.
- Cropp, Glynnis M. (1986), *L'expression de la générosité chez les troubadours*, dins Keller, Hans-Erich (ed.), *Studia Occitania in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, vol. II, pp. 255-268.

- Dragonetti, Roger (1960), *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel.
- Dufournet, Jean (2008), *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole. Presentation and translation of the text edited by Félix Lecoy (1979)*, Paris, Champion.
- Gégou, Fabienne (1973), *Jean Renart et la lyrique occitane*, dins *Mélanges de langue et littérature médiévales offerts à Pierre Le Gentil par ses collègues, ses élèves, et ses amis*, Paris, SEDES, pp. 319-323.
- Jewers, Carolina (1996), *Fabric and Fabrication: Lyric and Narrative in Jean Renart's Roman de la Rose*, "Speculum" 71, pp. 907-924.
- Jung, Marc-René (1980), *L'empereur Conrad, chanteur de poésie lyrique. Fiction et vérité dans le Roman de la Rose de Jean Renart*, "Romania" 101, pp. 35-50.
- Kay, Sarah (1990), *Subjectivity in Troubadour Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Kay, Sarah (2013), *Parrots and Nightingales: Troubadour Quotations and the Development of European Poetry*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Köhler, Erich (1964), *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, "Cahiers de Civilisation Médiévale" 7, pp. 29-31.
- Lafontaine-Dosogne, Jacqueline (1965), *L'iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire byzantin et en Occident*, Brussel-les, Palais des Académies.
- Larghi, Gerardo (2011), *Daude de Pradas trovatore, canonico e maestro (...1191-1242...)*, "Cultura neolatina" 71, pp. 23-54.
- Lavis, George (1972), *L'expression de l'affectivité dans la poésie lyrique française du moyen âge (XIIe-XIIIe siècles). Étude sémantique et stylistique du réseau lexical joie-dolor*, Paris, Les Belles Lettres.
- Lecoy, Félix (1961), *Sur la date du Guillaume de Dole*, "Romania" 82, pp. 379-402.
- Lecoy, Félix (ed.) (1979), *Jean Renart: Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, Paris, Champion.
- Lejeune-Dehousse, Rita (1935), *L'œuvre de Jean Renart. Contribution à l'étude du genre romanesque au Moyen Âge*, Faculté de Philosophie et Lettres, Lieja-Paris, Droz [Reimpr.: Ginebra, Slatkine, 1968].
- Lejeune, Rita (1978), *Jean Renart et le roman réaliste au 13ème siècle*, dins *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV-1, Heidelberg, Carl Winter, pp. 400-453.
- Limentani, Alberto (1980), *Effetti di specularità nella narrativa medievale*, "Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte" 2/3, pp. 307-323.

- Louison, Lydie (2004), *De Jean Renart à Jean Maillart. Les romans de style gothique*, París, Champion.
- Maresca, Silvio Juan; Magliano, Roberto (2006), *Los recodos del placer en Aristóteles*, dins *Placer y bien. Platón, Aristóteles, Freud*, Buenos Aires, Biblos, pp. 81-129.
- Marshall, Jonh Henry (1982), [ressenya de] *Französierte Trobadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften* by Manfred Raupach & Margret Raupach, "Romance Philology" 36, pp. 83-93.
- Mattioli, Carmela (1965), *Sulla datazione del Guillaume de Dole*, "Cultura neolatina" 25, pp. 91-112.
- Nelson, Deborah (1986), *Critical Positions on Marcabru: From Christian Misogynist to Spokesman for fin'amors*, dins Keller, Hans-Erich (ed.), *Studia Occitania in memoriam Paul Remy*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, vol. I, pp. 161-167.
- Paden, William D. (1993), *Old Occitan as a lyric language. The insertions from occitan in Thirteen-Century French Romances*, "Speculum" 68/1, pp. 36-53.
- Page, Christopher (1986), *Voices and Instruments of the Middle Ages. Instrumental Practice and Songs in France, 1100-1300*, Berkeley, University of California Press,
- Paris, Gaston (1903), *Le cycle de la gageure*, "Romania" 32, pp. 480-511.
- Paris, Gaston (1983), *Les chansons*, dins "Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole", *publié d'après le manuscrit du Vatican par G. Servois*, París, Firmin Didot, pp. LXXXIX-CXXI.
- Pastoreau, Michel (2006), *Una flor para el rey. Jalones para una historia medieval de la flor de lis*, dins *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Buenos Aires, Katz, pp. 107-121.
- Pickens, Rupert T. (1978), *The songs of Jaufré Rudel*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.
- Raupach, Manfred; Raupach, Margret (1979), *Französierte Trobadorlyrik. Zur Überlieferung provenzalischer Lieder in französischen Handschriften*, Tubinga, Niemeyer.
- Rosenstein, Roy S. (1995), *Translation*, dins Akehurst, F.R.P.; Davis, Judith M. (eds.), *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley, University of California Press, pp. 334-339.
- Schutz, Alexander H. (1933), *Poésies de Daude de Pradas*, Toulouse, Impr.-édit. Edouard Privat - Paris, Henri Didier .
- Scolari, Antonio (1986), *Volgarizamenti e intertestualità: il sogno erotico di Pallamides*, dins Bonafin, Massimo (coord.), *Intertestualità. Materiali di lavoro del Centro di ricerche in scienza della letteratura*, Gènova, Il Melangolo.

- Servois, Gustave (ed.) (1983), *Le Roman de la rose ou de Guillaume de Dole, publié d'après le manuscrit du Vatican*, París, Firmin Didot.
- Simó, Meritxell (1999), *La arquitectura del roman con inserciones líricas*, Berna - Berlín - Frankfurt - Nova York - París - Viena, Peter Lang.
- Simó, Meritxell (2006), *La recepció de Can vei la lauzeta mover (Bdt 70, 43) a la literatura catalana medieval*, dins Beltran Pepió, Vicente; Simó, Meritxell; Roig, Elena (eds.), *Trobadors a la Península Ibèrica: Homenatge al Dr. Martí de Riquer*, Barcelona, PAM, pp. 353-370.
- Simó, Meritxell (2007), *Literatura y propaganda política en el roman con inserciones líricas*, dins Castano, Rossana; Latella, Fortunata; Sorrenti, Tania (eds.), *Comunicazione e propaganda nei secoli XII-XIII. Atti del convegno internazionale, Messina, 24-26 maggio 2007*, Roma, Viella, pp. 585-594.
- Simó, Meritxell (2011), *Les citations lyriques des novas rimadas: Ramon Vidal vs Jean Renart*, "Revue des langues romanes" 115, pp. 425-452.
- Strubel, Armand (1989), *Écrire la chasse: le prologue du Liure de la chasse de Gaston Febus*, "Le Moyen Âge" 95, pp. 491-502.
- Varvaro, Alberto (1960), *Rigaut de Berbezilh, Liriche*, Bari, Adriatica Editrice.
- Wolf, George; Rosenstein Roy (1983), *The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel*, Nova York - Londres, Garland.
- Zink, Michel (1978), *Belle. Essai sur les chansons de toile*, París, Champion.
- Zink, Michel (1979), *Roman rose et rose rouge*, París, Nizet.
- Zink, Michel (1997), *Suspension and Fall: The Fragmentation and Linkage of Lyric Insertions in Le roman de la rose (Guillaume de Dole) and Le roman de la violette*, dins Durling, Nancy Vine (ed.), *Jean Renart and the Art of Romance*, Gainesville, University of Florida Press, pp. 105-121.
- Zufferey, François (2009), *Nouvelle approche de l'amour de loin*, "Cultura neolatina" 69, pp. 7-58.
- Zumthor, Paul (1959), *Recherches sur les topiques dans la poésie lyrique des XIIe et XIIIe siècles*, "Cahiers de Civilisation Médiévale" 2, pp. 420-427.

Fecha de recepción del artículo: enero 2015

Fecha de aceptación y versión final: abril 2015