



# UNIVERSITAT DE BARCELONA

## **Els trobadors del cor menjat: La simbologia del cor en la lírica de Guillem de Cabestany, el Châtelain de Coucy i Reinmar von Brennenberg**

Joan Dalmases Paredes

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

# **Els trobadors del cor menjat:**

La simbologia del cor en la lírica de  
Guillem de Cabestany, el Châtelain de Coucy  
i Reinmar von Brennenberg

**Joan Dalmases Paredes**

Tesi doctoral

Dirigida i tutoritzada per la Dra. Meritxell Simó (UB)

Codirigida pel Dr. Victor Millet (USC)



Doctorat en Cultures Medievales  
Departament de Romàniques  
Facultat de Filologia/Facultat de Geografia i Història  
UNIVERSITAT DE BARCELONA

2020



## AGRAÏMENTS

Hi ha moltes persones sense les quals l'elaboració d'aquesta tesi no hauria estat possible: els vull expressar aquí la meua gratitud. En primer lloc, he d'agrair tot el suport acadèmic, metodològic i personal que m'han ofert els meus directors de tesi. La Dra. Meritxell Simó m'ha supervisat i guiat en tot moment i, amb la seva mirada atenta al llarg dels anys, m'ha anat encomanant lentament la passió per la poesia trobadoresca. He estat igualment afortunat d'haver tingut com a codirector el Dr. Victor Millet, que, a més del seu inigualable suport moral, revelacions bibliogràfiques i recomanacions gastronòmiques, m'ha format en persona i a distància en tots aquells aspectes de la literatura medieval alemanya necessaris per al correcte desenvolupament del present estudi i que no formen part del programa acadèmic del grau de Llengües i Literatures Modernes de la UB.

Pel que fa als capítols de la tesi dedicats a l'àmbit romànic, i treballats sobretot des de Barcelona, agraeixo profundament a la Dra. Montserrat Cots la seva acollida, els seus consells inestimables i les referències bibliogràfiques sobre Guillem de Cabestany amablement cedides. A la Dra. Araceli Rosillo els consells metodològics i encertats comentaris. A la doctoranda Sandra Dolz les converses inacabables sobre el *roman courtois*, a vegades tot compartint una copa de vi. A la doctoranda Jezabel Koch el seu suport organitzatiu, l'optimisme i el mate. A la doctoranda Adriana Camprubí les hores de feina compartides a la Biblioteca de Catalunya i la supervisió pel que fa al tractament dels aspectes formals de la lírica trobadoresca romànica. A la doctoranda Margherita Bisceglia el seu suport moral, les nombroses referències bibliogràfiques facilitades entre vermutats i el seu paper crucial a l'hora d'investigar la figura del Châtelain de Coucy i de redactar la tesi.

Respecte al capítol centrat en l'àmbit germànic, i treballat durant l'estada d'investigació a Heidelberg, agraeixo a Charlotte Carl la seva paciència i assistència tot just després de la meua arribada a la Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Al Dr. Ludger Lieb la seva gran ajuda durant la meua estada al Germanistisches Seminar, les pauses del migdia i haver-me facilitat el millor entorn de treball per redactar una tesi doctoral. Al Dr. Helge Perplies la seva increïble hospitalitat. A Daniele Büttner, bibliotecària del Germanistisches Seminar, haver-me facilitat tota la bibliografia necessària durant els dies de restriccions per coronavirus. Al Dr. Fernández Riva la seva amabilitat, la tesi doctoral i les transcripcions del *Herzmare* facilitades i, per descomptat, els sopars i les recomanacions cinematogràfiques compartides.

Finalment, agraeixo de tot cor a Claudia Hanks i Frank Böhm haver-me acollit i permès de poder viure en un indret meravellós i ideal per treballar (i conèixer els secrets del bosc), i als meus pares, al meu germà i a la Cristina el suport, els ànims i la paciència constants.

## RESUM

Aquesta tesi presenta i estructura els resultats obtinguts a partir de l'anàlisi filològica del corpus líric dels tres grans trobadors que es relacionen amb el motiu literari del cor menjat en els àmbits occità, francès i alemany: Guillem de Cabestany (ca. 1165–ca. 1212), el Châtelain de Coucy (ca. 1167–1203) i Reinmar von Brennenberg († ca. 1276), amb la finalitat de connectar les seves composicions amb les dades biogràfiques que ens n'han pervingut i les diverses reelaboracions del relat llegendari que protagonitzen (la *Vida*, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* i la *Bremberger-Ballade*, respectivament). Aquest procediment, que posa especial atenció a les diferents accepcions metafòriques del cor en la lírica tractada, ens permet definir i contrastar els elements que caracteritzen la tradició trobadoresca i la diversificació de la llegenda en cada territori, i el procés segons el qual els poetes acaben esdevenint, ells mateixos, protagonistes de la llegenda del cor menjat, entrelaçant-se, així, realitat i ficció.

Diese Dissertation präsentiert und strukturiert die Ergebnisse der philologischen Analyse der lyrischen Korpora der drei großen Troubadours, die auf okzitanischen, französischen und deutschen Gebiet mit dem literarische Motiv des gegessenen Herzens in Beziehung stehen: Guillem de Cabestany (ca. 1165–ca. 1212), der Châtelain de Coucy (ca. 1167–1203) und Reinmar von Brennenberg († ca. 1276), um ihre Lieder mit den uns überlieferten biografischen Daten und den verschiedenen Überarbeitungen der sagenhaften Erzählung zu verbinden (die *Vida*, *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* und die *Bremberger-Ballade*). Dieses Verfahren, bei dem die verschiedenen metaphorischen Bedeutungen des Herzens in der bearbeiteten Lyrik besonders berücksichtigt werden, ermöglicht es uns, diejenigen Elemente zu bestimmen und gegenüberzustellen, die die Troubadour-Tradition und die Verbreitung der Legende in den anderen Sprachgebieten charakterisieren, sowie den Prozess, durch den die Dichter selbst Protagonisten der Legende des gegessenen Herzens wurden.

# ÍNDIX

Introducció .....	8
1. EL COR A L'EDAT MITJANA .....	13
1.1. Cor, símbol d'amor: els antecedents .....	13
1.2. El cor en la medicina .....	15
1.3. La simbologia del cor en la mística i en la religió .....	18
1.4. El cor i la <i>fin'amors</i> .....	20
2. GUILLEM DE CABESTANY .....	26
2.1. Estat de la qüestió .....	26
2.2. Dades històriques .....	30
2.3. Obra lírica .....	32
2.3.1. Dolor, martiri i mort .....	34
2.3.2. Ús metafòric del cor .....	38
2.3.3. <i>Senbals</i> i referències a <i>Raimon</i> .....	42
2.4. La <i>Vida</i> de Guillem de Cabestany .....	43
2.4.1. <i>Guillem de Capestaing si fo uns cavalliers...</i> (FbIK) .....	44
2.4.2. <i>E la novella cors per Rossillon...</i> (ABN <sup>2</sup> ) .....	46
2.4.3. <i>Don Guillem de Capestaing intret en gran dolor...</i> (HRbx) .....	48
2.4.4. <i>E com canteria, s'amor no m destrignia?</i> (P) .....	50
3. CHÂTELAIN DE COUCY .....	57
3.1. Estat de la qüestió .....	58
3.2. Dades històriques .....	67
3.3. Obra lírica .....	70
3.3.1. Dolor, sinceritat i autosuperació .....	75
3.3.2. Súplices a la dama i a Déu .....	77
3.3.3. Mort i separació .....	79
3.3.4. Ús metafòric del cor .....	82
3.4. <i>Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel</i> .....	85
3.4.1. Orígens i testimonis escrits .....	85
3.4.2. Contingut .....	86
3.4.3. Anàlisi .....	87
3.4.3.1. Part 1: pròleg i conquesta de la dama (v. 1–1996) .....	87
3.4.3.2. Part 2: relació i existència perillosa dels amants (v. 1997–7572) ....	94
3.4.3.3. Part 3: separació i mort (v. 7040–8266) .....	100

4. REINMAR VON BRENNENBERG .....	110
4.1. Lírica trobadoresca amorosa alemanya: el <i>Minnesang</i> .....	110
4.2. Konrad von Würzburg i el <i>Herzmare</i> .....	115
4.3. Estat de la qüestió .....	126
4.4. Dades històriques .....	129
4.5. Obra lírica .....	132
4.5.1. Dolor i mort .....	134
4.5.2. Lloances a la dama .....	135
4.5.3. To didàctic .....	138
4.5.4. Ús metafòric del cor .....	140
4.6. De <i>Minnesänger</i> a màrtir: el <i>Bremberger Ton</i> .....	142
4.6.1. <i>Prennberger</i> .....	144
4.6.2. <i>Als er sterben wolt macht er diß dry</i> .....	148
4.6.3. <i>Von der frawen gemacht</i> .....	150
4.6.4. <i>Got grüß dich, frawe ob allen frawen, ich bin wunt</i> .....	151
4.7. La <i>Bremberger-Ballade</i> .....	153
Conclusions .....	161
Zusammenfassung der Ergebnisse .....	184
Apèndix .....	209
1. Guillem de Cabestany .....	209
1.1. Manuscrits .....	209
1.2. Obra lírica .....	213
1.2.1. <i>Aissi cum cel que bassa l'fuoill</i> (213,1) .....	213
1.2.2. <i>Anc mais no m fo semblan</i> (213,2) .....	214
1.2.3. <i>Ar vei qu'em vengut als jorns loncs</i> (213,3) .....	215
1.2.4. <i>En pessamen mi fai estar amors</i> (213,4) .....	216
1.2.5. <i>Lo doutz cossire</i> (213, 5) .....	217
1.2.6. <i>Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primieramen</i> (213,6) .....	220
1.2.7. <i>Mout m'alegra douza vos per boscaje</i> (213, 7) .....	221
1.2.8. <i>Egan, res qu'ieu vis</i> (213,8) .....	221
1.2.9. <i>Al plus leu q'ieu sai far chanssons</i> (213, 1a) .....	223
1.3. La <i>Vida</i> de Guillem de Cabestany .....	224
1.3.1. Versió de <i>FbIK</i> .....	224
1.3.2. Versió de <i>ABN</i> <sup>2</sup> .....	224
1.3.3. Versió de <i>HRbx</i> .....	225
1.3.4. Versió de <i>P</i> .....	227

2. Châtelain de Coucy .....	230
2.1. Manuscrits .....	230
2.2. Obra lírica .....	232
2.2.1. <i>A vous, amant, plus k'a nulle autre gent</i> (RS 679) .....	232
2.2.2. <i>Bele dame me prie de chanter</i> (RS 790) .....	233
2.2.3. <i>Bien cuidai vivre sans amour</i> (RS 1965) .....	234
2.2.4. <i>En aventure commens</i> (RS 634) .....	235
2.2.5. <i>Je chantasse volentiers liement</i> (RS 700) .....	236
2.2.6. <i>La douce voiz du rosignol sauvage</i> (RS 40) .....	237
2.2.7. <i>Lanque rose ne fueille</i> (RS 1009) .....	238
2.2.8. <i>Li nouvians tans et mais et violete</i> (RS 985–986) .....	239
2.2.9. <i>Merci clamans de mon fol errement</i> (RS 671–1823) .....	240
2.2.10. <i>Mult m'est bele la douce conmençance</i> (RS 209) .....	241
2.2.11. <i>Quant li estez et la douce saisons</i> (RS 1913) .....	242
2.2.12. <i>Quant voi esté et le tens revenir</i> (RS 1450) .....	243
2.2.13. <i>Tant ne me sai dementer ne conplaindre</i> (RS 125,127) .....	244
2.2.14. <i>Tuit mi prient que je chant</i> (desconeguda als repertoris) .....	245
2.2.15. <i>Quant voi venir le bel tanz et la flour</i> (RS 1982) .....	246
3. Konrad von Würzburg i Reinmar von Brennenberg .....	247
3.1. Manuscrits .....	247
3.2. <i>Herzmære</i> .....	251
3.3. Obra lírica de Reinmar von Brennenberg .....	260
3.3.1. <i>Ich han got unde die minneklichen Minne</i> (KLD 44, I) .....	260
3.3.2. <i>Lieber meie, nu ist din schoene</i> (KLD 44, II) .....	261
3.3.3. <i>Der meie ist komen gar wunneklich</i> (KLD 44, III) .....	261
3.3.4. <i>Ir munt, der liubtet, als der liehte rubin tuot</i> (KLD 44, IV 1–12) .....	262
3.3.5. <i>Sie jebent, daz diu minne</i> (KLD 44, V) .....	265
3.4. <i>Meistersang</i> .....	265
3.4.1. <i>Prennberger</i> (RSM <sup>1</sup> ReiBr/524a) .....	265
3.4.2. <i>Als er sterben wolt macht er diß dry</i> (RSM 5 <sup>1</sup> ReiBr/521a) .....	266
3.4.3. <i>Von der frawen gemacht</i> (RSM 5 <sup>1</sup> ReiBr/522a) .....	267
3.4.4. <i>Got grüß dich, frawe ob allen frawen, ich bin wunt</i> (RSM <sup>1</sup> ReiBr/507a) ....	268
3.5. <i>Bremberger-Ballade</i> .....	269
Bibliografia .....	272
1. Sigles .....	272
2. Edicions .....	272
3. Estudis .....	274
4. Pàgines web i recursos online .....	281

# INTRODUCCIÓ

## INTRODUCCIÓ

La concepció del cor com a centre de la interioritat sentimental neix durant l'Edat Mitjana, a partir de la segona meitat del segle XII i es consolida al llarg del XIII, una època en què la poesia trobadoresca va vehicular la imatge de l'òrgan com a dipositari del sentiment amorós. Bevent dels tractats aristotèlics i de textos tan destacats com l'*Ars Amandi* ovidiana, àmpliament difosos per tot l'Occident, el cor es va anar perfilant poèticament com a receptacle de les emocions i com una entitat autònoma capaç de sentir per si mateixa, vinculada sempre a la persona estimada. Aquest fet va generar tot un ventall de conceptes que van arrelar amb força en l'imaginari literari i popular, que serien emprats també en l'àmbit religiós, en què les al·lusions al contrast entre cos i cor, el cor en flames, el dolor en el cor, etc. van esdevenir freqüents. Una de les manifestacions més singulars del cor com a símbol preeminent dins de l'imaginari del món medieval la trobem en la llegenda del cor devorat, relat que va tenir un ressò persistent al llarg de tota l'Edat Mitjana des de la seva aparició a Europa a mitjans del segle XII. Essencialment, el relat narra la venjança d'un marit gelós en descobrir la relació d'amor cortès que la seva dona manté amb un vassall. El senyor assassina l'amant, li extreu el cor, el fa cuinar i el presenta a la dama com una exòtica i singular vianda, de gran valor, preparada exclusivament per a ella. Un cop ha devorat l'òrgan, la dona pregunta què era aquella menja exquisida que tant li ha plagut; és aleshores quan el marit li revela que es tracta del cor del seu amant. En saber-ho, l'esposa jura no tornar a menjar mai més res i mor.

La popularitat que va assolir aquest relat sanguinolent i vinculat a l'ideari trobadoresc va provocar l'expansió del motiu literari per tota Europa, propiciant l'aparició de múltiples obres disperses geogràficament i cronològica. Entre els segles XII i XVI, la llegenda es va estendre per territori occità, francès, italià i alemany. La diversitat del context cultural de cada zona va propiciar la reelaboració del motiu, generant-ne versions imaginatives i singulars, però que sempre giraven entorn de l'escena del banquet macabre i pretenien posar de relleu l'ideal amorós i les connotacions eròtiques que se'n desprenien. El corpus de textos medievals amb el motiu del cor devorat que ens ha arribat consta de les següents obres<sup>1</sup>:

- *Lai de Guirun*, anònim (1155–1160).
- *Lai d'Ignaure*, de Renaut de Beaujeu (finals del segle XII).
- "Linhaure", dins d'*Ensenhamen*, d'Arnaut Guilhem de Marsan (1170).
- *Vida* de Guillem de Cabestany, anònim (1240–1270).
- *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, de Jakèmes (ca. 1285).
- *Das Herzmare*, Konrad von Würzburg (ca. 1287).

---

<sup>1</sup> Aquest corpus correspon a les obres medievals presentades per Ahlström (1892).

- Primer i novè relat de la “Quarta jornada” del *Decameró*, de Boccaccio (1349–1351).
- “Història del comte d’Ariminimonte”, a *Cento novelle antiche*, anònim (1392–1400).
- *Bremberger-Ballade*, anònim (s. XV–XVI).
- Història CXXIV del *Sermones paratide tempore et de sanctis*, anònim (s. XV).

La singularitat i la càrrega simbòlica de totes aquestes narracions no només van captivar el públic medieval, sinó que han despertat l’interès de molts filòlegs des que, a finals del segle XIX, hi centraren les seves recerques, sobretot dins de l’àmbit de la romanística. Des d’aleshores, els estudis apareguts sobre el motiu literari del cor menjat al llarg del segle XX i inicis del XXI n’han proposat teories diverses sobre l’origen i especulat a l’entorn del possible àmbit geogràfic d’on va sorgir<sup>2</sup>; també han formulat hipòtesis sobre les connexions intertextuals que mantenen les obres del corpus, tot cercant-ne analogies i diferències<sup>3</sup>. En l’àmbit acadèmic dels estudis romànics, les anàlisis se centren sobretot en les versions occitana (*Vida* de Guillem de Cabestany), francesa (*Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Faye*) i italianes (primera i novena història de la “Quarta jornada” del *Decameró*), mentre que la tradició alemanya ha tendit a ocupar-se de les dues obres germàniques (*Herzmare* i *Bremberger-Ballade*), sovint des de perspectives que no atorguen especial importància al motiu literari del cor menjat. Amb poques excepcions, que veurem més endavant, no ha estat fins als estudis de les darreres dècades que s’ha cercat de connectar els àmbits occità i francès amb el germànic per aprofundir en totes i cadascuna de les obres *per se*. És especialment destacable, a més, que en la immensa majoria d’aquests estudis es deixi de banda una peculiaritat tan notable com que alguns protagonistes de la llegenda foren en realitat personatges reals, concretament poetes, sent els més significatius Guillem de Cabestany, el Châtelain de Coucy i Reinmar von Brennenberg. Això fa que sovint s’obvii l’estret vincle que el motiu literari manté amb la producció lírica dels poetes que s’hi

---

<sup>2</sup> Gaston Paris fixa el 1881 els que seran els dos temes centrals del debat sobre el motiu literari: els orígens i la transmissió (PARIS 1881). L’autor atribueix a la llegenda un origen cèltic i justifica aquesta teoria amb els dos textos més antics dels quals tenim constància: el *Lai de Guirun* i la *Vida* de Guillem de Cabestany. El 1883, però, Swynnerton publica al *Folklore Journal* la història índia de *Rasalu* (SWYNNERTON 1883), procedent del districte de Punjab i idèntica en essència als textos europeus. L’aparició d’aquest nou text fa replantejar a Gaston Paris les seves teories, que canvien de rumb en acceptar la procedència oriental de la llegenda del cor menjat en detriment dels orígens cèltics. Patzig (1891) donaria suport a aquesta mateixa teoria, que trobaria detractors com ara Singer (1891), que declara que les hipòtesis respecte de l’arribada del motiu des d’Orient són febles i que dins de la pròpia tradició europea hi proliferen obres amb més possibilitats de ser-ne l’origen. No seria fins a finals del segle XX que Rossi (1983) assenyalaria l’abast universal del motiu del cor devorat, idea confirmada per Vincensini (1991).

<sup>3</sup> Patzig (1891) i Singer (1891) cercarien una justificació de les seves teories a través de l’elaboració d’una xarxa que connectés totes les obres amb el motiu del cor devorat, i que en el cas d’aquests dos autors restà incompleta. El 1892, Ahlström estableix el corpus de tretze textos que hem exposat (AHLSTRÖM 1892) i descarta tant les influències celtes com les orientals, tot considerant que la llegenda és fruit de les antigues tradicions germàniques, profundament arrelades a l’Europa medieval. Matzke (1911) seguiria la mateixa línia de classificació, mentre que Hauvette (1912), que se centra en connectar els relats de Boccaccio amb el *roman* de Jakèmes, mencionaria possibles reminiscències clàssiques com ara el relat de *Filomela*, dins de les *Metamorfosis* d’Ovidi. Simó i Riquer (1998a; 1998b) i, més recentment, Bohnengel (2016), s’han ocupat igualment de la incògnita entorn a la relació exacta entre totes les obres del corpus, que avui en dia segueix oberta.



relacionen, i que molt probablement condiciona el tractament que cada territori fa de la llegenda.

A partir de les anteriors consideracions, i a causa de les mancances en el panorama bibliogràfic actual, es fa necessària una anàlisi filològica del corpus líric d'aquests autors que connecti les composicions pròpies amb les diverses reelaboracions del relat llegendari i que permeti, alhora, una detecció de les diferents accepcions que hi presenta el tema del cor, la qual cosa pot ajudar a emmarcar aquest motiu en el context propi de la producció trobadoresca i pot aportar informació valuosa sobre la gènesi i significació literàries. Una anàlisi exhaustiva i de caràcter plurilingüe és, precisament, allò que pretenem dur a terme al llarg d'aquest estudi, en el decurs del qual treballarem tant amb la producció lírica dels trobadors que es relacionaren amb el motiu literari del cor menjat com amb les diverses versions de la llegenda, a fi de poder contrastar el tractament metafòric que cada territori fa del cor i del relat llegendari<sup>4</sup>.

Per tal de disseccionar les obres del nostre corpus i poder descobrir el veritable significat que amaguen sense caure en la superficialitat, cal tenir present, però, que es tracta de creacions d'alt contingut simbòlic sotmeses a codis morals, ètics, estètics i socials impossibles d'entendre si no mirem més enllà de l'obra literària. La lírica trobadoresca sorgeix al segle XI a Occitània i ben aviat s'escampa per tota Europa, on cada territori la desenvolupa a partir d'aquesta base comuna, atorgant-li uns trets identificatius condicionats per la situació social i les tradicions pròpies. Es fa imprescindible, doncs, conèixer també el context històric i de producció de cada text per tal d'emmarcar-lo correctament i d'entendre'l en la seva totalitat. Per aquesta raó, la metodologia d'anàlisi filològica que seguim ha de situar necessàriament la interpretació del corpus líric en un entorn històric i cultural concret: la contextualització històrica i literària de les poesies del trobador Guillem de Cabestany, el *trouvère* Châtelain de Coucy i el *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg esdevé essencial per justificar l'especificitat dels diversos àmbits geogràfics en el tractament de la metàfora del cor i en el ventall de significats que se li atorga. La nostra recerca, per tant, pretén no tant definir o delimitar el motiu del cor devorat en sentit genèric, sinó explorar fins a quin punt l'entorn social i històric vinculat als recursos literaris emprats per aquests tres poetes va influir en una reelaboració i fixació posterior d'aquest motiu en les

---

<sup>4</sup> L'embrió de la nostra investigació fou el treball de curs intítulat *El cor menjat a Alemanya, França i Occitània: continuïtat, innovació i recreació d'un motiu literari*, realitzat el 2016 en el marc de l'assignatura del Màster en Cultures Medievales *La Cavalleria i el Naixement de la Novel·la*. En aquest breu estudi, vàrem efectuar una aproximació al tractament, en textos occitans, francesos i alemanys, del motiu literari del cor menjat, tot posant de relleu les similituds d'aquests textos procedents d'àrees geogràfiques i lingüístiques diferents i interpretant-ne les diferències en clau cultural. L'any 2017, sota la direcció de la Dra. Meritxell Simó, vàrem seguir aquesta mateixa línia d'investigació amb el Treball de Final de Màster *De la metàfora a la cardiofàgia. La consolidació del motiu literari del cor menjat en l'àmbit trobadoresc germànic*, en el qual ens vàrem centrar en l'estudi de l'evolució i el tractament del motiu literari atenent particularment a les dues reelaboracions germàniques de la llegenda. Havent-nos matriculat al Doctorat en Cultures Medievales aquell mateix any, vam decidir d'eixamplar de nou el marc geogràfic de la recerca: aprofundir en els territoris occità i francès i relacionar-los amb el germànic, aquesta vegada sota la direcció conjunta de la Dra. Simó i del Dr. Victor Millet, de la Universidade de Santiago de Compostela.

narracions (pseudo)biogràfiques de les seves respectives morts. A diferència de la majoria dels estudis sobre la matèria, no pretenem, doncs, centrar-nos en les hipòtesis sobre els orígens del tema del cor devorat ni tampoc abastar-ne tots els testimonis en la literatura, sinó que ens basem en l'estudi de textos qualitativament significatius que tracten aquest tema, a fi de vincular-los a les dades biogràfiques i a l'obra lírica dels trobadors a través de la detecció de trets literaris estilístics o formals, de recursos retòrics, tòpics, imatges i figures. Pensem, com afirma Klaus Hempfer (2009: 32–37), que els estudis literaris han de tenir sempre present la configuració del saber de l'època en què es produeixen, l'especificitat del seu marc conceptual, que en el present treball pretén atendre, des d'una base epistemològica comuna europea, diversos models de realització en diferents àmbits geogràfics.

Hem estructurat el nostre treball de la manera següent: abans de centrar-nos en els trobadors que es relacionen amb el motiu literari, en el capítol introductorí tracem un recorregut sobre els orígens i l'evolució del cor com a símbol en la cultura de la societat medieval per tal d'establir de bon principi els elements que vinculen els autors objecte d'estudi amb tota una tradició al·legòrica de connotacions eròtiques i espirituals que sovint va més enllà de l'àmbit de la producció trobadoresca. A continuació, procedim a l'estudi de cadascun dels autors seguint un ordre cronològic i aplicant el mateix esquema metodològic: després de donar notícia del context històric i les dades biogràfiques que ens n'han pervingut, proposem, prèvia anàlisi de la seva obra lírica, un elenc dels temes especialment rellevants per a la nostra investigació, entre els quals destaquem el tractament metafòric del cor. Finalment, establim connexions entre aquests elements temàtics i les respectives versions sobre la llegenda del cor menjat per tal de detectar els punts de contacte entre les dades biogràfiques, la globalitat del corpus líric dels autors i les diverses reelaboracions de la llegenda que s'hi insereixen. Aquesta xarxa de relacions ens ha de permetre extreure conclusions que ens ajudin a entendre, a banda dels elements que caracteritzen la diversificació de la llegenda en cada autor i territori, el procés segons el qual l'autor acaba esdevenint, ell mateix, objecte i protagonista de la llegenda del cor menjat, fusionant-se, així, realitat i ficció.

# **1. EL COR A L'EDAT MITJANA**

## 1. EL COR A L'EDAT MITJANA

### 1.1. Cor, símbol d'amor: els antecedents

Els orígens de la simbologia amorosa del cor en la literatura europea es remunten a una època molt anterior al sorgiment de la lírica trobadoresca. Un fugaç cop d'ull al passat és suficient per comprovar com en la poesia hel·lenística ja era habitual atorgar a l'òrgan un paper central en el procés d'enamorament i descriure els símptomes de l'amor com a conseqüències del dolor acumulat en el cor. Entre els segles VII i VI a.C., per exemple, la poetessa Safo de Lesbos (c. 640 a.C. – c. 570 a.C.) ja havia convertit l'absència de l'amant en tema líric *per se* i descrivia en els seus versos les sensacions que li provocava una simple llambregada a l'ésser estimat amb unes paraules sorprenentment semblants a les dels seus successors (SAFO 1985: 31):

(...) de debò, dintre  
del pit el cor em defalleix; si et miro  
mal que sigui un instant, ni una paraula  
no em ve a la boca,

car la llengua se'm trava, i una fina  
foguerada la pell prest em recorre,  
res no em veuen els ulls, i les orelles  
totes em xiulen.

La freda suó' em té, un tremó' em guanya  
de cap a peus, més lívida que l'herba;  
que tinc la mort propera m'afiguro,  
ben a la vora.

(I, 31, v. 5–15)

Fou però la tradició llatina, hereva de les formes hel·lenístiques, la que disposà les bases conceptuals no només del tractament metafòric del cor, sinó també d'un gruix important d'imatges que serien adoptades pels poetes medievals. D'entre tots els autors llatins, Virgili i Ovidi foren els que exerciren una influència més profunda sobre tota la literatura de l'Edat Mitjana; ambdós gaudiren, de fet, dels seus propis períodes de celebritat: l'*aetas virgiliana* (s. VIII–X) i l'*aetas ovidiana* (s. XII).

Virgili (70 a.C.–19 a.C.), procedent d'un entorn rural humil, fusionà en els seus textos naturalesa i cultura. A les *Bucòliques*, l'obra que el consagrà com a poeta<sup>5</sup>, la poesia i el cant s'alcen com els temes centrals d'un conjunt de deu composicions en les quals l'amor és

---

<sup>5</sup> Virgili elaborà les *Bucòliques* inspirant-se en els *Idil·lis* del poeta grec Teòcrit de Siracusa, del segle III a.C. La imitació de Teòcrit i la fama que durant l'Edat Mitjana obtingué tota la producció poètica de Virgili, farcida de naturalesa, facilitaren l'expansió de tòpics literaris heretats de la tradició hel·lenística, com per exemple el del *locus amoenus*, utilitzat per molts trobadors com exordi natural a l'inici de les seves composicions.

descriu com una poderosa passió que tot ho devora (ALBRECHT 1997: 642). És aquí on comencen a entreveure's idees i metàfores que perdurarien fins als temps mitjos, com el dolor i el temor provocats per l'amor no correspost, sempre vinculat al cant (VIRGILI 1985: 132):

Oh cruel Alexis, ¿no fas cap atenció als meus cants?  
¿No em tens cap pietat? A l'últim em faràs morir.  
(Bucòlica II, v. 6-7)

O el sofriment de l'enamorat, identificat amb un foc que crema al seu interior (VIRGILI 1985: 135):

Però, a mi, l'amor m'abrusa; perquè, ¿quina mesura podríem posar a l'amor?  
(Bucòlica II, v. 68)

Virgili acabà de posar de manifest la seva inclinació vers l'amor tràgic a l'*Eneida*, on la història de Dido i Enees s'eleva com un referent de drama amorós per culpa del déu Amor, que conquereix el cor de la reina Dido per Enees (ALBRECHT 1997: 626).

La producció literària de Virgili fou àmpliament difosa al llarg de l'Edat Mitjana, que honorà l'autor llatí com a mag, savi i mestre de les lletres. La lectura de les seves obres, que deixaren una forta empremta en la poesia bucòlica, esdevingué cabdal per a l'ensenyament de la llengua llatina i fou una influència fonamental per als poemes èpics en llengua llatina i en romanç (ALBRECHT 1997: 648). Virgili també adquirí fama de galant malencònic, víctima d'ofenses amoroses, i molts escriptors mostraren l'admiració i respecte que li professaven imitant-ne les formes (HERNÁNDEZ 1972: 528).

Si bé l'obra de Virgili no deixà d'estudiar-se i de difondre's al llarg de l'Edat Mitjana, a partir del segle XII les còpies de manuscrits d'Ovidi (43 a.C.–17 d.C.) es multiplicaren, i aquest altre literat començà a aparèixer en nombroses citacions i referències com una nova *auctoritas* de pes. Les elegies eròtiques que conformen els seus *Amores*, plenes de tòpics d'ascendència hel·lenística, exploren la passió amorosa des del punt de vista masculí; l'enamorat es descriu a si mateix com a ferit i vençut pel déu Amor, que li dicta les poesies tenint sempre present la imatge de l'estimada. En aquest cas, la creació lírica serveix de consol al poeta, que afirma que ni tan sols una mort violenta podrà aniquilar-lo, ja que seguirà viu en la memòria dels seus lectors (ALBRECHT 1997: 749).

Ovidi compon les seves elegies explorant l'amor des d'una òptica subjectiva i individualista, però la seva obra més popular, l'*Ars Amandi*, mostra una perspectiva molt més pràctica del fenomen afectiu. Ovidi es defineix a si mateix com un "poeta de l'amor", i això el porta a elaborar, a partir de les seves pròpies experiències personals, el cèlebre manual en vers adreçat als enamorats i enamorades, que adquirí una popularitat sense precedents. Deixant de banda les verges i les dones casades, el poeta instrueix sobre com trobar la persona adequada, com conquistar-la i finalment com aconseguir que el seu amor perduri. Al llarg de tot el text, l'enamorat és comparat amb un caçador, un ocellaire o un

pescador que només pot obtenir la seva presa amb paciència, habilitat, servilisme i molta discreció (OVIDI 2011: 124, II, 213–232). L'home és qui ha de prendre la iniciativa i cultivar el seu esperit per fer-se digne de l'estimada, sense defallir i amb una cordialitat constant. Durant aquest procés, l'amor provocarà molts més turments que alegries i moltes més penes que plaers, ja que els seus dards, les “cruels sagetes de l'amor” (OVIDI 2011: 184, III, 29), com el propi Ovidi els anomena, van carregats d'un verí que inflama l'interior de l'enamorat. L'autor demana a les dones que no defugin els pretendents, però alhora dóna al lector la clau per a la realització amorosa: les “nobles arts”. Segons Ovidi, una dona només es pot sotmetre gràcies al poder de l'eloqüència, ja que només a través de l'art és possible immortalitzar l'afecte. D'aquí que l'autor afirmi que, de tots els tipus d'home, el poeta és el més indicat per a l'amor (OVIDI 2011: 236, III, 533–534).

Ovidi fou llegit durant l'Edat Mitjana amb un interès estètic i científic, i tant l'*Ars Amandi* com els *Amores* esdevingueren obres primordials per al desenvolupament de l'amor cortès a partir del segle XI. El *Roman de la Rose* és ple de referències ovidianes i el propi Chrétien de Troyes (1135–1190) traduiria l'*Ars Amandi*, que serví de base per als seus *romans* (ALBRECHT 1997: 753). Els versos ovidians resultaren ser també una font inesgotable per a Abelard i Heloïsa, que hi trobaren paraules per expressar a la perfecció els seus sofriments com a amants separats (PAREDES 2011: 125).

Sembla poc probable que els trobadors coneguessin de primera mà la lírica hel·lenística, però és indubtable que els autors llatins foren autoritats literàries molt populars i respectades durant els temps mitjos. Els poetes medievals, estretament vinculats a les escoles (RIQUER 1983: 41), conegueren les arts de Virgili i Ovidi, entre d'altres autors, i la seva interiorització i assimilació al context de l'època els va permetre inaugurar una nova tradició literària.

## 1.2. El cor en la medicina

A la recepció de la lírica grecolatina a l'Edat Mitjana cal sumar la resta de textos i gèneres procedents de l'Antiguitat Clàssica, entre els quals hi havia obres de filosofia, ciències i matemàtiques. És especialment interessant, per a l'estudi que ens ocupa, tenir en consideració el paper que la medicina grega atorgava al cor, ja que la perspectiva proposada pels metges hel·lenístics, juntament amb la lírica ja esmentada, modelaren la concepció que l'home medieval tindria de l'òrgan des d'una vessant no només mèdica, sinó també espiritual.

La tradició grega ofereix dues visions enfrontades sobre el paper del cor en el cos humà: la visió neoplatònica, que el considera la seu de la substància espiritual (PEÑA/MORENO/GIRÓN 1998: 216), i la visió aristotèlica, que el descriu com l'òrgan on s'origina la sang, l'iniciador de tots els moviments i el productor de la calor del cos (PIGEAUD 2003: 13). Un dels metges que analitzà i estudià ambdues visions fou Galè (129–

ca. 216), hereu de les ensenyances d'Hipòcrit (ca. 460 a.C.–ca. 360 a.C.). Galè té en consideració tant la visió neoplatònica com l'aristotèlica per a desenvolupar la seva pròpia teoria respecte la funció del cor. Proposa una fisiologia que divideix l'organisme en tres cavitats: la cavitat abdominal, formada per l'estómac, el fetge, la vesícula biliar, els intestins i els ronyons; la toràcica, que conté el cor i els pulmons, a més de l'esòfag i la tràquea; i la cranial, que conté principalment el cervell (GALÈ 2010: 11). Dins d'aquesta tripartició, distingeix tres òrgans principals que regeixen cada part i que, a més, són contenidors de les tres ànimes que conformen l'ésser humà (ÁLVAREZ 1998: 121). El fetge, encarregat de les facultats de creixement i origen de les venes, és la seu del *pneûma* o esperit natural, i alberga l'ànima concupiscible. El cor, juntament amb els pulmons, compleix la funció cardiorespiratòria gràcies a les artèries, que reparteixen l'esperit o calor vital per tot el cos, i conté l'ànima irascible. El cervell, productor de l'esperit psíquic, s'encarrega de les facultats psíquiques i racionals referents a la sensibilitat i la relació amb l'entorn i alberga l'ànima racional, que és la superior (GALÈ 2010: 16).

Amb aquest esquema, Galè corregeix Aristòtil i desposseeix el cor de la funció principal per sobre de la resta d'òrgans del cos, però segueix considerant-lo un dels més importants. Arriba a afirmar, de fet, que cap animal no ha mort del tot fins que no se li ha aturat el cor (ÁLVAREZ 1998: 219). Així, si bé en l'anatomia galènica se segueix el model hipocràtic, que defensa la funció respiratòria de l'òrgan, alhora es dóna el cor d'una funció remarcable en descriure'l com el receptacle de l'ànima irascible (responsable de reaccions primàries com l'ira o la valentia) i el portador i distribuïdor de la calor natural per tot el cos, idees que causarien indirectament un fort impacte en la fisiologia medieval.

Des del seu singular punt de vista, Isidor de Sevilla (ca. 560–636) explicaria el fenomen cardíac a l'onzè volum de les seves *Etimologies*, on afirmaria que el mot “cor” prové del grec *kardia* i/o del llatí *cura*, ja que és el punt del cos on s'emmagatzemen tant les preocupacions com el saber. La seva proximitat als pulmons es deu a la necessitat de refredar l'òrgan cada vegada que és inflammat per passions com la ira o el dolor. (OROZ/MARCOS [trad.] 2004: 864–865).

Els metges àrabs de l'Edat Mitjana seguirien fidelment la noció del cos proposada per Galè, tot destacant amb més claredat, en alguns casos, una quarta funció: la reproductiva, subordinada als òrgans genitals. L'única modificació de pes que van realitzar aquests autors és, però, d'essencial importància per a la posteritat. En la societat islàmica, el cor esdevingué símbol de la relació entre cos i ànima, entitats representatives de la creació i la providència divines (PEÑA/MORENO/GIRÓN 1998: 216). Aquest concepte provocà una enorme revalorització del rol del cor en l'organisme humà, que passà a ser un recipient adaptat a l'ànima i a totes les seves accions (ÁLVAREZ 1998: 122) i s'erigí com l'òrgan més important de tots.

La visió cardiocèntrica s'imposà, però cada metge elaborà la seva pròpia teoria al respecte. Alguns desposseïren la resta d'òrgans del significat i la funció que fins llavors se'ls havia donat, mentre que d'altres es limitaren a reproduir les paraules de Galè. Averroes

(1126–1198) presenta el cor com el príncep de tots els òrgans i afirma que la seva posició central en el cos és la que li correspon com a sobirà, ja que facilita que el seu “regnat” s'estengui per tot l'organisme (PEÑA/MORENO/GIRÓN 1998: 223). Accepta la visió galènica del cervell com a òrgan preponderant i coincideix amb el paper de la força vital que transporten les artèries, però veu en aquest *pneúma* el centre de govern de sentiments com l'afecte o el disgust. Per a Avicena (980–1037), en canvi, el cor no tan sols és la font principal de la calor vital, sinó que aquesta calor és alhora portadora de les facultats intel·lectuals i seu de l'ànima (JACQUART 2003: 80). Aquesta mateixa teoria l'havia compartit Abd al-Malik (790–853), que situa el cor com el difusor d'una intel·ligència que s'allotja en el crani (PEÑA/MORENO/GIRÓN 1998: 225). El cervell mantindria així les tasques relatives a la imaginació, el coneixement i les sensacions, però el cor s'ocuparia d'obeir i distribuir allò que dicta la raó, generant reaccions emocionals determinades. Això implica que una malaltia mental pot conduir a una de cardíaca per la connexió directa entre cor i cervell (PEÑA/MORENO/GIRÓN 1998: 232). En un sentit invers, si un excés de passions provoca que la calor innata de la força vital entri en ebullició, el cor perd la seva acció natural i, en conseqüència, altera la funció racional.

El cor adquireix així un significat particular en funció de l'orientació filosòfica i de la formació mèdica de cada autor, però tots coincideixen en què és l'òrgan principal per al manteniment de la vida i la seu de l'afecció en l'ésser humà, obrint la porta a la consideració de l'amor com una malaltia. Aquesta concepció fou directament heretada pels metges medievals europeus, que seguiren el model hipocràtic i galènic amb un marcat pes del neoplatonisme i la inevitable petjada dels escrits àrabs. El primer text en incloure explícitament l'amor com una malaltia fou el *Viaticum* de Constantí l'Africà (ca. 1020–1087), els nombrosos comentaris del qual permeteren, al llarg del segle XIII, una fusió de totes les tradicions anteriors i una caracterització europea de l'amor *hereos* (VILANOVA 2011: 22)<sup>6</sup>, que reincorporà un element que ja era present tant en la lírica grecolatina com en la medieval: la vista.

El primer tractat llatí dedicat a l'amor *hereos*, la mateixa passió amorosa de què parlen els poetes medievals, és el *Tractatus de amore heroico* d'Arnau de Vilanova (1235–1311), on s'explica el patiment dels enamorats d'acord amb les teories mèdiques vigents i se'n proposen remeis. L'amor cortès, nascut al segle XI, es fon aquí amb la visió clàssica de l'amor obsessiu i es medicalitza (VILANOVA 2011: 8). Vilanova defineix l'amor heroic com un “pensament vehement i obsessiu sobre l'objecte desitjat amb la confiança d'obtenir-ne un plaer que se n'ha percebut.” Segons aquesta descripció, la percepció amorosa és indestruïble del cervell com a òrgan de la raó, que queda dividit en tres parts: l'anterior

---

<sup>6</sup> *Dico igitur, nullis aliorum preiudicando sententiis, quod amor talis (videlicet qui dicitur hereos) vehemens et assidua cogitatio supra rem desideratam cum confidentia obtinendi delectabile apprehensum ex ea* (VILANOVA 2011: 60). Cal entendre “heroic” en el sentit de “senyorial”, ja que és un amor que domina i sotmet el cor de l'home. S'ha proposat també que la nomenclatura estigui condicionada pel comportament d'aquesta mena d'enamorats envers l'objecte de desig, que tracten com el seu senyor, seguint les convencions de l'amor cortès (VILANOVA 2011: 71).



(facultat imaginativa/fantasiosa), la mitjana (facultat estimativa/racional) i la posterior (facultat memorativa). L'escalfor i la sequedat d'aquestes parts predisposen l'òrgan a la malaltia. El procés d'enamorament és com se segueix: quan es distingeix una imatge plaent, la seva representació queda plasmada en la facultat imaginativa, i el goig que provoca fa que els esperits que habiten el cor es multipliquin i se sobreescalfin. Aquests esperits o “vapors subtils”<sup>7</sup> es propaguen per tot el cos i arriben fins al cervell, on la part de la facultat estimativa és incapaç de reduir-ne la calor i erra en la seva funció, prejutjant que el plaer percebut és summament extraordinari. El judici queda confós i, mentrestant, la part de la facultat imaginativa queda seca i reté amb més força la imatge, fet que provoca deficiència i que la facultat memorativa, en intentar recordar, només pugui remetre a l'objecte de desig. La raó, per tant, queda afectada i sotmesa a una única idea: com obtenir allò que s'anhela (VILANOVA 2011).

Entre els símptomes d'aquesta malaltia hi ha l'insomni, la magresa, els plors<sup>8</sup> i el menyspreu per menjar i beure. La presència de l'objecte de desig provoca alegria i acceleració del pols, i la seva absència, sospirs i tristesa. Vilanova assenyala que cal tractar el mal ràpidament si no es vol que degeneri en malenconia, ja que aleshores la tristesa pot ser tal que condueixi a la mort.

### 1.3. La simbologia del cor en la mística i en la religió

Paral·lelament al discurs mèdic, es desenvolupa durant l'Edat Mitjana una visió espiritual del cor fonamentada en la filosofia neoplatònica, que diferencia entre el domini terrestre corruptible i l'esfera eterna de les idees. En aquest context, el cor, abans que un òrgan, és un símbol d'alta complexitat, que evoca la fe, la còlera, el coratge (entès com l'actitud social i moral de l'individu) i l'amor. Algunes vegades arriba a ser presentat com una entitat fins a cert punt independent i capaç de realitzar accions pròpies (HÜE 1991: 121) a través de les seves dues funcions: l'amorosa, relacionada amb les passions, i la religiosa, lligada a la raó i a la moral (HÜE 1991: 157). Totes aquestes noves idees són el resultat d'un seguit de canvis entorn de l'experiència religiosa que es comencen a produir a partir del segle XI a Europa, i que estan estretament vinculats al naixement de la individualitat i de la subjectivitat en les literatures cristiana i profana.

Els primers tractats filosòfics cristians tenen com a gran referent el *Càntic dels càntics*, obra que prolongaria la seva influència literària durant tota la Baixa Edat Mitjana. Les poesies d'amor que s'hi recullen empenen unes formes molt properes a les de la lírica

---

<sup>7</sup> Arnau de Vilanova parla d'esperits o de vapors, però altres metges contemporanis fan referència explícita a l'ànima. És el cas de Turisanus († 1320), que a *Plusquam commentum in Microtechni Galenii* la localitza al cor (JACQUART 2003: 85), o d'Aldebrandí de Siena, que afirma que els moviments de l'ànima són capaços de fer perillar la salut de l'òrgan (LORCIN 1991: 214).

<sup>8</sup> Les llàgrimes eren considerades gotes de sang provinents del cor, que havien esdevingut clares i pures a causa de la calor (MOULIS 1991: 232).

grecollatina i medieval i presenten un diàleg constant entre l'enamorat i l'enamorada (CERONETTI 2001). La interpretació d'aquest diàleg com una alegoria de la relació que s'estableix entre Déu i el creient porta a autors com Guillem de Saint-Thierry (ca. 1080–1148) a analitzar l'amor com una energia que empeny l'ànima vers la divinitat i, en conseqüència, vers el bé. Per a ell, l'amor humil d'un cor pur permet arribar a la contemplació de Déu, que actua com a purificador suprem de l'òrgan afectiu (ZAMBON 2007: 241). En altres paraules, aquell qui rebutgi la banalitat del món material i dels plaers corporals purificarà el seu cor i progressarà espiritualment, cosa que li permetrà unir-se amb Déu<sup>9</sup>. Guillem de Saint-Thierry ho il·lustra a *De contemplando Deo* amb la imatge de la penetració del devot fins al cor de Crist (ZAMBON 2007: 245) i relaciona l'amor diví amb el sentit de la vista, situat en la part superior i més noble del cos. Presenta, a més, una relació entre el fidel i Déu molt semblant a la que mantenen l'enamorat i la seva dama en la literatura cortesana: les súpliques i les imatges del cor com a seu del dolor i de l'alegria són constants, si bé aquí es tracta d'un amor espiritual allunyat de la carnalitat. Un altre escrit molt rellevant és *De natura et dignitate amoris*, una resposta cristiana a l'*Ars Amandi* on s'ensenya com trobar l'amor pur a Déu. Guillem hi critica l'obra d'Ovidi, tractat per excel·lència de l'amor carnal, perquè degenera l'amor i el transforma en luxúria, ja que l'allunya de l'esperit i el centra en la carn. La deriva ovidiana és fàcil de justificar, si es té en compte que el cor es troba al centre del cos, a mig camí dels sentits superiors i els inferiors. Si es permet al foc de la concupiscència carnal estendre's, el cor acaba per complaure's d'allò que agrada al ventre i es corromp, perd la seva noblesa originària i transforma el sentiment natural de l'amor en un vulgar apetit de carn (ZAMBON 2007: 61).

Bernat de Claravall (1090–1153) no s'allunya gaire del model proposat per Guillem i parla a *De diligendo Deo* de dirigir constantment i amb perseverància el cor envers Crist, acció que ha de permetre la unió mística de l'ànima humana amb la divinitat. En aquest cas, la fusió amb Déu se simbolitza amb l'entrada del devot o "espòs celestial" (ZAMBON 2007: 171) a un tàlem diví, on hi troba un cor ple de fruits i de flors. Per poder estimar plenament la divinitat, a més, el cor del creient s'ha d'haver desfet de la càrrega que suposen els béns corporals (ZAMBON 2007: 217), i un cop ha apuntat el seu amor envers Déu és impossible deixar d'estimar-lo<sup>10</sup>. Per a Bernat, el vertader significat del ritual eucarístic i de la frase del *Càntic dels càntics* "Mengeu, amics, beveu, embriagueu-vos, estimats!" és l'adquisició de la immortalitat a través de la ingesta de la carn i la sang de Crist, l'etern amor del devot.

Autors com Guillem de Saint Thierry i Bernat de Claravall inaugurarien l'ús de la

<sup>9</sup> Aquesta unió divina queda ritualitzada a través de l'eucaristia, on el fidel menja el cor i beu la sang de Crist per ser un amb la divinitat. És una cerimònia litúrgica que té un gran paral·lelisme amb el motiu literari del cor menjat. En ambdós casos, aquell qui menja es transforma en la naturalesa d'allò que devora i, un cop realitzat el ritual, no pot allotjar dins seu ningú que no sigui Déu/l'ésser estimat. Després de la unió eucarística, l'ànima ja no cultiva res del terreny material i corruptible, de la mateixa manera com, en el motiu del cor menjat, el cos mor un cop ha devorat l'òrgan.

<sup>10</sup> Bernat de Claravall afirma que ni amb un "pit de ferro i un cor de pedra" cap home iniciat en l'amor a Déu seria capaç de deixar d'estimar-lo (ZAMBON 2007: 213).

primera persona en el diàleg amb la divinitat, model que començaria a expandir-se amb l'arribada al segle XIII del franciscanisme i els corrents mendicants. En aquest salt teològic cal remarcar, a part del paper simbòlic que adquireix el cor, la progressiva aparició de l'experiència subjectiva. Hildegarda von Bingen (1098–1179), amb la seva relació personal amb Déu com a manifestació de llibertat interior, representa l'aparició d'un nou discurs reflexiu sobre el jo en un moment en què a Europa comença sorgir el discurs individual<sup>11</sup>. Sant Francesc d'Assís (1182–1226), per altra banda, inaugurarà la *imitatio* del Crist home, que prioritza un discurs religiós sobre el cos i mostra especial interès en la manifestació física de l'espiritualitat. Aquesta idea es fa patent en les representacions iconogràfiques de Santa Clara recolzant el seu cap contra el pit de Francesc per tal d'obtenir el coneixement diví.

Moltes místiques se serviren del discurs religiós sobre el cos per expressar les seves pròpies experiències. Autores com Hadewijch d'Ambers († 1248), Beatriu de Natzareth (1200–1269) o Angela da Foligno (1248–1309) se serviren, a més, de les formes literàries de la tradició trobadoresca per crear una mística cortès, en alguna ocasió amb una relació molt estreta i a vegades fins i tot eròtica amb el cos de Crist. No ha d'estranyar, per tant, que aquestes i d'altres místiques facin ús recurrent del mateix cor espiritual que ja havien emprat els seus predecessors del segle XII i del cor metafòric dels trobadors. Marguerite Porete († 1310), al seu *Mirall de les ànimes simples*, elabora una narració influenciada per fonts neoplatòniques, mística cistercenca i, sobretot, obres de la literatura cortesana com el *Roman d'Alexandre* i el *Roman de la Rose*. Porete hi descriu una triple mort que ha de servir per arribar a Déu: la del pecat, la de la natura i la de l'esperit. Amb aquesta aniquilació total de l'ànima, el cor del devot queda buit de tota afectivitat i es pot reomplir amb Déu (CHITI 2003: 307), esdevenint, d'aquesta manera, un mirall de la divinitat (CHITI 2003: 322). Són els orígens del culte al Sagrat Cor de Jesús, que adquirí una gran popularitat a partir del segle XIV com a expressió d'unió mística amb Déu. Heinrich Seuse (ca. 1300–1366), en la seva voluntat de conformar-se amb Crist, reflexionaria més endavant sobre el simbolisme de les imatges i l'ús de les pràctiques corporals com a portes d'entrada a la divinitat fins al punt culminant d'escarificar amb un estilet el monograma IHS sobre el seu pit, cosa que uneix l'acte físic de l'escriptura amb l'acte devocional de portar Déu al cor en tot moment.

#### 1.4. El cor i la *fin'amors*

La posició preeminent en la lírica grecollatina, la caracterització que se'n féu en l'àmbit de la medicina i les representacions cristianes del cor com a seu de les facultats espirituals de l'home facilitaren que l'òrgan se situés paral·lelament en un primer pla en la literatura

---

<sup>11</sup> Val la pena recordar que al segle XII s'escriuen els primers *romans courtois*, els protagonistes dels quals surten a l'aventura per superar un seguit de peripècies que els han de permetre forjar la seva pròpia identitat com a cavaller.

cortesana. Heretant la concepció amorosa de la poesia clàssica i, alhora, bevent de les noves perspectives sorgides al llarg de l'Edat Mitjana, es generaria una tendència a fusionar totes les percepcions que fins aleshores s'havien tingut de l'òrgan per crear una entitat homogènia dins de la qual s'engloben salut, espiritualitat i amor. Aquest nou cor "profà" s'oposaria a la corporalitat física i, contràriament al seu homònim religiós, a la raó (WIRTH 2003: 206), per erigir-se definitivament com la seu dels sentiments.

Un dels primers tractats en presentar aquesta visió del cor és *De Amore*, d'Andreas Capellanus (1150–1220). L'objectiu del text, encarregat per Maria de França (1145–1198), és ensenyar als lectors com mantenir l'afecte entre amants i com curar-se d'un amor no correspost. Capellanus emprava moltes metàfores ovidianes i se serveix alhora de la concepció mèdica medieval entorn a l'amor, que descriu com una "passió innata que té el seu origen en la percepció de la bellesa de l'altre sexe i en l'obsessió per aquesta bellesa" (CREIXELL 1984: I, 55). La reflexió continuada a partir d'allò que es veu inflama en el cor de l'enamorat el foc del desig, que crema amb més força com més es pensa en el que s'anhela. Si bé, com es pot apreciar, Vilanova coincidiria amb Capellanus respecte els maldecaps que provoca aquest procés, el segon també afirma que és origen d'algunes nobles virtuts en l'enamorat, com ara l'educació, la humilitat i el servilisme. Aquestes virtuts, sumades a la facilitat de paraula i, si és el cas, a la bellesa física, han de permetre a l'amant conquerir allò que tant desitja (CREIXELL 1984: VI, 73)<sup>12</sup>. La dona, per la seva banda, s'ha de mostrar exigent i distant; segons l'autor, és natural que tots els homes cerquin una dama d'una categoria superior a la seva i, per tal de guanyar-se-la, la tractin amb submissió i respecte. La decisió sòlida d'oferir tots els serveis que ella exigeixi ha de permetre acabar amb el dolor que tortura l'enamorat. Aquesta idea queda ben reflectida al segon apartat del llibre VI, en el qual un plebeu es rebaixa davant d'una dama noble (CREIXELL 1984: VI, B, 93):

Si em concedissiu el que us demano, em tornariu la vida (ja perduda) i el consol de viure; però si volguéssiu negar-m'ho, la vida seria per a mi un turment, que és pitjor que una mort ràpida. En efecte, seria millor escollir una mort ràpida que romandre sempre sota turments tan terribles.

En aquest context, l'ús que es fa del cor com a diana dels dards de l'amor és constant: la dama posseeix el cor de l'enamorat encara que estigui físicament absent, es vinculen cor i esperit, es parla dels "ulls del cor" com a receptors de la bellesa exterior i s'afirma que el servei amorós neix dins de l'òrgan a partir de la contemplació de l'ésser estimat. Les pautes de comportament que Andreas Capellanus dona al lector i aquest conjunt d'imatges entorn de l'òrgan de l'amor són les mateixes que apareixerien en els gèneres literaris en llengua vernacle desenvolupats a partir del segle XII, sobretot en aquells que tracten directament la

---

<sup>12</sup> Val la pena remarcar que, enmig d'aquest discurs moralitzant, Capellanus afirma que un dels mètodes més eficaços per obtenir l'amor d'una dona és posseir una gran fortuna. Els trobadors s'allunyen d'aquest darrer punt, però aglutinen idealment en la seva persona la resta de virtuts.

*fin'amors*: el *roman courtois* i la lírica (GUERREAU-JALABERT 2003: 343)<sup>13</sup>. La *fin'amors*, vista per Alfred Jeanroy com una doctrina més que un sentiment (LUCKEN 2003: 373), se centraria en la bellesa moral i física de la dama i les interrelacionaria (GUERREAU-JALABERT 2003: 368), fent del cor el centre de l'experiència amorosa i, per extensió, de la pròpia vida d'aquells qui estimen. Al *Roman de la Rose*, serà el propi Amor personificat qui s'encarregarà de robar el cor de l'enamorat i de tancar-lo amb clau, sotmetent la víctima i causant-li el foc interior que l'ha de consumir (VICTORIO [ed.] 1998)<sup>14</sup>.

Molts textos del cicle artúric i tristania mostrarien la multiplicitat de significats que es poden arribar a atorgar a l'òrgan i el presentarien com la seu de la compassió, la malenconia, la por i les emocions violentes, i com un element extremadament delicat que pot conduir a la mort si defalleix (COMBARIEU 2003: 77). Això implica, de nou, una continuïtat entre el dolor moral i el físic que es fa patent en el *roman*; en les obres de Chrétien de Troyes, la condició del cor influeix en les accions que realitzen els herois i suposa el motor que els impulsa a lluitar per allò que estimen. De fet, tots els bons cavallers que hi apareixen són descrits com a personatges amb un gran cor en un sentit literal: segons Ginebra, per exemple, el pit de Lancelot és anormalment ample perquè conté un cor immens (COMBARIEU 2003: 93). L'òrgan, per tant, a més de ser el centre vital del cos, serveix per distingir entre els personatges positius i els negatius: un cor heroic és sensible i capaç de detectar la veritat sense necessitat d'indicis externs (AGUIRIANO 2003: 10), però això significa que també és vulnerable i pot ser envaït per emocions perjudicials. A *El Cavaller del Lleó* es parla d'Yvain com algú de *fins cuers* (ROQUES 1960: v. 5170–5171), mentre que a *El conte del Graal* es diu de Blancaflor que tracta tan bé Perceval, que *ele li metoit la clef/ D'amors en la serre del cuer* (ROACH 1959: v. 2636–2637). En aquesta darrera obra, l'òrgan de l'amor apareix d'una forma molt menys explícita a causa de l'alt contingut simbòlic de la narració, però es fa patent que el calze de Blancaflor és el receptacle de l'aliment espiritual, la copa que conté la saviesa a través del cor de Crist.

De totes les obres de Chrétien de Troyes, aquella on el cor té un protagonisme excepcional és *Cligés*. La seva presència hi és constant i s'hi observa l'estreta relació entre els ulls i el cor en el procés d'enamorament. La forta influència d'Ovidi, Capellanus i els tractats mèdics de l'època és vigent en moments com l'enamorament de Soredamor, que és ferida al cor amb un dard del déu Amor com a venjança per no voler estimar (FOERSTER/HILKA [ed.] 1921)<sup>15</sup>:

---

<sup>13</sup> Partint de la base que la *fin'amors* fou inventada pels trobadors, en aquest subapartat ens prenem la llicència de vincular-la també a la concepció amorosa present en el *roman courtois*, clarament influenciada pels gèneres lírics.

<sup>14</sup> La rosa com a al·legoria de l'estimada seria una imatge molt comuna en tota la lírica trobadoresca.

<sup>15</sup> La pròpia Soredamor explica com l'amor li ha entrat per la vista però li ha tocat al cor; això és degut al fet que els ulls són simplement un mirall que s'encarrega de transmetre el que percep al cor. La operació de mirar és referida al *Cligés* amb elements com el mirall i la llum. Es fa patent aquí la influència del *Roman de la Rose*.

Or la fera Amors dolante  
Et mout se cuide bien vangier  
Del grant orguel et del dangier,  
Qu'ele li a toz jorz mené.  
Bien a Amors droit assené,  
Qu'el cuer l'a de son dart ferue  
(v. 456–46)

Els símptomes que mostra coincideixen amb els que descriurién més tard autors com Arnau de Vilanova i són els mateixos que pateix Alexandre, incapaç de trobar repòs perquè, segons ell mateix, Soredamor li ha robat el cor (FOERSTER/HILKA [ed.] 1921: v. 616–872). Els monòlegs dels dos enamorats deriven vers una teorització amorosa fins que aquells que “han fet un de dos cors” són units en matrimoni (FOERSTER/HILKA [ed.] 1921):

Por ce vos ai mis a escolle,  
Et gardez ne m'an celez rien,  
Qu'aparceüe m'an sui bien  
As contenances de chascun,  
Que de deus cuers avez fet un.  
(v. 2292–2296)

Seguint un procés idèntic, Cligés robaria el cor a Fenice (FOERSTER/HILKA [ed.] 1921: v. 2891–2899) i viceversa, cosa que els provocaria un gran malestar:

“Dame!” fet il, “j'amai de la,  
Mes n'amai rien qui de la fust.  
Aussi come escorce sanz fust  
Fu mes cors sanz cuer an Bretaingne.  
Puis que je parti d'Alemaingne,  
Ne soi que mes cuers se devint,  
Mes que ça après vos s'an vint.  
Ça fu mes cuers et la mes cors.”  
(v. 5178–5185)

Fou el desenvolupament paral·lel de la *fin'amors* en l'àmbit de la lírica, però, el que va permetre aprofundir en el tractament literari del cor fins a dotar l'òrgan de tot un ventall de significats vinculats a l'experiència amorosa. La *fin'amors*, sentiment que habita al cor, permet el naixement de la poesia; s'estableix així una relació de causa-efecte entre l'amor i el cant trobadoresc. En aquest sentit, moltes composicions s'inicien amb un exordi primaveral precisament per reflectir la pulsio eròtica que agita tant la naturalesa com el poeta: el bon temps desperta en l'interior de l'amant l'amor i, en conseqüència, la inspiració literària (LUCKEN 2003: 392). La bona disposició amorosa del poeta és presentada a través d'adjectius que en descriuen el cor, com podrien ser per exemple *fin* (30,2<sup>16</sup>), *bo* (70,4) o

---

<sup>16</sup> Totes les sigles que emprem per referenciar textos del corpus trobadoresc occità en aquest capítol i en el següent estan extretes de *Bibliographie der Troubadours* (BdT) (PILLET/CARSTENS 1933) i es corresponen amb les de *Bibliografia Elettronica dei Trovatori* (BEDT [Web]).

*janzen* (262,6). Això és degut al fet que l'òrgan de l'amor no només reflecteix l'estat anímic de l'enamorat, sinó també l'actitud del seu esperit envers l'objecte de desig. Aquest nou gir de significat situaria l'òrgan com l'element fonamental per entendre la relació entre la dama i el trobador i faria que esdevingués la clau per treballar l'experiència amorosa en l'àmbit poètic.

Podem apreciar, així, com l'evolució de la concepció i el significat del cor al llarg de l'Edat Mitjana, sens dubte influenciats pels antecedents grecollatins i pels pensadors àrabs, ens porta a un punt culminant: l'aplicació de tota una tradició, influenciada des de diverses perspectives, a l'àmbit de la lírica trobadoresca. Els trobadors se serviren del conjunt d'idees que s'havien anat solapant al llarg dels segles entorn a l'òrgan i les exprimiren al màxim en les seves poesies, on parlarien de cors afectats de diverses maneres per l'amor i els dotarien d'un ampli ventall de significats. Això faria sorgir un conjunt de metàfores que planen per tot el corpus de la lírica trobadoresca, reflectint l'actitud submisa del poeta. Les més freqüents són el cor adolorit (262,1), el cor inflammat (70,3) i el cor empresonat (80,19). Destaca la constant oposició que es fa entre cor i cos, elements antitètics però alhora entrelaçats que conformen un sol tot: l'amant, amb una part perceptible i una d'invisible, una de passional i una de racional. Molts són els trobadors que se serveixen d'aquesta dualitat: des de Guillem de Peitieu fins a Bertran de Born, passant per Marcabré i Cercamon<sup>17</sup>. Finalment, les imatges referents a cors extirpats i/o robats, amb tota la càrrega de significat que això implica, són també freqüents en autors com Arnaut de Marueilh (30, II), Bernat de Ventadorn (70,43), Blacatz (97,2) i, òbviament, els tres grans poetes en els quals se centra el nostre estudi.

---

<sup>17</sup> Per a una anàlisi detallada del tractament del cor en els trobadors esmentats, consultar TAVERA, A; 2003: "Ancien Provençal *cor(s)* et *cor(p)*: une quasi-homonymie riche de conséquences", dins de *Le "cuer" au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Presses Universitaires de Provence, Senefiance 30, Aix-En-Provence, pp. 409–437.

## **2. GUILLEM DE CABESTANY**



## 2. GUILLEM DE CABESTANY

Guillem de Cabestany fou un trobador rossellonès de finals del segle XII que visqué pels encontorns de Cabestany i de Perpinyà. Cultivà una poesia sòbria i de caràcter estrictament amorós, envoltada sempre d'una aura de malenconia. Tenint en compte que totes les investigacions dedicades a l'autor occità se centren en l'estudi de les seves poesies per una banda (normalment revisades de passada, com bé assenyala Rossi (1983: 51)) i en el de la seva *Vida* per l'altra (molt més treballada), hem optat per exposar breument la tradició manuscrita del trobador abans d'entrar en l'estat de la qüestió.

El corpus líric de Guillem de Cabestany consta de set obres d'atribució segura, que llistem tot seguit:

- *Aissi cum cel que bassa 'l fuoill* (213,1)
- *Anc mais no m fo semblan* (213,2)
- *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (213,3)
- *En pessamen mi fai estar Amors* (213,4)
- *Lo doutz cossire* (213,5)
- *Lo jorn q'ie us vi, dompna, primeramen* (213,6)
- *Mout m'alegra douza vos per boscaje* (213,7)

A més d'aquestes composicions, ens n'han pervingut dues més d'atribució dubtosa, que han estat objecte d'anàlisi per tal d'esclarir la seva autèntica autoria, i un fragment vinculat a la poesia 213,7:

- *Egan, res qu'ieu vis* (213,8)
- *Al plus leu q'ieu sai far chansons* (213,1a)
  
- *Tant es de pretz e de valor enclausa* (213,7a=461, 229a)

### 2.1. Estat de la qüestió<sup>18</sup>

Cabestany és un personatge que, tant per la seva producció lírica com per la seva llegendària mort, ha interessat a filòlegs i a historiadors des del segle XVI. Tanmateix, el primer estudi amb base científica l'elaborà Diez el 1829 i es troba dins de *Leben und Werke*

---

<sup>18</sup> En aquest apartat es mostren només alguns dels estudis més remarcables sobre Guillem de Cabestany. Per a un estat de la qüestió exhaustiu i complet sobre el trobador com a autor i personatge històric fins al 1986, veure COTS 1985–1986: 229–239.

*der Troubadours* (BARTSCH 1882). Diez parteix del comentari de dues versions de la *Vida*: tradueix a l'alemany la del manuscrit *P*, en la qual la dama s'anomena Margarida, i la relaciona amb la del manuscrit *H*, apuntant-ne diferències com el nom de la dona, el seu empresonament en una torre i la incorporació en el text d'insercions líriques de Guillem de Cabestany. Acte seguit, després de confirmar el Rosselló com la pàtria de Guillem, l'autor afirma que el relat és versemblant i podria ser creïble si no fos perquè se serveix d'un motiu literari precedent que, a més, posteriorment s'expandirà per territori francès i italià. Diez, per altra banda, diu que les poesies que ens han arribat del trobador no ens aclareixen res de la seva vida, per més que en un parell d'ocasions s'apel·li a un tal *Raimon*, però fa una remarcable observació en descriure Guillem, més que cap altre trobador, com un poeta del sentiment.

El 1833, Puiggarí s'inclina a pensar també que els protagonistes de la llegenda visqueren al Rosselló (PUIGGARÍ 1833). Tot i així, una donació feta per Ramon, Saurimonda i el seu fill el 1205 del Cartulari del Temple demostra que el matrimoni vivia nous anys després de la mort del rei Alfons el Cast, i que, en conseqüència, els fets que es narren a la *Vida* són falsos. El mateix Puiggarí, un any després (PUIGGARÍ 1834), afegeix a aquest document una acta firmada per Saurimonda el 1220 i la presència de Guillem a les Navas de Tolosa.

El 1858, Cambouliu titllaria la *Vida* de “narració joglaresca” (*conte de jongleur*) a *Essai sur l'histoire de la littérature catalane* (CAMBOULIU 1858). Cambouliu comença a contrastar el que s'explica en la biografia llegendària amb la documentació històrica conservada: apunta que el rei Alfons el Cast, que suposadament fa justícia al final del relat, morí quan Guillem encara era molt jove, que Saurimonda enviudà i es casà després del seu matrimoni amb Ramon i que Guillem participà en la batalla de les Navas de Tolosa. Tot i així, admet que hi ha certs components reals en el relat i proposa la possibilitat que el trobador, durant la seva infància, hagués sigut patge de Saurimonda. Respecte la història tràgica, Cambouliu planteja la possibilitat que es tracti de l'exageració d'alguna escena una mica violenta de gelosia conjugal protagonitzada per Ramon de Castell Rosselló.

La primera edició crítica de les poesies de Guillem de Cabestany arribaria el 1869 amb *Der Trobador Guillem de Cabestanb*, de la mà de Franz Hüffer (HÜFFER 1869), on es presenten les que actualment són les set composicions d'atribució segura. Hüffer enumera set versions de la *Vida* i en compara minuciosament les semblances i diferències, fa una reconstrucció de la biografia del poeta a través de les cançons, realitza una anàlisi de les dades del trobador com a personatge històric i ressenya tots els textos relacionats amb el cor menjat. Ens trobem sens dubte, com bé afirma Cots, davant de “la primera aportació notable per a un coneixement rigorós sobre Guillem de Cabestany” (COTS 1977–1978: 235).

Emil Beschnidt publica deu anys més tard la seva tesi doctoral sobre Guillem de Cabestany (BESCHNIDT 1879), en la qual s'analitzen les set redaccions biogràfiques i es corregeixen alguns errors de Hüffer. Beschnidt es pregunta pel valor històric de la *Vida* i en

prova la manca d'historicitat, sostenint-se en el fet que cap altre trobador no esmenta la mort de Guillem i ningú no es fa ressò de l'esdeveniment. La narració, segons l'acadèmic, s'ha de contemplar com una manifestació més de la llegenda del cor menjat, tenint sempre presents els altres relats homòlegs medievals. L'atribució d'una mort així a Guillem hauria pogut ser una incorporació afegida per un joglar per tal d'augmentar l'interès per la història. La biografia de Guillem, per tant, es considera fantasiosa, però sembla evident que Ramon i Saurimonda formaren part de la vida del trobador d'alguna manera o altra.

Dins de *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Chabaneau inclou l'any 1885 una nova edició de la *Vida* amb totes les seves variants (CHABANEAU 1885) i agrupa les versions en tres grups: *IKABN*<sup>2</sup>, sent *ABN*<sup>2</sup> el relat clàssic i *IK* una versió escurçada que acaba amb la mort de la dama; *HR*, una versió més extensa que incorpora versos de *Lo doutz cossire* i allarga l'acció; i *P*, la narració més llarga, en la qual el nom de Saurimonda és substituït pel de Margarida.

El 1907, Kolsen (KOLSEN 1907) afegeix al corpus d'obres de Guillem de Cabestany, que fins aleshores comptava amb set composicions, la poesia *Egan, res qu'ieu vis*, que és presentada, traduïda a l'alemany i analitzada formalment.

Set anys més tard, Långfors (LÅNGFORS 1914) publica una nova edició crítica de les poesies de Guillem, aquesta vegada amb traducció al francès, i inaugura la problemàtica entorn de l'autenticitat d'algunes cançons, revisant-les i distingint-les de composicions d'autors com Arnaut de Maruelh o Giraut de Bornelh. Långfors conclou que les poesies presentades per Hüffer es poden considerar d'atribució segura, mentre que és convenient considerar anònima *Egan, res qu'ieu vis* i deixar de banda *Al plus leu qu'ieu sai far chansons*. A més dels textos i les traduccions, l'autor inclou notes, un glossari, les diferents versions de la *Vida* i un recull dels possibles testimonis històrics dels seus protagonistes. La mateixa edició, una mica més abreviada, es tornaria a publicar el 1924 amb algunes correccions (LÅNGFORS 1924).

A *La poésie lyrique des troubadours*, Jeanroy analitza el relat llegendari com un clar exemple dels enganys i mentides de les biografies provençals (JEANROY 1934). Dedicava també un breu apartat a Guillem com a poeta, del qual en lloa l'estil simple i elegant, allunyat de *les puérités du trobar ric*, que li va permetre obtenir tant d'èxit amb *Lo doutz cossire*.

Schutz i Boutière, a *Biographies des Troubadours* (SCHUTZ/BOUÏÈRE 1950), agrupen i presenten de nou totes les versions de la *Vida*, però aquesta vegada en quatre grups. Els autors opten per separar *ABN*<sup>2</sup> de *IK*, als quals incorporen *Fb*, però segueixen la divisió de Chabaneau pel que fa als cançoners *HRP*.

A *Història de la literatura catalana* (RIQUER/COMAS 1964), Martí de Riquer resumiria els principals punts de la personalitat i l'obra de Guillem, amb biografia precisa i actualitzada, i afirmaria que l'únic nexa aparent entre la *Vida* i la producció poètica de Guillem de Cabestany és la menció dues vegades del nom *Raimon* en algunes de les seves poesies, com ja havia comentat Diez. Segons Riquer, el fet que l'autor apel·li afectuosament Ramon, en cas que aquest fos el de Castell Rosselló, descartaria la hipòtesi que la dama a

qui dedica les composicions fos Saurimonda. Per altra banda, l'estudiós evidencia que cap de les hipòtesis plantejades fins aleshores pels estudis crítics no aconsegueix revelar de forma convincent per què s'aplicà la llegenda del cor menjat a Guillem de Cabestany. Riquer arriba a plantejar la possibilitat que s'hagi perdut una cançó del trobador que fos la clau per a completar l'enigma. L'autor renuncia a trobar una explicació coherent a aquesta problemàtica, però posa èmfasi en el cor menjat com a motiu folklòric aplicat als tres personatges històricament documentats de la *Vida*.

A *Notas históricas sobre el trovador Guillem de Cabestany* (COTS 1977–1978), Cots analitza les actes i títols conservats als Arxius de Perpinyà per confirmar les hipòtesis de Riquer sobre la personalitat del trobador i sobre el seu paper a les Navas de Tolosa. Cots conclou que el testament d'Arnau de Cabestany testifica que Guillem existí com a cavaller del Rosselló, procedent d'una família que havia mantingut relacions amb la de Castell Rosselló. Per altra banda, posa èmfasi en el divorci o l'anul·lació matrimonial de Ramon i Saurimonda, un esdeveniment que podria donar a entendre algun tipus de desavinença real entre ambdós, certesa que constituïria “una mostra d'historicitat en la més fabulosa i inversemblant biografia provençal”.

El 1983, Riquer culminaria el procés d'identificació de Guillem amb la publicació de *Los trovadores* (RIQUER 1983), repassant la tradició crítica anterior des d'una vessant més històrica. La producció lírica del trobador és situada pels volts del 1212, no oblidant, però, que Guillem *pudo cantar a Saurimonda desde el año 1193, cuando se casó con Ermengol de Vernet, lo que afincó la dama ampurdanesa en el Rosellón* (1983: 1064). Per acabar, Riquer analitza *Lo doutz cossire* i *Lo jorn qu'ie us vi*.

Rossi, a *Il cuore, mistico pasto d'amore: dal “Lai Guirun” al “Decameron”* (ROSSI 1983), presenta una nova interpretació de la totalitat del cançoner de Guillem, atenent a problemes específics d'alguns dels textos. L'acadèmic fa un pas més enllà en l'estudi de Guillem de Cabestany i no només s'interroga sobre els orígens folklòrics de la *Vida*, sinó que es pregunta per què s'atribuí el motiu literari del cor devorat precisament a aquest trobador. La resposta a aquesta incògnita la cerca en les seves cançons, que permeten intuir petits indicis que vincularien literatura, realitat i motiu literari: Rossi repassa les dades històriques que ens han arribat dels tres protagonistes de la *Vida* i les enllaça amb les poesies de Guillem, servint-se de les referències i figures retòriques que contenen per justificar les seves afirmacions. Una de les hipòtesis més insòlites que proposa Rossi és la presència, en el vers 64 de *Lo doutz cossire*, d'una *senhal* en forma d'anagrama que, sota l'aparença de *don'e Amors*, revelaria el nom de *Soremonda*.

A *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany* (1985–1986), Cots torna a encarar-se a la figura del trobador, realitzant el que fins ara és l'anàlisi i edició crítica més exhaustiva de les poesies atribuïdes a Guillem de Cabestany, a les quals s'afegeixen *Egan, res qu'ieu vis* i *Al plus leu qu'ieu sai far chansons* com a obres d'atribució probable. L'autora elabora un complet estat de la qüestió de tots els estudis i edicions que s'han ocupat fins a dia d'avui de la biografia i l'obra poètica del trobador i repassa tots els manuscrits en els quals s'han

conservat les diverses versions de la *Vida* i les cançons de Guillem. També aprofundeix en el tipus de versificació, la rima i la llengua que feia servir el poeta, a més d'explorar el tractament que fa de l'amor com a tema literari principal. Cots realitza, finalment, un comentari detallat de la forma, el contingut i les figures retòriques de cada una de les cançons, vinculant els textos, sempre que sigui possible, a la biografia llegendària de Guillem de Cabestany.

Més recentment, a *Les troubadours roussillonnais (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)* (2012), Adroher analitza l'interès que suscitaren entre contemporanis i generacions posteriors les cançons de Guillem de Cabestany i la llegendària *Vida*. El trobador seria percebut ben aviat com un personatge de llegenda: el segle XV, Bernat Hug de Rocabertí el situaria a l'infern de les víctimes de l'amor juntament amb d'altres amants exemplars, Petrarca el mencionaria als *Trionfi* i Boccaccio li consagraria el novè relat de la quarta jornada del Decameró (ADROHER 2012: 82). Adroher afirma que res no permet atribuir format històric als amors de Guillem i Saurimonda, i que les úniques dades reals de la *Vida* són l'origen geogràfic dels seus protagonistes, la seva posició social i la naturalesa de les poesies de Cabestany. Conclou que el relat llegendari fou *construit de toutes pièces à partir d'éléments qui, dans les poésies, pouvaient suggérer les linéaments d'une trame narrative*, i que la inclusió d'insercions líriques en algunes versions podria arribar a esclarir els mecanismes que van precedir la gènesi de la llegenda.

## 2.2. Dades històriques

Cabestany és un poble situat a la comarca del Rosselló, al departament dels Pirineus Orientals, cinc quilòmetres a l'est de Perpinyà. Com el seu propi nom indica<sup>19</sup>, la localitat s'ubica en una antiga zona pantanosa (LLORET 1977: 56), actualment dessecada. Durant l'Edat Mitjana no fou especialment rellevant ni en l'àmbit polític ni en el social, però és probable que al llarg del segle XII esdevingués un petit nucli artístic i cultural prou destacat, ja que fou l'època en la qual visqueren els seus dos fills il·lustres per excel·lència: el Mestre de Cabestany<sup>20</sup> i Guillem de Cabestany.

La poca informació històrica que tenim de Guillem ha estat extreta de les dues

---

<sup>19</sup> "Cabestany" prové del llatí *caput stagni* ("cap d'estany"), i fa referència a una zona que delimita amb una massa líquida (BOFARULL 2002: 41). Una prova de la veracitat d'aquesta etimologia és l'immens estany de Canet-Sant Nazari, a l'oest de la població.

<sup>20</sup> El Mestre de Cabestany (s. XII) fou un escultor de personalitat desconeguda amb un estil inspirat en l'escultura funerària romana. A part de la tendència a emplenar tots els buits amb figures humanes i bestials, es caracteritza per un cisellat propi que redueix en els rostres la mida de la barbata i del front en favor dels ulls i del nas. Entre les seves obres més destacades hi ha algunes escultures de l'abadia de Lagrasse, fragments del portal del monestir de Sant Pere de Rodes i el propi timpà de l'església de Cabestany (enciclopèdia.cat [Web]).

úniques referències documentals que ens n'han arribat<sup>21</sup>, analitzades sempre partint dels rastres d'historicitat presents en la llegendària *Vida*<sup>22</sup>. Tenim constància d'un testament del 1175, conservat al cartulari del Temple de Perpinyà i editat per Cots (1977–1978: 54–56), en el qual un tal Arnaldus de Capite Stagno deixa com hereu universal el seu fill Guillelmus. El document revela la condició cavalleresca del difunt: es prega a Guillelmus que faci canonge d'Elna el seu germà menor Bernardus, s'esmenten béns distribuïts per diversos indrets (com ara Perpinyà i Sant Fèlix, a més de Cabestany), es parla d'un feu en possessió a Aragó i se cedeixen molts diners a la viuda, Marie, i al tercer fill, Arnaldus, a més d'un cavall a la filla, Agnes. Per si això no fos suficient, el text queda avalat per les firmes de Bernardi de Redano, Raymundi de Sancto Felice i Arnaldi de Amills, descrits com a *militum*. Els propis Guillelmus i Agnes, en edat de firmar, afegeixen els seus *signa*, detall que portà Cots a deduir que el nostre autor devia néixer entre 1160 i 1170 (1977–1978: 30). D'entre tots els topònims citats al testament, és d'especial interès per al present estudi la menció que es fa de Castell Rosselló. Arnaldus posseeix un terreny en règim de delme compartit amb l'església de Castell Rosselló, que entrega a Guillelmus com a part de l'herència, i parla també d'un Guillelmus (sic.) de Castro Rosellione, del qual rebé deu marcs de plata.

D'aquesta informació podem inferir-ne que el cavaller Arnaldus mantenia relacions amb la família dels Castell Rosselló i que el seu fill major, en qualitat d'hereu universal, va haver de conservar el contacte amb els senyors veïns<sup>23</sup>. Si seguim el rastre documental d'aquest altre llinatge, descobrirem que Guillelmus de Castro Rosellione i el seu germà Bernardus, citats en nou documents d'entre 1145 i 1170 (COTS 1977–1978: 32), formen part de la generació immediatament anterior a la de Raymundus de Castro Rosellione, el Ramon que apareix com a antagonista a la *Vida*. Aquest Raymundus, coetani de Guillelmus de Capite Stagno, si bé d'edat més avançada, està àmpliament documentat com a vassall adinerat del rei Alfons el Cast i posteriorment de Pere el Catòlic en una vintena d'escrits de finals del segle XII i principis del XIII<sup>24</sup>, i el 1197 contragué matrimoni amb el tercer personatge present en la biografia llegendària del nostre trobador: Saurimonda de Navata.

De Saurimonda també en conservem abundant documentació. Sabem que nasqué entre el 1177 i el 1179 i que, amb només quinze anys, es casà amb Ermengaudus de Verneto, un important magnat rossellonès que havia tingut tracte amb Arnaldus de Capite

---

<sup>21</sup> Cots edità també, a part del primer dels documents aquí presentats, el testament del 1219 d'un Guillelmus de Capite Stagno (1977–1978: 63–65). Si bé el nom del testador coincideix amb el del trobador i el manuscrit correspon a l'entorn del Rosselló (Arxiu de l'Hospital de Perpinyà, pl. 35 n. 41), tot indica que es tracta d'un cas d'homonímia. Aquest Guillem és presentat com a *curaterius*, un comerciant enriquit que cedeix l'Hospital de Pobres de Perpinyà, terres i alguns béns a la seva germana, als seus nebots i a d'altres familiars, a més de diners a l'església de Sant Joan de Perpinyà.

<sup>22</sup> *Se impone, pues, considerar Vidus y razós con el espíritu crítico del historiador experimentado y tener el buen juicio de desechar lo que manifiestamente se revela falso y aceptar lo que se puede demostrar que es verdadero e incluso lo que no se puede probar que es mentira...* (RIQUER 1983a: 29).

<sup>23</sup> Cots (1977–1978: 39) fa notar que les relacions entre ambdues famílies senyoriales, a més de provades, devien ser freqüents, ja que *Cabestany y Castell Rosselló están separadas por sólo tres kilómetros en línea recta*.

<sup>24</sup> Per a una enumeració detallada del corpus documental de Ramon de Castell Rosselló, veure COTS 1977–1978: 33–36.

Stagno. Poc després, Ermengaudus morí i Saurimonda concertà unes segones núpcies amb Raymundus de Castro Rossillione el 1197, quan ella tenia entre divuit i vint anys i ell, com a mínim, vint anys més (COTS 1977–1978: 38). A partir del 1210, però, tots els escrits s’hi refereixen com la muller d’un tercer home: Ademarius de Mosseto (RIQUER 1983 [2]: 1064). Tenint en compte que el 1210 Raymundus seguia viu, tot sembla indicar que entre el noble de Castell Rosselló i Saurimonda succeí alguna disputa, problema o desacord suficientment greu com per desencadenar el divorci o l’anul·lació del matrimoni.

Hem dit que ens han arribat dues úniques referències documentals de Guillem de Cabestany, sent la primera el testament del seu pare, a partir del qual s’han pogut extreure algunes dades sobre l’entorn social més proper del trobador. La segona font, de menor pes per a l’investigació que ens ocupa, cita el poeta com un combatent més a la batalla de Las Navas de Tolosa (1212). Es tracta de l’obra del 1438 *Històrias e conquestas dels excel·lentíssims e cathòlics Reis de Aragó e de lurs antecessors los Comtes de Barcelona*, de l’historiador Pere Tomich (RIQUER 1983 [2]: 1064), on es llisten els expedicionaris catalans, aragonesos i rossellonesos que formaren part de la campanya bèl·lica (TOMICH 1438: 81). Si bé alguns errors posarien en dubte la veracitat de tal llista, Cots veu coherència en els noms presentats, entre el quals hi ha Aymar o Ademar de Mosset, Ponç de Vernet (fill d’Ermengaudus de Verneto) i un Andreu de Castell Rosselló que, en realitat, s’hauria d’identificar amb Ramon de Castell Rosselló. Aquestes dades ens confirmarien el contacte de Guillem de Cabestany amb els tres senyors rossellonesos, estretament relacionats amb Saurimonda de Navata. No tenim informació sobre el paper de cap dels quatre personatges en la contesa, però, com bé apunta Cots, *podemos suponer que alguna vez hablarían de Saurimonda...* (1977–1978: 46).

### 2.3. Obra lírica<sup>25</sup>

El corpus líric de Guillem de Cabestany ens ha arribat a través de vint-i-quatre cançoners que en conserven les poesies de forma disgregada, a vegades introduïdes per una miniatura del trobador i/o per caplletres decorades<sup>26</sup>. A continuació s’ofereix un llistat dels manuscrits, majoritàriament coneguts per preservar les composicions d’alguns dels trobadors més cèlebres, elaborat a partir dels estudis de Hüffer (1869), Kolsen (1907), Långfors (1914) i Cots (1985–1986)<sup>27</sup>:

---

<sup>25</sup> Tots els textos d’aquest apartat han estat extrets de *Corpus des Troubadours*, Institut d’Estudis Catalans [Web], i corresponen als que edità Cots a *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*. Per a més informació sobre les bases manuscrites emprades, els canvis en el vocabulari entre versions i la relació detallada de determinats versos amb d’altres trobadors occitans, veure també COTS 1985–1986.

<sup>26</sup> Veure imatges 2 (ms. A, f. 84r), 3 (ms. C, f. 212v), 5 (ms. I, f. 105r) i 6 (ms. K, f. 89v) de l’*Apèndix*.

<sup>27</sup> Per a un quadre detallat sobre la tradició manuscrita, veure COTS 1985–1986: 239–241, BdT (PILLET/CARSTENS 1933) o BEdT [Web]. La majoria dels documents s’han pogut consultar i revisar en versió digitalitzada gràcies al recull online realitzat per *Corpus des Troubadours*, Institut d’Estudis Catalans [Web].



- A: Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 5232
- B: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 1592
- C: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 856
- D: Mòdena: Biblioteca Estense Universitaria, Alfa. R. 4. 4
- D': Mòdena: Biblioteca Estense Universitaria, Alfa. R. 4. 4
- E: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 1749
- F: Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi L. IV.106
- H: Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3207
- I: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 854
- K: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 12473
- L: Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3206
- M: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 12474
- Q: Florència: Biblioteca Riccardiana, 2909
- R: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 22543
- S: Oxford: Bodleian Library, Douce 269
- T: París: Bibliothèque nationale de France, Fr. 15211
- U: Florència: Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. XLI, 43
- V: Venècia: Biblioteca Marciana, cod. XI, 278
- *Ve. Ag.*: Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 7 i 8
- a': Mòdena: Biblioteca Estense Universitaria, Gamma. N.8.4.11-13
- b I: Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4087
- c: Florència: Biblioteca Medicea Laurenziana, Pl. 90 inf., 26
- d: Mòdena: Biblioteca Estense Universitaria, Alfa. R. 4. 4
- e: Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. 3965

Estilísticament, Cabestany es decanta per un *trobar leu* que puntualment amplia la seva complexitat amb algunes notes de *trobar clus*, però sempre mantenint un vocabulari sobri. Més enllà de l'espòradic ús de *coblas doblas* o *capcandadas*, les composicions solen estar formades per entre cinc i vuit *coblas unissonans*<sup>28</sup> de vuit versos cadascuna, tendència usual entre els trobadors del segle XII. La tipologia de vers predominant és el decasíl·laba amb cesura a la quarta síl·laba, si bé també s'empren octosíl·labs i, en menor freqüència, heptasíl·labs i hexasíl·labs.

Pel que fa al contingut, tot el corpus líric de Guillem de Cabestany se centra en un únic tema: l'amor, que es tracta sovint de forma abstracta i general (RIQUER/COMAS 1980: 100) i apareix a vegades entrelaçat amb una naturalesa idealitzada<sup>29</sup>. Cambouliu destaca la

---

<sup>28</sup> “Una poesia és escrita en *coblas unissonans* quan cadascuna de les estrofes ofereix les mateixes rimes. Quan les rimes canvien a cada estrofa (però no llur lloc en ella), la poesia és escrita en *coblas singulars*, i quan són idèntiques en cada dues estrofes són *coblas doblas*” (RIQUER/COMAS 1980: 30).

<sup>29</sup> Més enllà de la identificació de la dama amb la flor més bella (*Aissi cum cel que bassa 'l'fuoill/ e pren de las flors la gensor,/ ai en chausit en un aut bruoill/ sobre totas la bellazor*, 213,1, v. 1–4) i amb un raig de sol (*e cum vos etz de totas rais e flors*, 213,4, v. 44), trobem a *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (213,3) i *Mout m'alegra douza vos per*



passió, la sensualitat i la delicadesa que desprenen les poesies de Cabestany (1859: 88), hereves de la tradició trobadoresca i testimonis, alhora, d'un cert desenvolupament personal. S'hi exploten la majoria de tòpics de la *fin'amors*, com podrien ser l'elogi a la cortesia i la lloança a la bellesa de la dama, vinculada a les seves qualitats morals<sup>30</sup>. Guillem, però, s'expressa sempre amb prudència i respecte, i amb una certa por d'ofendre l'estimada. El poeta es mostra igualment tímid a l'hora de manifestar la seva alegria i en cap moment no afirma haver culminat carnalment el desig amorós (COTS 1985–1986: 253). Les idees de patiment i de mort causades per aquesta insatisfacció amorosa són també una constant i s'expressen sempre a través de la imatge ovidiana del martiri del cor, tal i com podrem comprovar revisant els principals temes que singularitzen la producció poètica del nostre trobador.

### 2.3.1. Dolor, martiri i mort

Guillem de Cabestany manté al llarg de tot el seu corpus textual, de forma més o menys explícita, un constant to de lament. Les seves composicions s'articulen com a cançons de lloança a la dama, amb súpriques continuades que no semblen obtenir resposta<sup>31</sup>. És precisament el temor a no ser correspost el que fa de Cabestany un poeta reflexiu i turmentat (*Las! Mil n'ai faitz entre sospirs e plors, / tal paor ai que ja no y aia pro*, 213,4, v. 41–42), entregat en cos i ànima al joc cortès i a la senyora a la qual canta, sovint descrita com la sobirana absoluta del jo líric. L'inevitable caràcter malencònic de l'autor trunca els escassos versos alegres de la seva producció i revela un malestar i una inseguretats que són l'origen del cant líric (*En pessamen mi fai estar Amors / cum pogues far una gaia chansso / per la bella a cui m'autrei e m do*, 213,4, v. 1–3) i porten al desenvolupament d'imatges i motius clàssics dins del corpus trobadoresc occità, com podrien ser el foc de la passió (*Mas ieu sols, las!, sosteing l'ardor / e la pena que m ven d'amor / ab doutz desirs, ab mains destrics*, 213,3, v. 36–38) o la presó d'amor (*Amors mi ten en sa doussa preiso*<sup>32</sup>, 213,4, v. 27).

---

*boscaje* (213,7) dos exordis primaverals. Entre les clàssiques imatges de llum i exuberància destacariem la de la *douza vos* del rossinyol, que contrasta amb la tristesa del poeta. L'ús d'exordis afegeix Guillem a la llista dels grans trobadors que se'n serviren, juntament amb Guillem de Peitieu, Marcabré, Jaufré Rudel i Bernart de Ventadorn (Cots 1985–1986: 253). Per a un estudi detallat al respecte, veure PICAREL 1970.

<sup>30</sup> *C'ab enseignamen, ses janguoill, / l'es dada beutatz ab valor, / cortesia non oblida* (213,1, v. 43–45); *E puois tant val, dompna, vostra valors / q'el mon non vei tant bella ni tant pro, / ja non voillatz q'ie us serva en perdo* (213,4, v. 28–35); *e cum vos sai coingda, bella e prezan, / e cum vos ets fins, leials e pura, / e cum chascus autreia e pliu e jura / qe non avetz el mon par ni semblan* (213,4, v. 45–48).

<sup>31</sup> *Per vos o dic, / qe pros m'er et honors / si ja fos mais qe dieus m'espies tan / que m volsetz far de vestres bratz centura* (213,4, v. 28–30); *Ai, bella doussa res, / molt fora grans franquesa / s'al prim qe us aic enquesa / m'amassetz, o non ges, / qu'eras non sai cum s'es* (213,5, v. 71–75); *Ay! Si er ja l'ora, dompna, q'ieu veia / que per merce mi voillatz tan bonrar / que sol amic mi deignetz apellar* (213,6, v. 36–38); *Dompna, pois als no m voletz far, / sofretz qe us vis e qe us preies!* (213,1a, v. 53–54).

<sup>32</sup> És possible que el vers 27 estigui inspirat en els versos 26–27 de *Lai on hom mellur'e reve* (210,13), de Guillem de Berguedà: *Dona, vostr'amor mi rete, / que m'a mes en vostra preizo*.

El recurs més emblemàtic del qual el nostre poeta se serveix per manifestar el dolor, tal i com suggereixen els darrers versos citats, és el cèlebre oxímoron del “dolor dolç”<sup>33</sup>, que obre la composició més coneguda i difosa de Guillem de Cabestany: *Lo doutz cossire* (213,5)<sup>34</sup>. El concepte antitètic permet al jo líric expressar com ha de suportar a parts iguals el dolç anhel per la dama i tots els turments que li provoca la impossibilitat de la realització amorosa:

Lo doutz cossire  
 qe m don'Amors soven,  
 dona m fai dire  
 de vos maint vers plazen.  
 Pensan remire  
 vostre cors covinen,  
 q'am e desire  
 mais que non fatz parven.  
 (213,5, v. 1–8)

*Lo doutz cossire* és una composició única dins del corpus líric de Cabestany tant per la seva originalitat estructural, imitada per d'altres trobadors<sup>35</sup>, com per la seva singularitat a l'hora de tractar el tema del mal d'amor<sup>36</sup>. El to dramàtic i funest, la insistència en la fidelitat envers la senyora i determinades expressions i passatges que anirem desglossant fan que aquesta sigui la cançó del nostre autor que més es pot vincular a la llegendària *Vida* i al motiu literari del cor menjat. Tot i així, el “dolç dolor” com a conseqüència de recordar el bell cos de la dama és present també en d'altres composicions menys conegudes, en les quals el patiment deriva en una certa comoditat (*d'aquest dous pes me ve/franquesa e benvolenssa*, 213,2, v. 53–54; *ans li maltraig mi son joi e plaazer*, 213,6, v. 32) i la sofrença s'igualava al plaer gràcies a la consciència de *fin amans* del jo líric, que genera una falsa esperança (*que fis amans deu tot tort perdonar/e gen sofrir maltraich per gazaigñar*<sup>37</sup>, 213,6, v. 34–35; *qe l mals m'es doutz a sofrir/par qe l bes m'es a merceiar*, 213,1a, v. 34–35). Aquesta ambivalència i la inestabilitat emocional fan que el poeta proclamés que mai ningú no ha patit tant com ell per amor:

<sup>33</sup> Si bé *Lo doutz cossire* ha esdevingut el cas més famós de l'ús d'aquest joc de contraris, l'oxímoron és present també en d'altres composicions trobadoresques de l'àmbit d'Oc: *lo dous cossir del belh cors benestan* (106,1, v. 29); *si m'ant doutz cossir vengut* (74,2, v. 87); *pos li dous consire/que m solon ausire/tenon mon cor gay* (461,37, v. 29–31); *car de ren als no son miei dous consire* (375,23, v. 43). Algunes variants de la mateixa idea substitueixen *coossire* per *mal* i descriuen el dolor com a plaent: *tant es la dolors plazens/que l dous mals d'amor mi dona* (244,9, v. 20–21); *vol mais soffrir lo dous mal/per amors que s'en gueria,/tant es plazens malantia* (244,9, v. 39–41). D'altres parlen de dolça pena o dolç martiri: *al dous pensar vuell ma dolor refranber* (16,18, v. 33); *car autramen non porri'eu morir/tant bonamen, ni ab tant doutz martire* (167,17, v. 23–24). Per a més informació sobre l'ús de l'expressió en la lírica trobadoresca occitana, veure BEC (1967: 107–137) i BRISSE (1970: 5–21).

<sup>34</sup> Conservada en els cançoners *A, B, C, D, E, F, H, I, K, L, Q, R, S, T, U, V, Ve. Ag., a', b I, e*.

<sup>35</sup> Bernart Sicart de Maruèjols (*Ab greu cossire* 67,1), Peire Basc (*Ab greu cossire* 327,1), Peire Cardenal (*Quals aventura*, 335,43) i Cerverí de Girona (*Pus fis amayre* 434a,51)] (RIQUER 1983b: 1072; ADROHER 2012: 81–82).

<sup>36</sup> Segons Riquer (1983b: 1066), és en aquesta cançó on s'aprecien les bases artístiques del nostre trobador, definides com a *reflexiones sobre el amor bien argumentadas y dentro del más estricto estilo cortés, pero exentas de metáforas y comparaciones y de referencias a hechos concretos*.

<sup>37</sup> Segons Levy (1961: 205), *gazaigñar* s'ha d'entendre com a *gagner, acquerir, remporter un avantage*.

Dona, l plus fin aman  
son, et el miels sofridor  
et aïcel que miels blan  
sa dona e sa valor.  
Mandatx senes desman  
per vostra conoissensa  
ço que us estara be,  
(213,2, v. 37–43)

Cabestany s'ofereix a la dama com el *fin amans* perfecte, que dins del joc cortès no dubtarà en acomplir tot allò que se li ordeni encara que resulti perjudicial per a ell. Aquest patiment modèlic<sup>38</sup> (*Lonc temps ai amat en perdos, / non puosc sofrir no me n plaigna*, 213,1a, v. 10–11; *e no m par ni non crec c'anc fos / vas ren de mala compaigna / mas vas me (...)*, 213,1a, v. 30–32) vira progressivament vers la idea de martiri, concepte indissociable de la seva càrrega religiosa que es revela com una de les claus per a la posterior recepció de la figura de Guillem com a amant exemplar i màrtir de l'amor cortès:

Tout m'avetz rire  
e donat pessamen:  
plus greu martire  
nuills hom de mi non sen;  
(213,5, v. 20–23)

El jo líric se sent manipulat per una entitat superior (*Be m ten e so coman / Amors qu'e mi comenza / mantx doutx plazers (...)*, 213,2, v. 5–7) i es resigna a l'adversitat; està convençut que Déu el va crear per servir Amor i per suportar-ne les tribulacions (*C'ad obs de leis me fe / Deus e per sa valensa*<sup>39</sup>, 213,2, v. 8–9). Dins de l'angústia, la tasca trobadoresca es justifica i es presenta com un mandat diví: Déu ha engendrat el poeta i l'ha entregat a Amor, que el té subjugat. És per tant Déu qui ha volgut que l'enamorat es dediqués a l'exercici de la *fin'amors* i qui l'ha escollit com a màrtir. El tracte a l'estimada com a objecte de devoció divina accentua l'aura religiosa i reforça la noció de calvari (*Si m destreignetx, pessen / que maintax vetx, quant or, / vos cuich esser denan*, 213,2, v. 46–48). Per la seva bellesa i qualitats excepcionals, la senyora és descrita com una creació divina inassolible (*Anc puois N'Adam cuillic del fust / lo fruig don tuich em en tabust / tan bella no n espiret Crist*<sup>40</sup>, 213,3, v. 1–17), d'aquí

<sup>38</sup> Com l'autor afirma, als bons enamorats els convé suportar el patiment per tal de demostrar l'autenticitat del seu amor. En sacrificar el seu benestar, les dames valoren molt més el seu afecte i estan més disposades a satisfer les demandes: *mas cel cui Amor gensa / deu soffrir mainta re* (213,2, v. 15–16); *Car dompnas fant valer ades / lo plus avol, fel et engres* (213,3, v. 43–44). La sinceritat i el to didàctic que revesteixen aquests versos els trobem també en les lloances als conceptes de *sen* (*ar, s'il a sen, pot ben anar pensan / q'en pauc d'ora si canja l'aventura*, 213,4, 13–14) i de *mesura* (*e per so prec pro dompna benestan / qe son amic no men outre dreitura, / q'en totas res fai bon gardar mesura*, 213,4, v. 21–24), i podrien ser més incentius per a la posterior concepció de Guillem com a amant exemplar.

<sup>39</sup> Segons Långfors (1914: 56), aquests versos serien imitats posteriorment pel *Minnesänger* Heinrich von Morungen en el seu *Lied Ez tuot vil wê* (MF 134,25): *wan ich wart durch sie / und durch anders nibt geborn* ("perquè per ella/i per ningú més vaig néixer." Traducció pròpia).

<sup>40</sup> Versos aparentment inspirats en els que escrigué Guillem de Peitieu a *Farai chansoneta nueva* (183, 6, v. 33–34): *qu'anc no cug qu'en nasques semble / en semblan del gran linb N'Adam*.

que el jo líric faci girar el “dolç dolor” entorn a ella i la tingui com a centre de l'experiència tortuosa. L'adoració arriba al seu punt culminant en el moment en què la dama queda elevada a la categoria de divinitat i se situa jeràrquicament per sobre de Déu, en uns versos de *Lo douz cossire* que ens recorden que, tot i la lectura mística que es vulgui fer de determinats passatges, ens mantenim sempre en l'àmbit de la lírica profana:

s'ieu per crezenssa  
 estes vas Dieu tant fis,  
 vius ses faillensa  
 intrer'en paradis<sup>41</sup>;  
 (213,6, v. 35–38)

La imatge que Guillem confecciona de si mateix com a amant sofrent i apassionat<sup>42</sup> es consolida definitivament amb la presència d'un darrer element: la mort. El trobador, atrapat en una situació precària i funesta, té por de sucumbir a la languidesa (*q'era m'es esglais/ zo qe m fon douzors*, 213,8, v. 21–22) i de morir en cas de no ser correspost (*Et am tant que meïns n'a mortz trops, / e tem que l jorns me sia props*, 213,3, v. 29–30), i es descriu com a mig assassinat i expulsat del joc amorós (*ans van mieg ausis/ de mieg desirier/ e de benvolença* 213,8, v. 5–7). A *Mout m'alegra douza vos per boscaje*, l'ostracisme va encara més enllà i és exhibit com una forma de dissortat exili provocat pels calumniadors, que, amb les seves difamacions, aconseguen allunyar el poeta de la seva estimada, bandejant-lo així del món cortesà i matant-lo com a trobador:

En outra terra irai penre lengaje<sup>43</sup>,  
 si que ja mai en aquesta non seia,  
 e l lausengier, qui m'an mort per enveia,  
 n'auran gran joi can me veran salvaje;  
 e menerei com paubres pelegris,  
 e l desirer mi auran tost aucis,  
 e se mai non, ben ai Amor servida  
 e servirari tot lo jorn de ma vida.  
 (213,7, v. 17–24)

<sup>41</sup> Els versos 35–38, i potser els 18–19, semblen inspirats en els 11–14 de *Mais volgra chantar a plazer* (210,14), de Guillem de Berguedà: *mas ieu non ai cor camjador/ ni de camjar non ai lezer, / ans li suy tan leyls e fis/ que mais la vuelh que paradis*. Són també molt semblants als 21–24 de la composició *Tout autresi con l'ente fet venir*, de Thibaut de Champagne: *Dame, se je servisse Dieu autant/ et priasse de verai cuer entier/ con je faz vous, je sai certainement/ qu'en Paradis n'eüst autel loier* (WALLENSKÖLD 1925: 69) i foren imitats per Heinrich von Morungen, en aquest cas en la cançó *Owê, war umbe volg ich tumbem wâne* (MF 136,17): *Hete ich nâch gote ie halp sô vil gerungen, / er naeme mich him zîm ê mîner tage* (“Si hagués servit Déu amb tant d'ímpetu/ ja faria dies que se m'hauria endut amb ell al cel.” Traducció pròpia) (LÄNGFORS 1914: 71).

<sup>42</sup> La sobreabundància d'amor s'expressa a *Ar qu'em vengut als jorns loncs* amb una comparació vegetal. Igual que l'hisop, el poeta està completament envoltat de flors, que s'identifiquen, com ell mateix assenyala, amb el desig: *Adoncs sui cobertz, claus e cins/ d'amor plus que de flors ysops* (213,3, v. 27–28).

<sup>43</sup> Cots interpreta l'expressió *penre lengaje* en el sentit d'exiliar-se, *incorporarse a otra comunidad lingüística, con un matiz de dépaysement total* (1985–1986: 301).

L'assassinat social que experimenta el jo líric en aquest fragment, vinculat al temor a la mort, fan de Cabestany un autèntic màrtir de l'amor, un personatge que centra tota la seva vida en l'experiència afectiva i que acaba per sucumbir-hi sense cap tipus de remordiment.

### 2.3.2. Ús metafòric del cor

El paper principal del cor en el corpus líric es fa pal·lès si partim d'una simple anàlisi quantitativa. De les nou poesies que hem examinat per al present estudi, vuit utilitzen amb més o menys freqüència la metàfora trobadoresca del cor<sup>44</sup>. Les vint mencions que se'n fan treballen el motiu de diverses maneres, però totes defineixen l'òrgan com a centre del fet amorós. En les seves reflexions sobre la naturalesa de l'amor, el trobador s'hi refereix sempre com el receptacle que, en percebre l'agradable imatge de l'estimada, emmagatzema joia i turment:

S'els huils abelis  
Amors de primier,  
mas li plor el vis  
e l douz cossirier<sup>45</sup>  
son al cor assis.  
(213,8, v. 23–27)

C'anc, puois la vi, per nuill pensar  
non fo q'inz el cor no m'estes  
sos semblans, per q'eu la vi clar  
car ella m fetz pels huoills passar  
sa beutat que totz temps mires.  
(213,1a, v. 23–27)

Les consideracions sobre l'enamorament vinculen l'òrgan als ulls de la dama i als del propi poeta, miralls dels seus respectius cors. El procés és presentat així com un fenomen que té el seu origen en la percepció visual de l'objecte anhelat: en concordança amb els tòpics clàssics<sup>46</sup>, els ulls són els receptors d'una bellesa física que queda plasmada en la ment de l'enamorat i la connecta directament amb el cor<sup>47</sup>. La deformació de la raó que el sentiment

---

<sup>44</sup> Sent l'excepció *Anc mais no m fo semblan*, una de les cançons que més es recrea en la noció de martiri.

<sup>45</sup> És especialment interessant que la dualitat de sentiments que habiten dins de l'òrgan afectiu es descriu aquí a través de l'expressió *douz cossirier*, ja que l'oxímoron connectaria la composició *Egan, res qu'ieu vis* amb *Lo douz cossire* i seria un indicatiu més per confirmar Cabestany com l'autor del text (COTS 1985–1986: 303).

<sup>46</sup> Recordem que Capellanus defineix l'amor com a *procedens ex visione*, com ja havia fet prèviament Ovidi.

<sup>47</sup> Una al·legoria singular per expressar aquesta idea la trobem a *Aissi cum cel que bassa l'fuoill*, on el jo líric manifesta el seu goig mullant-se el rostre amb aigua del seu propi cor: *Ab douz esgart siei cortes buoill/m'ant faich gai e fin amador,/et anc l'amors per q'ieu mi muoill/ab l'aiga del cor ma color/no fon per mi expandida* (213,3, v. 9–13). L'òrgan és aquí descrit com un recipient amagat que conté el líquid essencial de l'afectivitat. Seria coherent pensar que aquest líquid, més que no pas un concepte absolutament intangible, és la sang, que alberga els sentiments de l'enamorat i els reparteix per tot el cos. El poeta, en refrescar-se la cara amb aquesta aigua oculta, es recrearia en l'amor i es retroalimentaria de passió. Bernart de Ventadorn s'havia servit de la mateixa imatge: *L'aiga del cor, c'amos los olhs me molha* (70,42, v. 43).

amorós causa en el cervell fa que, a partir de l'instant en què veu l'estimada, el poeta sigui incapaç d'articular cap pensament que no vagi adreçat a ella. L'òrgan queda, d'aquesta manera, farcit únicament del desig envers la senyora, i els seus encants fan que l'enamorat s'oblidi fins i tot de si mateix. La composició que millor reflecteix aquest fenomen és, com el seu propi títol indica, *Lo jorn q'ie us vi, dompna, primieramen*:

Lo jorn q'ie us vi, dompna, primieramen,  
qand a vos plac qe us mi laissetz vezer,  
parti dal cor tot autre pessamen  
e foron ferm en vos tuich miei voler;  
c'aissi s pauset, dompna, el cor l'enveia:  
ab un doutz ris et ab un simpl'esgar<sup>48</sup>  
mi e qant es mi fezetz oblidar.  
(213,6, v. 1–7)

El ferm arrelament de l'anhel dins del cor fa que el trobador es negui a distanciar-se de l'amor (*que meins que serps de sicamor/me n partrai per nuills vars fraiditz*<sup>49</sup>, 213,3, v. 11–12) i que sigui impossible eliminar el sentiment per més que ell s'allunyi físicament de la dama (*E ja mais no il serai tant loing/que l'amors que m'aflama e m poing/si mova dal cor ni s'esqins*, 213,3, v. 22–24). Aquesta darrera metàfora resulta molt rellevant dins del corpus del nostre autor, no només perquè introdueix la idea de separació entre enamorats, que està directament relacionada amb l'escissió entre el cor i l'amor, sinó perquè en tots els manuscrits s'expressa a través del verb “arrencar” (*s'esqins*)<sup>50</sup>. Els mots emprats per Cabestany desprenen violència i semblen indicar que l'únic mètode per eliminar el sentiment afectiu és el constrenyiment de l'òrgan de l'amor, que ja està de per si afectat pel “dolç dolor” i espera la misericòrdia de la dama:

Chausimen fara si m'acuouill  
a merce contra sa ricor,  
q'ieu li mostre l mal de qe m duouill  
en que m'aleuge ma dolor  
c'a dinz mon cor expandida:  
Amor e Cossirier m'a dat,  
(213,1, v. 25–30)

Les dues altres metàfores que suggereixen una certa agressivitat contra el cor són la del foc:

---

<sup>48</sup> Riquer (1983b: 1077) veu també en les paraules del sisè vers una certa semblança amb el tractament que Dante faria en la seva lírica del procés d'enamorament, que suposa un trasbals pels sentits del poeta.

<sup>49</sup> Com corrobora Cots (1985–1986: 269), la comparació de l'enamorat amb una serp i del goig amb el sicomor serveix per remarcar la impossibilitat de la separació entre el trobador i l'amor que sent.

<sup>50</sup> Considerem oportú remarcar que la imatge de l'extracció del cor és també present en d'altres poetes provençals, i de forma molt més explícita. Alguns exemples són Aimeric de Peguilhan (*Que l cor del cors mi trai*, 10,46 v. 36), Falquet de Romans (*tan dolçamen, lo cor del cors me trais*, 156,8 v. 3; *sap cor de cors traire*, 156,4, v. 25) o Gaucelm Faidit (*qe m sabon lo cor del cors traire*, 167,38, v. 17) (CALZOLARI 1986: 150–151).



Anz que s'ensenda  
sobre l cor la dolors,  
merces dissenda  
en vos, dompn'et Amors<sup>51</sup>:  
(213,5, v. 61–64)

I, sobretot, la de la llança de l'amor<sup>52</sup>, que trepana sense pietat el cor de les seves víctimes i hi injecta la passió amorosa:

cal plus gai es lansa d'amor  
qe l fer al cor ses gandida  
ab plazens plazers d'amistat;  
mas ieu ai l colp asaborat,  
cum ieu plus dorm mi ressida<sup>53</sup>.  
(213,1, v. 20–24)

En algunes composicions, la impossible escissió entre l'òrgan i l'amor se substitueix per un afany de proximitat del cor envers la dama (*e qand cossir de vous cui jois sopleia,/ tot autr'amor oblit e desampar/c'ab vos remaing cui teing al cor plus car*<sup>54</sup>, 213,6, v. 19–21), al llegoria que exterioritza la sinceritat del jo líric<sup>55</sup>. La imatge és elemental, però potent: com més s'estima quelcom, més a prop del cor se situa (*que lieis que m'es del cor plus pres/fass'Amors tant homiliar/qe m don joi (...)*, 213,1a, v. 15–17; *Chanssos, tu m'iras saludar/cella qui m'es del cor plus pres*, 213,1a, v. 55–56). Així, tot i l'evident sentit simbòlic, el poeta ubica físicament la dama a tocar de l'òrgan amorós per tal de manifestar que ella és l'origen de les passions que hi

<sup>51</sup> Rossi (1983: 63), suggerí la possibilitat que la variant del vers 64 present en el manuscrit *U* amagués una *senhal*. La teoria se sustenta sobre la hipòtesi d'un anagrama desxifrabla a partir de les paraules *donna e Amors*, que encobriren el nom de *Soremonda*. La complicada sintaxi dels versos exclouria, segons l'acadèmic, que es tractés d'una coincidència fortuïta, però per altra banda cal tenir present que és una proposta aplicable a un únic manuscrit i clarament influenciada per la llegendària *Vida*.

<sup>52</sup> Veure imatge 7 de l'*Apèndix* (ms. *M*, f. 23v).

<sup>53</sup> Cots (1985–1986: 257) veu en aquests versos una al·lusió al tema ovidià de la llança de Peleu, succintament desglossat per Riquer en algunes de les obres més destacades de la literatura artúrica (1955). Als versos 44–48 de *Remedia amoris*, (OVIDI 2005: 502) Ovidi relaciona la llegenda entorn a la llança de Peleu, pare d'Aquil·les, amb el mal d'amor. De la mateixa manera com la ferida que rep Tèlef, fill d'Hèrcules, només la pot curar la mateixa persona que l'ha causat (Aquil·les), en l'amor l'objecte de desig és l'origen del dolor i, alhora, la cura. Segons Riquer (1955: 193), una prova que els autors medievals estaven familiaritzats amb aquest tema és la cançó *Ab joi mou lo vers e l comens* (70,1), on Bernart de Ventadorn menciona explícitament el nom de *Pelaius* al vers 46. El Peleu clàssic es relacionaria també amb el Pellés artúric (Mehaignié a *La Queste del Saint Graal*), que és curat per Galaad amb la mateixa llança amb què fou greument ferit (1955: 195), el Rei Pescador de Chrétien de Troyes i l'Anfortas de Wolfram von Eschenbach. *Aissi cum cel que bassa l fuoill* és l'única poesia trobadoresca d'Oc on es precisa que la llança fereix la seva víctima al cor. Per a més informació i un quadre detallat sobre l'ús de la llança en la lírica trobadoresca occitana i també italiana, veure BEVILACQUA, S; 2013: "La lancia di Pelei: vitalità di un tópos", dins de *Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento*, dirigida da Anna Cornagliotti e Alfonso D'Agostino, V.1, N.2, Ledizioni, Milano, pp. 149–177.

<sup>54</sup> Precedeixen aquest passatge els versos *E car vos am, dompna, tant finamen/que d'autr'amar no m don'Amors poder,/ mas agrada m c'ab altra cortei gen,/ don cuich de mi la greu dolor mover* (v. 15–18). El jo líric confessa que li plau fer la cort a una altra dama, però no pas perquè n'estigui enamorat, sinó per enganyar-se a si mateix i intentar suportar millor el profund dolor que li otorga l'amor. Riquer (1983b) vincula el fragment amb el tema de la *donna-scherma* dantesca.

<sup>55</sup> Sinceritat que també s'expressa a través de l'adjectivació del cor: *ab verai cor et ab tota ma cura* (213,4, v. 6); *a vos l'autrei cui mos fis cors merceia* (213,6, v. 8); *don aic mon cor adoncs gai e jauzen* (216, 6, v. 24).

neixen. En aquestes ocasions, l'òrgan és referit com el vassall de la senyora, lliurat completament al servei cortès:

Dompna, merce vailla m vostra valors:  
ja non gardetz a vostre pretz tant gran,  
mas cum vos ai voluntat fina e pura,  
e cum mos cors s'aficha e s'atura  
a vos servir, que d'als non ai talan.  
(213,4, v. 49–53)

El desig de proximitat implica que a vegades sigui el cor qui es dirigeixi vers la senyora, i no viceversa. El recurs ens remet a la clàssica separació *cor-cors* trobadoresca<sup>56</sup> i suggereix una idea d'entrega<sup>57</sup>; tenint en la seva potestat el cor, la dama estableix un vincle que sobrepassa la dimensió material i posa en risc la vida de l'enamorat, que se sent condemnat a mort cada vegada que se'n separa físicament (*A pauc no m muor can de lei me partis, / partit non me n ei ja ni me partria, / anç es mos cors ab lei e noit e dia*, 213,7, v. 30–32). I és precisament a *Lo doutz cossire* on Cabestany proclama haver orientat el seu cor vers l'estimada i haver-s'hi lliurat *de cor*, és a dir, haver dipositat en ella tota la seva persona:

Totz jorns m'azire  
l'amors qe us mi defen  
si ja l cor vire  
vas autr'entendemen.  
(213,5, v. 16–19)

c'aissi m sui, ses tots cutz,  
de cor a vos rendutz  
c'otra joi no m'adutz:  
c'una non porta benda<sup>58</sup>  
q'ieu preses per esmenda  
jazer ni fos sos drutz,  
per las vostras salut.  
(213,5, v. 39–45)

<sup>56</sup> En trobem alguns exemples significatius en Bernart de Ventadorn (*mo cor ai pres d'Amor, / que l'esperitz lai cor, / mas lo cors es sai, albor, / lonb de leis, en Fransa*, 70,44, v. 33–36), Guiraut Riquier (*sie us es tan luenb, mos cors es pres de vos*, 248,80a=358,1, v. 1), Peire Vidal (*E us ren mon cors de bon cor e d'amors*, 364,46, v. 90), Peirol (*luenb m'es dels huelhs, mas del cor m'es tan pres*, 366,27a, v. 51), o Uc de Sant Circ (*e s'ieu m'en loing, plus m'estai pres del cor*, 457,16, v. 25), entre d'altres.

<sup>57</sup> A *Lo jorn q'ie us vi, dompna, primeramen*, el fenomen es vincula al seny: *Que l grans beutatç e l solatz d'avinen / e il cortes dich e il amoros plazer / que sabetç far m'embleron si mon sen / c'anc puois, dompna gentils, no l puoc aver: / a vos l'autrei cui mos fis cors merceia / per enantir vostre pretç et honrar; / a vos mi rend, c'om mieills non pot amar* (213,6, v. 8–14). Partint de la connexió entre cervell i cor, entre raó i emoció, el gest de lliurar el senderi a l'estimada s'ha d'entendre com la donació d'una peça clau en el procés d'enamorament: el jo líric no està rendint-se a la seva condició de boig, està fent entrega d'una part íntima seva que està vinculada al cor per honrar l'excel·lència de la dama. Trobem una expressió molt semblant en Arnaut de Marueilh: *Bona dompna, li plazer e il doutz rirre / e il avinen respos que m sabetç far / m'ant si conquis, c'ad outra no m puosc rendre* (30,8, v. 22–24).

<sup>58</sup> El vers 42 faria referència al costum femení de cobrir-se amb una bena ulls, galtes, pits, mentó i potser també boca (RIQUER 1983b: 1075).



### 2.3.3. *Senhals* i referències a *Raimon*

La producció poètica de Cabestany alberga únicament dues *senhals*, que es troben en la dedicatòria final d'*Al plus leu qu'ieu sai far chanssons* (213,1a). Als versos 55 i 56 d'aquesta composició segueix un passatge envoltat d'incertesa:

Chanssos, tu m'iras saludar  
 cella qui m'es del cor plus pres  
 e diras li senes doptar  
 q'ieu cuich Malleon domesgar  
 plus leu d'un falcon yslandes<sup>59</sup>.  
 (213,1a, v. 55–59)

El jo líric ordena a la pròpia poesia que vagi a buscar l'estimada, referenciada de nou com aquella qui té més a prop del cor, i li digui que aconseguirà domesticar *Malleon* sense vacil·lar. Aquests versos segueixen sent encara avui en dia un misteri. Cots (1985–1986: 311) remet en el seu estudi a Kolsen (1908: 698), que veié en la variant del vers 58 del manuscrit R (*m'Aldeon*) una pista que serviria per desxifrar la referència del sisè vers de *Tant es de pretz e de valor enclausa* (*ALas DE colON*)<sup>60</sup>. Långfors (1914: 9), però, opina que aquesta teoria és poc creïble, precisament perquè la majoria de manuscrits conserven la forma *Malleon*, nom que s'identificaria amb el topònim Mauleon o Malleon, localitat també anomenada Châtillon-sur-Sèvre. Rossi (1983: 65) separa la paraula i relaciona *Mal leon* amb *domesgar* per arribar a la conclusió que la locució en si seria una *senhal*: igual que en d'altres poesies trobadoresques, la dama és identificada amb un lleó ferotge que cal domesticar<sup>61</sup>. Cots (1985–1986: 312) veu molt més probable que es tracti d'una al·lusió al trobador Savaric de Mauleon, citat per altres poetes<sup>62</sup>. La darrera estrofa és igualment obscura: el poeta s'adreça a una tal *Enveiatz*, a qui mostra absoluta devoció (*N'Enveiatz, eu sai tan d'amar/que mieils dezir e mieils tenc car/e mieils am d'ome qu'anc nasques*, 213,1a, v. 60–62). Segons Kolsen, es tractaria del nom d'una dama present també en el vers 24 de *Lo doutz cossire* (*car vos qu'ieu plus envei*, 213,5). Cots, en canvi, opina que podria ser el nom d'un joglar desconegut.

<sup>59</sup> Cots (1985–1986: 317) considera convenient corregir l'adjectiu *yrlandes* del manuscrit *A* per *yslandes*, del manuscrit *a*. Citant Kolsen i remetent a l'obra *Tierleben*, de Brehms (1876–1879), al·lega que els millors falcons de caça solen ser de l'espècie *Falco islandicus*, provinent d'Islàndia.

<sup>60</sup> *E si volez qu'eu vos diga son nom, / ja non trobares alas de colomp o no / trovez escrig senes falenza* (213,7, v. 5–7).

<sup>61</sup> Aquesta comparació es pot veure il·lustrada al foli 212v del cançoner *C* (veure imatge 3 de l'*Apèndix*), on la caplletra que introdueix la primera cançó de Cabestany, *Lo doutz cossire*, presenta la miniatura d'un lleó amb rostre de dona i vestit.

<sup>62</sup> Segons Cots, si es llegeix la variant esmentada als manuscrits *CIKMSga*, aquesta identificació permet una certa interpretació de l'estrofa que arribaria a resoldre, almenys en aquesta poesia, la incògnita entorn a Ramon. Savaric de Mauleon defensà el 1211 el comte Ramon de Tolosa contra Simó de Montfort i participà en d'altres campanyes militars. Quan el comte es negà a pagar-li el sou estipulat, ell segrestà el seu fill i n'exigí un rescat (RIQUER 1983b: 941). A més, en cas que els versos facin referència a aquests fets, la cançó no podria ser de Giraut de Bornelh, ja que la seva producció acabà el 1199 (RIQUER 1983a: 466).

Al marge de tota aquesta problemàtica, detectem en els manuscrits *CIKMSga* una interessant variant del vers 57: *e dir a ·N Raimon senes doptar*. Les poesies *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (213,3) i *Lo doutz cossire* (213,5) es tanquen igualment amb mencions a un tal *Raimon*, que el jo líric considera el més important dels seus amics i a qui remet el missatge fonamental de les seves poesies: la perfecció física i moral de la senyora han estat les cadenes que l'han capturat i el tenen captiu en la presó d'Amor:

Joglars, no t tenga l cautz estius:  
vai e saluda m mos amius,  
e ·N Raimon plus, car el val mais.  
(213,3, v. 50–52)

En Raimon, la bellea  
e l bes q'en midonz es  
m'a sai lassat e pres.  
(213,5, v. 91–98)

Com hem vist, aquest *Raimon*, citat en tres ocasions, s'ha identificat tradicionalment amb el Ramon de Castell Rosselló de la *Vida* (COTS 1985–1986: 317), si bé Riquer posà en dubte tal suposició (1983 [2]: 1076) al llegant que no seria adequat que el poeta s'hi adrecés mentre tracta la dama de *midonz*. Sigui com sigui, com ja havien afirmat Hüffer (1869: 16), Riquer (1980: 98) i Rossi (1983: 56), és indubtable que les tres mencions amistoses a *Raimon* remetien inevitablement al relat llegendari i serien l'únic nexa aparent entre les poesies i la *Vida* de Guillem de Cabestany.

#### 2.4. La *Vida* de Guillem de Cabestany

La biografia llegendària de Cabestany s'ha conservat en onze cançoners d'entre els segles XIII i XVI<sup>63</sup> i introdueix sempre, com és habitual en aquesta tipologia de manuscrits, les poesies del trobador (SIMÓ/RIQUER 1998a: 15). El relat narra com Ramon de Castell Rosselló li extirpa el cor a Guillem per oferir-lo com a vianda fatal a Saurimonda, esposa del senyor i suposada amant de Cabestany. En algunes ocasions, els propis manuscrits ja donen indicis del gran interès per la llegenda a través de breus marginàlia d'època tardomedieval o moderna. En el cançoner *A*, per exemple, s'especifica al costat de la *Vida* que *isi cavallors Hialmus ~~aban~~ tailla la testa al altre*<sup>64</sup>, podent potser identificar “l'altre” amb Ramon de Castell Rosselló. El cançoner *I* és més específic respecte el motiu del cor menjat,

---

<sup>63</sup> Cançoners *A*, *B*, *Fb*, *H*, *I*, *K*, *N*<sup>2</sup>, *P*, *R*, *b* i *x*. Pel que fa a la cronologia dels manuscrits, *ABIK* foren copiats durant el segle XIII, *HPR* durant el XIII–XIV i *FbN<sup>2</sup>b<sup>x</sup>* durant el XVI. Per a més informació, consultar COTS 1977–1978: 23–25 i RIQUER 1995: 292–293.

<sup>64</sup> Veure imatge 1 de l'*Apèndix* (ms. *A*, f. 84r).

i s'hi apunta que en la biografia presentada es parla de *Dona Sermonda qui mangia lo cor [cuo?] rosti de seus amans*<sup>65</sup>.

Si bé la sinopsi de la llegenda és comuna en tots els testimonis conservats, a l'hora d'analitzar-la hem de tenir ben present que hi ha detalls que canvien i diferències més o menys significatives en funció del manuscrit. Les diverses redaccions s'han tendit a dividir i agrupar prenent com a referència aquestes variants i punts en comú; en el present apartat, hem optat per deixar de banda la problemàtica entorn a l'antiguitat de cada versió<sup>66</sup> i seguir la classificació proposada per Långfors (1914) i posteriorment per Schutz i Boutière (1950), que les divideix en els quatre grups que llistem i analitzem tot seguit.

#### 2.4.1. *Guillem de Capestaing si fo uns cavalliers... (FbIK)*

La narració més breu i simplificada de la llegenda segueix el format de *Vida* i es troba conservada en els manuscrits *Fb* (f. 8v), *I* (105v) i *K* (89v), tots tres de procedència italiana (SCHUTZ/BOUÏÈRE 1950: 154)<sup>67</sup>. Aquesta àgil versió del relat acaba amb el suïcidi de la dama i centra d'aquesta manera tota l'acció en les tràgiques morts dels enamorats. El text s'obre amb una breu presentació de Guillem de Cabestany, que és descrit principalment com un cavaller lleial, cortès i hàbil amb les armes:

Guillem de Capestaing<sup>68</sup> si fo uns cavalliers de l'encontrada de Rossillon, que confinava com Cataloingna e com Narbones. Molt fo avinez e prezat d'armas e de servir e de cortesia.<sup>69</sup>

A excepció del títol de cavaller, ni els mèrits militars ni el renom de Cabestany no encaixen amb la documentació històrica que n'hem conservat, una incoherència que ens descobreix un primer indici d'idealització de la figura del trobador. En canvi, el fet que s'especifiqui el Rosselló com a centre de l'acció i que s'esmentin els topònims de Catalunya i del Narbonès denoten un evident coneixement del context geogràfic i social en el qual visqué el poeta: l'entorn occità dels segles XII-XIII. S'incorporen tot seguit els altres dos protagonistes de

<sup>65</sup> Veure imatge 4 de l'*Apèndix* (ms. I, f. 105v).

<sup>66</sup> A la problemàtica entorn al parentiu exacte dels manuscrits s'hi sumaria la de la cronologia de les versions de la *Vida* presents a *ABIK*, que encara avui en dia segueix irresolta. Beschnidt (1879) sosté que la versió original del relat és la d'*IK*, mentre que Paris (1883), Chabaneau (1885) i Matzke (1911) es decanten per la d'*AB*, que fou la que obtingué més difusió. En el seu detallat estudi, Långfors (1914) proposa dues opcions sense decantar-se: que *ABIK* provinguin d'un original avui en dia perdut, o bé que *AB* sigui l'original. La qüestió seria represa per Panvini, que, sense posicionar-se, afirma simplement que *la redazione originaria si deve ricostruire soltanto sulla scorta dei manoscritti ABFbIKN<sup>2</sup>, in quanto le redazioni dei manoscritti HPR sono rimeggiamenti posteriori, che hanno allungato e alterato moltissimo la redazione originaria* (1954: 78).

<sup>67</sup> Els textos han estat editats per MICHEL 1830: XXXVII (*I*); BESCHNIDT 1879: 15 (*ABHIKPR*); CHABANEAU 1885: 99–100 (*ABIKN<sup>2</sup>*); LÅNGFORS 1914: 214 (*I*); *Idem* 1924: 31; SCHUTZ/BOUÏÈRE 1950: 154–155 (*I*); FAVATI 1961: 197–199 (*ABIKN<sup>2</sup>*).

<sup>68</sup> En els diversos testimonis de la *Vida*, el nom de Guillem apareix escrit amb les variants *Cabestany*, *Cabestanb*, *Cabestaing*, *Capestaing*, *Capestaig*, *Cabestancs*, *Capdestaing*, *Cabstaing*, i *Castaing*.

<sup>69</sup> Base i grafia extretes del manuscrit *I* (SCHUTZ/BOUÏÈRE: 1950).

la llegenda, amb els quals Guillem manté una relació de vassallatge: es tracta de les projeccions literàries de Ramon de Castell Rosselló (*En Raimon de Castel Rossillon*) i de Saurimonda de Navata (*ma dompna Seremonda*<sup>70</sup>). La caracterització que es fa del matrimoni s'ajusta fins a cert punt a les dades històriques, però incorpora també elements ficticis. Tenim constància que Ramon era un noble *molt rics*<sup>71</sup>, però res no ens indica que fos *mals e braus e fers et orgoillos*, uns atributs afegits sens dubte per moldejar-lo com a antagonista del relat del cor devorat. Per la seva banda, Saurimonda és descrita com una dona *joves*<sup>72</sup>, però s'idealitza amb els adjectius *gentil e bella e plaiensenz*, que la presenten com el prototip de *midons*. Se'ns diu també que està enamorada de Guillem, una dada falsa introduïda per articular la llegenda que, tot i ser fictícia, com hem vist ha condicionat i afectat profundament molts dels estudis que s'han dedicat a l'anàlisi dels testimonis històrics i de l'obra lírica de Cabestany.

Sobre el protagonista se'ns detalla que *amava la domna per amor e cantava de leis e fazia sas chansos d'ella*. L'afirmació entrelleça en Guillem la figura del cavaller amb la del trobador i seria el segon indici que vincularia el personatge fantasiós amb el real, o com a mínim amb el jo líric de les composicions que ens han arribat sota el seu nom. El fet que el Cabestany llegendari, igual que el poeta, sigui un enamorat que estima la dama segons el codi de la *fin'amors* ens revela que l'autor o autors d'aquesta versió de la *Vida*, a més de conèixer la condició cavalleresca de Guillem, tenien constància de la seva producció trobadoresca, si bé ens és impossible saber fins a quin punt hi estaven familiaritzats. Dins dels triangle amorós exposat, en canvi, i seguint amb la terminologia cortesana, la figura de Ramon és reelaborada com la del *gilós* que, en descobrir la relació entre la seva muller i el vassall, empresona Saurimonda (*e fez guardar la moiller fort*) i procedeix a venjar-se dels amants:

E quant venc un dia, Raimon de Castel Rossilon troba paissan Guillem senes gran compaignia et ausis lo; e trais li lo cor del cors; e fez lo portar a un escudier a son alberc, e fez lo raustir e far peurada, e fes lo dar a manjar a la muiller. E quant la domna l'ac manjat lo cor d'En Guillem de Capestaing, En Raimon li dis o que el fo.

A l'àgil assassinat i extracció del cor de Guillem, rostit i servit amb pebrada<sup>73</sup>, segueix la immediata presentació de l'òrgan cuinat a Saurimonda i el nefast descobriment un cop devorat el plat, que porta al jurament de la noble i al fatal desenllaç:

---

<sup>70</sup> A excepció de *P*, el nom de Saurimonda apareix escrit amb les variants *Saurimonda*, *Soremonda*, *Seremonda* i *Sermonda*.

<sup>71</sup> Alguns documents ressenyats per Cots (1977–1978: 33–36) permeten deduir que Ramon de Castell Rosselló era sens dubte un personatge adinerat. El juliol de 1201, per exemple, pagà deu mil sous barcelonesos per les possessions de la seva sogra Maria de Peralada a Torrelles.

<sup>72</sup> Recordem que Saurimonda, després d'un primer matrimoni amb Ermengol de Vernet, concertà unes segones núpcies amb Ramon el 1197, quan ella tenia prop de divuit anys i ell, quaranta (COTS 1977–1978: 38).

<sup>73</sup> La pebrada és un tipus de salsa present en manuscrits tan cèlebres com el *Llibre de Sent Soví* (1324) i el *Llibre d'aparellar de menjar* (mitjans segle XIV). Consisteix en una picada de pa torrat remullat amb vinagre i barrejat amb ous, pebre, gingebre i altres espècies com el safrà. A la mescla s'hi afegia, trinxada, part de la

Et ella, quant o auzi, perdet lo vexzer e l'auzir. E quant ela revenc, si dis: "Seigner, ben m'avez dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre." E quant el auzi so qu'ella dis, el coret a sa espaza e volc li dar sus en la testa; et ella s'en anet al balcon e se laissat cazer jos, e fo morta.

Finalitza així aquesta versió del tràgic relat. Més enllà dels tres noms propis i dels dos topònims, la nul·la profunditat psicològica dels personatges fa que les figures reals, per influència del propi motiu del cor devorat, es reelaborin pràcticament com a tipologies trobadoresques (*fin'amans*, *midons* i *gilós*) i que el servei cortès es revesteixi d'una solemnitat hieràtica. L'assassinat de Guillem per part de Ramon es considera un atac contra el servei amorós i la *fin'amors*, però la rapidesa amb la que es narra el martiri fa que, com apunta Rossi (1983: 93), tot el *pathos* es centri exclusivament en el banquet, sense que es dediqui ni una sola paraula a explicar la fenomenologia de la passió amorosa o a donar més detalls sobre la condició de poeta del protagonista.

#### 2.4.2. *E la novella cors per Rossillon... (ABN<sup>2</sup>)*

Una segona redacció de la *Vida* la trobem en els cançoners *A* (83c), *B* (52v) i *N<sup>2</sup>* (18v)<sup>74</sup>, i consisteix en el mateix text que acabem de comentar, però ampliat i amb alguns detalls afegits<sup>75</sup>. El primer terç de la narració és calcat als manuscrits *FbIK*; els tres personatges, projeccions literàries de les figures reals, es presenten de forma idèntica, i s'exposa breument el conflicte amorós. En el moment de la venjança, però, Ramon no assassina el trobador amb les seves pròpies mans, sinó que ordena la seva mort i mana que, a més d'extreure-li el cor, li tallin el cap (*e fetz li traure lo cor del cors e fetz li taillar la testa; e l cor fetz portar a son alberx e la testa atressi*<sup>76</sup>). Un altre canvi el podem apreciar en la revelació a Saurimonda. L'escena inclou un diàleg entre marit i muller que allarga el banquet macabre, i que ens indica que l'autor o autors d'aquesta versió de la llegenda eren ben conscients que l'episodi del cor devorat havia de ser el centre i punt àlgid de la narració (*E qan la dompna l'ac manjat, Raimons de Castel Rossillon li dis: "Sabetz vos so que vos avetz manjat?" Et ella dis: "Non, si non que mout es estada bona vianda e saborida"*). Veiem confirmada la voluntat de recrear-s'hi

---

carn de l'animal que acompanyava la salsa, a vegades amb una mica de brou (SANTANACH [ed.] 2015: 192–194, 210).

<sup>74</sup> Els textos han estat editats per MAHN 1878: 3–4 (*B*); CHABANEAU 1885: 99–100 (*ABIKN<sup>3</sup>*), 307 (*ABN<sup>3</sup>*); BARTSCH 1855: 231 (*B*); HÜFFER 1869: 7–8; LÅNGFORS 1914: 215–216 (*A*); LOMMATZSCH 1917: 158 (*B*); LÅNGFORS 1924: 32–33; SCHUTZ/BOUÏÈRE 1950: 156–159 (*A*); FAVATI 1961: 197–199 (*ABIKN<sup>3</sup>*). Långfors (1914: 209) fa notar que, si bé el manuscrit *N<sup>2</sup>* s'engloba dins del grup de *AB* i és del segle XVI, presenta una gran concordança verbal amb *IK*, d'aquí que es pugui parlar d'un més que probable parentiu entre els manuscrits.

<sup>75</sup> Parlem d'ampliar i d'afegir en comparació amb la primera versió exposada, però insistim en què res no pot confirmar que aquesta redacció sigui anterior o posterior a la de *FbIK*: tant podria ser que *FbIK* fos una abreviació de *ABN<sup>2</sup>* com que *ABN<sup>2</sup>* fos una extensió de *FbIK*.

<sup>76</sup> Base i grafia extretes del manuscrit *A* (SCHUTZ/BOUÏÈRE: 1950).

amb l'exhibició del cap de Guillem, que és mostrat com a prova del crim (*et, a so qu'ella 'l crezes mieils, si fetz aportar la testa denan lieis*). En el punt en què *FbIK* donen per acabada la història, els manuscrits *ABN*<sup>2</sup> prossegueixen:

E la novella cors per Rossillon e per tota Cataloigna q'En Guillems de Cabestaing e la dompna eran enaissi malament mort e q'En Raimons de Castel Rossillon avia donat lo cor d'En Guillem a manjar a la dompna. Mout fo grans tristesa per totas las encontradas; e 'l reclams venc denan lo rei d'Aragon, que era seigner d'En Raimon de Castel Rossillon e d'En Guillem de Cabestaing. E venc s'en a Perpignan, en Rossillon, e fetz venir Raimon de Castel Rossillon denan si, e, qand fo vengutz, si 'l fetz prendre e tolc li totz sos chastels e 'ls fetz desfar: e tolc li tot qant avia, e lui en menet en preison.

La tragèdia amorosa es difon per tot el Rosselló i pels territoris veïns, i Ramon és assenyalat com el culpable del desastre. S'incorpora al relat un quart personatge, el rei d'Aragó, figura poderosa i jeràrquicament superior a la resta que, si bé no s'especifica qui és, compleix una funció semblant a la del *deus ex machina*: un cop desencadenada la catàstrofe, baixa de la seva elevada posició social per posar ordre i impartir justícia. La inclusió del topònim de Perpinyà com la ciutat del Rosselló a la qual el rei es desplaça és una nova prova que l'autor o autors estaven familiaritzats amb l'entorn geogràfic dels referents reals dels personatges ficticis. A més de centrar-se en el càstig a Ramon, la conclusió del text magnifica les conseqüències polítiques de la tragèdia a través d'un monument públic que explica la història dels dos amants:

E pos fetz penre Guillem de Cabestaing e la dompna, e fetz los portar a Perpignan e metre en un monumen denan l'uis de la gleisa; e fetz desseignar desobre 'l monumen cum ill eron estat mort; et ordenet per tot lo comtat de rossillon que tuich li cavallier e las dompnas lor vengesson far anoal chascun an. E Raimons de Castel Rossillon moric en la preison del rei.

Amb aquest final, la versió de la *Vida* de *ABN*<sup>2</sup> fa palès un to d'exemplaritat que a *FbIK* era absent o no es manifestava de forma tan evident. L'enterrament dels enamorats davant de l'església de Perpinyà, la construcció del monument i la crida a les dames i cavallers del Rosselló d'anar-hi a plorar els difunts un cop l'any atorga a la relació amorosa una transcendència que eleva els personatges literaris de Guillem i Saurimonda a la categoria d'amants exemplars. A *ABN*<sup>2</sup>, per tant, si bé no s'afegeix cap dada nova sobre el Cabestany fictici, és on s'introdueix la noció dels amants com a màrtirs i ideals arquetípics de l'amor cortès, i on es proclama que la tragèdia no ha estat en va: la unió *post mortem* dels enamorats, en contrast amb la miserable mort de Ramon a la presó, és un llegat per a les generacions posteriors i un testimoni del triomf etern de l'amor vertader.

2.4.3. *Don Guillem de Capestaing intret en gran dolor... (HRbx)*

Els cançoners *H* (21r) i *R* (3v) (segles XIII i XIV respectivament)<sup>77</sup>, i les seves còpies *b*<sup>78</sup> i *x*<sup>79</sup> (ambdues del XVI), allarguen molt més la llegenda i ens ofereixen la primera de les dues versions ampliades del relat. El que distingeix aquesta redacció de les anteriors és que al fons primitiu s'hi suma la preocupació de l'autor o autors per citar la cançó més cèlebre de Cabestany (*Lo doutz cossire*, 213,5) i per explicar les circumstàncies sota les quals fou escrita. Com a *razó* de 213,5, *H* i *R* no introduïxen nous personatges, però incorporen un element tan interessant per a nosaltres com són les insercions líriques.

L'inici de la narració, si bé és pràcticament idèntic a *ABFbHIKN*<sup>2</sup>, conté algunes diferències que criden l'atenció. Guillem de Cabestany, descrit amb les mateixes qualitats i virtuts que hem vist fins ara, és referit com un *gentils castelans del comtat de Rossillon*<sup>80</sup> i com un *bons trobaires*<sup>81</sup>. L'ús explícit d'aquesta paraula, que detectem per primera vegada, subratlla la condició de poeta del protagonista i ens en reafirma la fama. El nom de Saurimonda, en canvi, no s'esmenta en cap moment, però sí que es detalla que Guillem *Longamen la amet et entendet* i que ella *en fetz son cavalier de lui*. La terminologia cortesana indica que el protagonista d'aquesta versió ha estat un temps realitzant suficient mèrits com perquè la dama el designi el seu cavaller<sup>82</sup>. Si a més ens prenem literalment el fragment *Lonc temps ac gran joi d'ela et ela de lui*, podem concloure que aquí la relació es presenta com a consumada, una particularitat que anteriorment no s'havia mencionat. En conèixer la situació, Ramon fa tancar la seva muller en una torre i la tortura<sup>83</sup>. Arribats en aquest punt, realitat poètica i ficció literària es fusionen:

<sup>77</sup> Els textos han estat editats per ROCHEGUDE 1819: 38–39 (*R*, retocat); RAYNOUARD 1816: 187–189 (*R* retocat amb *H*); BARTSCH 1855: 157 (*R*, retocat); MAHN 1878: 4–5 (=Raynouard); MILÁ Y FONTANALS 1889: 466–467, (còpia defectuosa de *H*); CHABANEAU 1885: 100–101 (=Milá y Fontanals, amb algunes variants de *R*); CRESCINI 1905: 263–265 (=Chabaneau); LÅNGFORS 1914: 216–220; *Idem* 1924: 33–38; SCHUTZ/BOUITIÈRE 1950: 159–164; FAVATI 1961: 200–203 (*HR*).

<sup>78</sup> Text editat per MUSSAFIA 1905: 252.

<sup>79</sup> Text editat per BARTHOLOMAEIS 1927: 83–84.

<sup>80</sup> Aquesta versió, precisament la primera en incorporar insercions líriques del poeta protagonista, conté alguns punts en comú amb *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*. Guillem és aquí referit com un *castelans* enlloc d'un *cavalliers*, i el passatge inicial en diu que *Valens fo e cortez e mout enseignatz e bons cavaliers d'armas, e mout prezatz per totas las bonas gens, e mout amatz per les dompnas. E fo bons trobaires, de la mateixa manera con Jakèmes diria de Regnaus que *Biaus fu, cortois, plains de savoir./Omques Gauvains ne Lancelos/ne tindrent d'armes plus grant los* (v. 62-64)/*par tout estoit de grant renom/partures savoit faire et chans,/bons ert al hostel et as chans* (v. 70-72). Aquests detalls semblen especialment rellevants de cara a la recepció de la *Vida* en territori francès, i valdria la pena preguntar-se, fins i tot, si, tot i la dubtosa cronologia dels manuscrits en relació al *roman* francès, no hi ha la possibilitat que l'obra de Jakèmes influenciés aquestes versions lleugerament més tardanes de la llegenda en àmbit occità.*

<sup>81</sup> Base i grafia extretes del manuscrit *H*, copiat a *b* (SCHUTZ/BOUITIÈRE 1950). Als manuscrits *R* i *x* hi consta aquesta mateixa versió, però sintetitzada i amb alguns canvis que s'aniran esmentant.

<sup>82</sup> Guillem, per tant, no és tractat del tot com a cavaller fins que el seu amor per la dama no li permet que ella el nomeni com a tal. Aquest detall ens remet de nou a la proposta exposada en la nota al peu 80.

<sup>83</sup> Si bé ens trobem davant d'un dels motius més tòpics de tota la literatura medieval, en un context occità, com apunta Hüffer (1869: 15), la menció a l'empresonament de la dama en una torre ens recorda la crueltat d'Archimbaut contra la bella Flamenca. Igual que en la biografia llegendària del nostre autor, al



E fon dichz a ·N Ramon de Castel Rossillon q'En Guilelms amava soa moillier et ela lui: don el s'engelosi d'ella e de lui, e serret la sus en una tor e fetz la fort gardar e fetz li gran re de despasers, e ill dis; don Guillems de Capestaing intret en gran dolor et en gran tristessa, et fetz aquela canson qe dis:

*Li douz cossire*  
*Qe m don'Amors soven*

E qant Raimons de Castel Rossillon auzi la canson q'En Guillems avia feita, el entendet e creset qe de sua moillier l'agues feita.

L'empresonament de la senyora fa que Guillem, víctima d'una profunda tristesa, escrigui *Lo doutz cossire*. Enlloc no s'aclareix què és el que relaciona exactament el contingut de la composició amb el fil argumental<sup>84</sup>, però la inserció dels dos primers versos de la poesia implicaria que, en el temps de l'escriptura de la versió *HR*, ja existia i havia arrelat el fals rumor segons el qual el Guillem real morí per culpa del seu art. D'aquí que l'autor o autors d'aquesta versió escollissin la cançó més coneguda i difosa de Cabestany per il·lustrar-ho, que quedaria unida a la mort del poeta i, per extensió, al motiu literari del cor devorat<sup>85</sup>. A diferència de les dues versions anteriors, sembla evident que a *HR* hi ha un cert coneixement de l'obra lírica de Cabestany, com a mínim de *Lo doutz cossire*. La cançó és així el desencadenant definitiu del crim, que s'executa com ja hem vist<sup>86</sup>. El breu diàleg d'*ABN*<sup>2</sup> després de l'àpat se substitueix per una revelació molt més sobtada i sàdica (*e dis a la moillier qe so q'ela avia manjat era lo cor d'En Guillem de Capestaing, e mostret li la testa e demandet li si era estatz bons a manjar*), i el jurament de la dama és especialment cru i tenyit d'erotisme macabre (*E si ·l respondet qe l'era estatz bons e si saboros qe ja mais autres manjars ni autre beures no il tolrian la sabor de la bocha qe ·l cor de Guillem de Capestaing li avia laisada*). El toc sanguinari queda coronat per la brutal mort de la senyora, de la qual se'ns diu que, en tirar-se pel balcó, s'esbardella el coll (*esmodega se ·l col*).

---

*roman* la gelosia juga un paper cabdal i és l'origen del conflicte entre el marit gelós i l'enamorat de Flamenca, que porta el nom, precisament, de Guillem (MEYER 1905).

<sup>84</sup> El cançoner R concreta que els versos exactes de *Lo doutz cossire* que delaten Guillem són els 28–30: *Tot can fas per temensa/Devetz en bona fey/Penre, neys can no us vey*. Segons el manuscrit, les darreres paraules donarien a entendre que la cançó va adreçada a la dona empresonada, ja que el jo líric afirma no poder veure-la (*Et aquest mot entendet car en Guilhem non la podia vezer*).

<sup>85</sup> En la versió de la llegenda dels manuscrits *HR* és interessant plantejar-se com la mateixa cançó que serveix de missatge amorós en la ficció literària es faria popular sobretot gràcies al propi relat. Tinguem presents les contradiccions en el seu contingut; a *Lo doutz cossire* no hi ha cap referència a un empresonament, el jo líric manté un to de súplica envers la dama i *Raimon* hi és tractat de forma amistosa. La nul·la explicació d'*H* i la justificació poc convincent d'*R* semblen confirmar-nos que la poesia es va relacionar amb la mort del poeta sense cap fonament sòlid (HÜFFER 1869: 19), més enllà de la seva popularitat. Tot i així, com hem vist *Lo doutz cossire* és la composició de Cabestany que millor desenvolupa i sintetiza els conceptes de patiment, martiri i dolor en el cor, i es podria pensar que aquell o aquells que decidiren inserir-la en aquesta *razó* sabien que estaven incloent aquella poesia que, salvant les distàncies i tot i la manca de relació amb l'argument de la narració, podia mantenir-hi un mínim vincle.

<sup>86</sup> Excepte per la particularitat que, per primera vegada, no es parli de cuinar el cor a pebrada, sinó només de rostir-lo. A *R*, potser en un intent de cercar versemblança, s'explica que el cor s'ofereix a la senyora com un dels seus plats preferits, cor de salvatgina (d'animal salvatge), i que el marit fingeix acompanyar-la en l'àpat.



Com a *ABN*<sup>2</sup>, a *HR* es mostren les conseqüències polítiques de la tragèdia, i se n'amplien els detalls. El sobirà que rep les notícies de la doble mort és *lo rei Anfos*, que s'hauria d'identificar amb Alfons el Cast (1157-1196). La inclusió d'aquest monarca en el relat és un anacronisme<sup>87</sup>, però té una certa lògica si es considera des de la perspectiva de la *fin'amors*. El rei d'Aragó, com a força superior, té la potestat de fer justícia de dues maneres: empresonant Ramon i glorificant la tragèdia dels amants amb un monument. Ha de ser algú, per tant, que es posicioni a favor dels enamorats i alhora tingui l'estatus social suficient com per intercedir per ells. No és improbable que els encarregats d'elaborar aquesta versió de la *Vida* veiessin Alfons el Cast, promotor de l'art trobadoresc, mecenes i ell mateix poeta, com el personatge idoni per empatitzar amb Cabestany i comprendre la magnitud del desastre en tots els seus aspectes. A diferència del que hem vist fins ara, però, els familiars de Guillem i de la dama s'adelanten al rei i decideixen prendre's la justícia per la seva pròpia mà (*Et ajosteren se li paren de Guilelm e de la dompna e tuit li cortes cavalier d'agela encontrada e tuit cill qe eren amador, e guerreieren Raimon de Castel Rosillon a foc et a sanc*). Alfons arriba quan el conflicte ja ha esclatat i se li explica el que ha succeït, és llavors quan condemna Ramon, enterra els amants i alça el monument a l'església de Perpinyà<sup>88</sup>. Als topònims habituals, *H* afegeix que els cavallers i les dames que hi van a fer el dol anual pels difunts provenen també de *Cofolen e de Riupoles e de Peiralades* i, el que és més important, que *tui ch li fin amador e las finas amairesas pregaven Deu per las lor animas*. Amb aquesta sentència, l'autor o autors de la versió exprimeixen encara més a la imatge de Guillem i Saurimonda com amants màrtirs: el monument del sepulcre és tractat com un lloc de culte per als seguidors de la *fin'amors*, una idea que rebla la imatge de Cabestany com a enamorat exemplar i que és reforçada a *R*, on el relat es tanca amb un recordatori de la cançó que condemna Guillem a mort just abans de presentar-ne les poesies:

E l cantar per qu'el muri comensa:

*Li douz cousire  
Qe m don'Amors soven*

Et aysi a de sa obra.

#### 2.4.4. *E com canteria, s'amor no m destrignia? (P)*

Finalment, el cançoner *P* (50r)<sup>89</sup> ens ofereix la narració més extensa de la *Vida*, amb un cert caràcter novellesc<sup>90</sup>. El text fou escrit aproximadament el 1310, però es tracta sens dubte

<sup>87</sup> Si bé la majoria d'estudis han coincidit en apuntar que el *rei Anfos* és Alfons el Cast, ja de bon principi Cambouliu (1858: 87) assenyalà que el monarca morí quan Guillem de Cabestany encara era molt jove. Per si això fos poc, cal tenir present que Ramon de Castell Rosselló contragué matrimoni amb Saurimonda de Navata el 1197, un any després que el sobirà morís i quan ja regnava Pere el Catòlic.

<sup>88</sup> A *R*, potser també en un afany de cercar realisme, es diu que l'església és la de Sant Joan, actual catedral de Perpinyà.

<sup>89</sup> El text ha estat editat per MANNI 1732: 308–313; RAYNOUARD 1816: 189–195 (=Manni); BRICKMEIER 1849: 85–90; MAHN 1878: 5–9 (=Raynouard); HÜFFER 1869: 8–13 (=Mahn); CHABANEAU 1885: 101–

de la còpia d'un exemplar anterior (COTS 1977–1978: 25), actualment perdut. Igual que HR, i tot i la seva extensió, per les insercions líriques i la voluntat de crear un context versemblant entorn a *Lo doutz cossire* hem de considerar P com una *razó* de 213,5. De fet, la necessitat de construir un discurs coherent que justifiqui certs fets a la llum de la poesia és precisament el que porta a afegir el que Hauvette anomena *des épisodes parasites, plus ou moins romanesques, et qui demeurent étrangers à l'épisode capital* (1912: 186). El punt més destacable d'aquesta versió és que, per algun motiu desconegut, Saurimonda passa a anomenar-se Margarida, tret que allunyaria el personatge literari del seu referent històric<sup>91</sup>. Per altra banda, a diferència de la resta de manuscrits, el text no comença introduïnt Guillem de Cabestany, sinó Ramon de Castell Rosselló, que és presentat de forma positiva (*fo un valenz bar, aisi com sabetz*<sup>92</sup>). La seva humanització va lligada al fet que ja no ens trobem davant d'un personatge pla, sinó d'una figura la psicologia de la qual evolucionarà i canviarà a mesura que avanci la narració. La condició de Guillem també és diferent:

Avenc si qe Guillelm de Castaing, qe fu fil d'un paubre cavalier del castel de Castaing, venc en la cort de mon signor Raimon de Rossillion, e se presentet a lui se il plasia qe el fos vaslet de sa cort. Mon signor Raimon, qe l vi bel ez avinenz, e li semblet de bona part, dis li qe ben fos el vengutz e qe demores en sa cort. Aisi demoret con el, e saup si tan gen captener qe pauc e gran l'amavon.

El protagonista és descrit com el fill d'un cavaller de baixa condició, que busca fortuna a la cort de Ramon. És probable que el descens social del personatge es degui, més que no pas a cap dada històrica desconeguda, a la idea d'*HI* segons la qual Guillem era vassall de Ramon (*si era sos vasals*). La noció es desenvolupa i la terminologia es modifica, i el Cabestany de P ascendeix per mèrits pròpis de *vaslet*<sup>93</sup> a *doncel*<sup>94</sup> de Margarida<sup>95</sup>. El problema sorgeix quan aquesta mateixa millora provoca que la senyora s'engamori de Guillem, i no viceversa (*Mais, ensi com sol avenir d'amor, venc c'Amors volc assalir ma dompna Margarida de son assait et escalfet la de pensamen*). És també ella qui pren la iniciativa i comença les proposicions amoroses (*"Ara m digatz, Guillelm, s'una dopna te fasia semblan d'amor, auzarias la tu amar?"*), a les quals Cabestany respon donant especial importància a la sinceritat afectiva (*"S'ieu, ma*

---

103; LÅNGFORS 1914: 220–225; *Idem* 1924: 38–51; SCHUTZ/BOUÏTIÈRE 1950: 164–172; FAVATI 1961: 203–209 (HR).

<sup>90</sup> Segons Långfors (1914: 209), P és una extensió d'HR, i els tres manuscrits estan estretament emparentats. Això ho demostrarien algunes coincidències lèxiques com l'ús del mot *carnayrol* per designar el receptacle on Raimon guarda el cap i el cor, o expressions concretes comunes, com *et esmodega se l col i a foc et a sanc*.

<sup>91</sup> El personatge de Margarida és descrit de forma encara més idealitzada que Saurimonda, i se'n diu d'ella que és *la mais presiada de totz bons pretz e de toutes valors e de tota cortesia*. El passatge ens recorda lleugerament els versos 44–45 de 213,1: *l'es dada bentatz ab valor/cortesia non oblida*.

<sup>92</sup> Base i grafia extretes de SCHUTZ/BOUÏTIÈRE: 1950.

<sup>93</sup> Segons Levy, *jeune homme, valet, garçon ouvrier* (1961: 378)

<sup>94</sup> Segons Levy, *damoiseau* (1961: 131), entenent que aquest terme designa un "jove noble de menys de trenta anys encara no armat cavaller" (DIEC2 [Web]).

<sup>95</sup> Sembla evident que les circumstàncies fictícies aquí referides són les que condicionaren Cambouliu (1858: 88) a l'hora d'afirmar que el trobador, durant la seva infància, fou patge de Saurimonda.

*dompna, sol saupes qe l semblanz fossen vertadier.*”<sup>96</sup>. En reflexionar sobre si l’amor de Margarida és vertader o fals, Cabestany acaba per enamorar-se’n:

E commenset a pensar, e mantenent li moc Amors esbaralla, e l’intret al cor tot de preon lo pensamen<sup>97</sup> c’Amors tramet als sieus. De si enan fo dels servenz d’Amor e comencet de trobar cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d’avinent cantar<sup>98</sup>. A totz era d’asautz, e plus a lei per coi el cantava.

Com es pot apreciar, a *P* el cor de Guillem fa acte de presència explícita ja des de l’instant de l’enamorament, com si es volgués evocar de forma simbòlica el que acabarà per fer-se carn. Un altre punt interessant és que, en aquesta versió, el protagonista no és referit de bon principi com a trobador, sinó que n’esdevé un a partir del moment en què s’enamora, que és quan sent la necessitat de compondre cançons i danses. Aquesta particularitat juga un petit paper a l’hora de presentar l’obra de Cabestany com a poesia sincera i autèntica, tal i com ja s’havia pretès a *HR*. La seva confessió a Margarida genera el mateix efecte:

Guillem respon: “Dompna, si m vallia Dieus, de l’ora en sai qe fui vostre servire, no m poc entrar el cor nul pensamen<sup>99</sup> qe non fossatz la mielz c’anc nasqes e la mais vertadiera ab ditz et ab semblanz. Aiso crei e creirai tota ma vida.”

Igual que a *HR*, a *P* es precisa que els amants arriben a consumir el seu amor (*Et tes lo braz e l’abrasat dousamen, inz en la zambra on ill eron amdui assis, e lai commenseront lor drudaria*). Ens trobem davant de l’única versió, però, en la qual la relació és descoberta i delatada pels *lausengiers* (*Et duret non longamen, qe lausiniers, cui Dieus air, commenseront de s’amor parlar*). És interessant comprovar que, en aquesta ocasió, el que delata els amants no és una poesia en concret sinó tot el corpus líric del trobador (*ez anar devinan per las chansos qe Guillelm fasia, disen q’el s’entendia en ma dompna Margarida*), un factor que ha generat en els receptors de la llegenda la falsa idea que totes les composicions de Cabestany van adreçades a una sola dama, real i identificable. Ramon, per la seva banda, se sent tristament traït pel seu amic (*Adonc li saup trop mal, e trop greu fo iratz, per so c’a perdre li avinia son compaignon qe tant amava e plus de l’onta de sa molber*<sup>100</sup>). Aquesta tristesa és la principal causa per la qual l’acció del manuscrit *P* s’allarga; el noble voldrà investigar la situació per assegurar-se que la notícia és certa. És per això que s’arma, va a buscar el trobador i li preguntar si canta per amor a

<sup>96</sup> Una idea que, com veurem, serà fonamental a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*.

<sup>97</sup> L’expressió ens remet als primers tres versos de 213,6: *Lo jorn q’ie us vi, dompna, primieramen, / qand a vos plac qe us mi laissetz vezer, / parti dal cor tot autre pessamen*.

<sup>98</sup> Una idea que es correspon amb els versos més cèlebres del trobador: *Lo doutz cossire / qe m don’Amors soven, / dona m fai dire / de vos maint vers plazen* (213,5, v. 1–4).

<sup>99</sup> Veure nota al peu 97.

<sup>100</sup> La tristesa de Ramon coincideix amb la del duc de *La Chastelaine de Vergi* quan la seva muller li pretén fer creure que ha estat cortejada per l’amant de la castellana: *A malaise fu cete nuit / li dus, n’onques dormir ne pot / por le chevalier qu’il amot, / qu’il croit que il eüst mesfait / par droit que s’amour perdue ait* (RAYNAUD 1967: v. 144–148).

alguna dona en concret<sup>101</sup>. En respondre afirmativament (“*Seigner, e com canteria, s’amor no m destrignia*<sup>102</sup>? *Sapchats de ver, mon seignor, c’amor ma tot en son poder.*”), Ramon exigeix saber el nom de la dona a qui van adreçades les composicions. Guillem no només es nega a contestar, sinó que s’escuda amb els versos 17–24 de la famosa cançó *Ab joi mou lo vers e l comens* (70,1), de Bernart de Ventadorn:

“Ai! segnier, per Dieu, dis Guillelm, garatz qe m demandatz, si es raison c’on deia desclar s’amor! Vos m’o digatz, qe sabetz q’En Bernard de Ventadorn dis:

*D’una ren m’aonda mos senz:  
C’anc nulz hom mon joi no m enqis,  
Q’en volentier non l’en mentis:  
Qar no m par bons ensegnamenz,  
Anz es follia es enfança,  
Qi d’amor a benenança  
Q’en vol son cor ad ome descobrir,  
Se no l’en pod o valer o servir.”*

Amb la inserció d’aquest fragment, que els autors de *P* posen en boca del protagonista, Cabestany se’ns retrata com un *fin’amans* modèlic, un poeta cultivat que es nega a desvelar el nom d’aquella a qui escriu i que beu dels grans referents literaris. Aquesta és exactament la imatge que es vol donar del trobador just abans d’ubicar-lo en el centre de la tragèdia del cor devorat, ja que n’accentuarà la gravetat i situarà el receptor del relat del bàndol dels amants. Tot i citar una *auctoritas* de pes en matèria amorosa i de recordar que va en contra de les normes de la *fin’amors* revelar el nom d’aquella a qui s’escriu, Guillem no aconsegueix dissuadir Ramon i es veu forçat a fingir que les seves cançons van adreçades a la germana de Margarida (“*Senber, aitan sapchatz q’eu am la seror de ma donna Margarida, vostra molher, et cuig en aver cambi d’amor (...).*”). L’inquiet marit, però, vol proves del que se li ha dit, i exigeix anar a visitar la suposada amant de Guillem per confirmar-ho.

Al castell d’Agnès, germana de Margarida, els dos personatges són rebuts pel seu marit, un tal Robert de Tarascon<sup>103</sup>. Allà, Ramon interroga Agnès, que acaba per afirmar que estima Guillem (*Aqest dis ella per zo q’ella vezia Guillelm marrit e pensan, et sabia ben com el amava sa seror; don ella se temia qe Raimon non crezes mal de Guillelm*)<sup>104</sup>. Ella ho explica tot al seu

<sup>101</sup> Tot aquest episodi de *P* és també bastant semblant a *La Chastelaine de Vergi* (RAYNAUD: 1967). En ambdues obres, el marit gelós va a buscar l’amant per descobrir si està enamorat de la seva esposa; tant Guillem com el protagonista del *roman* insisteixen en no desvelar el nom de la dama que estimen; i, finalment, el marit gelós acompanya l’enamorat en la seva cita per assegurar-se que li ha dit la veritat, si bé a *La Chastelaine de Vergi* la cita és real i, aquí, fingida.

<sup>102</sup> Segons Levy (1961: 121) hem d’entendre *destrignier*, *destregner* o *destrenber* com a “forçar”, “impulsar” o “ser dominat”. El cant trobadoresc és així descrit com un fenomen únicament possible gràcies a l’amor vertader, una idea corroborada pel propi Ramon (*Ben o voill creire, q’estiers non pograts tan gen chantar*) i que situa de nou el personatge literari de Guillem com un model d’amant sincer.

<sup>103</sup> La identitat d’aquest personatge segueix sent, avui en dia, una incògnita.

<sup>104</sup> Aquest episodi ens remet al passatge de *Le Roman du Châtelain de Concy et de la dame de Fayel* en què la criada de l’heroïna sacrifica el seu honor per encobrir la relació clandestina que la dama manté amb Regnaus. La coincidència ens porta a pensar que aquesta redacció de la biografia llegendària o una font comuna hauria servit d’inspiració a Jakèmes (COTS 1977–1978: 25).

espòs, que li dóna permís per seguir amb la farsa. Assegurant-se que Ramon els veu, Agnès fa entrar a la seva cambra Guillem i els dos s'hi tanquen la suficient estona com per fer creure al senyor que estant mantenint relacions sexuals (*q'ella apella Guillelm dinz sa cambra tot sol et estat con el tant qe Raimon cuidet qe degues aver d'ella plaazer d'amor*). Amb aquest giny<sup>105</sup>, Ramon es mostra satisfet del tot i desatén les acusacions dels *lausengiers*. El problema sorgeix quan, l'endemà, tornats a Castell Rosselló, ho explica tot a Margarida, que acusa el trobador de traïció. Gràcies de nou a la intervenció d'Agnès, Guillem és perdonat, però, per tal d'assegurar-se que l'amor del trobador és sincer i només va dirigit a ella, la senyora li ordena compondre una cançó que ho evidenciï. És en aquest context que Cabestany escriu *Lo doutz cossire*, de la qual s'insereix tota la primera estrofa:

Et per zo la dompna li dis e l comandet q'el degues far una chanson en la qal el mostres qe non ames outra dopna mas ella. Don el fetz aquesta chanson qe dis:

*Li doutz cossire  
 Qe m don'Amors soven,  
 Dompna m fai diré  
 De vos mant vers plagen.  
 Pensan remire  
 Vostre cors car e gen,  
 Cui en desire  
 Mais q'ieu non fatz parven.  
 Et se tot me deslei  
 De voss, ges non amnei,  
 Q'ades vas vos soplei  
 Per franca benvolbenza.  
 Dompna cui bentatz genza,  
 Mantas vetz oblit mei,  
 Q'eu laus vos e mercei.*

Igual que a *HR*, per tant, l'obra més coneguda de Cabestany s'incorpora en el relat i és assenyalada com la peça crucial de la seva experiència amorosa, una idea que queda definitivament establerta amb aquesta versió allargada de la llegenda<sup>106</sup>. Per les insercions de tota l'estrofa de 213,5 i del fragment de Bernart de Ventadorn, i per alguns passatges del cos narratiu, podem afirmar que, a diferència de les versions anteriors, l'autor o autors de *P* no només semblen conèixer la poesia de Guillem de Cabestany, sinó que estan prou familiaritzats amb la tradició trobadoresca d'Oc. Si bé a *P* el mòbil de la cançó no coincideix amb el d'*HR*, on l'obra es redacta com a plany per l'empresonament de l'estimada, les conseqüències són les mateixes: segueix sent l'element clau desencadenant de la tragèdia.

<sup>105</sup> Tota l'estratagema d'Agnès per protegir els amants, sumada al fet que aquí sigui Margarida qui inicia el joc amorós, fa patent el protagonisme i el caràcter decidit dels personatges femenins en aquesta versió del relat, un tret que potser també es podria relacionar amb el *roman* de Jakèmes.

<sup>106</sup> Tot i així podem pensar, com assenyala Hüffer (1869: 17), que en la versió de *R* les insercions líriques són més importants que a *HP*: mentre que en aquestes escriptures s'insereix *Lo doutz cossire* i es diu que Ramon s'adona de la traïció, a *R*, com hem vist, s'especifica el fragment exacte que delata Guillem. En relació al contingut de la composició, creiem oportú indicar que a *P* hi ha un detall que fa encaixar el corpus líric de Cabestany amb la seva biografia fictícia: Guillem i Ramon hi són referits com a amics, com sembla que el trobador real era amic d'un tal *Raimon*.

Ramon, en sentir la cançó, entén que va adreçada a Margarida i, tot i les aparents proves d'innocència, es convenç de la culpabilitat de Guillem.

A partir d'aquí, el manuscrit *P* mostra un final pràcticament idèntic al de *HR*, amb els mateixos detalls sanguinaris. Més enllà de l'el·lisió d'alguns territoris pels quals es difon el crim (*Aiqest mal fo sabutz per tota Catalogna e per todas las terres del rei d'Aragon*) i de l'insistència final del lloc on estan sepultats els amants (*E l borc en lo cal foron seppellitx Guillelm e la dopna a nom Perpignac*), la narració és calcada. És molt probable, de fet, que tot el fragment que va des del descobriment de Ramon fins al final de la història fos directament copiat dels manuscrits esmentats, ja que el nom de Margarida no torna a aparèixer i és substituït per *la molber* i *la dompna*, tal i com havíem vist. Finalitza així la darrera versió de la *Vida* de Guillem de Cabestany, el caràcter novel·lesc de la qual sembla poder relacionar-la amb el gènere del *roman*. *P* és l'única redacció en la qual es desenvolupen diàlegs entre els protagonistes, on hi ha referències al cor com a metàfora més enllà de la tragèdia i on es dóna una gran importància a la sinceritat amorosa. Així, tot i no aportar noves dades sobre els personatges reals, pel canvi de nom de la dama i els múltiples detalls ficticis podem afirmar que aquesta és la versió que més s'allunya de la realitat històrica i poètica de Cabestany i la que més s'apropa a la tradició francesa, que tractarem tot seguit.

### **3. CHÂTELAIN DE COUCY**

### 3. CHÂTELAIN DE COUCY

Gui IV de Coucy, més conegut amb el nom de Châtelain de Coucy, fou un *trouvère* francès contemporani de Guillem de Cabestany que visqué a la zona de la Picardia. Com en el cas del trobador occità, creiem convenient llistar-ne les cançons abans d'entrar en el present capítol, ja que, en els abundants estudis i edicions crítiques que es comentaran a l'estat de la qüestió, el nombre de poesies fluctua fins a l'establiment d'un corpus més o menys ferm a partir del segle XX.

L'obra lírica del Châtelain de Coucy consta d'un total de quinze composicions<sup>107</sup>. Onze, d'atribució segura, són les que llistem a continuació<sup>108</sup>:

- *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679)
- *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965)
- *En aventure commens* (RS 634)
- *Je chantasse volentiers liement* (RS 700)
- *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40)
- *Lanque rose ne fueille* (RS 1009)
- *Li nouviaux tans et mais et violete* (RS 985-986)
- *Merci clamans de mon fol errement* (RS 671-1823)
- *Mult mest bele la douce conmençance* (RS 209)
- *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913)
- *Tant ne me sai dementer ne complaindre* (RS 125, 127)

A aquestes cançons n'afegiríem quatre, que cataloguem com a poesies d'atribució probable:

- *Bele dame me prie de chanter* (RS 790)
- *Quant voi esté et le tens revenir* (RS 1450, 458a)
- *Quant voi venir le bel tanz et la flour* (RS 1982)
- *Tuit me prient que je chant*

---

<sup>107</sup> Hem optat per seguir la subdivisió de poesies de VERZILLI 2019, no només perquè correpon a l'edició crítica més recent sinó perquè ens sembla la més encertada i prudent.

<sup>108</sup> Les sigles emprades per a identificar les poesies corresponen a les de SPANKE 1955 (RS), i són les que s'utilitzaran al llarg de tot l'apartat. L'única excepció és *Tuit me prient que je chant*, una poesia incorporada per Verzilli que és *sconosciuta ai repertori* (2019: 202).



### 3.1. Estat de la qüestió<sup>109</sup>

La figura del Châtelain de Coucy suscità un interès molt primerenc centrat, com en el cas de Guillem de Cabestany, en la biografia llegendària del poeta com a important font de referència pseudohistòrica. A les anàlisis i comentaris de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*<sup>110</sup> s'hi anirien afegint progressivament les edicions de les seves poesies, introduïdes per hipòtesis i presumpcions sobre la identitat i la personalitat del *trouvère*, i puntuals anotacions en relació a algunes de les obres del corpus literari del cor devorat. Com es podrà apreciar, fins a mitjans del segle XX predominaria en els estudis un discurs historicista que, amb el descobriment de la identitat del castellà, se substituïria per un enfocament pròpiament literari.

El primer estudiós en interessar-se per la figura del Châtelain de Coucy fou l'historiador Claude Fauchet (1530-1602). A *Recueil de l'origine de la langue et poésie françoise: rymes et romans* (FAUCHET 1581), ofereix una síntesi en format de crònica de *Le Roman du Châtelain de Coucy*, a la qual afegeix algunes pinzellades de voluntat històrica: l'autor s'inclina a pensar que el protagonista del relat fou Raoul I, senyor de Coucy de 1149 a 1191, però mostra certs dubtes respecte la identitat de l'heroi i proposa també que el seu nom real fos el de Renault, tal i com es diu al *roman*. Ja al segle XVII, a *Augusta Viromanduorum vindicata et illustrata* (HÉMERAY 1643), Hémeray reproduceix la crònica de Fauchet amb alguns canvis i matisos. L'acció se situa en l'any 1188, moment en què el rei Felip II marxa a Jerusalem per sumar-se a la Tercera Croada. Hémeray esmenta alguns dels cavallers que l'acompanyaren i destacaren per les seves gestes: entre ells hi havia un tal Rodolphe o Raoul de Coucy. L'autor procedeix, a continuació, a relatar els amors del castellà, que conduirien al que ell qualifica com un dels esdeveniments més horripilants de tota la història (*cuius lascivae libidines in catastrophem prodigiosam, stupendamque defierunt*), perpetrat per Odon de Fayel, personatge desconegut i suposat marit de la dama.

No fou fins l'any 1770 que De Belloy (BELLOY 1770) tornaria a proposar que el nom real del Châtelain fos el mateix que apareix en el *roman*. L'acadèmic exposa teories no contrastades respecte la genealogia de la dama de Fayel i insinua que el relat del cor va succeir de debò, però també proposa fiar-se de l'anotació de l'únic manuscrit descobert fins aleshores (*Ch<sup>l</sup>*: Paris, BNF, fr. 15098), i que presenta la novel·la com una aventura de

<sup>109</sup> Per a un estat de la qüestió detallat sobre les obres entorn al Châtelain de Coucy anteriors al 1830, consultar MICHEL 1830. Molts dels autors revisats i presentats en aquest apartat han estat prèviament referenciats pel mateix Michel. En el nostre estudi, hem optat per deixar de banda les reescriptures de l'Edat Moderna de la llegenda del castellà, ja que no creiem que aportin llum sobre la problemàtica que ens ocupa.

<sup>110</sup> Com molt encertadament assenyalava Michel (1830: XXVI), tot sembla indicar que els manuscrits que contenen l'obra eren prou comuns abans del 1600. L'estudiós ens en dóna alguns exemples en la seva edició crítica: *Inventaire de Charles V, 1373*; *Inventaire de Marguerite de Male, héritière de Flandre, veuve de Philippe-le-Hardi, mort à Arras en 1405*; *Libraries de Bourgogne. Inventaire de la librairie qui est en la maison à Bruges, circa 1567*; *Bruxelles. Inventaire de 1487*.

*Renault de Coucy*. Per De Belloy, encara que no hi hagi constància històrica de cap castellà de Coucy anomenat Renault, la referència explícita en aquest únic manuscrit convida a pensar que existí. Tot i així, treu a llum també l'existència d'un tercer Raoul, nebot del primer, documentat com a *clericus* el 1187 i que morí, també, a Palestina. Segons De Belloy, aquest personatge rondava la vintena quan pogué ser nomenat castellà de Coucy, i és possible que hagués festejat la veïna dama de Fayel. El 1779, per contra, Legrand d'Aussy sentència en una nota al peu dels seus *Fabliaux ou Contes des douzième et treizième siècles, traduits ou extraits* (LEGRAND D'AUSSY 1779) que, si bé el Châtelain fou un personatge real mort durant el setge d'Acre, la lectura atenta del roman l'ha portat a concloure que es tracta d'una obra d'absoluta ficció. Respecte a la veracitat del cor devorat, d'Aussy no es posiciona i expressa, amb ironia, que *je laisse aux anthropophages le plaisir de prouver la vérité de ces abominations dégoûtantes*.

A finals del segle XVIII, el músic francès Jean-Benjamin de La Borde publica la primera edició crítica de les cançons del Châtelain de Coucy (LA BORDE 1781). En el volum, que podem considerar el primer estudi simultàniament històric, literari i musical del *trouvère*, La Borde afirma que el nom real del poeta, que visqué a les acaballes del segle XII, era el de Raoul. La hipòtesi se sustenta en una carta de 1190 escrita per Raoul I, senyor de Coucy, i adreçada a un descendent homònim. La teoria de La Borde, però, es fonamenta en un error compartit amb la majoria dels seus predecessors: el títol de Raoul fa referència als senyors de Coucy, no als seus castellans. L'autor presenta un corpus de vint-i-quatre poemes, moltes de les quals es demostraria més endavant que no són obra del Châtelain.

El 1784, en el segon volum de la monumental obra *L'Art de vérifier les dates* (CLÉMENCET/DANTINE/DURAND 1784), s'insisteix en la teoria proposada per De Belloy: el nom real del Châtelain coincideix amb el del *roman*. Els autors afirmen que la tràgica mort del personatge, en cas que fos certa, s'hauria d'assignar a Renault I, castellà de Coucy, i no pas a Raoul I, senyor de Coucy. L'atribució de l'aventura al noble de major rang respon a la fama, els mèrits bèl·lics i la superioritat jeràrquica de Raoul, que es veïe com un personatge més interessant que el seu vassall. Compartirien aquesta mateixa opinió Chaudon i Delandine (1810), que en el *Dictionnaire universal, historique, critique et bibliographique* enllacen algunes de les dades més rellevants sobre el castellà en l'entrada de *Coucy II*, que aquí extraïem de Michel (MICHEL 1830: XXIII):

Renaud, châtelain de Coucy II, fut le héros d'un événement tragique dont les romanciers et les historiens se sont emparés, et l'auteur de plusieurs chansons amoureuses. On le croit neveu ou au moins parent de Raoul, sire de Coucy, avec lequel on l'a confondu. Un manuscrit en vers François, conservé à la Bibliothèque Impériale, intitulé *Roman du châtelain de Coucy et de la dame de Faïel*, et écrit vers l'an 1228; un chronique rapporté par Fauchet, sur le même sujet, écrite vers l'an 1380; Froissart et Christine de Pisan, offrent les plus anciens témoignages des amours du châtelain de Coucy, de sa mort, de la fin malheureuse de sa maîtresse, Gabrielle de Vergy, dame de Faïel, et de l'action horrible du mari de cette dame.

El diccionari confon la dama de Fayel amb Gabrielle de Vergy i uneix el castellà i el senyor de Coucy per un llaç de sang. Narra breument les aventures del Châtelain, mort a Acre, i afirma, curiosament, que la tragèdia del cor fou real i s'ha d'atribuir a aquest personatge francès, no pas a Guillem de Cabestany. Aquesta és la primera menció que vincula el *roman* a una altra obra amb el motiu del cor devorat. La segona és obra de Roquefort (1811), que narra la vida del castellà i assenyala que la seva tràgica mort *a été attribuée par les Provençaux au troubadour Cabestaing, par les Italiens à un Prince de Salerne, et par les Espagnols à un marquis d'Astorgas*. L'autor data la llegenda de finals del segle XII, i en menciona altres reescriptures com el *Lai d'Ignaure* i el *Lai de la Chastelaine de Vergy*, que influenciarien *Le Roman du Châtelain de Coucy* juntament amb cròniques com la de Fauchet. De Roquefort corregeix l'error que atribuïa a la dama de Fayel el nom *de Vergy* i rebutja l'autenticitat del relat, defensada per De Belloy. Afegeix que s'han conservat vint-i-quatre excel·lents composicions del castellà, publicades per La Borde, però deixa oberta la problemàtica entorn al nom propi del *trouvère* i afirma erròniament que acabà els seus dies a Acre, lloc on morí Raoul I de Coucy.

Al segon volum de *Les Poètes français, depuis le XIIe siècle jusqu'à Malherbe* (AUGUIS 1824), Auguis situa el Châtelain entre els *trouvères* més destacats del segle XII i resumeix *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*. L'acadèmic contradia La Borde respecte la identitat del poeta i fa una distinció explícita entre el castellà i Raoul, senyor de Coucy, aquest darrer també present en el recull líric. Auguis està convençut que hi hagué una història d'amor entre un castellà i la dama de Fayel pels volts del 1187, però també és conscient que el relat és molt semblant al de Guillem de Cabestany i admet que *Il y a tout lieu de croire que c'est une seule et même histoire mise sur le compte de deux personnages différents*.

L'any 1829, Crapelet s'allunyaria del discurs historicista predominant i publicaria per primera vegada *L'Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* (CRAPELET 1829). L'edició ofereix el text original segons *Ch'* i la seva versió prosificada i adaptada al francès modern. Crapelet introdueix l'obra amb un prefaci en el qual sintetitza la problemàtica entorn a la identitat del castellà i la veracitat del relat, tot citant De Belloy, Legrand d'Aussy i Fauchet, però se centra sobretot en l'anàlisi de la narració com una obra de ficció. L'autor proclama que no és convenient fiar-se de la teoria de d'Aussy, segons la qual el text és una invenció sorgida de la ment d'un autor de ficció, perquè l'estudiós no sembla haver tingut contacte directe amb el manuscrit conservat. També critica durament l'obra de De Belloy, ja que presenta de manera desfigurada el text medieval, amb canvis i afegits, i adjunta un seguit de gravats falsos dels seus protagonistes tot afirmant que corresponen al manuscrit original. Aquestes negligències són les que motiven Crapelet a publicar íntegrament l'escrit, acompanyat d'una descripció detallada del manuscrit i del concís *Lai de la Dame du Fayel*, en el qual l'enamorada plora la marxa del seu amant cap a Terra Santa. El llibre, a més, està complementat per diverses notes explicatives que exposen les teories de Crapelet (no sempre encertades) respecte el nom real del Châtelain, els fets històrics documentats i els errors conceptuals fins aquell moment acceptats.

La segona edició de les obres del Châtelain, i la primera estrictament filològica, es publica el 1830 de la mà de Francisque Michel (MICHEL 1830). Michel edita de nou vint-i quatre poesies, atribuïnt-les totes al Châtelain, i refuta definitivament les teories de La Borde i Crapelet respecte la identitat del poeta, fent una diferenciació entre les armes dels senyors de Coucy i les dels castellans, descrites a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*. Aquest mateix *roman* permet a Michel considerar la possibilitat que el nostre poeta dugués el nom que se li atribueix a l'obra, Renault, i que visqués a cavall dels segles XII i XIII. Les poesies del Châtelain es presenten, en aquesta ocasió, acompanyades d'una adaptació moderna de la notació musical original, a més d'un estat de la qüestió, la crònica de Fauchet, la descripció dels manuscrits on s'han conservat les cançons, el text atribuït a la pròpia dama de Fayel i aquells on simplement es menciona el poeta.

El 1840, dins del volum *Recherches et matériaux pour servir à une histoire de la domination française aux XIIIe, XIVe et XVe siècles dans les provinces démembrées de l'Empire Grec à la suite de la quatrième croisade* (BUCHON 1840), Buchon transcriu les obres de l'historiador i cavaller croat Geoffroi de Villehardouin (1160–ca. 1115) *Conquête de l'Empire de Constantinople per les francs* i *Ystoire de l'Empereur Bauduin de Constantinoble*. En ambdós textos, que Waillys tornaria a editar el 1882, es llisten tots els nobles francesos que s'embarcaren en la Tercera Croada, entre els quals figura *Guis li chastelains de Couci*. La menció explícita confirmaria la historicitat del viatge per mar narrat al *roman* per part d'un dels castellans de Coucy, i aportaria les primeres dades biogràfiques extretes fora de l'obra de ficció.

Uns anys més tard, Melville elaboraria dins del *Bulletin de la Société académique de Laon* (1855) un estudi geneològic complet de la castellania dels de Coucy, amb una anàlisi biogràfica de tots els castellans que van heretar el títol des del segle XI fins al XVIII. L'autor posa de relleu que la majoria d'estudis que pretenen rastrejar la identitat del Châtelain de Coucy tendeixen a passar per alt la història del seu llinatge, i els pocs que s'hi han centrat no n'han extret conclusions convincents. Melville descriu les característiques, obligacions i beneficis de la figura del castellà en l'àmbit feudal i realitza el seu estudi a partir de fragments de cartularis com el de Nogent i el de Saint Vincent de Laon. El recorregut el porta a deduir que el poeta i protagonista del tràgic *roman* fou Renaut II, fill de Gui V, que exercí de castellà des del 1174 fins aproximadament el 1192. Melville, però, arriba a aquesta conclusió fortament influenciat pel relat del cor devorat i per dades poc fonamentades des d'un punt de vista històric: segons l'estudiós, Renaut hauria passat a la història sota el nom de Raoul (per algun motiu no especificat) i el seu matrimoni amb una dona de més edat (Mauduite, la seva tieta) l'hauria conduït a apropar-se a la dama de Fayel, identificada com a Gabrielle de Vergy.

L'any 1858, Chassant publica primer al *Nouvelliste de Rouen* i després al *Bulletin du Bouquiniste* un article breu i de gran rellevància. L'estudiós afirma haver desvelat el nom de l'autor de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* en resoldre el giny emprat per amagar-lo, i que Crapelet fou incapaç de desxifrar. Segons Chassant, en els darrers disset

versos del roman és possible detectar un acròstic seccionat que dona el nom *Jacques Saquespe*, d'origen xampanyès (CHASSANT 1858).

Paral·lelament, sorgeixen noves dades sobre el Châtelain històric. El 1865, Peigné-Delacourt edita el cartulari de l'abadia de Notre-Dame d'Ourscamp, amb documentació que va des del primer terç del segle XII fins a finals del XV. Entre els documents editats, trobem una donació de l'any 1186 per part de Renaut de Coucy a l'abadia. En el text, però, el títol de castellà no el porta ell sinó un Gui, referit com a *Cociacensis castellanus* (1865: 270). En quatre altres documents del 1190, 1198, 1200 i 1201, el mateix personatge fa donació de diversos béns a l'abadia i a persones properes a la institució en motiu d'un viatge a Terra Santa.

Algunes de les idees de Michel i de Chassant serien reconsiderades i repeses per Paris l'any 1879 (PARIS 1879). Paris revisa el nom de l'autor del *roman* suggerit per Chassant i confirma que la hipòtesi sembla sòlida, però que l'acròstic s'ha d'interpretar a partir dels darrers catorze versos, donant com a resultat *Jakemes Saqesep*. A partir d'aquest moment, i a falta d'arguments en contra, Jakèmes Sakesep, d'origen picard, s'acceptaria com el nom de l'autor del *roman*. L'estudiós, a més, data l'escriptura de l'obra de finals del segle XIII o principis del XIV, i la situa al comtat de Vermandois, on es desenvolupa l'acció. A continuació, presenta detalladament la sinopsi del text i en comenta l'estil i alguns dels moments més rellevants, posant especial èmfasi en les aportacions originals de l'autor i examinant-ne les fonts i referències històriques. Sobre aquest darrer aspecte, i convençut que Jakèmes només coneixia del castellà la seva obra poètica, Paris observa que:

(...) les circonstances qu'il en rapporte, et qui jusqu'à présent ont seules servi de base à sa biographie, doivent perdre toute valeur aux yeux de la critique. Ces circonstances, en dehors de l'histoire de ses amours, se réduisent d'ailleurs à fort peu de chose.

Respecte el nom del castellà, el més probable és que l'autor del *roman* conegués un manuscrit de les cançons que, igual que el manuscrit *F*, anés encapçalat per la rúbrica *Messire Reignaut Chastellain de Couchy*<sup>111</sup>. L'identitat real del personatge no sembla remetre ni a Raoul ni a Gui, sinó a algun dels descendents que portaven el nom de l'heroi fictici, entre els quals hi ha el *clericus* de De Belloy. Paris proposa que l'autor de les cançons i posterior protagonista del roman fos aquest mateix personatge: Renaut de Magni, castellà de Coucy entre 1207 i 1218. El nom que es dona a l'heroïna de la història, en canvi, sembla haver estat escollit a l'atzar: és cert que s'ha conservat la breu cançó, anònima o atribuïda a Guiot de Dijon, que en un sol manuscrit rep el nom de *Lai de la dame de Fayel*, però Jakèmes no incorpora el text en la narració i Paris creu, a més, que la referència a la senyora és un afegit posterior a la redacció del *roman*. Finalment, l'acadèmic tracta la llegenda del cor devorat i fixa els que seran, a partir d'aleshores, els dos temes centrals del debat sobre el motiu literari: els orígens i la transmissió. L'autor atribueix a la llegenda un origen cèltic i justifica

<sup>111</sup> Veure imatge 9 de l'*Apèndix* (ms. *F*, f. 108v).

aquesta teoria amb la descripció dels textos més antics dels quals tenim constància: el *Lai de Guirun* i la *Vida* de Guillem de Cabestany. Aquestes obres es relacionen amb el paròdic *Lai d'Ignaure*, la primera i novena història de la “Quarta jornada” del *Decameró* de Boccaccio i, en la tradició alemanya, amb el *Herzmare* de Konrad von Würzburg i la *Bremberger-Ballade*. D'aquesta manera, el tractament del *roman* de Jakèmes no només desemboca en un estudi del text, sinó que també permet a Paris posar-lo en relació amb d'altres obres, si bé es tracta encara d'un nombre reduït.

Fath plantejaria, el 1883, una nova possibilitat (FATH 1883). La seva edició de les poesies (quinze d'atribució segura i dotze de dubtosa) s'inicia amb un resum de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* i un breu estudi de les diverses versions de la llegenda del cor menjat. Fath arriba a la conclusió que els precedents no ofereixen cap relació de fons ni de forma amb el *roman*, ja que el personatge del castellà, segons ell, es diferencia notablement dels altres poetes cortesos, si bé no s'indica en què. A continuació, es presenten les composicions com a obres de Gui, senyor de Thourotte i castellà de Coucy documentat d'entre 1186 i 1203, si bé alguns cançoners n'atribueixen certes cançons a Gace Brulé, Conon de Béthune o Blondel de Nesle. Segons Fath, les armes descrites al *roman* no demostren res, precisament perquè les de Renaut i les de Gui, sent de la mateixa família, coincideixen. Per altra banda, la rúbrica comentada per Paris és una excepció que confirma la regla: la resta de manuscrits es refereixen al trobador com a *Chastelains* o *Chastelains de Coucy*. A més, està escrita en una tinta diferent, tret que podria donar a entendre que es tracta d'una anotació posterior i inspirada per la novel·la. Segons Fath, si Jakèmes anomenà el seu protagonista Renaut fou simplement perquè existiren dos castellans de Coucy amb aquest mateix nom. La tria del *trouvère* com a heroi del cor menjat també hauria de tenir algun tipus de fonament: Gui, sense descendència, morí en un trajecte marítim el 1203, en època de la Quarta Croada. Fath conclou, així, que Gui ha de ser per força el poeta Châtelain de Coucy. En el cinquantè número de *Romania*, (1884) Paris donaria suport, tot i els nombrosos errors d'edició i d'atribució dels textos, a les hipòtesis de Fath, i confirmaria que el protagonista del *roman* és Gui de Coucy. Amb el suport de Paris, la teoria que Fath havia proposat per determinar amb enginy l'identitat del castellà es dona per bona.

Aquesta teoria també seria acceptada per Delbouille i Matzke en la seva edició del *roman* (DELBOUILLE/MATZKE 1936), si bé es matitzaria que Jakèmes no té un coneixement exacte de la cronologia, ja que atribueix al seu protagonista el nom de dos castellans de la primera meitat del XIII però situa l'acció abans, a finals del segle XII, tal i com ho demostren les referències a la Tercera Croada i al rei Ricard Cor de Lleó. El seu testimoni, finalitza, *n'a donc pas plus de valeur que celui du ms. Egerton (F)*. S'afegeix que, en cas que s'admetés que el poeta i castellà fou Gui, s'establiria un pont entre la història, la lírica i el *roman* que exclouria qualsevol possibilitat d'atzar.

En la seva edició de les cançons de Gace Brulé, Dyggve (1951) no coincideix del tot amb les teories de Fath i de Paris. Per una banda, es mostra d'acord amb que el nom del castellà fos el de Gui, però per l'altra proposa que es tractés d'un altre personatge: Gui de

Ponceaux, a qui Gace Brulé envià fins a cinc cançons i amb qui semblava compartir un mateix ideal d'amor cortès. Aquesta teoria, però, se sustenta únicament amb fonts literàries, ja que cap document històric no vincula Gui de Ponceaux amb la figura del *trouvère*. Dyggve es refereix també per primera vegada a la cançó *La douce voix du rossignol sauvage* com a possible peça d'una "polèmica literària" a tres bandes. L'autor relaciona la poesia amb *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (RS 15, 1124) de Gilles de Viés-Maison i amb *Tant m'a mené force* (RS 42), de Gace Brulé.

Per la seva banda, Zumthor donaria suport a la teoria de Fath a la seva *Histoire littéraire de la France médiévale* (1954), en la qual parla, entre molts altres autors medievals, de la figura del castellà. Zumthor contextualitza i caracteritza les obres literàries escrites en llatí, francès i provençal a la França d'Oïl i a Occitània entre els segles VI i XIV, tot relacionant-les en una gran xarxa d'antecedents i influències que implica també *topoi* procedents de les tradicions germànica, persa i celta. En el tercer apartat del llibre (*Les XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> Siècles*), l'autor parla de *Gui, gouverneur du château de Coucy*, com un excel·lent imitador dels models trobadorescos occitans. Per Zumthor, el Châtelain és el poeta que millor representa el cercle de *trouvères* de finals del segle XII, ja que assimila tant bé les fórmules de la lírica precedent i coetània, que acaba per esdevenir l'exemple paradigmàtic del poeta cortès i el model d'amant perfecte. Zumthor exclou, d'aquesta manera, tot rastre d'individualisme dins de les composicions del castellà.

L'any 1964, Lerond publica la quarta gran edició de les poesies atribuïdes al Châtelain (LEROND 1964), que té l'objectiu de millorar els errors i suplir els buits de les anteriors. Lerond, com ell mateix anuncia, disposa de bibliografies que encara no existien en l'època de Fath, ha consultat manuscrits dels quals Fath només en coneixia còpies i també nous manuscrits que es poden comparar amb els predecessors. El treball s'obre amb un detallat recull bibliogràfic d'obres referents a la lírica del castellà i al seu entorn literari, al qual segueix una breu aproximació a la problemàtica entorn a la identitat del poeta. Lerond explora la proposta de Dyggve, però no arriba a cap conclusió convincent i deixa la qüestió a l'aire, admetent que la figura de Gui de Ponceaux és certament seductora. A continuació, presenta un breu estat de la qüestió sobre les tres edicions anteriors de les composicions del poeta (La Borde, Michel i Fath), llista els nombrosos manuscrits on s'han conservat i les divideix en cançons autèntiques, d'atribució possible, dubtoses i rebutjades. Lerond, a més, expressa que seria possible que els vincles que uneixen història, obra literària i *roman* anessin més enllà de la casualitat. Aquesta idea, que no havia estat explorada des de Paris, no es desenvolupa: l'autor simplement comparteix les opinions de Fath i de Delbouille.

Dins del vuitanta-tresè número de *Revue des langues romanes*, Perry elabora el 1979 (PERRY 1979) una succinta anàlisi de la simbologia del cor en tres de les cançons del Châtelain de Coucy que Lerond va catalogar com a obres d'atribució segura: *La douce voix du louseignol sauvage*, *Li nowviauz tanz et mais et violete* i *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent*. Perry sintetitza la idea fonamental de la teoria de Nelli a *Erotique des Troubadours* (1963): l'amor cortès té el seu origen en els rituals de sang de les societats guerreres primitives,

reconvertits durant l'Edat Mitjana, a través del codi d'honor, en el conjunt de rituals cavallerescos en els quals s'emmirallaria la *fin'amors*. Aquest fenomen de comunió espiritual es veuria reflectit en l'ús del cor en la lírica trobadoresca i trobaria la seva màxima expressió en el motiu literari del cor devorat. Un dels *trouvères* que millor reflecteixen en les seves composicions aquesta "mitologia del cor" és el Châtelain de Coucy. L'autora identifica la figura del castellà amb la de Gui, la relaciona amb el *roman* de Jakèmes i a continuació n'analitza les poesies mencionades a la llum de les idees de Nelli, procediment que permet copsar el tipus de relació que el poeta pretén establir amb la dama a qui canta.

L'any 1981, Calin s'interessa pel relat de Jakèmes des de la perspectiva del llenguatge, de la comunicació verbal i no verbal dels seus personatges i de les marques d'intertextualitat que conté (CALIN 1981). Per a l'estudiós, queda clar que el text assimila la vida i obra de Gui, castellà de Coucy de finals del XII, i les fa entrar en la tradició del cor devorat. La tragèdia, però, només es desenvolupa en la recta final de la narració: d'aquest fet se'n desprèn que Jakèmes escrigué el relat amb més d'una intenció en ment, i no només per centrar-se en el motiu del cor menjat. El *roman* és vist com una obra que fusiona la ficció novel·lesca amb la lírica cortesana per tal d'eleva un *trouvère* a heroi i de justificar-ne la producció poètica en funció de la presumpta biografia. Calin comenta breument la tradició de les insercions líriques en la literatura baixmedieval i revisa els fragments poètics que Jakèmes insereix en la seva narració, no tots ells obra del Châtelain. També identifica els conceptes d'amor, guerra i art com els tres pilars fonamentals del text i distingeix els trets característics de Renaut, el modèlic heroi *juvenis*, dels del senyor de Fayel, el *senior* antagonista.

A *Les deux âges de la seigneurie banale* (1984), Barthélemy elabora un estudi sobre les relacions de poder en les terres propietat dels senyors de Coucy entre els segles XI i XIII. L'autor realitza una aproximació històrica i antropològica a les senyories de la Picardia i la Champagne i traça una línia genealògica dels senyors i dels castellans de Coucy. A part d'assenyalar Raoul I de Coucy com un impulsor dels dominis familiars gràcies a la seva relació amb els Capet, Barthélemy descriu el rol de la figura del castellà i en detalla les competències militars i jurídiques. Gràcies a la seva recerca, l'autor arriba a la conclusió que la teoria de Fath és certa, i que el *trouvère* i protagonista del *roman* ha de ser per força l'única persona que duia el títol de castellà a finals del segle XII: Gui de Coucy.

El 1990, Gruber publica un article en el qual aprofundeix en el debat amorós a tres bandes entre Gilles de Viés-Maison, Gace Brulé i el Châtelain de Coucy (GRUBER 1990). L'autor parteix de la proposta de Dyggve però també d'una crítica a Zumthor, de qui afirma que analitza *La douce voix du rossignol sauvage* de forma massa superficial i passant per alt detalls imprescindibles per a la seva total comprensió. Zumthor havia presentat la composició com una original realització del cànon cortès, però Gruber demostra que beu de dues grans influències: Bernart de Ventadorn i Gace Brulé. Estructuralment, la cançó segueix un esquema calcat a *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* de Gilles de Viés-Maison i amb *Tant m'a mené force*, de Gace Brulé, i mostra també un contingut afí amb ambdues



composicions. Gruber confirma així definitivament la teoria de Dyggve, i arriba a la conclusió que la cançó del Châtelain deu molts dels seus trets a Gilles de Viés-Maison, que inicià el debat entre els tres *trouvères*.

El 1998, Rosenstein fa un repàs dels seus propis estudis sobre el Châtelain i reflexiona sobre aquells aspectes de l'obra del *trouvère* que encara resten per estudiar, sobretot pel que fa a la relació entre el poeta francès i els seus predecessors i contemporanis occitans (ROSENSTEIN 1998). L'estudiós considera que la producció poètica del castellà, identificat com a Gui, és ideal per a estudiar les relacions entre França i Occitània i els vincles lírics entre els poetes de cada territori. Rosenstein examina alguns fragments de les cançons del Châtelain i els vincula amb Gaucelm Faidit, Jaufre Rudel i Bernart de Ventadorn, arribant a la conclusió que aquest darrer trobador fou una influència fonamental per al *trouvère*. La relació del castellà amb Gilles de Viés-Maison, Gace Brulé i Blondel de Nesle també es fa manifesta gràcies a les semblances estilístiques i temàtiques, que tot i així no exclouen una certa individualitat poètica en la lírica del Châtelain de Coucy.

Seguint una línia d'investigació semblant, Gaunt (2008) es pregunta si en la lírica del Châtelain és possible detectar-hi trets específics que el singularitzin com a *trouvère*. Les condicions de difusió i recepció del corpus líric del castellà són tan úniques, que l'autor es pregunta si no seria necessari analitzar-lo seguint una metodologia diferent a la que s'empra per a la resta d'obres coetànies. El lector modern ha de ser conscient en tot moment que l'obra i el llegat de Gui planteja molts problemes d'autoria i està marcada irremediament pel *roman* de Jakèmes, que "ressuscita" la figura històrica i la transforma en un personatge de ficció. Gaunt comenta alguns dels fragments lírics del *roman* com a condicionants de la recepció de tota la producció del castellà i conclou que si Jakèmes se'n va servir fou perquè, a més d'enriquir la narració, eren peces líriques de tal qualitat que contenien petites històries en si mateixes.

Scattolini publica el 2013 un breu article entorn a la *mala canso* de Gilles de Viés-Maison *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (SCATTOLINI 2009), que relaciona amb els textos de Gace Brulé i el Châtelain de Coucy per corroborar que són tres peces d'un sol debat poètic entre els tres *trouvères*. El vincle que mantenen els textos revela una relació personal i literària entre els poetes de finals del XII, reunits entorn de la figura de Gace Brulé, sobretot pel que fa als *envois* de cada composició. Scattolini conclou que el castellà, identificat com a Gui de Ponceaux, i Gace Brulé, representen les dues cares d'una mateixa poètica amorosa, que beu de la tradició occitana i de l'obra de Chrétien de Troyes.

L'any 2019, finalment, Verzilli presentaria amb la seva tesi doctoral (VERZILLI 2019) la cinquena i darrera edició crítica de les poesies del Châtelain de Coucy. Verzilli enumera i descriu detalladament tant els vint-i-sis cançoners que han conservat les composicions dels *trouvères* com els *romans* que n'han incorporat insercions líriques, donant especial importància a l'obra de Jakèmes. A través de l'anàlisi intertextual dels cançoners i dels poemes que contenen, l'autora estableix per al Châtelain de Coucy un corpus líric de quinze poesies: onze d'atribució segura i quatre d'atribució molt probable, que corresponen a les

que hem llistat prèviament. Amb la recopil·lació de les composicions adjudicades amb major certesa al castellà, Verzilli proposa una anàlisi exhaustiva de cada text que permeti extreure i definir les principals característiques compositives del poeta: als comentaris específics de cada poesia se sumen els quadres mètrics i rítmics, l'estudi dels trets lingüístics més rellevants i l'enumeració de totes les figures retòriques emprades pel *trouvère*. L'edició crítica, a més, va precedida d'un apartat introductori que ofereix un breu estat de la qüestió sobre els estudis dedicats a la identificació històrica del poeta, i que dóna definitivament per bona la hipòtesi de Fath: el Châtelain és Gui, senyor de Thourotte i castellà de Coucy de finals del segle XII.

### 3.2. Dades històriques

Al nord de França, concretament a l'actual departament francès d'Aisne, s'alcen les ruïnes del castell de Coucy. Aquesta fortalesa, documentada des del segle X i reconstruïda al XIII<sup>112</sup>, fou propietat dels senyors de Coucy<sup>113</sup> i era governada i administrada pels denominats castellans de Coucy<sup>114</sup>. El títol de castellà es posseïa per dret hereditari i incloïa, a més del comandament del castell, l'autoritat sobre els cavallers que l'habitaven i la potestat sobre alguns dels poblets dispersats entorn seu (LEROND 1964: 16).

Un dels nobles de la Picardia que exercí tal càrrec fou Gui IV de Coucy (ca. 1167–1203), descrit per Melville (1885: 254) com a vescomte de Soissons, senyor de Namcel i Thourotte i castellà de Coucy<sup>115</sup>. Si bé és cert que la informació que ens ha arribat d'aquest personatge és escassa en comparació amb d'altres *trouvères*, els documents que el testimonien són més nombrosos i ens aporten més dades que no pas els que han deixat constància sobre Guillem de Cabestany. Gràcies al cartulari de l'abadia de Notre-Dame d'Ourscamp, editat per Peigné-Délaucourt (1865), sabem que Gui IV nasqué poc abans del 1167, any en què morí el seu pare Gui III. Jean, castellà de Noyon i de Thourotte i oncle del nostre

---

<sup>112</sup> La fortalesa s'erigí com un simple castell de mota a principis del segle X. Entre finals del segle XII i principis del XIII, Enguerrand III, senyor de Coucy (ca. 1182–1242), n'ordenà la reconstrucció i fortificació. Les ruïnes que encara avui en dia es poden apreciar són un vestigi de tal reconstrucció (HENNEMAN/CLARK 1995: 502).

<sup>113</sup> Per a més informació sobre la genealogia dels senyors de Coucy, veure BARTHÉLEMY 1984.

<sup>114</sup> Segons Melville (1885: 225), els súbdits de més alt grau dels senyors de Coucy eren els castellans, que guardaven i protegien el punt central del poder senyorial: el castell. Tot i ser també grans figures de la noblesa i posseir grans dominis, aquests personatges segueixen sent bastant desconeguts, ja que han estat eclipsats pels seus superiors. De fet, aquest mateix fenomen és el que ha dificultat durant tants anys la identificació històrica del nostre *trouvère*.

<sup>115</sup> Com s'ha pogut apreciar en l'estat de la qüestió precedent, la identitat del poeta i personatge llegendari conegut com a Châtelain de Coucy ha estat objecte de nombroses investigacions que han desembocat en hipòtesis variades. Pels estudis més recents, el context històric i la cronologia, creiem que el més probable és que l'autor sigui Gui IV de Coucy o de Thourotte. En el present apartat es desglossen totes les dades referents a aquest personatge, donant per vàlida la proposta de Fath (1883), que ha estat també avalada per Lerond (1964: 19), Barthélemy (1984: 509), Paterson (Troubadours, trouvères and the Crusades: Châtelain de Coucy [Web]) i Verzilli (2019: 7).

poeta, assumiria temporalment el títol de castellà de Coucy fins als volts del 1173 (BARTHÉLEMY 1984: 177) i el retornaria poc després al seu legítim titular.

El primer document que menciona Gui com a castellà és del 1186: es tracta d'una donació feta per Renaut de Coucy i el seu germà, Pierre le Vermeil, a l'abadia d'Ourscamp (PEIGNÉ-DELACOURT 1865: 269–270<sup>116</sup>). Aquests dos personatges fan entrega d'un terreny situat al costat de Namcel, a tocar de l'abadia, propietat de Pierre. Al final del text s'explicita que els nobles estan acomplint la donació també de part de *Guido, Cociacensis castellanus*, al feu del qual s'adscrivien prèviament les terres. L'acta ve corroborada i segellada per Nivelò, bisbe de Soissons.

Quatre anys més tard, el 1190, Gui en persona cedeix als religiosos de la mateixa abadia una porció cultivable del territori que posseeix a Namcel (*unam carrucatum*<sup>117</sup> *terre arabilis*) i que delimita amb el santuari (1865: 112). En aquesta ocasió, s'especifica el motiu de la donació: Gui es disposa a partir cap a Terra Santa (*Iherosolimam profecturus*), sens dubte per unir-se a la recentment iniciada Tercera Croada (1189). És més, la validesa del document queda sotmesa a la supervivència del castellà en tal empresa; les terres mencionades només passaran a ser propietat d'Ourscamp en cas que ell hi perdi la vida i la seva muller quedi sense descendència.

El 1198, però, una nova donació a l'abadia ens descobreix que el castellà va sobreviure a la croada i torna a ser a França (1865: 113). El noble fa entrega de tots els terrenys del seu feu que estan a mans de Renaut de Magny i de la seva tieta Malduta. Un any més tard, es recorda de l'almoïna realitzada el 1190 i que, amb el seu retorn, no s'ha fet efectiva. Després de llistar de nou tot el que va prometre, Gui decideix fer-ne donació solemne a l'altar de Santa Maria d'Ourscamp. Del 1199 també tenim constància d'una acta confirmada pel bisbe Nivelò en la qual el castellà concedeix una tercera part del terreny que Pierre le Vermeil posseïa dins dels seus dominis (1865: 113).

L'any 1201, Gui realitza la darrera i més important de les seves donacions (1865: 115). El noble menciona la propietat que cedí a l'abadia abans de partir cap a Terra Santa (*in prima profectioe mea Iherosolimitana*) i afegeix a aquest terreny un de nou en motiu d'un segon viatge (*in secunda profectioe mea*), corresponent a la Quarta Croada (1202). El propi castellà devia ser ben conscient del risc que suposava l'expedició, ja que més endavant, en aquest mateix document, opta per entregar tot els béns que ell i els seus antecessors posseïen en el feu. La donació es fa amb el vistiplau de la seva esposa Margareta (*Hec omnia concessit Margareta uxor mea*), senyora d'Epagny (MELVILLE 1855: 256), amb qui, com ja s'ha comentat, no havia tingut fills.

Arribats en aquest punt, Gui desapareix de la documentació del cartulari. Per seguir-ne el rastre i indagar què se'n va fer, ens cal recórrer a un testimoni escrit molt

---

<sup>116</sup> Tots els documents aquí referits han estat extrets de l'edició del 1865 de Peigné-Delacourt.

<sup>117</sup> Segons el diccionari Llatí-Català de l'Enciclopèdia Catalana (1993: 228), una *carruca* és una arada de pala, l'estrí agrícola emprat per regirar la terra. Deduïm així que *carrucata* fa referència a una extensió de terreny sobre la qual es pot aplicar l'arada.

diferent: la crònica de l'historiador i cavaller croat Geoffroi de Villehardouin (1160–ca. 1215) *Histoire de la conquête de Constantinople ou Chronique des empereurs Baudouin et Henri de Constantinople* (WAILLYS 1882). En aquestes memòries, Villehardouin relata detalladament els fets que s'esdevingueren al llarg de la Quarta Croada: des del previ enrolament dels nobles més rellevants, amb les seves respectives tropes, fins al setge de Constantinoble. Entre els comandants francesos que se sumaren a l'expedició militar es llisten Nivelò, que hem vist referenciat al cartulari d'Ourscamp com a bisbe de Soissons, i Gui de Coucy<sup>118</sup>. Aquesta menció al castellà no ens aporta nova informació, però ens confirma la seva presència en la campanya bèl·lica.

Si avancem en la crònica i en el trajecte dels croats cap a Àsia Menor, hi trobarem un episodi que l'autor descriu com a penós i dur<sup>119</sup>. Establerts a l'illa grega de Corfú, una part de l'armada es reuneix i arriba a la conclusió que el nou rumb de les tropes cap a Constantinoble els sembla una empresa llarga i molt arriscada<sup>120</sup>. La intenció dels nobles sublevats és restar a l'illa com a rereguarda fins que el gruix de l'exèrcit embarqui i demanar vaixells per fer marxa enrere, concretament cap a Brindisi. Villehardouin esmenta, entre els grans senyors que tenien intenció de desertar, Gui de Coucy<sup>121</sup>. Quan els alts càrrecs de l'exèrcit, conscients que no poden perdre més efectius, ho descobreixen, no dubten en anar a suplicar als barons que no se'n vagin. Els nobles cedeixen als precís i accepten acompanyar-los unes setmanes més, a condició que se'ls prometi que, tan bon punt ho demanin, se'ls facilitarà una flota amb la qual poder anar cap a Síria (WAILLYS 1882: 64–66/Villehardouin §§ 115–117).

Segellat el pacte, l'exèrcit surt de Corfú el 23 de maig de 1203<sup>122</sup> i fa escala a Nigrepont, actual illa d'Eubea, abans de partir cap a Constantinoble. Després de fer-se a mar, la crònica informa d'una gran desgràcia: la mort de Gui de Coucy. Villehardouin no especifica la causa de la defunció, però sí que ens diu que el cadàver fou llançat al mar Egeu<sup>123</sup>. Aquest és el darrer testimoni històric del nostre poeta, sobre el qual podem deduir, si ens fíem de totes les dades exposades, que morí amb poc menys de 40 anys. Com que no deixà descendència, el títol de castellà fou heretat per Malduta i, poc després, pel seu fill Renaut II de Magny, que passaria a ser anomenat castellà de Coucy entre els documents de 1207 i 1218 (PEIGNÉ DELACOURT 1865: 117). Val la pena recalcar, en vista del complex

<sup>118</sup> *En France se croisa Neules li évesques de Soison (...), Guis li chastelains de Couci, (...)* (WAILLYS 1882: 6/Villehardouin § 7).

<sup>119</sup> *Et dedenz cel sejour lor avint une mesaventure qui fut pesme et dure* (WAILLYS 1882: 64/Villehardouin § 113).

<sup>120</sup> Recordem que la Quarta Croada es plantejà al principi com una reconquesta de Jerusalem, però més endavant es decidí desviar les tropes cap a Constantinoble per tal de dur a terme una ofensiva directa contra l'Imperi Bizantí (BACKMAN 1995: 531).

<sup>121</sup> *Je ne vos puis mie toz cels nomer qui à ceste ouvre faire furent, mais je vos en nomerai une partie, des plus maistres chevetains. De cels fu li uns (...)* Guis li chastelains de Coci, (...) (WAILLYS 1882: 64/Villehardouin § 114).

<sup>122</sup> *Ensi se partiren del port de Corfoi la veille de Pentecoste qui fu mil et deus cens anz et trois après l'incarnation Nostre-Seignor Jesu Crist* (WAILLYS 1882: 68/Villehardouin § 119).

<sup>123</sup> *Et rentrerent en lor vaissiaus et corurent par mer. Lors lor avint uns granz domaiges; que uns halz hom de l'ost, qui avoit nom Guis li chatelains de Coci, morut et fu gitez en la mer* (WAILLYS 1882: 70/Villehardouin § 124).

estat de la qüestió sobre la matèria, que aquest seria el primer castellà de Coucy amb el nom de Renaut.

### 3.3. Obra lírica

Les quinze cançons analitzades en el present estudi s'han conservat en els vint-i-vuit manuscrits llistats a continuació, tots amb caplletres decorades i només un amb una miniatura del *trouvère*<sup>124</sup>. Les sigles emprades són les que proposaren Fath (1883), Raynaud (1884), Schwan (1886) i, en el cas que es tracti de cançoners identificats posteriorment, Spanke (1955). Lerond (1964) també se serví d'aquestes mateixes sigles per referenciar la majoria dels manuscrits que presenta<sup>125</sup>. Tenint en compte, però, que dins del seu treball s'agrupen també cançons dubtoses i rebutjades, l'autor afegeix altres manuscrits als quals ell mateix atribueix una sigla, i entre els quals hi ha els dos testimonis escrits de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*<sup>126</sup>. Com que en aquest apartat ens centrarem exclusivament en les composicions d'atribució segura i probable al Châtelain, la relació que presentem tot seguit coincideix sobretot amb les de Fath i Verzilli (2019), que encaixen amb els manuscrits referenciats per Linker (1979) en enumerar les cançons del poeta<sup>127</sup>:

- *A*: Arras, Mediatthèque Municipale, 657, *olim* 139
- *C*: Bern, Burgerbibliothek, 389
- *Cb*<sup>1</sup>: Paris, BNF, fr. 15098<sup>128</sup>
- *Cb*<sup>2</sup>: Paris BNF fr. 7514<sup>129</sup>
- *D*: Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Lat. fol. 7, *olim* 29
- *E*<sup>n</sup>: Einsiedeln, Benedikterkloster Bibliothek, ms. 364, *olim* 385
- *F*: London, British Library, Egerton 274, *olim* Van der Velde 15119
- *G*: London, Lambeth Palace, Misc. Rolls 1435
- *H*: Modena, Biblioteca Estense Universitaria, *α* R 4,4
- *I*: Oxford, Bodleian, Douce 308
- *K*: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 5198, *olim* B.L.F. 63
- *L*: Paris, BNF, fr. 765, *olim* 7182<sup>5</sup>, *olim* Colbert 3075

<sup>124</sup> Per a la miniatura i alguns *marginàlia* que donen indicis de la recepció de l'obra lírica del Châtelain a la llum del *roman* de Jakèmes, veure imatges 9 (ms *F*, f. 108v), 10 (ms. *L*, f. 63r) i 11 (ms. *a*, f. 12r) de l'*Appendix*.

<sup>125</sup> Per a un quadre detallat sobre la tradició manuscrita, veure LEROND (1964: 23–30), LINKER (1979: 117–120) i VERZILLI (2019: 9–18). La majoria dels documents s'han pogut consultar en versió digitalitzada gràcies al recull online realitzat per *Lirica Medievale Romanza* [Web].

<sup>126</sup> Els manuscrits afegits per Lerond són *Cb*<sup>1</sup>, *Cb*<sup>2</sup>, *Fl*, *Hr*, *Ml*, *St*, *Vg*, *Vt*<sup>1</sup>, *Vt*<sup>2</sup>, *Vt*<sup>3</sup>, *Vt*<sup>4</sup> i *Vt*.

<sup>127</sup> Tots aquests testimonis han estat llistats i descrits per RAYNAUD 1884, SCHWAN 1886, JEANROY 1918, GENNRICH 1921, LINKER 1979 i, més recentment, GATTI 2016.

<sup>128</sup> Primer manuscrit que conserva *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, durant molt de temps considerat l'únic testimoni escrit de l'obra.

<sup>129</sup> Segon manuscrit del *roman*, descobert el 1873 per Paul Meyer, a la biblioteca de Lord Ashburnham (PARIS 1879: 344).

- *L*<sup>a</sup>: London, British Library, Harley 3775
- *M*: Paris, BNF, fr. 844, *olim* 7222, *olim* Mazarin 96
- *Me*: Chansonnier de Mesmes
- *N*: Paris, BNF, fr. 845, *olim* 7222<sup>2</sup>; *olim* Cangé 67
- *O*: Paris, BNF, fr. 846, *olim* 7222<sup>3</sup>, *olim* Cangé 66
- *O*<sup>b</sup>: Città del Vaticano, BAV, Vat. Lat. 3208
- *P*: Paris, BNF, fr. 847, *olim* 7222<sup>4</sup>; *olim* Cangé 65
- *R*: Paris, BNF, fr. 1591, *olim* 7613
- *Q*<sup>o</sup>: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2909
- *S*: Paris, BNF, fr. 12581, *olim* suppl. fr. 198
- *T*: Paris, BNF, fr. 12615, *olim* supp. fr. 184
- *U*: Paris, BNF, fr. 20050, *olim* Saint-Germain fr. 1989
- *V*: Paris, BNF, fr. 24406, *olim* La Vallière 59
- *X*: Paris, BNF, n. a. fr. 1050, *olim* Ms Clairambault
- *Z*<sup>a</sup>: Zagreb, Biblioteca Metropolitana, MR 92
- *a*: Città del Vaticano, BAV, Reg. Lat. 1490

Com en el cas de la majoria de *trouvères*, l'estil del Châtelain de Coucy s'allunya del vocabulari complex i de la retòrica obscura característica del *trobar clus* occità i cerca un equilibri elegant entre la sofisticació i la claredat. Totes les cançons del nostre poeta conserven la melodia<sup>130</sup> i estaven originalment escrites en dialecte picard, afrancesat en les múltiples còpies dels manuscrits però amb alguns rastres residuals apreciables (FATH 1883: 25–28). Les composicions estan formades per entre quatre i sis *coblas* de tipologies diverses: en trobem de *doblas*, *singulars* i *unissonans*, però també de *redondas*<sup>131</sup>, *capcaudadas*<sup>132</sup>, *retrogradas*<sup>133</sup> i *ternas*<sup>134</sup>. Cada *cobla* conté entre set i deu versos, amb una predominància del decasíl ·lab sobre l'octosíl ·lab, l'heptasíl ·lab i l'hexasíl ·lab.

Pel que fa al contingut, tota l'obra lírica se centra en el dolor i en el patiment que provoca l'amor, tal com havíem vist amb Guillem de Cabestany. La malenconia del poeta s'expressa amb múltiples súpriques a la dama i a Déu, i a les quals l'enamorat no sembla obtenir cap resposta concreta. Les cançons, però, són més intenses i emotives que desesperants, i en alguns moments desprenen certs tocs d'erotisme. Des del segle XIII i fins als

<sup>130</sup> Els mateixos cançoners llistats han conservat les melodies de les cançons, algunes de les quals han estat transcrites en notació musical actual (*Lirica Medievale Romanza* [Web]) o fins i tot interpretades (*Trouvères and the Crusades* [Web]).

<sup>131</sup> *Tous les couplets d'une même pièce sont construits sur un rimarium unique dont l'ordre varie d'un couplet à l'autre en fonction d'une permutation circulaire déterminée* (BILLY 1989: 288).

<sup>132</sup> *Le timbre de la dernière rime dans l'ordre de disparition d'un couplet est repris par la première rime dans l'ordre d'apparition du couplet suivant* (BILLY 1989: 288).

<sup>133</sup> *Tous les couplets d'une même pièce sont construits sur un rimarium unique dont l'ordre, déterminé par un processus donné, la rétrogradation, varie d'un couplet à l'autre* (BILLY 1989: 288).

<sup>134</sup> *Les couplets successifs d'une même pièce sont construits par groupes de trois sur un rimarium unique identiquement ordonné au sein d'un même groupe* (BILLY 1989: 288).



nostres dies, el Châtelain ha estat considerat un *trouvère* excepcionalment tendre i sincer i ha gaudit d'una posició privilegiada a l'inici de molts cançoners, just després de Gace Brulé (*Troubadours, Trouvères and the Crusades* [Web]). Una antiga poesia anònima proclama que *Li Chastelain de Coucy ama tant, / qu'ains por amor nus n'en ot dolor graindre, (...)*(RS 358)<sup>135</sup>, i alguns autors francesos de la seva mateixa època el presenten com a amant exemplar; és el cas d'Eustache le Peintre, que el situa, juntament amb Blondel de Nesle, al mateix nivell que Tristany:

Onques Tristan n'ama de tel manière,  
Li Chastelains ne Blondiaus autressi,  
Comme j'ai fait, très douce dame chière;  
(RS 2116, v. 33–35)

Tot i així, i per més que la lírica del Châtelain hagi estat considerada amb el pas del temps com el paradigma del *chant courtois*, en realitat ni el seu estil ni la seva forma no cerquen l'originalitat, sinó que es nodreixen dels esquemes i formes de la tradició provençal (LEROND 1964: 43). Al respecte, Gaunt i Kay (2008: 95), seguint Zumthor (1954), afirmen que la lírica cortesana francesa pot ser descrita fins a cert punt com una *poésie formelle*, una poesia en la qual el rol del poeta com a centre del contingut referencial es buida, ja que es dóna preferència a exprimir la tradició a través de tot un teixit de motius i de convencions arquetípiques. Si ens aferrem a aquesta idea, és lògic pensar que els *trouvères* es limiten a traslladar les formes trobadoresques occitanes, amb un gran potencial de fossilització, a la França d'Oïl. En efecte, els *trouvères* són una resposta al moviment trobadoresc d'Oc, però més que veure'ls com a simples imitadors seria més encertat contemplar-los com una comunitat poètica paral·lela i interrelacionada<sup>136</sup>. Quan Elionor d'Aquitània esdevé reina consort de França el 1137 amb el seu matrimoni amb Lluís VII, no només introdueix en el territori d'Oïl les tradicions d'Oc, sinó que afavoreix el contacte entre trobadors i *trouvères*. La participació de França en la Segona Croada (1145) marca l'inici dels intercanvis culturals entre ambdues zones, que de ben segur es prolongaren durant la Tercera i Quarta Croades, ja que les dates d'aquestes campanyes coincideixen amb el període de producció dels primers poetes francesos. Tant els vincles propiciats per les croades com la poderosa influència d'Elionor, sobretot un cop divorciada de Lluís VII (1152), han estat tradicional-

<sup>135</sup> Versos anònims extrets de LEVESQUE DE LA RAVALLIÈRE (1742: 79). Segons Paterson (*Troubadours, Trouvères and the Crusades* [Web]), aquesta poesia és un *contrafactum* de la cançó del Châtelain *A vous, amant, plus k'a nul'autre gent* (RS 679), que comparteix també algunes afinitats temàtiques i formulaiques amb *S'onques nus bom por dure departie* (RS 1126), de Hugues de Berzé; *Dame, ensi est qu'il m'en convient aler* (RS 757), de Thibaut de Champagne; *Li departirs de la douce contree* (RS 499), de Chardon de Croisilles; l'anònima *Pour joie avoir parfaite en paradis* (RS 1582); i *Se j'ai esté lonc tans hors du país* (RS 1575), de Gautier de Dargies.

<sup>136</sup> El tema ha estat estudiat per Jeanroy (1889), Frappier (1959), Dragonetti (1960) i Bezzola (1960). Els autors més imitats i citats a la França d'Oïl foren Jaufré Rudel i Bernart de Ventadorn (GAUNT/KAY 2008: 103); en l'obra del Châtelain, podem apreciar sobretot al·lusions i transposicions lèxiques i mètriques d'aquest darrer poeta, que sembla utilitzar-se com a *auctoritas*. Per a un estudi detallat de les aportacions de Bernart de Ventadorn i d'altres trobadors i *trouvères* destacats a la lírica del Châtelain de Coucy, veure LATELLA 2006.

ment considerats les dues causes fonamentals a les quals s'atribueix l'inici i el desenvolupament de la literatura cortesana en terres de França (DRAGONETTI 1960: 317). La descendència d'Elionor i Lluís (Aélis de Blois i, sobretot, Maria de França) féu que Blois esdevingués ràpidament el centre de la cultura cortesana, el lloc on s'acollirien els millors *trouvères* entre finals del segle XII i principis del XIII.

Com molt bé assenyala Zaganelli (1982: 8), és interessant constatar com aquest traspàs vers al nord de la cultura i la literatura provençals ha induït sovint a una sobrevaloració de la influència exercida en els *trouvères* per part dels seus coetanis meridionals. És innegable que els poetes francesos duen a terme un procés d'imitació dels models occitans, però hem de pensar que la difusió de trets culturals no és gairebé mai automàtica, sinó més aviat selectiva: la imitació pot no ser tant un simple repetició de formes com una adaptació a partir d'una selecció de preferències. Igual que els seus predecessors i contemporanis occitans, els *trouvères* segueixen Ovidi i Capellanus pel que fa a la malaltia amorosa i al dolor que provoca, despleguen un conjunt de metàfores vegetals en relació al cor, molt semblants a les que aquí hem vist en la lírica de Guillem de Cabestany, i se serveixen d'exordis primaverals<sup>137</sup>. Però aquestes convencions es treballen des d'una perspectiva lleugerament diferent que matisa el contingut de les composicions i en modifica el rerefons. Un *trouvère*, com veurem en l'anàlisi del nostre corpus textual, parla d'amor, de dolor i de mort, però per a ell és igualment important distingir entre cançons inspirades per l'amor vertader i cançons falses, impostades (DRAGONETTI 1960: 21). Hi ha la tendència generalitzada de considerar-se víctima dels hipòcrites, d'aquells poetes que no estimen de debò sinó que únicament se serveixen de la tradició occitana per a crear poesia buida de significat; és aquella *poésie formelle*, de la qual parlen Gaunt i Kay, portada a l'extrem. Un poeta ha de sentir-se realment tocat pels temes que tracta, i l'obsessió per la sinceritat amorosa serà una constant en tota la lírica trobadoresca francesa, a diferència de la occitana<sup>138</sup>. El conflicte es produeix sens dubte a causa del manlleu artificios de tota la tradició anterior: la repetició de formes porta a un qüestionament de l'autenticitat dels sentiments que se'n desprenen<sup>139</sup>. En aquest mateix sentit, dos subtemes propis del *chant courtois* són la decadència dels valors cortesos, amb el consegüent triomf dels falsos amants, i la inconstància de les dones, denominades a vegades *femmes* enlloc de *dames* (DRAGONETTI

<sup>137</sup> Els exordis primaverals amb els quals el Châtelain de Coucy obre les composicions *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40), *Lanque rose ne fueille* (RS 1009) *Li nouviaux tans et mais et violete* (RS 985–986), *Mult m'est bele la douce conmençance* (RS 209), *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913), *Quant voi esté et le tens revenir* (RS 1450–458a) i *Quant voi venir le bel tanz et la flour* (RS 1982), són, de fet, una imitació directa de les formes occitanes. L'única innovació pròpia la trobem a *Tant ne me sai dementer ne conplaindre* (R125–127), on el poeta es lamenta del moment en què contemplà la bellesa de la seva estimada, que esdevé un element més de la primavera (*Dame, mar vi le cler vis et la face/ou rose et lis florissent chascun jor,/tant m'esbahis que ne sai que je face/quant je regart vostre fresche color/et vo douz front qui plus est clers que glace*, RS 125–127, v. 22–26).

<sup>138</sup> *Chez le vrai poète courtois, sincérité signifie donc que technique et images sont chargées d'appel. Pour lui, élaborer un poème et en vivre (symboliquement) la fiction sont une seule et même chose* (DRAGONETTI 1960: 139).

<sup>139</sup> El propi Châtelain es pregunta si és més valuós l'èxit dels falsos o el fracàs dels enamorats: *li quels doit melz par droit d'amors joi,/ou cil qui aime de cuer a son povoir/et ne s'en set mie tres bien couvrir;/ou cil qui prie sanz cuer pour decevoir/et bien s'en set couvrir par son savoir?/Dites amant, qui vaut melz par sa reson,/loial folie ou sage traïson?* (RS 671, v. 18–24).



1960: 48). L'ús reiterat dels motius trobadorescos és també la raó per la qual sol ser difícil detectar traces d'individualitat en la lírica d'Oïl: l'amant sol restar indefinit i sense caracteritzar, perquè s'amaga rere un entramat de formes heretades de la tradició provençal.

Paral·lelament a l'ús i a la recreació de les formes líriques occitanes, la poesia francesa rep la influència de l'altre gran gènere d'Oïl: el *roman courtois*, que neix en aquella mateixa època<sup>140</sup>. Com a creació original francesa, el *roman* alimentaria ràpidament el contingut de la lírica, dins la qual s'inseririen, encara que fos aïlladament, conceptes més propers al codi cavalleresc i moral d'obres com les de Chrétien de Troyes. La idea de *mesura* característica de la *fin'amors* quedaria així ampliada i es complementaria amb una espècie de procés reflexiu sobre el fet amorós. Zaganelli (1982: 45) considera que la dama francesa, a diferència de la *midons* provençal, es desencarna i pren un valor més simbòlic: és una meta fictícia, el punt culminant d'un procés mental, moral, que es produeix a l'interior del propi amant. En situar l'experiència amorosa *per se* jeràrquicament per sobre de la dama, es proclama indirectament que la finalitat de l'amor cortès no és el triomf carnal, sinó el fet d'estimar en si mateix. Així, si bé la presència del poeta com a individu és gairebé inexistent, paradoxalment es tracten idees que denoten una concepció més individualista de la realitat, com podrien ser la llibertat i la responsabilitat d'un mateix amb la societat cortesana. La resposta immediata a un fet ideal i que, per tant, és pràcticament impossible de satisfer, és la redefinició de l'experiència eròtica a través de l'accentuació dels efectes negatius de l'amor: el dolor, el patiment, el desig, la mort, les conseqüències socials; tots conceptes també presents en les obres de Chrétien de Troyes.

Es pot afirmar, en conclusió, que la cultura trobadoresca d'Oïl conté alguns elements culturals autòctons: els *trouvères* assimilen les formes occitanes, les filtren a través de les convencions del *roman courtois*, condicionades alhora per un context social que els és propi (aristocràcia, cort de Maria de França, croades, tornejos), i adapten, així, el gènere líric al seu propi temperament. Les primeres manifestacions de lírica d'Oïl es concentren en els territoris de la Champagne i la Fiandre, a part de les regions que políticament hi orbitaven, com Hainaut o la Picardia, sent sempre la cort de Maria de França el punt de connexió entre la lírica meridional i la septentrional (ZAGANELLI 1982: 12). Entre els primers *trouvères* de l'àrea flamenco-picarda trobem Blondel de Nesle, Conon de Béthune i el Châtelain de Coucy, del qual tot seguit en desglossarem els principals temes poètics.

---

<sup>140</sup> FRAPPIER (1959) ens parla de la literatura cortesana francesa com un "fenòmen induït", i no pas unitari: per una banda tenim la lírica, nascuda del procés imitatiu, i per l'altra la narrativa, que és l'autèntica creació original dels poetes francesos: *Si la canso-chanson, où s'exaltent les conceptions de la fin'amor, peut être regardé comme une invention des troubadours [...] que les trouvères ont imitée vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle seulement, le roman, qui commence à s'organiser en un genre distinct à partir du 1150 environ, apparaît comme une création des poètes d'oïl* (FRAPPIER, J.: 1959 135–136).

## 3.3.1. Dolor, sinceritat i autosuperació

Les quinze cançons del Châtelain de Coucy es poden catalogar com a laments amorosos en els quals l'experiència afectiva és descrita com un tortuós procés de superació personal<sup>141</sup>. El tema del martiri hi és ben present, però, a diferència de la lírica de Cabestany, aquí és indissociable de les nocions d'esforç i de determinació, que han de permetre la realització amorosa a través del dolor. Aquest patiment serveix de motor d'un cant trobadoresc que, en desvincular-se de la felicitat (*Preutz et sage, ne vous os conter/ la grant dolor que j'ai s'en chantant non*, RS 790, v. 9–10), és insistentment proclamat com a sincer, idea fonamental del moviment trobadoresc francès a la qual, com veurem, Jakèmes, atorgarà una gran importància:

tout sont parti de moi joios talent  
 et quant joie me faut bien est resons  
 qu'avec ma joie failent mes chançons  
 (RS 671–1823, v. 6–8)

més je ne puis dire se je ne ment  
 q'ae d'amors nule riens se mal<sup>142</sup> non,  
 pour ce ne puis fere lie chançon  
 (RS 700, v. 3–5)

Com a amant vertader, el jo líric expressa de forma continuada i diversa una angoixa que només els autèntics enamorats poden entendre (*A vous, amant<sup>143</sup>, plus k'a nulle autre gent/est bien raisons ke ma douleur complaine*, RS 679, v. 1–2; *Cil qui d'amer n'orent onques talent/ ne sevent pas l'angoisse que je sent*, RS 1450–458a). S'evidencia així que les poesies del Châtelain van adreçades a una o més figures femenines en clau de dedicatòria, però que pretenen sobretot establir un vincle empàtic amb tots els qui estimen i pateixen<sup>144</sup>. El *trouvère*, en descriure's com aquell qui suporta el més gran dolor i segueix més pacientment les normes del joc amorós<sup>145</sup>, es retrata a si mateix com un amant modèlic superior fins i tot a Tristany, que podrà obtenir el que desitja gràcies a la fidelitat i el sofriment:

C'onques Tristans, cil qui but le buvrage,  
 si coriaument n'ama sanz repentir,

<sup>141</sup> Aquesta concepció de l'amor encaixa amb la ideal cavalleresc establert pel *roman courtois* i serà igualment explotada a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*.

<sup>142</sup> En el cas del manuscrit *A*, amor li provoca *ire* enlloc de mal: el dolor és substituït per l'odi.

<sup>143</sup> Al manuscrit *U*, la marca d'oralitat inicial va dirigida *A vos, Amors*, com a queixa al sentiment afectiu més que no pas com a adreça a un públic potencial.

<sup>144</sup> Es tracta d'un patiment silenciós que no es revela mai fora del joc literari (*Si coïement est ma dolors celee/qu'a mon semblant ne la reconoist on*, RS 985–986, v. 41–42), tret que es relaciona estretament amb el secretisme i la clandestinitat com a pilars de l'*amour courtois* presents en el *roman* de Jakèmes.

<sup>145</sup> L'exemple més evident d'aquesta persistència el trobem a *Tant ne me sai dementer ne conplandre* (R125–127), on el jo líric es compara amb l'aigua que, gota a gota, aconsegueix penetrar en la pedra més dura (*ne sai se ja l'avré a moi conquise/ et noporquant ce me fet rebetier, / que l'eue seut percier la pierre bise*, RS 125–127, v. 19–21).

que g'i met tot, cuer et cors et desir,  
sens et savoir, ne sai se faz folage<sup>146</sup>  
(RS 40, v. 19–22)

S'onques amis ot joie pour amer,  
je sai de voir que n'i doi pas faillir  
car nus fors moi ne porroit endurer  
les granz travaux que j'ai pour li servir  
(RS 790, v. 25–28)

Tal i com hem vist en el corpus del trobador occità, aquest sofriment és definit com un joc d'equilibri entre el dolor i el plaer. El jo líric és conscient de viure en una dualitat de frustració i d'alegria i la reconeix com a conseqüència lògica de l'amor (*Par maintes foiz m'esfroie/ Amors*<sup>147</sup>, *et fet pensant, (...); ensi me fet vivre mesleement/ d'ire et de joie (...)*, RS 1009, v. 28–29, 32–33), que està posant a prova la sinceritat del seu afecte (*(...) ne sai s'ele a talent/ que me vueille essayer/ ou s'el le fet de gré por moi irier, / por esprover se por mal recrerroie*, RS 1009, v. 33–36). L'ambivalència és de nou definida amb l'oxímoron del “dolç dolor” (*lors me souvient d'une douce*<sup>148</sup> *dolour*, RS 1982, v. 3; *j'aim melz ensi sousfrir et endurer/ ces tres douz max sanz avoir guerison*, RS 790, v. 13–14), que serveix per emfatitzar el martiri<sup>149</sup> com a únic camí vers el triomf amorós<sup>150</sup>; el gran dolor que el poeta pateix és plaent perquè s'adeqüa al gran amor que sent<sup>151</sup>:

De ceste amor qui tant me fet pener,  
ne voi je pas com je puisse partir  
car je n'i voi reson de l'eschiver,  
ne n'est pas droiz que g'en doie joir  
(RS 790, v. 17–20)

<sup>146</sup> Expressió compartida a *La dousa votz ai auzida (que m n'an faib dire folatge!*, 70,23, v. 56) i *Estat ai com om esperdutz (qu'en avia faib folatge*, 70,19, v. 4), de Bernart de Ventadorn.

<sup>147</sup> Als manuscrits KPX, *Amors* se substitueix directament per *ma dame*. Heus aquí un exemple del solapament entre la figura femenina i el fet amorós en la lírica d'Oïl.

<sup>148</sup> Als manuscrits COU, l'adjectiu *douce* es repeteix per destacar més el contrast amb el dolor.

<sup>149</sup> El lament de tristesa és referit a *Tant ne me sai dementer ne conplaindre* com una experiència religiosa de penitència adreçada a l'amor i a la dama, que s'exterioritza amb els símptomes clàssics de l' enamorament (*Tant faz pour li greveuse penitance / que touz jorz sui en pleurz et en souspir*, RS 125–127, v. 8–9).

<sup>150</sup> Tal i com evidencien composicions com *Quant li estez et la douce saisons (De tous les maus que j'aie m'est noient, / douce dame, se me voulés amer*, RS 1913, v. 37–38) i *Quant voi venir le bel tanz et la flour (S'ele seüst com s'amors me justise, / ja ne faussist pitiez ne l'en fust prise*, RS 1982, v. 39–40)

<sup>151</sup> La dualitat aflicció-plaer s'expressa en algunes ocasions amb la imatge de la presó d'amor (*car tant es fors et crueus sa prisons / qu'elle me fait essayer et sentir*, RS 125–127, v. 11–12; *se devers li ne vient ma delivrance / doucement sui engigniez et conquis*, RS 1982, v. 20–22; *merci Amors, de ce qu'ele me daigne / tenir a sien, ne ja de sa prison / ne quier issir se morz ou amez non*, RS 700, v. 47–49), recurs heretat de la tradició provençal, compartit amb Cabestany, i emprat per molts altres trovèers: *cuer, pensee, et volentez / ai mis en vostre prison* (RS 912, v. 7–8); *car, se tel prouende ai, sans empirier / porrai longuement vivre en se prison* (RS 1273, v. 43–44); *simple, plesant, du mont le miez amee / de moi, qui sui en la vostre prison* (RS 545, v. 11–12); *en prison m'a; n'i voi ma delivrance* (RS 235, v. 35); *ja ne quier que nus m'ensaint / a issir hors de sa prison* (RS 1095, v. 17–18).

## 3.3.2. Súpliques a la dama i a Déu

Paral·lelament al joc de contraris entre la sofrença i el goig, detectem en les cançons analitzades una certa oposició antagònica en les actituds de la dama i del poeta. Mentre l'enamorat es mostra fidel i perseverant, la senyora és referida com a bella i sàvia, però també com a cruel i despietada (*la douce rienz qui tant est bien aprise/puiz qu'ele m'a dut tout a son voloir/que me feüst si longement doloir!*, RS 1982, v. 35–38; *las!, chascuns chante et je pleur et souspir/et si n'est pas droiture ne raisons,/ains est adés toute m'antacions,/dame, de vous honnourer et servir*<sup>152</sup>, RS 1913, v. 5–8). La descripció que se'n fa la presenta com la major fita de la bellesa i la manifestació perfecta de l'ideal femení (*c'onques Biautez ne fist si son pvooir/d'estre en un lieu si esmereement/conme ele a fait en son tres biau cors gent*, RS 700, v. 12–14), una caracterització que xoca amb la seva actitud freda i distant. El silenci i la inacció de la senyora porta el *trouvère* a desesperar-se i a mantenir-se en un estat de dolor que ni troba la seva fi ni condueix a la realització amorosa<sup>153</sup> (*Mout m'esmerveil, quelle est li achoisons/que elle me fait si longuement languir?*<sup>154</sup>, RS 1913, v. 17–18; *ensi me tient Amors en desespoir,/que ne m'ocit ne ne let joie avoir*, RS 700, v. 8–9). El més habitual en la lírica del *trouvère*, molt més que en el cas de Cabestany, és que l'actitud passiva de la dama provoqui un seguit de súpliques que tenen com a tema central l'ideal de *mesura* exigít per l'amor cortès<sup>155</sup>:

He franche riens! Puis qu'en vostre manoie  
me sui touz mis, trop me secorez lent  
car dont n'est pas cortois qui trop delaie,  
si s'en esmaie icil qui si atent,  
c'uns petiz biens vaut melz, se Dex me voie,  
c'on fet cortoisement  
que cent greigneur fet ennuieusement  
(RS 209, v. 41–47)

Ma dame ou nus biens ne souffraint,  
merchi pour franchise et pour gré!  
(R1965, v. 33–34)

<sup>152</sup> Trobem aquestes mateixes paraules en d'altres poesies trobadoresques d'Oïl: *celle doit on honnourer et servir* (RS 1391a, v. 10); *por ceu vos veul honoreir et servir* (RS 114, v. 12); *et servir et honoreir/pucelle ki loialment/seit son cuer enamoreir* (RS 665, v. 18–20); *et bial pairleir et taixir/et honoreir et servir* (RS 1130, v. 19–20).

<sup>153</sup> Coincidint amb la lírica provençal, la senyora és presentada com la causant del mal d'amor i la seva única cura, que només es pot obtenir gràcies a l'esforç i al servei cortès (*Bien me deüst repasser et garir/et enseigner quelle est ma guerisons/car j'ai servi lonc tans et en pardons/et servirari adés sans repantir*, RS 1450, v. 13–16). El concepte de *guerisons* es desenvolupa igualment en algunes referències puntuals als símptomes de l'enamorament: *a son plesir me fet plaindre et plorer/et souspirer et veillier sanz dormir* (RS 790, v. 29–30); *tant m'ont duré li plor et li sospir/que sor mon gré me firent revenir,/si m'ont basté que nel puis mais sosfrir* (RS 1450–458a, v. 10–12).

<sup>154</sup> Al manuscrit C, *que elle me fait si doucement languir*; a T, *don me faites a teil dolor languir*; a U, *don me faites si doucement languir*.

<sup>155</sup> El Châtelain se serveix d'aquest mateix tòpic i el capgira per presentar-se com un bon amant cortès: afirma que ell tampoc no se ceneix a la *mesura*, ja que pensa excessivament en ella (*de vos penser ne puis fere mesure*, RS 125–127, v. 33).

Els enamorats que, com el Châtelain, s'esforcen en seguir fidelment el servei amorós, es veuen en el dret de ser recompensats enlloc d'ignorats (*et fine amor si ne doit pas grever/ceus qui painent toz jornz de li servir*, RS 790, v. 23–24; *Dame merci! Se je sui fins amis/m'esprovez pas seur moi vostre vengeance*, RS 1982, v. 25–26). El comportament de la dama, per tant, pot ser considerat inadequat perquè no té en compte els mèrits cortesos, fet que porta el poeta a apel·lar a la justícia amorosa. La benevolència passa a ser vista així com una obligació moral que redunda en l'honor de la dama, ja que se suma a les seves virtuts i respon als preceptes de l'amor cortès. Una actitud de rebuig prolongada podria ser percebuda, en canvi, com una traïció a aquests mateixos preceptes:

pour vostre heneur et pour Dieu vous en pri  
(RS 700, v. 41)

que pour Dieu et pour s'ounour  
n'ait ja l'us de traïtour  
(RS 1965, v. 41–44)

Ma douce dame en qui j'ai ma fiance<sup>156</sup>  
merci pour vostre anor!  
(RS 209, v. 15–16)

Tot i aquests arguments, els precés no solen tenir cap efecte sobre la senyora<sup>157</sup>, i el jo líric els desvia habitualment cap a Déu, al qual es demana consell i s'exposen els dubtes i inquietuds (*Que ferai, Dex?*, RS 700, v. 28; *Biauz Sire Diex, comment porrai avoir/ ceste merci que tant avrai requise?*, RS 1982, v. 33–34; *Diex, se je l'aim et desir!/ Donc n'ai je droit? (...)*, RS 634, v. 28–29). La divinitat és posada així com a testimoni de l'eficiència de l'enamorat i assenyalada com la màxima autoritat en el fet amorós. Aquestes apel·lacions i queixes suposen una certa sacralització de l'amor profà: la visió de Déu com a enemic, que fins i tot és insultat (*(...) S'ains Dieus fist vilounie,/ ke vilains fait de la mort desevrer/ et je n'i por l'amour de moi oster,/ et si m'estuet ke je ma dame lais*, RS 679, v. 29–32)<sup>158</sup>, i les demandes per tal de facilitar la consumació carnal

<sup>156</sup> Expressió compartida a *Ab joi mou lo vers e l' comens*, de Bernart de Ventadorn (*la bel', en cui ai fiança*, 70,1, v. 38).

<sup>157</sup> Encara que la dama es mostri inflexible, el poeta afirma que s'hi ha entregat per sempre i que no es farà enrere mai, per més dolor o tristesa que senti (*car vostres sui et serai a tous dis,/ n'en requerrai pour mal ne pour grevance*, RS 1982, v. 27–28). Amb aquest convenciment d'un afecte ferm i vertader, el jo líric pretén demostrar de nou la sinceritat del seu amor: dins del to de súplica i de desesperació per la disposició cruel i freda de la senyora, l'enamorat està absolutament subjugat a ella, que pot maltractar-lo tant com vulgui. En les súpliques, per tant, és possible detectar un cert desig de patiment, ja que el dolor, com s'ha dit, ha de servir com a via per conquerir la dama (*et si set bien que je l'aim sanz doutance,/ tant com li plect me puet fere languir*, RS 125–127, v. 10–11).

<sup>158</sup> Veiem retrets a Déu en d'altres cançons de croada: *Sire Dex, por quel feïs?/ Quant l'uns a l'autre atalente,/ Por coi nos as departis?* (RS 21, v. 30–32); *si qu'a bien pou que vers Deu ne m'irais,/ qui m'a osté de grant joie ou j'estoie* (RS 191, v. 6–7); *Dex! pour quoi fu la terre d'outremer,/ qui tant amant avra fait desevrer* (RS 757, v. 5–6); *Un confort voi en vostre dessevrance,/ que je n'avrai a Deu que reprochier;/ mais quant por li me covient vos laissier,/ je ne sai rien de greingnor reprochance* (RS 1126, v. 33–36).

(*Diex, s'or le peuse tenir/un seul jour a ma volenté*, RS 1965, v. 19–22) atorguen a l'amor purament físic una presència divina que veurem planar també en el roman de Jakèmes<sup>159</sup>.

### 3.3.3. Mort i separació

De la mateixa manera com el dolor no es pot destriar de la dolçor, amor i mort són, en el corpus líric del Châtelain, dues cares d'una mateixa moneda. De fet, en alguns dels cançons que han conservat les composicions aquí analitzades, és habitual que els dos mots es confonguin i s'intercanviïn<sup>160</sup>. La mort és descrita com a noble i bella si és per amor, i es proclama com l'única alternativa al triomf afectiu i/o com a sublimació d'un amor cortès que, per la seva qualitat d'autèntic, pot esdevenir immortal. Una mort digna a través del patiment i del servei a la dama permet que els sentiments de l'amant romanguin eterns (*Ne cuidiez pas, dame, que je recroie/de vos amer, se mors<sup>161</sup> nel me deffent*, RS 209, v. 31–32; *car fins d'amors ne puet estre avenanz/se mors n'en part, pour ce morrai souffranz/et chanterai sanz joie et sanz finer,/que nus ne doit a fin d'amors penser*, RS 671–1823, v. 37–40). Aquest convenciment incideix en un fort desig de morir per tal de demostrar la passió que se sent, una idea que subratlla la imatge del jo líric com a màrtir voluntari (*Je ne di pas que je face folage<sup>162</sup>,/nes se pour li me devoie morir*, RS 40, v. 25–26; *qu'a mains jointes aor/ma bele mort ou ma haute richor,/ne sai le quel, s'en ai joie et paor*, RS 209, v. 6–8).

Si ens centrem en les causes de la mort, trobem en la lírica del Châtelain certes diferències i matisos. En algunes ocasions, Déu és assenyalat com l'assassí del poeta, la força superior que fa pagar l'amor amb la mort<sup>163</sup> (*s'ai grant pavour ses louiers ne m'ochie<sup>164</sup>/si fera il! (...)*, RS 679, v. 28–29), mentre que en d'altres es posa com a culpable la crueltat de la dama, que occeix lentament el *trouvère* amb la seva actitud descortès (*Cele m'ocit vers qui ne me sai faindre,/ainz sui toz jorz en paine et en porchaz/se ja porrai jusqu'a s'amor ataindre*, RS 125–127

<sup>159</sup> Sempre amb una evident preeminència de l'amor físic i carnal. Tinguem en compte que, com podrem apreciar, a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* el protagonista no prendrà la creu motivat per l'afany de guerra o pel de servir a Déu, sinó per poder seguir la seva dama. Això significa que el personatge de la novel·la situa la senyora per sobre de la divinitat, de la mateixa manera com el jo líric de les composicions veu en Déu un instrument més per aconseguir l'amor de la dama.

<sup>160</sup> El vers 15 de *Lanque rose ne fueille* (RS 1009), per exemple, queda alterat en els manuscrits KPVX, en els quals *S'Amors ne vaint Reson g'i doi faillir* es canvia per *se Mors ne vaint Reson g'i doi faillir*. En el manuscrit H, l'inici del vers 8 de RS 700 (*me tient Amors*), mostrat més amunt, és substituït per *m'estuet morir*, canvi que subratlla l'estret vincle entre l'amor i la mort i que suggereix la mort "per desesperació" del jo líric. En els manuscrits FU, finalment, el vers 13 de RS 671–1823 passa de *Dex doint que mors en soit mes guerredons* a *Dex doint qu'amors en soit mes guerredons*.

<sup>161</sup> *S'amors* enlloc de *se mors* a U.

<sup>162</sup> A OP, *Je le doi bien servir a heritage*.

<sup>163</sup> En algunes ocasions, s'estableix un vincle entre els mots Déu (*Dieus*) i dol(or) (*deus*), conceptes inseparables per una correlació circular de causa-efecte: Déu, com a creador de l'amor, és qui provoca dolor a l'enamorat, que al seu torn prega a la divinitat que alimenti el seu afecte per la dama (*Biau Sire Dieus, k'iert il? Dont ne coument / convenra il ke ja li congié prene?; Or ne quit nus ke grans deus m'i soufraise*, RS 679, v. 11–12, 15).

<sup>164</sup> En el manuscrit U, el vers 28 és *se dot molt que s'amors ne m'ocie*, una variant molt més explícita: Déu, servint-se de l'amor, occirà el poeta.



v. 5–7; *Car, s'en vous truis le semblant menteor, / mort m'avriez a loi de traïtor*, RS 209, v. 17–18; *car ses orguels m'ocît et li mebaigne. / Ha douce riens cruels, tant mar vos vi / quant pour ma mort*<sup>165</sup> *nasquistes sanz merci!*, RS 700, v. 25–27). Per a l'estudi que ens ocupa, són especialment rellevants les referències a la separació de l'estimada, experiència que és tractada com un exili funest. En l'instant precís en què se n'ha d'acomiar, l'enamorat es mostra afligit i desesperat, i la tristesa per haver de distanciar-s'hi genera una immediata sensació de perill (*kar il m'estuet*<sup>166</sup> *partir outreement / et desevrer de ma douche compaigne / et, qant li pert, n'est riens ki me remaigne*<sup>167</sup>, RS 679, v. 3–5). La tortura que suposen la distància i la nul·la possibilitat d'alleugerir l'aflicció al costat de la senyora van estretament lligats al concepte de “cura”: si no és prop d'ella, el poeta és incapaç de guarir el seu mal (*Or ne quit nus ke grans deus m'i soufraise / qant de li n'ai confort n'alegement, / ne de nul autre avoir joie n'atent / fors ke de li, ne sai se ch'ert jamais*, RS 679, v. 13–16).

En la lírica analitzada la separació es produeix per la necessitat o la obligació<sup>168</sup> d'emprendre un viatge:

El mont n'a rien qui me puist conforter  
por ceu que doie en France demorer  
(RS 1450–458a, v. 22–23)

Oïl, pour Dieu, ne puet estre autrement,  
sans li m'estuet aler en terre estrange!<sup>169</sup>  
(RS 679, v. 11–12)

or me laist Dex en tel honor monter  
que cele ou j'ai mon cuer et mon penser  
tiengne une foiz entre mes braz, nuete,  
ainz que voise outremer!<sup>170</sup>  
(RS 985–986, v. 5–8)

La menció d'un viatge per mar i la voluntat del jo líric d'obtenir la recompensa amorosa abans de partir cap a *terre estrange* evidencien que el més lògic és que l'enamorat es vegi forçat a navegar cap a Terra Santa, una idea molt suggerent que encaixaria amb la idiosincràsia temàtica del corpus trobadoresc francès i, tal i com hem vist, amb les dades

<sup>165</sup> En el manuscrit C, *ma mort* se substitueix per *amor*.

<sup>166</sup> La fórmula *m'estuet* és típica de la *chanson de départie*, i la trobem fins a tres vegades a *Li departirs de la douce contree* (RS 499, v. 3, 10, 22), de Chardon de Croisilles (*Troubadours, Trouvères and the Crusades* [Web]).

<sup>167</sup> Al manuscrit U, el vers 5 és *et, qant li perz, n'aim rien qui me remaigne*. Queda del tot clar que l'absència de la senyora fa que al poeta res no li plagui.

<sup>168</sup> En una única ocasió, la separació és referida explícitament com una obligació imposada per tercers (*Trop m'ont grevé cil qui m'ont fait guerpir / la riens fors Deu que plus aim et desir*, RS 1450–458a, v. 4–5). Tot i que no s'especifiquen el o els culpables, aquests versos i d'altres que fan referència als *lausengiers* (*Je sai mont bien qu'elle croit les felons, / les lossangiers qui Diex puist maleïr! / Toute leur paine ont misse en moi traïr*, RS 1450–458a, v. 19–21; (...) *Dex les puist maleïr, / qu'a maint amant ont fet ire et outrage!*, RS 40, v. 37–38; *les lossangiers qui Diex puist maleïr!*, RS 1913, v. 20) són prou suggerents si es relacionen amb *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*.

<sup>169</sup> Al manuscrit U, *Oïl, par Dieu, ne puet estre autrement, / por vos m'en vois morir en terre estrange!*

<sup>170</sup> Als manuscrits *Cb1* i *Cb2*, *ainz que m'en doie aler*; a P, *ainz ke j'aïlle*; a C, *ainz que je m'en vois*; a L, *ançoiz qu'aïlle*; a M, *ainz k'en aïlle*; a T, *ainz que je vois*; a UV, *anz q'alasse*.

biogràfiques de Gui de Coucy. Aquesta possibilitat queda reforçada per les referències a la incertesa del desenllaç de la expedició. El comiat és definitiu perquè el poeta és conscient de dirigir-se vers un destí desconegut, potser cap a la mort, que tant podria ser causada per la campanya bèl·lica com per la separació física de la dama:

Je m'en vois, dame, a Dieu le Creatour  
 commanc vo cors, en quel lieu ke jou soie,  
 ne sai se mais en verrés mon retour,  
 aventure est se jamais vous revoie  
 (RS 679, v. 41–44)

ne sai se mais en verrés mon retour,  
 aventure est se jamais vous revoie.  
 (RS 670, v. 43–44)

Tot i que no ens és possible concretar si les al·lusions al trajecte per mar fan referència a la Tercera o a la Quarta Croada, ens trobaríem, com apunta Paterson, davant d'algunes de les *chansons de départie* amb jo líric masculí i en primera persona més antigues<sup>171</sup>. El viatge en vaixell és, a més, utilitzat a *Bien cuidai vivre sans amour* com a metàfora marítima evocadora de la mort (*mais, efforchiés, fais folie, / si con fait nés qui vens guie / qi va la ou vens l'enpaint, / ke toute esmie et fraint*, RS 1965, v. 29–32), a través de la qual el *trouvère* expressa la follia<sup>172</sup> i el descontrol de la seva vida sota el domini de l'amor. Les exclamacions de desesperació en record de la bellesa femenina<sup>173</sup> i pel dolor causat per la llunyania accentuen el dramatisme d'aquests passatges, tal i com il·lustren les tornades de *Quant voi esté et le tens revenir*:

<sup>171</sup> *The chanson de départie is a typically French variation of the crusade song, which progressively emphasises the theme of love at the expense of its political and religious side and its tone of exhortation or invective. The Châtelain de Coucy's crusade songs are essentially love-songs which exacerbate the tension of departure and present the crusade solely as an unavoidable and painful duty, in which the idealising and religious spirit typical of the songs of exhortation, still present in Conon de Béthune's texts, find no place: the focus is on the exaltation of the beloved lady, along with the psychological analysis of the lover's suffering as he is forced into departure (Troubadours, Trouvères and the Crusades [Web]).*

<sup>172</sup> En algunes ocasions, el mal d'amor passa a ser considerat una bogeria més que no pas una tortura, però amb els mateixos efectes i conseqüències. El desfici i l'actitud del poeta, que el propi jo líric reconeix com a irreflexiva i nociva (*Se je avoie le sans que ot Salemons / si me feroit amours pour fol tenir*, RS 1913, v. 9–10; *et si cuit bien que je fais grant folour*, RS 1982 v. 11), porten a la desesperació i són també el motor del cant trobadoresc (*Merci clamans de mon fol errement, / ferai la fin de mes chansons oïr*, RS 671–1823, v. 1–2). A *Bien cuidai vivre sans amour*, la bogeria s'expressa amb un cert toc d'ironia (*bien m'a Amours guerredonné / che que je l'ai a mon pooïr / servie, sans desloiauté, / que Roi m'a fait de Folie!*, RS 1985, v. 10–13). La cançó, de fet, va adreçada a *ma Bele Folie*, senhal que pot ser interpretada com una dama real o com una personificació al·legòrica de la dolça bogeria que provoca l'amor (*Chançon, ma Bele Folie / me salue (...)*, RS 1965, v. 41–42).

<sup>173</sup> En el corpus del Châtelain, el record de la dama és l'únic consol que recomforta en la llunyania (*ains m'i recort et m'i sui remenbranz / si m'i confort quant ele m'est loingtaine*, RS 1009, v. 44–45). La bellesa femenina és encisadora i letal, i la seva punta de llança es troba, com és recurrent en tota la lírica trobadoresca, en els ulls de la senyora (*més quant vostre oeil me vuelent regarder / et je remir le vostre biau cors gent, / tant sui je hors de paine et de torment*, RS 790, v. 39–41). S'estableix d'aquesta manera una tríada conceptual ulls-desig-mort (*ke mi ienz ont teil desir / d'esgarder, plus pour morir, / celi kes a en baille / si ne s'en tenroient mie*, RS 634, v. 32–36; *n'est merveille s'en l'esgart m'esbabis / qant j'i conois ma mort (...)*, RS 700, v. 21–22; *més itant fu a moi reconforter / que nuit et jor en plorant la remir*, RS 790, v. 31–32). No ha d'estranyar, en conseqüència, que el jo líric no gosi ni tan sols fixar la mirada en el rostre de la dama (*nis regarder n'os son simple visage / tant en redout mes euz a departir*, RS 40, v. 15–16).



Deus sei bel oil, sei bel oil, sei bel oil,  
me font amer cenz tanz que je ne suell!

Deus, si m'en duel, si m'en duel, si m'en duel  
qant perdu ai la rien que je plus vuel  
(RS 1450–458a)

### 3.3.4. Ús metafòric del cor

En totes les composicions, sense excepció, el Châtelain de Coucy se serveix de la metàfora del cor d'alguna o altra manera. El seu rol destacat en el corpus líric fa que sigui imprescindible examinar-ne les variants i particularitats, tot un ventall de significats que el *trouvère* desplega, especialment, a *La douce voïz du rosignol sauvage* (RS 40), *Merci clamans de mon fol errement* (RS 671-1823), *Mult m'est bele la douce conmençance* (RS 209) i *Quant voi venir le bel tanz et la flour* (RS 1982), on el cor adquireix un paper protagonista i es converteix en el pilar central al voltant del qual s'articula tota la cançó.

L'òrgan és la seu de l'amor i dels sentiments del poeta, un espai de reflexió interior dins del qual l'enamorat cerca en va el control de les seves emocions per tal de domar el desig (*car je ne puis pas en mon cuer trover/ que ja de li tornasse mon desir,/ siens sui, coment que me doie grever*, RS 671–1823, v. 43–45). Com en el cas de Cabestany, la submissió del jo líric té el seu origen en la bellesa de la dama i respon a la unió fugaç entre els seus ulls i els del poeta, que en algunes ocasions apareixen vinculats directament al cor (*ne mes fins cuers<sup>174</sup> ne porroit oblier/ son biau cors gent ne son vis fres et cler*, RS 1450–458a, v. 17–18; *Diex, tant mar vi ses vairs ieuç et son vis/ par quoi mes cuers se mist en s'acointance!*, RS 1982, v. 17–18). Aquest procés és referit de forma molt més agressiva a *Mult m'est bele la douce conmençance* (RS 209), on s'utilitza de nou el motiu de la llança de Peleu<sup>175</sup>, que surt disparada dels bells ulls de la dama, perfora els del poeta i es clava en el seu cor:

Dex, com m'a mort de debonere lance  
s'ensi me let morir a tel dolor!<sup>176</sup>  
De ses biaux euz me vint sanz defiance  
ferir au cuer qu'ainz n'i ot autre estor.  
(RS 209, v. 21–24)

<sup>174</sup> L'adjectivació de l'òrgan del poeta per tal de reflectir un estat anímic és freqüent en els textos treballats; aquí es parla d'un cor fi, lleial, que segueix les normes de la cortesia, mentre que en d'altres passatges se li aplica l'adjectiu joiós (*Je chantasse volentiers liement/ se je trouvasse en mon cuer l'acheson*, RS 700, v. 1–2; *car traï m'a et mort a escient/ mes jolis cuers que je doi tant haïr*, RS 671–1823, v. 3–4) i adolorit (*s'ains nus morust pour avoir cuer dolent,/ dont n'iert par moi esmeüs sons ne lais!*, RS 679, v. 6–7). Aquests darrers versos, per altra banda, mostren una gran semblança amb els de l'anònima *Pour joie avoir parfaite en paradis* (*Se nus morut por lealment amer,/ ne cuit vivre dresk'a havre de meir*, RS 1582, 39–40) i *S'onques nuns bons por dure departie*, de Hugues de Berzé (*S'onques nuns bons por dure departie/ ot cuer dolant, dont l'ai je par raison*, RS 1126, v. 1–2).

<sup>175</sup> Tema ovidià que evoca amor i mort a parts iguals i que també hem vist en la composició de Guillem de Cabestany *Aissi cum cel que baissa l'fuïll* (213,1) i a *Ab joi mou lo vers e l comens* (70,1), de Bernart de Ventadorn.

<sup>176</sup> En el manuscrit L, el vers 22 és *cele qui j'aim de bon cuer sans falour*: les idees de mort i de patiment es deixen de banda per posar èmfasi en la sinceritat amorosa del cor del poeta.

El fenomen afectiu és descodificat així des d'una perspectiva violenta, bèl·lica, un cas excepcional que contrasta amb el to malencònic predominant en les cançons i amb un enamorament que o bé fa llanguir el cantor o li proporciona l'energia per prosseguir amb el servei amorós. Una altra metàfora comuna amb el corpus líric de Cabestany que confereix a l'experiència amorosa un to tempestuós és la del foc (*ne de mon cuer ne puis la flambre estaindre/ dont tantes foiz me claim dolent et laiz*, RS 125–127, v. 3–4; *et se je sui de vostre amour espris*<sup>177</sup>, *douce dame, ne m'en doit estre pis*, RS 1982, v. 29–30; *Ce est la rienz dont je sui plus espris*, RS 1982, v. 19<sup>178</sup>). El cor inflammat per la passió conté també la llavor del cant trobadoresc, que pot brotar gràcies a l'arribada de la primavera, tal com suggereixen els versos més cèlebres del Châtelain de Coucy:

La douce voiz du rosignol sauvage  
qu'oi nuit et jor cointoier et tentir  
me radoucist mon cuer et rassouage<sup>179</sup>,  
lors ai talent que chant pour esbaudir<sup>180</sup>  
(RS 40, v. 1–4)

O a la de l'hivern, que entristeix l'òrgan i hi insufla l'anhel amorós:

Lanque rose ne fueille  
ne flor ne voi paroïr,  
que n'oi chanter par brueille  
osiel, n'au main n'au soir,  
adonc florist mes cuers en un voloir<sup>181</sup>  
de fine amor, qui m'a en son pover,  
dont ja ne quier oïssir  
(RS 1009, v. 1–7)

Totes aquestes metàfores clàssiques deriven en última instància vers la tòpica imatge de la separació entre el cos i el cor del poeta (*Et, qant recort sa douche compaignie/ et les dous mos dont sot a moi parler,/ coument me puet li cuers el cors durer/ k'il ne me part? Certes moult est mauvais*<sup>182</sup>, RS

<sup>177</sup> A O, el vers 29 és *se par vous sui de bien amer espris*. El foc s'assimila al fet d'estimar correctament, a l'amor cortès. Aquesta fórmula és molt utilitzada en la poesia dels *trouvères*: *Amours est volentés durant tous jours/ en cuer d'amant d'amour de dame espris* (RS 2024, v. 11–12); *l'amour dont sui espris/ me semont de chanter* (RS 1545, v. 1–2); *et se je suis de vostre amour espris,/ douce dame, ne m'en doit estre pis* (RS 1982, v. 29–30); *cuer pensis, langue loïe!/ doutance d'estre escondis/a qui d'amours est espris* (RS 2129, v. 44–46); *que cil sont d'amors espris/cui ele va regardant* (RS 1614, v. 3–4); *j'ai mis mon cuer en si bon cuer/espris d'amors (...)* (RS 966, v. 24–25).

<sup>178</sup> A MT, *ce est la rienz* es canvia per *de ceste amor*, en una assimilació de la dama amb l'amor. A M, es parla de *marris* enlloc de *espris*.

<sup>179</sup> A VCh1Cb2, *rassouage* se substitueix per *mon corage* i, a KPX, per *le corage*.

<sup>180</sup> Pels trets lèxics i formals compartits, establim una relació entre *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40), *Un sirventes voil obrar d'alegratge*, de Bertran de Born (81,1a), *Mout m'alegra douza vos per boscaje*, de Guillem de Cabestany (213,7), i *La dousa votz ai anzida*, de Bernart de Ventadorn (70,23) (LATELLA 2006: 808).

<sup>181</sup> A U, floreixen cor i voluntat, *adonc florist mes cuers et mon voloir*, mentre que a CKOO<sup>o</sup>PVX es diu que el cor floreix per voluntat pròpia, *a/en son voloir*.

<sup>182</sup> A U, el vers 24 és *Qant ne s'en part, certes molt est malvais*: s'insisteix en què el cor ha de ser amb ella, ja que la unió cos-cor és dolorosa.

679, v. 21–24)<sup>183</sup>. El tema aquí es reelabora i l'escisió és descrita com una entrega de l'òrgan a l'estimada com a prova de la sinceritat del servei amorós, reinterpretació que es vincula de forma evident a la nostra recerca:

bien doi chanter puis q'il vient a plesir  
cele qui j'ai de cuer fet lige hommage,  
(RS 40, v. 5–6)

lués que la vi li lessai en ostage  
mon cuer<sup>184</sup>, qui puis i a fet lonc estage,  
ne jamés jor ne l'en qier departir.  
(RS 40, v. 30–32)

ele a mon cuer que ja n'en qier oster,  
et sai de voir q'il n'i tret se mal non,  
or li dont Dex a droit port arriver  
car il s'est mis en mer sanz aviron!<sup>185</sup>  
(RS 790, v. 5–8)

El lliurament del cor com a penyora fa que el cant trobadoresc sigui tractat com una reacció natural de l'amant al fenomen afectiu, però també com una obligació social i moral envers la dama. La metàfora del vassallatge feudal és aquí aplicada al cor; el jo líric no ha fet homenatge de la seva persona, sinó de l'òrgan, que abarca tant la seva condició física com l'espiritual. És un ritual simbòlic que sobrepassa la dimensió material i mitjançant el qual el *trouvère* lliura, condensada en una sola entitat, tota la seva persona: el cos, la salut, la raó, el seny, els sentits i les emocions. En d'altres fragments, es parla d'una imposició (*ne de mon cuer ne puis s'amor oster*<sup>186</sup>, RS 679, v. 31) més que no pas d'un homenatge o d'una donació, però l'extracció del cor s'accepta com a símptoma natural de l'enamorament (*Je ne doi pas Amors grant mal vouloir/s'a la plus bele du monde mon cuer rent*, RS 700, v. 10–11; *Dés que mes cuers ne s'en veut revenir/de vous, dame, pour qui il m'a guerpi/aumosne avrez sel daigniez a retenir/car s'il revient a moi a il failli*, RS 700, v. 37–40). És l'òrgan qui segueix sense intermediaris els designis de l'amor cortès (*Et mes fins cuers me fet d'une amorete*<sup>187</sup> / *si douz present que ne l'os refuser*, RS 985–986, v. 3–4), qui es vincula vers l'estimada (*lors me souvient d'une douce douleur/et du douz*

<sup>183</sup> Imatge de la qual se serviren també altres *trouvères*: *Se li cors va servir Nostre Signor,/li cuers remaint del tot en sa baillie* (RS 1125, v. 7–8); *Merveille moi coment puet cuers durer/kei prent congié a sa dame d'aler* (RS 1126, v. 49–50); *Et mes fins cuers dou tot a li s'otroie / mais il covient ke il cors s'en retraie* (RS 1582, v. 5–6); *car tot li lez mon cuer et ma pensee;/se mes cors va servir Nostre Seignor/por ce n'ai pas fine amor oubliee* (RS 499, v. 6–8); *quant mes cors va fere sa destinee,/et mes fins cuers s'est ja mis el retor* (RS 499, v. 14–15); *Dex, ou irai? ferai je noise ou cri,/quant il m'estuet fere la departie/de mon fin cuer et lessier a celi/qui ainc du sien ne me lessa partie?* (RS 499, v. 21–24).

<sup>184</sup> Trobem una imatge molt semblant en els següents versos de Bernart de Ventadorn: *qui n mou mo coratge/ni d'aire m met en plai,/car melhor messatge/en tot lo mon no n ai,/e man lo 'lh ostage/entro qu'eu torn de sai./Domna, mo coratge,/l melhor amic qu'eu ai, vos man en ostage/entro qu'eu torn de sai* (70,25, v. 79–88).

<sup>185</sup> La metàfora marítima per tal de reflectir la unió del cor del poeta amb la dama ens recorda els versos 29–32 de *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965, v. 29–32) i remet a l'episodi de l'extracció de l'òrgan del *roman* de Jakèmes.

<sup>186</sup> A *TUCb<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>*, *et je n'i poi de li mon cuer oster*, no pot allunyar l'amor del seu cor.

<sup>187</sup> A *OUCb<sup>1</sup>*, el vers 3 parla d'un *dous cuers* enlloc de *mes fins cuers*.

*lieu u mes cuers tent et bee*, RS 1982, v. 3–4) i, a *Mult m'est bele la douce conmençance*, qui dicta a qui va dirigida la cançó (*Chançon, va t'en la ou mes cuers t'envoie*, RS 209, v. 51).

Finalment, les súplices a la dama<sup>188</sup> en nom de Déu per tal que tingui sempre en bona consideració el cor de l'amant, de la mateixa manera com el poeta té sempre en ment el cor d'ella, doten la separació física d'un cert aire espiritual:

Pour Dieu vous proi, quel part ke li cors traie,<sup>189</sup>  
ke vous pensés au cuer, viegne ou demour,<sup>190</sup>  
je si ferai, se Dieus me doinst hounour,  
ke je vous ai esté amis verais.  
(RS 679, v. 45–48)

Siguin on siguin la senyora i l'enamorat, l'important és que els seus respectius cors, en un pla simbòlic, estan sempre lligats, i l'evocació d'aquest lligam ha de ser el consol del poeta. La imatge de la dama i del seu cor<sup>191</sup>, que el *trouvère* reté en la memòria i a les quals s'aferra, reconforten de manera proporcional: com més gran sigui la distància física respecte d'ella, més propers s'hi mantindran cor i ment (*et quant je sui puz loinz de sa contree, / tant est mes cuers pluz pres et ma pensee*<sup>192</sup>, RS 1982, v. 7–8).

### 3.4. Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel

#### 3.4.1. Orígens i testimonis escrits

L'obra poètica del Châtelain de Coucy adquirí una gran popularitat al llarg del segle XIII, moment en què s'estengué la fama del *trouvère* com a gran poeta i ideal d'amant cortès. Si considerem les referències explícites al corpus líric en textos cronològicament tan propers com ara el *Guillaume de Dole*<sup>193</sup>, tot sembla indicar que el seu procés de mitificació començà

<sup>188</sup> En el pitjor dels casos, com ja s'ha vist, una dama cruel en possessió del cor manté el poeta en constant perill de mort, perquè el reté a l'espera d'un anhel irrealitzable (*Qui a mon cuer en li pour morir mis / ne jamés tant ne mespraigne / que sanz merci ou sanz mort en revaingne*, RS 700 v. 32–34). D'aquí que el jo líric demani pietat no per a ell, sinó per al seu cor (*Pour vostre beneur et pour Dieu vous en pri / que de li pitié vos praigne*, RS 700, v. 41–42).

<sup>189</sup> A *CMOUCb<sup>1</sup>Cb<sup>2</sup>*, en el vers 45 el cor ja està en possessió de la dama: *mon cuer avez en la vostre manoie*.

<sup>190</sup> A *KPRVX*, el vers 46 és *que mes couvens d'amours vous me teingniés*, a *Cb<sup>2</sup>*, *mes couvens tiegniés, viegne ou demour*, i a *CUCb<sup>2</sup>* *nos convenz tenez*; en tots aquests casos, es canvia el cor pel pensament.

<sup>191</sup> Una de les peculiaritats del corpus treballat és que l'escassa caracterització que es fa de la figura femenina ve donada per la descripció del seu cor, que en defineix els defectes i les virtuts. El recurs és d'especial interès si s'examina des del punt de vista del procés d' enamorament, que connecta els òrgans del poeta i de la senyora, i en relació al motiu literari del cor devorat (*Je ne me sai tenir ne conforter / de vos, Biax Cuers, servir entierement*, RS 790 v. 33–34; *Ai frans cuers qui tant convoit, / ne baez a ma foieté*, RS 1965, v. 25–26; *com biau senblant et corage felon*, RS 700, v. 45).

<sup>192</sup> A O, el cor és a prop *de la tres belle* enlloc del pensament, mentre que a R és amb *sa pensee*, el pensament de la dama.

<sup>193</sup> *Il Castellano di Couci godette di grande fama durante tutto il XIII secolo; una delle sue canzoni* (Li nouviaux tans et mais et violete) è stata inserita da Jean Renart nel suo Guillaume de Dole mentre la terza strofe di A vous, amant, plus k'a nulle autre gent è citata in La Chastelaine de Vergi. L'autore di questo racconto dice di lui: "Li Chastelain

fins i tot abans de la seva mort, i que la defunció suposà l'impuls definitiu per a la recepció de les cançons i la reelaboració de la seva figura com a personatge de llegenda en l'imaginari col·lectiu.

És a finals del segle XIII, possiblement durant el regnat de Felip el Bell (PETIT/SUARD 1994: 19), quan l'autor que nosaltres coneixem amb el nom de Jakèmes (PARIS 1879) redacta *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, relat complex i farcit d'insercions líriques, i una de les versions més elaborades del cor devorat. Jakèmes atorga al protagonista la identitat fictícia de Regnaus, Châtelain de Coucy, a qui descriu com a cavaller i poeta excepcional. La seva vida i obra són citades en el text, i la major part dels passatges són atribuïbles a l'autèntic *trouvère*, fet que permet, independentment de la diferència de noms, identificar l'heroi de ficció amb el poeta real<sup>194</sup>. El *roman* ens ha arribat a través de dos manuscrits del segle XIV, ja llistats entre els que conserven les composicions analitzades, i un del XV, que presenta una versió prosificada:

- *Cb<sup>1</sup>*: Paris, BNF, fr. 15098<sup>195</sup>
- *Cb<sup>2</sup>*: Paris BNF fr. 7514<sup>196</sup>
- Lille, Bibliothèque Municipale, fonds Godefroy 50, av. 1472–1475

### 3.4.2. Contingut

El relat, definit per Verzilli com una *biografia romançata* (2019: 19), ja fou catalogat per Lejeune i Payen de *roman réaliste* (CALIN 1981: 197), gènere francès del segle XIII que ambienta la ficció novel·lesca en un univers proper als usos i costums del món contemporani, i que englobaria textos com el *Guillaume de Dole*, el *Roman de la Violette* i la *Chastelaine de Vergy*. En efecte, la relació amorosa del castellà amb la dama de Fayel es desenvolupa en un context històric concret que inclou alguns dels esdeveniments més rellevants de la França del segle XII, com poden ser el torneig de la Fère (1187), el paper de Ricard Cor de Lleó en la Tercera Croada (1189) i el combat a Acre (1191). Jakèmes no fou l'únic autor que jugà amb aquesta classe d'intertextualitat<sup>197</sup>, però sí que fou el primer escriptor francès

---

de Couci au cuer n'avoit s'amor non", e in effetti la reputazione di Gui è dovuta al fatto di essere riconosciuto non solo come poeta di valore, ma anche e soprattutto come amante perfetto. È a questo titolo che Eustache da Reims lo colloca accanto a Tristano, ed è probabilmente questo che lo ha reso eroe del Roman du Castelain de Coucy et de la dame de Fayel. (ZAGANELLI 1982: 153).

<sup>194</sup> La novel·la atribueix al protagonista les composicions *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679), *Au renouvel de la douçor d'esté* (RS 1754), *La douce voix du rosignol sauvage* (RS 40), *Li noviau tans et mais et violete* (RS 985–986), *Pour verdure ne pour pree* (RS 549) i *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913).

<sup>195</sup> Primer manuscrit que conserva l'obra, durant molt de temps considerat l'únic testimoni escrit del *roman* de Jakèmes.

<sup>196</sup> Manuscrit descobert el 1873 per Paul Meyer, a la biblioteca de Lord Ashburnham (PARIS 1879: 344).

<sup>197</sup> Els textos narratius amb insercions líriques gaudeixen d'una llarga tradició durant tota l'Edat Mitjana, i no només a França. Als ja esmentats *Guillaume de Dole* o *Roman de la Violette*, que inclouen fragments de diversos poetes per a un fil narratiu que no necessàriament s'hi relaciona, s'hi podrien afegir el *Frauentienst*

que elevà un poeta a heroi servint-se únicament de les seves pròpies composicions, o com a mínim d'aquelles que estava convençut que eren obra del Châtelain.

Ens trobem, per tant, davant del primer *roman* articulat entorn al corpus líric d'un sol *trouvère*, possiblement inspirat per les *vidas* i les *razos* occitanes (MORA-LEBRUN 2007: 33)<sup>198</sup>, i en el qual se cerca un equilibri complementari entre lírica i narrativa. Els passatges lírics, com a nuclis al voltant dels quals s'engendra la narració, fan que tota acció parteixi sempre dels tòpics cortesos presents en el corpus del Châtelain de Coucy: desig, temor, misèria, alegria, esperança, fidelitat, submissió, espiritualitat, separació, etc. La doctrina de l'amor cortès s'insereix així en un context literari i cultural que transforma el joc poètic en una realitat social, de manera que les abstraccions líriques esdevenen reals i s'ordenen cronològicament per encaixar amb l'argument de la novel·la (CALIN 1981: 199). En un sentit invers, les cançons, intercalades en els moments més crítics del *roman* com a manifestacions d'èxtasi amorosa, juguen un paper de font històrica primària que testimonia i prova les nombroses peripècies que es narren, i que tenen el seu punt culminant en l'episodi final del cor menjat.

### 3.4.3. Anàlisi

Atesa l'extensió de la novel·la de Jakèmes, i per a un estudi detallat i exhaustiu del contingut i de la simbiosi entre narració i lírica, s'ha optat per dividir l'anàlisi en tres parts que coincideixen amb els tres blocs proposats per Suard (1898): pròleg i conquesta de la dama (v. 1–1996); relació i existència perillosa dels amants (v. 1997–7572); i separació i mort (v. 7040–8266). La tripartició té per objectiu diferenciar clarament les fases del *roman* i treballar-les parant atenció als passatges i detalls més rellevants de cadascuna.

#### 3.4.3.1. Part 1: pròleg i conquesta de la dama (v. 1–1996)

Amours, qui est principalement  
voie de vie honnestement,  
m'a donné voulooir de retraire  
un conte de très noble afaire  
pour le amoureux esjoïr  
qui le voudront lire et oïr.

---

d'Ulrich von Liechtenstein o la *Vita Nuova* de Dante, on els autors relaten la seva vida tot inserint-hi les seves pròpies composicions. *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* es trobaria en una situació singular: és un text que narra la vida d'un poeta i en el qual s'hi insereixen exclusivament les seves cançons, però que ha estat elaborat per un escriptor posterior incapaç de constatar la relació entre els fets que explica i les composicions que suposadament se'n deriven (CALIN 1981: 198).

<sup>198</sup> L'obra derivaria de la *Vida* de Guillem de Cabestany, tot i que Delbouille (1936: LVII) creu que podria haver existit una adaptació francesa de la biografia del trobador occità que hauria servit a Jakèmes de font. Al respecte, Rossi simplement afirma que *Sembra indubbio che Jakemes abbia conosciuto le vidas del rossiglionesse, diffuse del resto anche in zona d'oïl* (1983: 106).



(v. 1–6)<sup>199</sup>

Jakèmes obre el pròleg (v. 1–54) de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* amb tota una declaració d'intencions. El primer mot que s'utilitza és *Amours*, en la seva forma personificada, concepte que no només es presenta com la forma de vida honorable per excel·lència sinó com l'entitat superior que ha impulsat a l'elaboració del relat. La composició és descrita simplement com un *conte*, però adreçat als enamorats, que podran empatitzar amb el contingut de la història. Amb només sis versos, l'escriptor ens revela l'origen de la seva inspiració, inicia la narració, n'assenyala el públic potencial i es confessa, ell mateix, enamorat<sup>200</sup>. Encara que no s'empri en cap moment l'adjectiu *courtois* o *fin*, l'amor que se'ns exposa és referit com a superior, propi dels nobles del passat i indestriable de la poesia. L'acte de *trobar* marca una distinció entre les altes capes de la societat, cultivades i capacitades per experimentar tal sentiment, i la gent inculta i vulgar, la ignorància dels quals condueix a la burla i a la banalització dels valors cortesans:

Mais jadis li prince et li conte,  
qui amours metoit en son conte,  
faisoient chans, dis et partures  
en rimes de gentes faitures:  
ainsi gracioient amours,  
complaingnans leus douces dolours.  
(v. 11–16)

Mais cil qui ne les sevent faire  
ne entendre, leur sont contraire,  
et dient en moquois souvent  
qu'il sont soufleur contre le vent,  
et manestrel et jogleour  
qui en son mettent leur labour;  
ce sont gent rude et paisant  
qui telz parolles vont disant;  
(v. 27–34)

Com assenyala Paris (1879: 346), és original i significatiu que l'obra comenci amb aquestes reflexions preliminars. La imatge que es pretén transmetre és la d'un passat idealitzat, una època d'or de l'amor cortès en què la poesia era l'instrument de prestigi de l'aristocràcia per canalitzar *leus douces dolours* (antítesi, per altra banda, que suposa un primer indicatiu dels coneixements de lírica trobadoresca del nostre autor). En la doble decadència amorosa i poètica del seu temps, Jakèmes divideix els homes en dos grups i es posiciona a favor del

<sup>199</sup> L'obra ha estat editada per CRAPELET 1829; DELBOUILLE 1936; PETIT/SUARD: 1994 (versió en prosa); BABBI 1994 (versió en prosa); i GAULLIER-BOUGASSAS 2009. Els fragments del *roman* que presentem en aquest capítol estan extrets de l'edició de Delbouille.

<sup>200</sup> Segons Simó, podem apreciar des de l'inici del *roman* l'adopció per part del novel·lista d'actituds típiques del subjecte líric de la *canço*, que aproparan progressivament la figura de l'escriptor a la del personatge literari que ell mateix crea: *Substituyendo la dedicatoria a la mecenas por la dedicatoria a la amada, Jakemes ubica su actividad y la de los que antiguamente faisaient rommans en la tradición de los antiguos trovadores y adopta la personalidad literaria del yo lírico que escribe por amor a una dama, cuyo anonimato preserva cuidadosamente* (2013: 499).

primer: l'autèntic afecte el fa coneixedor de l'amor cortès, i és el seu cor sincer qui el guia per escriure el roman (*Que mes cuers aime tant et prise, / que pour li ai ceste oeuvre prise*, v. 53–54). Es fa patent així que el tema central de l'obra serà la sinceritat poètica, encarnada en la figura del Châtelain i en la del propi narrador gràcies a la identificació constant entre estimar i comprendre (SIMÓ 2013: 499). A partir d'aquí, l'acció queda inaugurada i s'inicia la primera part de la novel·la, en la qual s'introdueixen els protagonistes i, amb un desplegament continuat de tòpics trobadorescos, es narra com s'enamoren. L'obertura i la descripció del protagonista se cenyeixen als esquemes de tots els relats que contenen el motiu del cor menjat:

Biaus fu, cortois, plains de savoir.  
Omques Gauwains ne Lancelos  
ne tindrent d'armes plus grant los  
que cilz ot de tous en son temps;  
(v. 62–65)

De Couci estoit chastelains;  
bien sai que Regnaus avoit nom,  
Par tout estoit de grant renom.  
Partures savoit faire et chans,  
bons ert al hostel et as chans:  
guerres ne tornois, près ne loing,  
ne lassoit jà pour nul besoing.  
(v. 68–74)

El castellà Regnaus de Coucy, igual que el seu predecessor occità, Guillem de Cabestany, és presentat com un cavaller i poeta conegut arreu per la seva bondat, saviesa i cortesia. La gran diferència entre els dos personatges és que, en el cas del Châtelain, Jakèmes posa més èmfasi en les seves habilitats militars i marcial. Regnaus és un *trouvère*, però per sobre de tot és un guerrer que no deixa passar cap ocasió per exhibir el seu valor en tornejos i combats, un *invenis* que cerca la fama a través dels mèrits cavallerescos. Aquest matís en la representació de l'heroi ens el confirmen els versos 63–64, en què és comparat en fets d'armes a Galvany i Lancelot, els grans referents artúrics i prototips de l'ideal cavalleresc. El símil revela la voluntat d'exaltar i magnificar el castellà des del principi de la novel·la, per tal d'anar construint progressivament la imatge mítica del cavaller protagonista de gestes i fets excepcionals. El procés d'idealització cavalleresca va de la mà de la idealització en el pla de l'experiència afectiva. Des del començament, el Châtelain mostra alguns dels símptomes característics de l'amor cortès, entre els quals es poden intuir passatges i conceptes que coincideixen amb els del corpus analitzat: dolor (*et si griés maus li fist sentir*, v. 77; *por quoy maint grant travail amer / l'en fist amours sentir et traire*, v. 80–81), contraposició cor-cos (*si que cuer*



*et corps ascentir*, v. 78), fidelitat (*li fist et loiaument amer* v. 79<sup>201</sup>) i pietat (*ains qu'il peüst merci atraire*, v. 82). En la caracterització de la dama, per contra, no s'aprecia cap canvi aparent:

Mais cilz se doit loer d'amour  
 qui l'asena à la meillour,  
 la plus noble, la plus senée  
 qui fust en toute la contrée<sup>202</sup>.  
 Amours que d'un point n'i failli,  
 ce fu ce qu'elle ot fait mari,  
 et estoit dame du chastel  
 que on apelloit de Fayel,  
 qui biaux estoit et bien séans,  
 et la dame belle et plaisans:  
 en tous biens estoit si parfaite,  
 que Diex pour amer l'avoit faite.<sup>203</sup>  
 (v. 85–96)

Com totes les dones que formen part de la llegenda del cor menjat i la immensa majoria de projeccions femenines del corpus trobadoresc occità i francès, la dama de Fayel és una senyora casada que personifica totes les virtuts de la cortesia. És descrita com la més noble i assenyada, i com a posseïdora d'una gran bellesa física i espiritual que l'eleva a una categoria superior. La seva perfecció és l'origen de l'obsessió del poeta, que veu com el cor pren control sobre la seva ment i emocions i no li permet apartar-se del record de l'estimada (*Tous ses cuers en envoiséure/ert de penser à sa faiture*<sup>204</sup> / *et à la jolie samblance/dont amours la navré sans lance*<sup>205</sup>, v. 109–112). L'experiència engendra la clàssica dicotomia vida-mort i anticipa la tragèdia final en qualificar la senyora d'única cura i remei contra la mort per amor (*Mais que la dame viegne hors,/qu'en li est sa vie et sa mors*<sup>206</sup>, v. 147–148). La reticència

<sup>201</sup> El passatge de la versió prosificada corresponent als versos 78–79 (*si que cuer et corps ascentir/li fist et loiaument amer*) diu *car cuer et corps, force et toute sa pensée il y miest pour le servir et obeir (...)* (PETIT/SUARD 1994: cap. 1 v. 12). La construcció recorda alguns versos del Châtelain: *que g'i met tot, cuer et cors et desir/sens et savoir, ne sai se faz folage* (RS 40, v. 21–22); *ainz ai mis en li servir/cuer et cors, force et pooir* (RS 634, v. 21–22). Molts altres fragments, com s'anirà veient, quadren amb el corpus líric del *trouvère*.

<sup>202</sup> Paraules que remetent a *mais iteus est mes talens/que sans nule repentance/pens a la meilleur de France* (RS 634, v. 7–9).

<sup>203</sup> La descripció de la dama de Fayel encaixa amb la imatge femenina ideal descrita pel Châtelain (*Ma dame ou nus biens ne souffraint*, RS 1965, v. 33; *c'onques Biautez ne fist si son povoir/d'estre en un lieu si esmereement/comme ele a fait en son tres biau cors gent,/que riens qu'a grant biauté taigne/ne truis qu'en li n'en sa façon sousfraigne*, RS 700, v. 12–16) i fins i tot per Guillem de Cabestany (*car eis Dieus, senes faillida,/la fetz de sa eissa beutat/e mandet c'ab humilitat/fos sa grans valors grazida*, 213,1, v. 1–8).

<sup>204</sup> Idea molt propera a *Tant ai en li ferm assis mon corage* (RS 40, v. 17).

<sup>205</sup> Nova referència a la llança de Peleu (*Dex, com m'a mort de debonere lance*, RS 209, v. 21), si bé aquí es diu que Amor fereix l'enamorat sense necessitar-la. És possible que Jakèmes associï l'arma a un dolor negatiu, que no es correspon a l'*envoiséure* inicial del castellà.

<sup>206</sup> Vers amb antecedents evidents en el *Tristan* de Thomas (*La bele raïne, sa amie/en cui est sa mort et ma vie*, v. 1215–1216, MARCHELLO-NIZIA/BOYER 1995), l'*Éliduc* de Maria de França (*Vus estes ma vie et ma mort/en vos est trestut mis confortz*, v. 671–672, WARNKE 1974: 208) i el *De amore* de Capellanus (*Vos quidem estis nei causa doloris et mortalies poenae remedium; meam namque simul cum morte tenetis vestro pugno reclusam*, CREIXELL 1984: VI, B, 92). En la versió en prosa del *roman*, la mateixa idea s'expressa més endavant, quan el Châtelain suplica per primera vegada a la dama (*En vous est ma vye et ma mort*, IV, 58; *mais pour Dieu veuillés, madame, avoir pitié et mercy de moy, car entierement, sans malvaïse pensee ne faulseté du tout, je me rengs a vous car*

inicial de la dama de Fayel a cedir als requeriments de Regnaus accentua el to dramàtic i dóna pas a les súplices:

Et dist: Dame, pour Diu merci,  
sachiés ne m'anoie pas ci;  
se toute ma vie y estoie,  
avis m'est que peu y seroie:  
car vo grans sens et vo biautés,  
vostre maniere vo nobletés,  
et le bien qu'a Diex en vous mis,  
font que je sui vos vrais amis  
et serai, dame sans retraire  
(v. 195–203)

Com en l'obra lírica analitzada, la pietat és una virtut espiritual que s'invoca en nom de Déu<sup>207</sup>, recompensa per la fidelitat en el servei amorós<sup>208</sup>. Els precés van acompanyats de lloances; la perfecció femenina, entesa com l'equilibri entre seny, bellesa, cortesia i bondat, és fruit directe de la creació divina. Com a tal, referma la lleialtat de l'enamorat, sempre amb l'esperança de ser correspost tot i el rebuig viscut (*Douce dame, à Diu vous commans, / qui vous doinst cuer par sa bonté / que vous aiïés de moy pité*<sup>209</sup>, v. 286–288), i n'alimenta la obstinació. Amb el dolç record de l'estimada al cor, el castellà se sent subjugat i no troba consol en res més que no sigui servir-la:

Amours l'estraint si et esprent  
qu'en lui autre confort ne prent  
que de bien servir sans folie  
Amours et sa dame jolie.  
En son cuer prent a recorder  
le doux maintien et le parler  
de sa dame à noble maniere  
qui n'est outrageuse ne fiere:  
si pensers esjoïst son cuer.<sup>210</sup>  
(v. 306–314)

Cap d'aquestes imatges de súplica no s'allunya dels cànons trobadorescos, però el fet que la dama de Fayel, en un principi, no en faci cas, és una aportació original de Jakèmes a l'estructura narrativa del cor devorat i un detall significatiu, ja que obliga el Châtelain a fer mèrits cavallerescos per guanyar-se'n el respecte i l'admiració. La participació en tornejos com a mètode per escalar en el joc amorós corrobora el rol del protagonista com a *iuvenis* i

---

*en vous est ma santé et ma vie*, IV, 59; *je meurs se brief n'ay par vous aucun confort car vous portés ma mort et ma vie!*, V, v. 19).

<sup>207</sup> *Pour vostre beneur et pour Dieu vous en pri*, RS 700, v. 41.

<sup>208</sup> *ke je vous ai esté amis verais*, RS 679, v. 48.

<sup>209</sup> Passatge possiblement inspirat en els versos del Châtelain: *Je m'en vois, dame, a Dieu le Creatour / commanc vo cors, en quel lieu ke jou soie* (RS 679, v. 41–43).

<sup>210</sup> Més enllà de la correspondència entre el vers 311 i *del dous soulas et de la compaignie* (RS 679, v. 18), no s'han detectat equivalències en el corpus treballat, però sí que es pot apreciar una síntesi dels principals conceptes esmentats: amor, follia, cor, record, dolçor.

mostra el lleu canvi de paradigma que el *roman courtois* introduí en l'amor cortès. El servei, entès en àmbit occità en clau poètica i essencialment referit a la dama, és descodificat aquí com una obligació social de caràcter molt més públic i actiu, i que cerca l'equilibri absolut entre poeta i cavaller. La ferma resolució guerrera del castellà (*Li chastelains entierement/ metoit cuer, corps et bardement/ en bien servir amours toudis*, v. 355–357<sup>211</sup>) fa que la dama lentament s'hi vagi sentint atreta (*La dame souvent ooit/ maint recort qu'al cuer li touchoit, mès encor n'estoi pas ferue/ du dart d'amours de coi argue/ le siens (...)*, v. 349–353), i és el seu talent trobadoresc el que li permet entrar en el terreny de la seducció amb la cançó *Pour verdure ne pour pré*<sup>212</sup>, inserida precisament després que el protagonista es decideixi a obtenir fama i honor. Regnaus escriu per tal de reconfortar-se, i és aquest autoconsol, reflex d'un amor sincer, el que commou la dama de Fayel en escoltar la poesia, que té com a tema central, precisament, la sinceritat amorosa:

Et quant sot que cilz l'avoit fait  
qui maint travail ot pour lui trait,  
Amours le cuer li atendrie  
pour la valour qu'il a ouye  
du chastelain (...)  
(v. 417–421)

S'aprecia com les composicions líriques, sovint amb un potencial comunicatiu superior al contacte cara a cara, són una importantíssima eina de diàleg entre els futurs amants; juntament amb els missatges, rumors i malentesos, són l'eix vertebrador que fa avançar la relació i l'argument de la història. En el banquet que se celebra durant la segona visita del Châtelain al castell del senyor de Fayel, la dama manifesta un interès renovat pel jove que es fa palès en un joc de mirades per part d'ell (*Li chastelains moult remiroit/ d'uns iex covers, quant il ossoit,/ la biauté et le corps bien fait sa dame (...)*, v. 465–467) i d'ella (*Et non pourquant ses iex envoie/ simplement vers le chastelain:/ esgarder ne l'ose de plain*<sup>213</sup>, v. 472–474). La connexió que el sentit de la vista estableix entre ambdós personatges reforça el seu vincle i deriva en un nou ventall de laments i reflexions entorn a la pietat i a la mort, posant de relleu el deshonor que implica la manca de compassió (*Quant pour vous me faudra morir,/ dame, ce seroit grans pechiés*, v. 530–531) i, aquesta vegada, amb una descripció acurada del mal d'amor i dels seus símptomes:

<sup>211</sup> Veure nota al peu 201.

<sup>212</sup> Jakèmes atorga erròniament al Châtelain de Coucy l'autoria de *Pour verdure ne pour pré* (RS 549), inserida en els versos 362–408. En la majoria de cançoners, la composició s'atribueix a Gace Brulé (LEROND 1964: 159), si bé també ha estat considerada anònima (HUET 1902: 121). Sigui com sigui, els primers versos de la poesia, en els quals es parla de *li faignant prieour* (v. 5), ens recorden els versos que obren la novel·la i que critiquen els falsos amants. La cançó, a més, evoca l'argument de tota l'obra: *el enamoramiento y la conquista de la dama a través del servicio (primera estrofa), el episodio de la Dama de Vermandois (segunda y tercera), la actitud cortés de la Dama de Fayel (cuarta), y la destrucción del amor a manos del marido enquerreour (quinta)* (SIMÓ 2013: 503). Per a més detall sobre l'atribució en els manuscrits, veure *Lirica Medievale Romanza* [Web].

<sup>213</sup> La timidesa de la dama de Fayel a l'hora de mirar el Châtelain s'expressa en termes molt semblants als que el *trouvère* real emprà per referir-se a si mateix: *nis regarder n'os son simple visage/ tant en redout mes euz a departir* (RS 40, v. 15–16).

Li maus d'amours est si soutilz  
 qui muet dou cuer, non pas de vis,  
 et est esouteus par oyr;  
 li oel si servent de véir.  
 Biauté de dame, corps, atour,  
 ce fait au cuer nourir amour.  
 Dame, pour oïr recorder  
 bien et honnour c'on ot conter,  
 et biel maintieng et courtoisie  
 de dame, cest amours nourie  
 en maint cuer et leur fait sentir  
 maint mal et geter maint souspir.  
 (v. 565–576)

L'explicació que se'n fa situa al cor l'origen de l'amor, seguint els models trobadorescos i tota la tradició anterior des de Capellanus. L'òrgan es relaciona amb els ulls, que es delecten amb les imatges percebudes i les fixen en l'interior de l'enamorat, i la oïda, que capta les bones paraules i l'elegància retòrica de la senyora. Bellesa i virtut conflueixen en el cor i hi concentren tot el dolor, exterioritzat en forma de sospirs i malestar. El to funest i el fet que el castellà declari el seu amor evocant el cor que ha confiat a la dama i sol·licitant el d'ella (*Dame, se vous jà ne m'amés, / s'est bien telle ma volentés / que j'aing mieux assés à morir / que mon cuer de vous departir*<sup>214</sup>, v. 578–585) són presagis nítids del ja predeterminat desenllaç tràgic. Superat el fracàs inicial, del qual el cor també n'ha estat víctima (*A ce point fu li chastelains / d'un dar au cuer si fort atains*, v. 601–602), Regnaus anuncia que participarà en les justes de la Fère i Vendeuil i aconseguirà un mocador de seda de la dama de Fayel. La demanda d'una penyora com a insígnia, gest característic de les novel·les de Chrétien de Troyes, enllaça amb el model de societat que vol mostrar Jakèmes i permet al protagonista dirigir-se a la Fère com un cavaller amb totes les de la llei. És en aquest punt de la narració, de camí cap al torneig, quan el poeta compon *La douce voix du rosignol sauvage* (RS 40), cançó de la qual l'autor ja n'havia inclòs implícitament alguns versos o fragments molt propers en el cos del roman. Si bé se sap que la poesia formà part d'un joc partit a tres bandes<sup>215</sup>, la inserció lírica encaixa hàbilment amb el contingut del relat: s'insisteix en la sinceritat amorosa (*Onques vers li n'oi faus cuer ne volage*, v. 9), es rememora la timidesa del banquet (*nis regarder n'os son simple visage, / tant en redout mes euz a departir*, v. 15–16) i s'al·ludeix a un cor entregat (*cele qui j'ai de cuer fet lige hommage*, v. 6; *lués que la vi li lessai en ostage / mon cuer, qui puis i a fet lonc estage, / ne jamés*

<sup>214</sup> Declaració molt propera a la del propi *trouvère*: *lués que la vi li lessai en ostage / mon cuer, qui puis i a fet lonc estage, / ne jamés jor ne l'en qier departir* (RS 40, v. 30–32). El contrast entre bellesa i crueltat que caracteritza la dama en la primera part del roman (*Car je durement m'en merveil / comment si douce creature / m'a pént tant estre si dure, / je quis le ains si loiaument*, v. 620–623) també és una constant en la lírica analitzada, si bé no hi trobem versos equivalents.

<sup>215</sup> Com s'ha comentat en l'estat de la qüestió, seguint la proposta de Dyggve (1951), Gruber publicà el 1990 un article en el qual s'analitza el debat amorós a tres bandes entre Gilles de Viés-Maison, Gace Brulé i el Châtelain de Coucy, i on es detecta l'estructura compartida i el contingut anàleg entre *La douce voix du rosignol sauvage*, *Chanter m'estuet, car pris m'en est courage* (RS 15) de Gilles de Viés-Maison i *Tant m'a mené force* (RS 42) de Gace Brulé.

*lor ne l'en qier departir*, v. 30–32). La célèbre menció de Tristany en la tercera estrofa (*c'onques Tristanz, qui but le beverage, / plus loiaument n'ama sanz repentir*, v. 19–20) exalta la fidelitat de Regnaus i anticipa el desenllaç del *roman*, a més d'alguns passatges de la segona part que comentarem més endavant.

Jakèmes dóna una gran importància al torneig com a esdeveniment social i aventura crucial de la novel·la. Amb més de mil versos, l'episodi supera en extensió tot l'incident del cor devorat i confirma que l'autor no només tenia la intenció d'incloure el motiu literari i d'encaixar-lo amb el corpus líric del *trouvère*, sinó d'elaborar un quadre idealitzat de la societat cavalleresca francesa servint-se de noms de personatges reals i ficticis (entre molts altres, *Li quen de Soissons*, v. 912; *Li sires de Couci*, v. 916; *Li dus de Lembourc*, v. 926; *Huon de Florines*, v. 930–931; *Li quens Phelippes de Namur*, v. 934) i de topònims (*De tous lès venoit li harnois, / de Poitevins et de François, / de Normans et de Bourgoingnons, / de Loberains et de Bretons, / et venoient li Corbiais / aveuques cilz de Vemandais*, v. 884–889). Sobretot en la primera part, les extenses descripcions de les justes i les enumeracions de grans personatges tenen per objectiu glorificar l'amant (SUARD 1989: 356). Els participants són referits com a *Ceulx qui veullent honnour garder, / et mettre cuer et corps et ame / pour l'amour d'onnour et de dame* (v. 1070–1072), guerrers que, com el castellà en les poesies, centren cor, cos i ànima en obtenir honor i l'amor de les dones que estimen. En aquesta fusió entre amor cortès i cavalleria, el Châtelain destaca com a paradigma de l'equilibri entre l'erotisme i la marcialitat<sup>216</sup> i és lloat pel públic (*Couci, Couci, au vaillant homme / de qui de France jusque à Romme / doit li renons de lui aler; / Couci, au vaillant baceler, / Couci, au chastelain Couci*, v. 1303–1307), enaltiment que li proporciona l'amor fins ara negat:

La dame de fayel ooit  
les parolles dont joie avoit,  
car li chastelains empressent  
véoit, et dedens son cuer sent  
que plus ne se poet destourner  
que il ne li conviegne amer.  
(v. 1365–1370)

Et dedens son cuer regretoit  
la volour, la maniere gente  
le chastelain pour qui est ente,  
c'à elle en son cuer bien pensoit  
que pour lui efforcés s'estoit  
le jour, et pour s'amour ot fait  
ce qu'à tous jours sera retrait.  
(v. 1768–1774)

<sup>216</sup> Durant el torneig, a més, Regnaus assimila les ferides rebudes en combat amb les ferides del cor: *Dame d'armes bleciés noient / ne sui, mais dou mal que je suel / pour vos sentir tous jours me doel* (v. 1483–1485); *Dame, dist il, n'ai bleceüre / es membres qui longement dure, / mais li coers est bleciés si fort, / se par vous n'est, jusqu'a la mort* (v. 1948–1951); *Dame, navrés sui, ce m'est vis / encor ne sui ge pas garis, / car navrés sui au coer griesment* (2160–2162) (SIMÓ 1999: 22)

## 3.4.3.2. Part 2: relació i existència perillosa dels amants (v. 1997–7572)

L'inici de la relació corresposta entre Regnaus i la dama de Fayel marca un canvi de dinàmica en el desenvolupament del relat. Finalitzades les justes, es fa el primer esment de les nombroses trobades entre els amants, cites forçosament clandestines (*Dame, li faux losengéour/ qui tous jours ne font fors gaitier, / s'entour vo gent corps repairier/ me voient, il en parleront, / et moy et vous anui feront*, v. 1968–1972) entorn a les quals s'estructura la segona part de la narració. A partir d'aquí, la novel·la està farcida de petites aventures i incidents que modelen el caràcter dels protagonistes, aprofundeixen en els seus sentiments i incrementen l'estatus heroic del Châtelain, aportant detalls que justificaran la inclusió final del motiu del cor devorat i en potenciaren l'efecte. L'acció avança gràcies a la incorporació de tres nous personatges: Isabel, la criada de la dama de Fayel, que ajuda els amants fins i tot a risc de perdre l'honor; l'escuder Gobert, que primer actua com a espia del senyor i després esdevé còmplice del castellà; i la dama de Vermandois, que indirectament desencadenarà la tragèdia en suggerir la relació il·lícita al senyor de Fayel.

El contingut dels episodis i la tipologia de les noves figures que s'inclouen fan que la segona part de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* sigui més propera, per moments, al gènere del *fabliau* que al del *roman*. Si bé la gelosia de la dama de Vermandois remet a *La Châtelaine de Vergi*<sup>217</sup>, la venjança que el castellà descarrega contra ella i alguns dels ginys dels enamorats, com l'aventura del molí, aporten un toc satíric que suavitza el patiment constant dels protagonistes. Paral·lelament, aquests mateixos encontres furtius, l'amor extraconjugual com a amenaça a l'ordre social establert i les referències a la mort (SUARD 1989: 363) apunten a una clara influència del *Tristan* i es complementen sempre amb al·lusions líriques implícites i insercions líriques explícites que fan encaixar el contingut amb el corpus poètic del Châtelain de Coucy. Moltes de les imatges emprades durant la primera part per reflectir el dolor, l'anhel de pietat i la sinceritat amorosa es repeteixen, tal i com es pot comprovar en els precés del castellà en arribar a Fayel:

Diex vous doinst bon jour,  
ma dama, et vous ottoit honnour,  
et vous croisse pais et sancté,  
et vous face avoir volenté  
telle qu'il vous prende pitié

<sup>217</sup> El protagonista de *La Châtelaine de Vergi* passa per un mal tràngol semblant a Regnaus després d'haver rebutjat els favors de la duquesa de Borgonya, que, indignada, fingeix davant del seu marit haver estat requerida pel jove cavaller. El dolor que la traïció provoca en l'enamorat és comparat al que experimenta el Châtelain de Coucy tant en la novel·la de Jakèmes com en el seu corpus líric: *Si est en tel point autressi/ com li chastelains de Coucy, / qui au cuer n'avoit s'amor non, dist en un vers d'une chançon: Par Dieu, Amors, fort m'est a consirrer/ du dous solaz et de la compaignie/ et des samblanz que m'i soloit moustrer/ cele qui m'ert et compaignie et amie: et quant regart sa simple cortoisie/ et les douz mos qu'a moi soloit parler, / comment me puet li cuers ou cors durer? Quant il n'en part, certes trop est mauvés*, v. 291–302, CARMONA 1986). Les trobades clandestines entre els amants en un jardinet, l'ús d'un codi secret per indicar la disponibilitat de la dama (una pedra drete en el *roman* i un gosset a *La Châtelaine de Vergi*) i el final tràgic vinculen encara més ambdues obres.



de moy, et merci en aiés  
(v. 2155–2160)

Car je con fins amis murray,  
se par vous, dame, confort n'ay.  
(v. 2177–2178)

Dame, dist-il, Dieus de lasus  
me puist confondre et craventar  
s'onques vers vous oy fol penser<sup>218</sup>  
(v. 2194–2196)

La gran diferència és que la dama, en haver cedit a les demandes amoroses i creure en la veracitat de l'afecte expressat pel poeta, és conscient de ser l'única cura al dolor del *trouvère* i sap que no ser misericordiosa amb un cavaller excepcionalment valent i fidel seria descortès (*Car dure et mauvaise seroie/s'à essient je vous moquoie*, v. 2189–2190), una reflexió recurrent en el corpus líric del Châtelain de Coucy. Tot i així, el temor a perdre l'honor si són descoberts (*Ouvrer nous convient sagement,/trop sont de malparliere gent,/et s'aparchéne en estoie,/bien sai que honnie seroie*, v. 2269–2273) i les advertències d'Isabel fan que s'opti per no obrir la porta a l'enamorat i que la primera trobada quedi anul·lada. La relació, que fora del pla cortès es reduceix al pur adulteri, sacsejaria els fonaments del món en el qual viu i trencaria el pacte de vassallatge entre marit i amant. És per això que es decideix fer passar a l'enamorat una última prova: en cas que el seu amor no sigui autèntic, la decepció de veure's traït farà que no vulgui saber mai més res de la dama de Fayel, i, si realment l'estima, la perdonarà. El Châtelain, envaït per l'afflicció, es lamenta pel que sent al cor:

Mès je croy c'onques ne fu nus  
si liés de cuer comme il estoi  
(v. 2146–2147)

De heure à autre se complaint,  
car ses maus au cuer li estraint  
(v. 2493–2494)

En el punt àlgid del dolor, la tristesa en el cor (*Quar adès ses chançons trouvoit/selonc ce que son cuer sentoir*<sup>219</sup>, v. 2601–2602) fa que compongui la cançó *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913), una de les composicions més ben inserides en l'argument de la novel·la: en contrast amb l'alegria primaveral, el jo líric se sent enganyat (*Mout m'esmerveil, quelle est li achoisons/que elle me fait si longuement languir?*, v. 16–17) però amb la necessitat imperiosa de servir l'estimada (*ains est adès toute m'antacions,/dame, de vous honnourer et servir*, v. 7–8). La decepció manifestada en aquesta poesia es materialitza, en la narració, en forma d'una greu malaltia

---

<sup>218</sup> Versos que recorden als de *La douce voiz du rosignol sauvage*, ja inserits prèviament (*Onques vers li n'oi faus cuer ne volage/si m'en devoit por ce melz avenir*, RS 40, v. 9–10), i als de *Quant li estez et la douce saisons* (*Ains ne le soi lossangier ne flater,/ (ne ja Diex sens ne m'en doint talent!)*), RS 1913, v. 25–28).

<sup>219</sup> El cant trobadoresc neix en el cor i està condicionat pel seu estat d'ànim, tal i com ja hem vist en versos com *Je chantasse volentiers liement/se je trouvasse en mon cuer l'acheson* (RS 700 v. 1–2).

amorosa (*Dont li prist telle maladie/ que bien cuida perdre la vie*, v. 2635–2636) que desperta en la dama de Fayel sentiments de culpa i compassió. És Isabel, però, qui, per iniciativa pròpia, tramet al Châtelain unes cartes on li confessa el penediment de la senyora i li anuncia el desig de veure'l, paraules de pietat que resulten ser, com ja s'havia suggerit, la cura del seu cor (*Et trouva ce qu'elle ot escript,/ tous li cuers de joie li rit*, v. 2887–2888). La resposta del poeta s'efectua també mitjançant una missiva en la qual explica el seu turment i convalescència en clau trobadoresca, i on exigeix una segona trobada:

Or vous prie en humilité  
que vous conforter me dainguiés  
et vo dous cuer humeliés  
a ce qu'aiés de moy mercy,  
ou mors sui, je'l say de fy  
(v. 3066–3070)

Car mes cuers et mes desirs tous  
ne pense à el ne jour ne nuit  
(v. 3076–3077)

La rèplica positiva de la noble a la carta del castellà, que podríem considerar un *salut d'amor* (CALIN 1981: 202), confirma la importància de l'intercanvi epistolar com a principal sistema de comunicació del *roman* i com a recurs que permet a Jakèmes fer avançar l'argument sense necessitat de contacte físic entre els seus personatges; la dama de Fayel, a distància, entrega cos i cor al cavaller, tal i com ell havia fet prèviament (*Mande salus plus de cent fois/ cell que amours abandonne,/ Amour et cuer et corps vous donne/ et a donné moult a lonc temps*, v. 3150–3153). Després d'un segon torneig entre Forjes i Corbie, té lloc la segona trobada entre els amants, aquest cop possible gràcies al lament amorós del Châtelain, que commou la seva estimada<sup>220</sup>:

Adont venoient li samblant  
de son dous vis et atraiant,  
quant li cuers par dedens est faus  
qui deuist bien estre loiaus.<sup>221</sup>  
(v. 3445–3448)

<sup>220</sup> En la versió en prosa, la criada justifica la pietat que cal mostrar al cavaller amb una referència a *La Chastelaine de Vergi*: *Non obstant, on ne scet en qui fier, car mesdisans nuit et jour ne font que quettier et adviser d'avoir aucune occoision de mesparler sur les amans: on l'a bien veu et scen par la chastellaine de Vergy, dont la fin d'elle et de son amant fu moult piteuse* (XXXII, 2). La dama, en aquesta mateixa versió, legitimitza el seu dret a estimar el poeta comparant la seva situació amb la de Tristany i Isolda: *Et avec ce, pour moy a souffert tant de paine que oncques Tristan ne soufry pour Ysau que le chastelain a fait pour moy, du moins ne puis je que de l'amer* (XXXIII, 1). Els seus dubtes, per altra banda, fan que les queixes del castellà es prolonguin i esdevinguin una amalgama de versos del corpus líric del *trouvère*: *J'ameroye mieulx morir ores pour elle que le voloir laissier ne abandonner pour une aultre. C'est bien droit et raison, car sa beaulté et bonté m'a mis la volenté ou cuer de le bien amer et servir. Or luy doinst Dieux sy bon conseil qu'elle me veulle deservir la paine et travail que j'ai eu pour elle honnourer et servir. A! Dieu! Quy le pourroit regarder son saul sans retarder ses yeulx?* (XXXIII, 6–8).

<sup>221</sup> La idea del record de l'estimada com a consol i base de la fidelitat també és present en el corpus del Châtelain de Coucy: *maiz biau sanz samblanz me remet en vigour, / s'emploierai mout bien la grant amour/ donc je l'ai tant dedenz mon cuer amee/ se loiautez m'i puet avoir duree* (RS 1982, v. 13–16).



Hemi! Li très dous ramembrer  
 que pour li souvent éu ay,  
 ont mon cuer tenu liet et gay.<sup>222</sup>  
 (v. 3456–3458)

La primera nit que els enamorats passen junts, i que finalitza amb el to propi d'una cançó d'alba (*Helas! li termes est poy lons, / dist li chastelains, ce me samble, / que nous avons esté ensamble*, v. 3600–3602), inaugura una felïç temporada de tornejos i de cites possibles només gràcies a la comunicació escrita per carta. La conjuntura optimista anima el protagonista a compondre una cançó que no apareix inserida en cap de les versions del *roman*, però que hauria de reflectir la seva alegria (*Amous de volenté jolie / li commande à faire chançon*, v. 3716–17; *Pour ytant fist, et il trouva / une chançon gaie et jolie*, v. 3720–3721). En una de les festes, marcada pels àpats i sobretot per les cançons, la dama de Vermandois s'adona de la complicitat entre Regnaus i la dama de Fayel<sup>223</sup>, els mana espïar i descobreix que el *trouvère*, disfressat de rodamon<sup>224</sup>, visita la noble d'amagat. La gelosia l'incita a delatar-los al senyor de Fayel, que confirma la traïció de primera mà. La situació se salva gràcies a Isabel, que es fa passar per la veritable amant del poeta<sup>225</sup> i és acomiadada. Tota l'aventura acaba amb el Châtelain perdonat i tornant cap a casa, però fa néixer dins del senyor feudal una aversió contra el protagonista (*Mès ses cuers est forment iriés*, v. 4856) que evolucionarà fins a convertir-se en recel i en odi. L'heroi, per la seva banda, escriu una cançó contra els *lausengiers*, que Jakèmes es limita a esmentar (*En ce pensant amours l'avoie / que par li soit fais nouvaus chans / ens ou despit des mesdians*, v. 4966–4968), i ordeix un pla per venjar-se de la seva delatora, que acaba insultada i deshonorada. En la seducció<sup>226</sup> i posterior revenja hi participen Isabel i també Gobert, que

<sup>222</sup> Versos que remetien a la composició *Quant voi venir le bel tanz et la flour* (*Voir, il n'est rienz dont je soie en tristour / quant me souvient de la tres bele nee*, RS 1982, v. 9–10), i que recorden fins i tot l'inici de *Lo doutz cossire*, de Guillem de Cabestany (*Lo doutz cossire / qe m don'Amors soven, / dona m fai dire / de vos maint vers plazen*, 213,1, v. 1–4).

<sup>223</sup> La noble envejosa veu com els amants es miren i com el cavaller sospira, detectant així la connexió amorosa que mantenen i un dels seus símptomes. Per assegurar-se'n, anima a beure i a menjar amb una breu cançó (*Chascuns se doit esbaudir / mignotement*, v. 3846–3847), que provoca en la dama de Fayel una rèplica cantada que la descobreix: *J'aim bien laiaument, / et s'ay bel amy / pour qui di souvent, / j'aim bien loiaument; / cest miens liegement / je le say de fy: / j'aim bien loiaument / et s'ay bel amy*, v. 3869–3876.

<sup>224</sup> L'escena en què el Châtelain es vesteix de *paillart* (*Et cils, qui avoit son atour / en habit de paillart changié*, v. 3978–3979; *L'une heure loing et l'autre près, / et ses habits souvent changoit, / par quoy on ne s'en percevoit*, v. 3986–3988) recorda els fragments de la llegenda tristaniana en què l'heroi es disfressa, ja sigui de leprós en la versió de Bérout (*il fu en legne, sanz chemise; / de let burel furent les cotes / et a quarreans furent ses botes. / Une chape de burel lee / out fait tallier, tote enfumee*, v. 3568–3572, MARCHELLO-NIZIA/BOYER 1995), de penitent en la de Thomas d'Anglaterra (*en penant se sunt aturnee, / teint de vis, de dras desguisé, / que nuls ne sace lur segte, / e venent a la curt le rei*, v. 2215–2218, *Idem* 1995) o de pobre a la *Folie Tristan* (*nent a cheval, mais tut a pé, / k'el país ne seit entercé, / kar il i ert mult cunuz, / si serrait tost aparceüz. / Mais de povre hom ki a pé vai*, v. 33–37, *Idem* 1995). Sobre la influència de la llegenda de Tristany en aquest i d'altres episodis del *roman*, veure SUARD 1989: 355–367.

<sup>225</sup> La tàctica d'encobriment utilitzada per la criada sembla inspirada, com ja s'ha dit, en la versió de la *Vida* de Guillem de Cabestany conservada en el manuscrit P, en què Agnès es fa passar per l'amant de Guillem per protegir la seva germana Margarida (SUARD 1989: 363). El motiu de la “falsa amant” també ens recorda la llegenda tristaniana, sobretot tenint en compte que és una de les fonts que Jakèmes menciona explícitament (SIMÓ 2013: 494).

<sup>226</sup> Si s'enllaça el passatge amb el clàssic debat entre *trouvères* sobre l'amor sincer, en el qual també hi participà el Châtelain de Coucy, és significatiu constatar com durant tot el fragment de súplica i seducció a la dama

ha canviat de bàndol perquè veu en el castellà un model a seguir, una figura cavalleresca que, per mèrits pròpis, és més mereixedor de la dama que el senyor de Fayel, tancat en sí mateix i convertit en *gilòs*:

Dame, il y a un autre point  
qui au congié venra à point,  
c'est que jamès de jalousie  
n'istra mes sires en sa vie;  
mes en tous temps ce doutera,  
pour quoy chi entour demorra,  
ne plus il ne suira tournay.  
(v. 5324–5330)

La satisfacció que produeix la venjança anima Regnaus a escriure la cançó *Au renouvel de la douçor d'esté*<sup>227</sup>, un lament amorós que només encaixa amb el contingut de la novel·la per les injúries als *lausengiers* i les referències al cor. Després de l'episodi del molí, en què la dama de Fayel es deixa caure en un riu per canviar-se en una estança on ja l'espera el castellà, la gelosia s'apodera del tot del marit. En aquest punt, i sobretot en descobrir com ha obrat Gobert<sup>228</sup>, es contempla per primera vegada la idea de cometre un crim ((...) *mès son maltalent/n'osoit parfaire ne outrer/son voel, qu'il la vousist tuer.*, v. 6427- 6429), però el noble prefereix actuar a sang freda, fingir un viatge a Terra Santa i desdir-se'n per tal que el Châtelain es vegi obligat a croar-se (*Tant a pensé qu'il l'avise/que s'il avient en nulle guise/que par samblant de li croisier/puist le chastelain envoier/a che qu'il eüst la crois prise,/il ne lairoit en nulle guise/que il ne passast oultre mer,/et qu'il ne s'alast aquiter.*, v. 6436–6443). Quan l'escuder comunica al protagonista que la seva estimada haurà d'acompanyar el noble a Jerusalem, el castellà s'afanya a contactar amb la dama de Fayel i la va a visitar, en aquesta ocasió molt neguitós (*Là dedens maint mes Diex pour voir,/Jbesus doinst que la puisse voir/et nue entre mes bras sentir!*<sup>229</sup>, v. 6630–6632) i disfressat de mercader<sup>230</sup>. Seguint el consell de Gobert, Regnaus cau en el parany i decideix, en un torneig, prendre la creu sota les ordres de Ricard d'Anglaterra<sup>231</sup> i seguir la seva estimada a Jerusalem:

---

de Vermandois no s'utilitza cap expressió que remeti als versos del nostre poeta, precisament perquè no s'està manifestant un amor vertader, sinó un de fals i impostat.

<sup>227</sup> Jakèmes atorga erròniament al Châtelain de Coucy l'autoria de *Au renouvel de la douçor d'esté* (RS 1754), inserida en els versos 5976–6019. La composició s'ha considerat anònima o s'ha atribuït a Gace Brulé (LEROND 1964: 119; HUET 1902: 1; DYGGVE 1951: 371). Per a més detall sobre l'atribució en els manuscrits, veure *Lirica Medievale Romança* [Web].

<sup>228</sup> Jakèmes no especifica com el senyor de Fayel veu corroborades les seves sospites o qui les hi confirma. En la versió prosificada, s'esmenta també Isabel com a còmplice de la relació il·lícita, i s'aclara que *Pas je ne saroye dire ne penser quy avoit esté celui ou celle que leur secret avoit desouvert* (LIX, 25).

<sup>229</sup> Versos que corresponen als de *Li nouvians tans et mais et violete. or me laist Dex en tel honor monter/que cele ou j'ai mon cuer et mon penser/tiengne une foiç entre mes braçz, nuete,/ainç que voise outremer!* (RS 985–986, v. 5–8).

<sup>230</sup> El Châtelain de Coucy es fa passar per mercader (*Panier quist et solers loiés,/et boucette d'un burel griés,/et un viés chapel deschiré,/et un petit bourdon ferré/pour soutenir sous son panier,/si comme il convient à mercier./Son viaire taint et changa,/et si bien se deffigura hors de son communal estour/c'on ne l'aparçéüst nul jour/qui moult près ne s'en prenist garde.*, v. 6610–6620) una estratègia que ens recorda la visita que Kaherdin, disfressat també de mercader, fa a Isolda per demanar-li d'anar a salvar Tristany (SUARD 1989: 363).

<sup>231</sup> En la versió prosificada s'esmenta també el rei Felip de França: *le roy Philippe de France se depparty le premier pour aler u saint voyage* (LXIV, 5).

Et j'entens que li roys Richars  
a fait crier de doutes pars  
en Engleterre le torunoy  
qui ert merveillex à desroy  
(v. 6866–6869)

Adont porés-vous la crois prendre  
ce m'est avis, sans plus atendre,  
si que percevoir par raison  
n'en pora nulz l'entention.  
(v. 6882–6885)

Com ja havia fet amb els tornejos anteriors, Jakèmes se serveix de l'esdeveniment públic cavalleresc per excel·lència com a mètode de glorificació del passat i d'enaltiment de les croades, amb la inclusió de combats heroics i de noms reals per tal de dotar la novel·la de versemblança. En aquest mateix aspecte, i tot i la falta d'informació sobre la vida del Châtelain de Coucy històric, l'autor inclou en el *roman* el viatge a Terra Santa influenciat per les referències que en fa el *trouvère* en les seves composicions. D'aquí que, quan l'heroi del relat cregui resolta la situació, escrigui la cançó *Li nouviaux tans et mais et violete*, amb un inici alegre (*Li nouviaux tans et mais et violete, / et rosignox me semont de chanter*, RS 985–986, v. 1–2) i una menció al viatge a ultramar després d'alguns versos ja inserits en el cos de la narració (*Or me laist Dex en tel honor monter / que cele ou j'ai mon cuer et mon penser / tiengne une foiz entre mes braz, nuete, / ainz que voise outremer*, v. 5–8).

### 3.4.3.3. Part 3: separació i mort (v. 7040–8266)

Tan bon punt el senyor de Fayel té èxit en el seu pla i els amants es veuen forçats a separar-se, s'inaugura la darrera part del *roman*, en què moltes de les imatges que han anat apareixent al llarg del text se sintetitzen i l'ús de la metàfora del cor com a centre de l'experiència amorosa es potencia fins arribar al punt culminant de la narració: l'episodi del cor devorat, en el qual l'òrgan, simbòlic en els fragments lírics inserits, es materialitza. Aquests últims versos eleven definitivament els enamorats a amants exemplars i són fonamentals per a la posterior mitificació de la figura del Châtelain, ja que la seva mort com a màrtir de l'amor li permet el pas de poeta i cavaller excepcional a ideal cortès i llegenda. La desesperació de la dama (*Certes bien doy estre esmarie / quant il m'estuet cy demourer, / et vous serés outre la mer, / et de vous si loins je seray.*<sup>232</sup>, v. 7085–7088) i del poeta (*A poy que li cuers ne li fient; / par grant dolour et par destraiçe / est li siens cuers en grant aspreice*, v. 71333–7135) en descobrir que el noble no pren la creu són presagis de la catàstrofe final, que va cobrant forma (*Certes, bien croy de duel murray, / ne jà de mort n'eschaperay.*, v. 7092–7093). El castellà ha

---

<sup>232</sup> Tot i el canvi de veu, el passatge remet als versos del Châtelain de Coucy: *El mont n'a rien qui me puist conforter / por ceu que doie en France demorer* (RS 1450–458a, v. 22–23).

de complir el seu jurament, però abans de marxar s'acomia amb un discurs ple d'imatges i d'expressions que se centren en la separació entre cor i cos:

Mais je sai bien, où que je soie,  
Li cuers est vostres<sup>233</sup>, car ne pouroie  
avoir en nul país deduit  
fors à vous penser jour et nuit,  
(v. 7254–7257)

Car j'en irai en corps sans cuer.  
(v. 7275)

Al mateix temps que el cavaller, tot fent entrega simbòlica del seu òrgan, es defineix com una carcassa moribunda i buida de sentiments i de voluntat, la senyora pronostica que ella no viurà gaire més. Les seves trenes, que lliura com a penyora al castellà, pretenen donar forma material al seu cor (OKADA 1980: 6); amb aquest regal, que comença a trencar la barrera entre metàfora i realitat, la dama de Fayel s'està condemnant i està començant a modelar la tragèdia final. En proclamar que el *trouvère* bé es podria endur el seu cor físic, és com si li estigués suggerint l'extracció que més endavant ell mateix ordenarà:

Et lors que de ci partirés  
mon cuer o vous enporterés,  
car il est tous vos liegement;  
mès je croy que pas longuement  
vivre ne durer ne poray  
puis que je vous eslongeray  
(v. 7280–7285)

Et elle dist: Se tant m'amés,  
vous les enporterés o vous,  
et avoec vous est mes cuers tous;  
et se sans mort je le povoie  
partir, je le ous bailleroie  
(v. 7339–7343)

Just abans de salpar, el dolç record de la dama de Fayel (*Et d'avoir au cuer la samblance/de sa dame courtoise et france*, v. 7368–7369) inspira el Châtelain a compondre la cançó *A vous, amant, plus ke'a nulle autre gent* (RS 679)<sup>234</sup>, el contingut de la qual queda hàbilment vinculat a aquest passatge crucial del relat. El jo líric es lamenta per haver de marxar a Terra Santa (*Quant il m'estuet partir outrément/et deservir de ma douce compaigné*<sup>235</sup>, v. 3–4; *Sans li m'estuet aler en*

---

<sup>233</sup> L'entrega metafòrica del cor a la dama just abans del viatge a ultramar també és present en la poesia del *trouvère*: *Pour Dieu vous proi, quel part ke li cors traie,/ ke vous pensés au cuer, viegne ou demour*, (RS 679, v. 45–46); *Je m'en vois, dame, a Dieu le Creatour/commanc vo cors, en quel lieu ke jou soie*, (RS 679, v. 41–44).

<sup>234</sup> El propi Jakèmes confirma la gran popularitat i l'alt grau de difusió de la composició, conservada en una quinzena de manuscrits (veure VERZILLI 2019: 38) i, pel que sembla, molt coneguda i cantada durant l'època (*c'on a recordé moult souvent*, v. 7372).

<sup>235</sup> Com apunta Simó, i enllaçant amb la lírica dels Châtelain, aquests versos *podrien entendre en el contexto narrativo como un rechazo del ideal de cruzada por parte del protagonista. Renaut niega cualquier otra motivación para el viaje*

*terre estraigne*, v. 12), contempla la possibilitat de morir per dolor al cor (*S'ainc nus morut por avoir cuer dolent*, v. 7) i, tot i el consol que troba en l'evocació de la senyora, sent el trencament entre cor i cos produït per la distància (*Et quant recors sa simple cortoisie/et le soulas ke me soloit mostrer,/coment me puet li cuers el cor durer/quant ne s'em part? certes il est mauvais*, v. 21–24). La tristesa no impedeix al cavaller excel·lir durant la croada i tenir un paper exemplar en el setge d'Acra i les batalles de Palestina, Síria, Escalona, Cesaré i Jaffé, sempre sota les ordres del rei Ricard<sup>236</sup>. Passats dos anys, i havent guanyat una gran fama com a guerrer excepcional, Regnaus és ferit de mort per la fletxa enverinada d'un sarraí<sup>237</sup>. Segons ell, però, l'autèntic mal que el consumeix és la separació física de l'estimada i la impossibilitat de veure-la, així que decideix acomiadar-se ràpidament de la resta de nobles per tornar a França:

Car li chastelains se complaint  
souvent, et dist que plus le taint  
li desirs qu'il a dou véir  
sa dame ains qu'il voise morir.  
(v. 7543–7546)

Bien quide garison trouver  
s'en son país venus estoit,  
a sa douce dame venroit,  
bien croit que il donroit santé.  
(v. 7550–7553)

Amb el convenciment que l'únic remei que el pot salvar és el contacte amb la dama de Fayel, el *Châtelain* assimila el patiment corporal amb l'anímic i en cerca l'origen més enllà del cos. La situació materialitza la clàssica imatge trobadoresca de la senyora com a única cura al mal d'amor i desdibuixa de nou la línia entre *topos* literari i realitat. De fet, un cop a mar, la convicció que tornarà a veure l'estimada fa que el poeta experimenti una lleu millora de la salut, però la convalescència es veu truncada per un turment que no s'especifica si és dolor físic o malenconia (*Plus vivoit, plus avoit tourment,/car il ne fait fors de fenir,/li maus ne le laist soustenir*, v. 7578–7580). En prendre consciència de la seva mort, l'enamorat compon una cançó que Jakèmes es limita a mencionar, un *virelai* en el qual s'insisteix en la sinceritat afectiva i que reflecteix la pena per la impossibilitat del retrobament (*Ceste chançon fïst à grant paine,/moult li estoit adont joie lointaine;/et ce forment le destringnoit/que devant ses iex ne véoit/sa dame où avoit sa tendance,/et son confort et s'esperance*, v. 7588–7593)<sup>238</sup>. Just després<sup>239</sup>, dona a Gobert

---

*que no sea el amor hacia su dama (...). El castellano no concibe su partida como un servicio a Dios sino como un último acto de servicio a la dama* (1999: 32).

<sup>236</sup> I de Felip de França, en la versió prosificada.

<sup>237</sup> La ferida del *Châtelain* en un costat durant la Tercera Croada atorga a la seva mort una aura d'espiritualitat que el predisposa a ser vist no només com un màrtir de l'amor, sinó també com un màrtir de la cristiandat. Per altra banda, igual que Tristany, Regnaus és ferit per una fletxa enverinada i només espera poder-se curar si es retroba amb la seva dama.

<sup>238</sup> El fet que el *virelai* no sigui una forma poètica comuna entre els *trouvères* de la generació del *Châtelain* i que aquest tipus de composició sigui única dins del *roman* ha induït a pensar que el poema podria haver estat escrit

l'ordre d'extreure-li el cor un cop mort i d'enviar-lo a la dama de Fayel dins d'un cofret, amb les trenes que prèviament li havia entregat. A aquests dos objectes, el castellà adjunta una carta de comiat en la qual expressa el desig d'unió total amb ella i on desxifra el sentit simbòlic del cofret tot explicant-ne els elements que conté. Com a pagament pel cor de la dama, que es va endur metafòricament i que, en tornar-li les trenes, li restitueix, l'enamorat fa entrega del seu cor metafòric i físic, acabant definitivament amb la separació entre recurs literari i realitat:

Et pour ce que je sai et croy  
 que vo cuer enportay o moy  
 quant je me parti de Faiel,  
 et me donnastes un joiel  
 qui moult fu biaux et avenans  
 de vos nobles cheviaus luisans  
 que j'ai gardé dès le tempore,  
 vous envoie le mien cuer ore:  
 c'est vos, c'est drois que vous l'aiés,  
 et toute certaine en soiés,  
 qu'à nul jour mais nus vrais amans  
 ne morra de cuer plus dolans;<sup>240</sup>  
 (v. 7640–7650)

Després d'aquesta explicació, l'epístola adquireix un to panegíric de lloança a l'estimada, a qui es descriu com la dona més bella i més virtuosa del món. La seva caracterització es fa a través de l'adjectivació del cor, pur, fi i identificat alhora amb una joia i amb una rosa vermella<sup>241</sup> (*Ha! belle douce creature/qui passés toute pourtraiture/de bianté, de fourme et de taille,/vos cuers est li fins grains sans palle,/gemme, saphirs, rose vermaille./Sour toutes dames la plus belle*, v. 7656–7661; *Dame, vostre loial amy/couvient orendroit prendre fin,/plus ne servira vo cuer fin.*, v. 7740–7741). En la síntesi de totes les virtuts femenines, que s'han anat mencionant al llarg del *roman* i que corresponen a les que reflecteix la lírica trobadoresca, s'insisteix sempre en la separació com a causa de la mort i es desvien les súplices de pietat vers la divinitat (*Helas! Or m'est faillie joie,/et kant voy que morir m'estuet/et qu'autrement estre ne puet,*<sup>242</sup>*/je prie à*

---

per Jakèmes (DELBOUILLE 1936: LXVI). En atribuir una cançó pròpia a Regnaus, la confusió entre les identitats de l'autor i del personatge en el jo líric de la composició revesteix la veu de Jakèmes de l'*auctoritas* del castellà (SIMÓ 2013: 505).

<sup>239</sup> En la versió prosificada, Regnaus desembarca a Brindisi i és acomodat en un hostal. És en aquest alberg on el personatge mor i on es realitza l'extracció del cor ((...) *tant bien luy advint que en celle mesime journee arriverent au port a Brandis, et la fu porrés en ung hostel d'un moult notable bourgoys, et la fu mis en ung lieu moult bien paré et ordonné*, LXXI, 4). En la versió original, en canvi, el vaixell arriba a Brindisi quatre dies després de la mort del protagonista.

<sup>240</sup> Els tres darrers versos del fragment es corresponen als últims de la primera estrofa d'*A vous, amant, plus k'a nulle autre gent: et saichiés bien, Amours, chertainement,/s'ains nus morust pour avoir cuer dolent,/dont n'iert par moi esmeüs sons ne lais!* (RS 679, v. 6–8).

<sup>241</sup> La identificació de l'òrgan amb una gemma, un safir i una rosa s'eludeix en la versió prosificada, que es limita a realçar la perfecció física i psicològica de la senyora: *O tres belle dame et souveraine, qui passés de beaulté toutes femmes, la milleure entre les milleures, sourondant de toutes bonneurs et des biens, sage sur toutes aultres femmez,* (...) (LXXI, 14).

<sup>242</sup> Versos que recorden als d'*A vous, amant, plus k'a nulle autre gent*, sobretot en la versió del manuscrit U: *Oïl, par Dieu, ne puet estre autrement,/por vos m'en vois morir en terre estrange!* (RS 679, v. 11–12).



*Dieu omnipotent/qu'il mette m'ame à sauvement*, v. 7676–7680). Resignat al seu destí funest, i havent escrit i segellat la carta<sup>243</sup>, el poeta nota com el cor comença a fallar-li (*La lettre fist escrire ainsy,/mès moult ot le cuer amorty*, v. 7685–7686). Fa cridar Gobert i un criat anomenat Hideus, els dóna les instruccions detallades del que hauran de fer amb el cofret i explica un cop més el significat dels objectes, tot vinculant el cor metafòric de la lírica i l'epístola amb el cor real, a punt de morir<sup>244</sup>:

Et quan m'arés ainsi ouvert,  
mon cuer sans nul delaiement  
prenés; sans nul detrimement  
avoec ces treices meterés  
et ces lettres que ci véés,  
si les porterés à Faiel  
là où j'ai éut maint revel.  
(v. 7702–7708)

Et ce coffre que ci véés,  
de par moy li presenterés,  
et li dites que li renvoy  
ses traices et le cuer de moy;  
siens fu dès que je la connui,  
c'est drois qu'adès remaigne o lui;<sup>245</sup>  
si l'en souvenra plus souvent,  
(v. 7723–7729)

En el marc de l'elogi a les virtuts i els béns que proporciona l'amor (*Car elle est de moi souverainne,/bien m'a tenu en son demainne,/et m'a de ses biens raemplis/dès l'eure que devins amis.*, v. 7781–7784), Jakèmes aprofita el lament del Châtelain per realitzar una breu apologia del passat idealitzat i gloriós, en la qual enalteix l'amor cortès sincer com a base d'una societat cavalleresca cimentada en l'honor, el seny, la bellesa i la bondat. El sentiment és definit com el pilar civilitzador d'un món ordinari, cruel i militaritzat, ja que fa néixer en l'home tots els valors que són bons i positius (*Et si fait sa gent manoir,/souvenir et joli espoir,/sens, honnour et joliveté,/largesse, courtoisie et bonté.*, v. 7765–7768). Regnaus mor de dolor al cor tot recreant-se en aquestes idees (*Lors ne pot parler tant ne quant,/car li maus le va angoissant,/qui au cuer si forment l'ataint/que son vieire change et taint*, v. 7799–7802), circumstància que propicia la seva identificació amb el prototip dels mítics cavallers del passat i/o de la literatura

<sup>243</sup> Després de tancar la carta, el Châtelain, conscient que morirà, es desfà de les seves armes familiars tot llençant el segell al mar Adriàtic. El gest, present també en la versió prosificada, és ben curiós si tenim en compte que, segons la crònica de Villehardouin, el poeta real morí en ple mar Egeu i fou llençat per la borda.

<sup>244</sup> En la versió prosificada, el cor és referit com un objecte de culte semblant a una relíquia, que ha de servir perquè la senyora recordi sempre l'amor del castellà i pregui per la seva ànima: *sy est raison et droit que elle l'ait devers elle, affin que plus souvent luy souviengne de moy et qu'elle veulle prier a Dieu qu'il ait pitié de mon ame* (LXXII, 9).

<sup>245</sup> La mateixa idea s'expressa a *La douce voiz du rosignol sauvage: lués que la vi li lessai en ostage / mon cuer, qui puis i a fet lonc estage,/ ne jamés jor ne l'en qier departir* (RS 40, v. 30–32).

cavalleresco-cortesana, tal com confirma el breu plany de Gobert<sup>246</sup> (*Plaint et regraite tire à tire/l'onnoir, le sens et la prouesce,/ et la valour et la largesce,/ et la haute chevalerie/ de celui dont l'ame est partie*; v. 7838–7842). La prèvia confessió i extremaunció, durant la qual es diu al cavaller que té el cel assegurat, i l'enterrament solemne a l'església de Brindisi alimenten aquesta noció i la posen en relació directa amb la realitat bèl·lica del moment: les croades.

De camí cap a Fayel, Gobert és interceptat pel marit gelós, que l'obliga a revelar-li el contingut del cofret. En saber que alberga el cor del castellà i tenir notícia de la seva mort, el senyor el força i hi veu les trenes i la carta, elements que li confirmen la relació adúltera entre els amants i li permeten entendre el significat transcendental, metafòric i alhora real, que el poeta atorga al cor (*Le cuer et les treices i vit,/ de joie et de léesce en rit;/ et puis a la lettre trouvé,/ léue l'a et esgardée*, v. 7983–7986). És la comprensió del cor com a símbol de l'amor del rival el que motiva el noble a fer-lo cuinar i a servir-lo a la dama, venjança que pretén anul·lar-ne la funció simbòlica per convertir-lo en menjar banal (PETIT/SUARD 1994: 18). Tot i així, en el seu intent de reduir-lo a simple objecte material, el senyor de Fayel el catapulta inevitablement a un nivell al·legòric encara superior: el cor és alhora una metàfora feta carn i un símbol que, en ser devorat per la senyora, s'interioritza i esdevé immortal (GAUNT 2006: 99). La dama de Fayel manté viu el pla simbòlic de manera inconscient en reconèixer l'exquisitesa del plat (*La dame moult ces més loua,/ et li samble bien c'onques mais/ ne menga plus savoureux mès*, v. 8026–8028), mentre que el marit se'n burla amb la seva confessió:

Je vous affy en bonne foy  
que vous en ce mès-cy mengastes  
le cuer qu'el mont le mieus amastes,  
c'est du chastelain de Coucy  
dont on vous servi ore cy.  
(v. 8040–8044)

Ella primer no se'l creu, però després que li portin el cofret, li llegeixin les cartes i li ensenyin el segell del castellà, realitza el clàssic jurament de no menjar ni beure mai més res, amb una manifestació molt directa de l'anhel de mort:

Je vous affi certainement  
qu'à nul jour mès ne mengeray,  
d'autre morsel ne metteray  
deseure si gentil viande,  
or m'est ma vie trop pezande  
a porter, je ne voel plus vivre.  
Mort, de ma vie me delivre!<sup>247</sup>  
(v. 8082–8088)

<sup>246</sup> Podem apreciar com el lament de Gobert i de Hideus per la mort del castellà ve marcat també pel dolor dels seus cors: *Quant Gobers vit son seigneur mort,/ dont a au cuer grant desconfort*, v. 7835–7836; *A! Sire, quant vous ay perdu/jamais n'aray à mon cuer joie*, v. 7848–7849.

<sup>247</sup> En la versió prosificada, s'especifica que la dama es desmaia pel dolor al cor: *Lors la dame, a ceste parolle, tout adontee s'abaissa sur la table, car telle douleur avoit au cuer que en membre ne en corps qu'elle eult n'avoit force de soy soustenir, et fu la ainsy come morte* (LXXVI, 14).



Aquesta resposta apassionada genera rebuig en el marit, ja que li demostra que no pot destruir el valor simbòlic de l'òrgan (OKADA 1980: 11), seu de totes les qualitats ètiques inherents al Châtelain (bondat, noblesa, excel·lència, cortesia). En menjar-se'l, la dama de Fayel assoleix la consumació plena de l'amor, a través de l'“assimilació” completa de l'amant i de totes les seves virtuts, motiu pel qual ja no sent necessitat de consumir cap més aliment (GAUNT 2006: 95). És així com en el banquet, culminació de l'extensa narració, el cor és retornat a la senyora per encarnar el triomf de l'amor, anticipat a través de les insercions líriques i de les declaracions dels propis personatges (PETIT/SUARD 1994: 96). L'èxtasi amorosa provoca el desmai de la dama, que ha de ser portada a la seva cambra, on es lamenta per l'amant difunt amb lloances molt semblants a les que el Châtelain prèviament havia fet d'ella. Els elogis i l'exteriorització del dolor responen també als tòpics trobadorescos de la idealització de l'ésser estimat (*Qu'en toute France n'Alemagne/c'onques plus loiaus ne remegne*, v. 8107–8108) i la tristesa pel viatge a ultramar (*Exploitaï qu'il passa la mer,/dout au cuer ai grief dur, amer;/et plaine en sui de desconfort.*, v. 8111–8113). Durant el plany, la dama de Fayel reflexiona sobre la necessitat d'equilibrar la mort del castellà amb la seva: per més que l'heroi fos ferit per una fletxa enverinada, ella prefereix veure la seva fi com un acte de sacrifici amorós que espera una resposta igual d'extrema, entenent que aquest doble sacrifici dóna més valor a la relació amorosa (GAUNT 2006: 93). Els cors de la senyora i del poeta són referits com a artefactes que els enamorats s'intercanvien (*A! Com dolereus envoia/de son cuer qu'il me envoia!/Bien me moustra qu'il estoit miens,/li miens devoit bien estre siens*, v. 8119–8122). En haver mort el Châtelain, però, i no podent arrencar-se el cor per enviar-li, l'única manera que té la noble de pagar-li la fidelitat que n'ha obtingut fins a la fi és morint (*Si est-il, bien le mousterray,/car pour soie amour fineray.*, v. 8123–8124), acció que li permet la unió total (física, simbòlica i espiritual) amb l'amant (OKADA 1980: 11)<sup>248</sup>. Quan el marit descobreix la tragèdia, l'envaeixen en el cor el dolor, la tristesa (*Quant ses maris a ce véu,/moult en a le cuer esméu*, v. 8141–8142) i el temor que els parents de la seva difunta esposa cerquin venjança. Després d'un exili de dos anys, torna afligit a les seves terres, on no és mai més feliç i mor<sup>249</sup>.

Jakèmes finalitza la novel·la amb un últim panegíric als amants morts tràgicament com a exemple de màrtirs amorosos i a la seva relació com a prototip d'un amor cortès que caldria recuperar en una època de decadència dels valors cavallerescos. El discurs didàctic de la cloenda s'articula entorn als cors dels enamorats com a epicentres de l'experiència

<sup>248</sup> En la versió prosificada, la mort de la dama es tanca amb la sentència *Ainsi va d'armes et d'Amours: contre une joye cent dolours* (LXXVI, 23), proverbi ja present en autors com Gace de la Buigne (*De chiens, d'oyseaulx, d'armes, d'amours, pour une joye cent dolours*, *Rom. deduis B.*, 1359-1377, 386), Thomas de Saluces (*D'armes, de chace et d'amours, pour une joye, cent dolours*, *Chev. errant W.*, 1394, 1059) i, amb una lleugera variant, Alain Chartier (*Et en amours courte joie et longues dolours*, *L. Dames*, 1416, 207) (*Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500) [Web]).

<sup>249</sup> Aquí finalitza la versió prosificada del roman, amb el colofó *Cy prent fin le livre du chastelain de Coucy et de la dame de Fayel* (v. 28, LXXVI).

afectiva i en presenta dues tipologies, el bo i sincer per una banda i el malvat i fals per l'altra:

Onni de cuer et de bonté  
onni de cuer, de volenté;  
et tel doivent estre si fait  
tout cil qui sont amant parfait.  
Mès telz dist qu'il est vrais amis  
que son cuer moult loins en a mis:  
car li cuer sont divers souvent.  
Une maniere y a de gent,  
s'il voient dame ou damoiselle,  
tantost leur lance une estincelle  
telle qu'il sont en une errour:  
lors font celui samblant d'amour  
qui à tous temps doie durer,  
et daont cilz n'i puet trouver  
belle response, biau saluer.  
Leurs cuers en est tournés atant,  
et si s'en departent atant.  
Cilz sont sans bien, sans loiauté;  
(v. 8174–8187)

L'amor fingit, provinent dels *mauvés cuers* (v. 8189) i condemnat pels *trouvères* i pel propi autor, és creïble només durant un breu període de temps. La manca de sinceritat dissipa ràpidament els esforços i la inspiració del suposat enamorat i en revelen la naturalesa hipòcrita. La lírica trobadoresca de qualitat, en conseqüència, només pot provenir de l'esforç en el servei amorós<sup>250</sup> i d'un sentiment d'amor autèntic, tal i com demostren les vivències i composicions del Châtelain de Coucy. Aquesta idea confirma que un dels objectius de Jakèmes a l'hora de redactar el *roman* és exposar un exemple paradigmàtic d'amor cortès vertader que s'oposi al fals amor predominant, segons ell, en els seus temps. En contrast amb els hipòcrites, els amants vertaders senten un foc interior que els crema i els provoca aflicció i desesperació fins que Amor els atorga l'ansiada recompensa. L'escriptor tanca la seva obra posicionant-se, tal i com ja havia fet en el pròleg, a favor d'aquests darrers amants. Finalment, i igual que el darrer missatge enviat per Regnaus a la dama de Fayel, Jakèmes envia el *roman* a la seva dama i l'hi entrega, juntament amb el seu cor:

Mès le loiaus et le secrés  
qu'amours a du feu embrasés  
qui art tous maus et fait haïr  
tout ce c'onnour puet amenrir,  
cil ont deduit, joie et soulas,  
ne tantost ne recroient pas,  
et vivent en espoir jouli  
tant qu'amours lor donne merci,  
(v. 8199–8206)

---

<sup>250</sup> Jakèmes afirma que *Uns seulz bien aquis loiaument/ vaut plus que cent mil autrement* (v. 8197–8198), de la mateixa manera com el Châtelain de Coucy, a *Mult m'est bele la douce conmençance*, proclama *c'uns petiz biens vaut melz, se Dex me voie, / c'on fet cortoisement/ que cent greigneur fet ennuieusement* (RS 209, v. 41–47).

Ot pour ytant qu'amours m'a pris  
et en son service m'a mis  
en l'onneur d'une dame gente,  
ai-ge mis mon cuer et m'entente  
a rimer ceste istoire-cy,  
(v. 8223–8227)

## **4. REINMAR VON BRENNENBERG**

## 4. REINMAR VON BRENNENBERG

En el darrer capítol del nostre estudi ens traslladarem de l'àmbit romànic al germànic per centrar-nos en la *Bremberger-Ballade* (s. XV–XVI), cançó anònima que narra la mort de Reinmar von Brennenberg, cavaller i *Minnesänger* assassinat al segle XIII. Com que aquesta composició, però, és la segona de les dues reescriptures del motiu del cor devorat en territori germànic, abans d'entrar-hi comentarem breument la primera: el *Herzmare* de Konrad von Würzburg (s. XIII). Konrad és l'únic dels poetes que tractem que no esdevé protagonista de la llegenda del cor menjat, sinó que en redacta una de les versions, força difosa en l'àmbit alemany. És per aquest motiu que hem optat per no aplicar-li la mateixa metodologia d'anàlisi que hem emprat per a Guillem de Cabestany i Gui de Coucy, i que emprarem per a Reinmar von Brennenberg. Preferim centrar-nos en el *Herzmare* com a text que basteix un pont entre la tradició francesa (i, per extensió, romànica) i la germànica pel que fa a l'expansió del motiu literari.

Així doncs, després d'introduir els trets del *Minnesang* com a resposta alemanya als moviments trobadorescos occitans i francesos, desglossarem breument la vida i l'obra de Konrad von Würzburg, posant especial atenció al *Herzmare*. A continuació, recuperarem l'estructura i metodologia dels apartats 2 i 3 i entrarem en l'anàlisi de les dades històriques de Reinmar von Brennenberg, la seva producció lírica i, finalment, la *Bremberger-Ballade*.

### 4.1. Lírica trobadoresca amorosa alemanya: el *Minnesang*<sup>251</sup>

La lírica trobadoresca amorosa alemanya o *Minnesang*<sup>252</sup> es va desenvolupar entre els segles XII i XIV. Si bé les primeres manifestacions poètiques daten de mitjans del segle XII, els coneixements que tenim respecte de l'origen del *Minnesang* romanen obscurs i incomplets. Les composicions més primerenques conservades revelen que, abans de l'entrada de la lírica cortesana romànica, ja hi havia en territori germànic una certa tradició poètica amorosa de caràcter profà, integrada per la presència d'algunes cançons d'alba, monòlegs femenins i monòlegs alternats, anomenats *Wechsel* (SAYCE 1967: IX), i que serien la base sobre la qual es construiria la poesia amorosa.

---

<sup>251</sup> En aquest subapartat, tracem un recorregut sintètic i introductor sobre els orígens, l'evolució i les característiques del gènere. Per a més informació, veure WEHRLI 1984, RÄKEL 1986, MÜLLER 1990, SCHWEILKE 1995 i HERCHERT 2010.

<sup>252</sup> Especifiquem que es tracta de lírica amorosa (*Minnelied*) i emprem el terme *Minnesang* per referir-nos exclusivament a aquest tipus de composicions. Seria erroni caure en la simplificació de referir-se a tota la lírica trobadoresca alemanya com a *Minnesang*; com veurem més endavant en aquest mateix apartat, el corpus trobadoresc germànic està principalment constituït per dos grans gèneres: el *Minnesang* i el *Sangspruch*.

Els contactes entre la noblesa occitana, francesa i alemanya, accentuats durant l'època de les croades<sup>253</sup>, van propiciar sens dubte una influència de la tradició cortesana romànica en aquesta lírica local. Les relacions històriques entre els tres territoris, ja fossin per llaços de sang, interessos comuns o viatges diplomàtics, feren que els literats alemanys estiguessin de bon principi ben informats del desenvolupament cultural de més enllà del Rin (MILLET 2018: 39). Com afirma Schnell (TOUBER/MERTENS 2012: 35), és necessari que comencem a trencar la barrera social i cultural que moltes vegades hem establert entre la Romània i la Germània: la lírica alemanya beu de la fascinació per la cultura cortesana romànica, que podia haver estat transmesa pel prestigi de determinats trobadors/*trouvères*, la disponibilitat d'un o més cançoners, el gust per una determinada melodia o recurs retòric o, fins i tot, pel tracte personal entre poetes alemanys i occitans/francesos<sup>254</sup>. Cal tenir present, a més, que l'apogeu del *Minnesang* va coincidir amb l'etapa de màxima esplendor del Sacre Imperi Romanogermànic sota la dinastia dels Hohenstaufen, nissaga que, gràcies a la seva voluntat de mecenatge, va afavorir entre d'altres corts nobiliàries de l'imperi el desenvolupament de la lírica en *Mittelhochdeutsch*<sup>255</sup>. De fet, el *Codex Manesse*, amb el seu actual ordre jeràrquic de poetes, s'obre amb les cançons d'Enric VI von Hohenstaufen (1165–1197) i conté també composicions de Friedrich von Hausen († 1190), noble, ambaiador de la cort imperial i un dels *Minnesänger* que més beveren dels models romànics.

La poesia lírica alemanya comença amb un precedent que només es relaciona dèbilment amb la producció provençal i francesa: és l'anomenat *donauländischer Minnesang* (MILLET 2018: 40), els inicis del qual situem amb Der von Kurenberg (mitjan s. XII)<sup>256</sup> i d'altres autors que situem a la conca del Danubi. Aquesta lírica només adquireix impuls i consistència quan comença a beure de les tradicions occitana i francesa a finals del segle

<sup>253</sup> Ens trobaríem, per tant, davant del mateix fenomen que hem comentat en el capítol anterior respecte dels contactes literaris Oc-Oïl: les croades, sobretot la Quarta, es revelen com a esdeveniments històrics fonamentals per a l'expansió dels models trobadorescos romànics.

<sup>254</sup> Encara queda molt per indagar sobre això, tot i que sembla poc probable que els poetes de la Romània se servissin de tòpics i recursos genuïnament germànics, fet que no implica necessàriament que no els coneguessin. Per a una breu reflexió al respecte, veure RIEGER 2000.

<sup>255</sup> Frederic II (1194–1250), fill d'Enric VI, a més, en instal·lar la seva cort a Sicília, va facilitar els contactes entre el territori germànic i l'italic i les seves respectives produccions literàries, generant un clima d'influència mútua únic a tota Europa. Acollint i promovent el cercle de poetes que posteriorment Dante anomenaria *Scuola poetica siciliana*, el sobirà no només va obrir la porta a la història de la literatura en llengua italiana, sinó que va permetre l'entrada d'influències que acabarien deixant una forta marca d'identitat en els grans autors del *Minnesang* (SCHWEILKE 1994: 72).

<sup>256</sup> En el cas dels autors del *Minnesang*, les dates de naixement/inici de la producció literària i de mort/fi de la producció literària són tan incertes, que en aquest apartat hem optat per limitar-nos a mencionar el segle o l'any aproximat en què es deixa de tenir constància documental de cada poeta. Tinguem en compte que Walther von der Vogelweide és el *Minnesänger* més famós i només n'hem conservat un únic testimoni històric, del 1203: es tracta d'un document de despeses de viatge de Wolfer von Erla, bisbe de Passau i reconegut mecenes, en el qual es menciona Walther com a beneficiari de cinc sous per a comprar-se un abric de pell: *Walthero cantori de Vogelweide pro pellicio V solidos longos* (HEGER 1970: 85). El recorregut cronològic que exposem, per tant, és el que ha estat tradicionalment acceptat per tota la tradició de la germanística, però no deixa de ser incert en molts punts. Hem de tenir ben present que els estudis crítics han ordenat i catalogat els poetes basant-se en les influències romàniques de les seves composicions, una metodologia que, sumada a les dubtoses dates, no exclouria que alguns dels autors aquí mencionats en àmbits geogràfics i períodes diferents fossin en realitat trobadors contemporanis amb preferències estilístiques divergents.

XII, moment en què les noves formes romàniques es comencen a difondre, sobretot atenent a les fonts conservades, per les zones suaba i alamana de la conca renana (Mainz, Trèveris, Aquisgrà i Colònia). Pels volts del 1170, segons Touber (2005: 62), el caràcter del *Minnesang* canvia amb la producció literària de Friedrich von Hausen i de poetes que hi estigueren en contacte, com ara Heinrich von Veldeke († ca. 1190). A l'evolució temàtica i conceptual de l'amor s'hi suma un refinament dels aspectes formals i el domini temàtic del servei apassionat envers la dama. En aquest punt, ja podem parlar d'una *romanisierende Phase* (TOUBER/MERTENS 2012: 85), una etapa en la qual, si bé molts autors anteriors ja havien begut dels models occitans i francesos, entren amb més força la majoria de característiques dels moviments trobadorescos de la Romània, sobretot pel que fa a la incorporació d'elements com ara l'*amor de loin*, la mort per amor, el silenci de la dama i la recompensa pel servei amorós. A partir del segle XIII predominen els poetes de l'est i sud-est de l'actual Alemanya (Turíngia, Bavària i Àustria), que consoliden les tendències romàniques fins al primer terç del segle, època d'esplendor del *Minnesang*. Autors com Albrecht von Johansdorff († ca. 1209), Heinrich von Morungen († ca. 1218), Hartmann von Aue († 1205), Reinmar der Alte († ca. 1205) o Walther von der Vogelweide († ca. 1230) suposen un gran salt qualitatiu en la mesura que doten la poesia de més complexitat simbòlica. A partir d'aquest període, trobem més influències de la pròpia tradició alemanya anterior que no pas de la occitana o la francesa (TOUBER/MERTENS 2012: 253). Les morts de Heinrich von Morungen i Walther von der Vogelweide marquen el final d'una època d'enorme riquesa temàtica i donen pas a una etapa durant la qual el *Minnesang* perd la seva hegemonia com a gènere líric més apreciat. El període s'allargarà fins a l'inici del segle XIV<sup>257</sup>; Konrad von Würzburg († 1287) i Reinmar von Brennenberg († 1271) formen part d'aquesta darrera fase, després de la qual el nombre de poetes coneguts i de composicions conservades es redueix dràsticament.

Com es pot inferir del que hem dit fins ara, les característiques temàtiques del *Minnesang* són, en essència, les mateixes que les de la poesia trobadoresca occitana i francesa: es presenta una relació entre home i dona que s'emmiralla en el vassallatge feudal, i en la qual el cantor ha de fer mèrits servint la dama per tal d'obtenir el seu favor. L'enamorament produeix una exaltació que té efectes positius, si bé gairebé mai no s'aconsegueix accomplir el desig masculí. Igual que en els precedents romànics, es menciona la presència de calumniadors que intenen destruir la relació amorosa, aquí anomenats *liigenare* o *merkare*: per semblança formal, i tenint en compte que *lüge* significa en alemany mitjà “mentida”, hem de veure en aquests personatges la transposició alemanya dels *lauzengiers* provençals i dels *losengeors* francesos (SAYCE 1967: XIII). Un altre element comú en les tradicions occitana, francesa i germànica és l'exordi present en moltes cançons, que situa l'acció en un entorn natural, un *locus amoenus* que propicia el naixement de l'amor i del cant alhora que

<sup>257</sup> El *Codex Manesse* tanca aquesta fase. Després d'aquest cèlebre cançoner, es triga gairebé un segle a tornar a tenir transmissió de cançó amorosa alemanya, i s'hi observa una concepció de l'amor poètic que s'allunya dels preceptes del *Minnesang* clàssic.

emmiralla els sentiments del cantor. La naturalesa, estilitzada i tòpica, assoleix, així, una dimensió metafòrica en relació a l'experiència eròtico-poètica. L'objectiu de l'enamorat d'acomplir el seu desig eròtic, l'explicació dels símptomes de l'amor, la tematització de l'art poètica i l'exaltació dels valors cortesans es mantenen (EGIDI 2002: 80), i es realitza un traspàs dels grans gèneres romànics en territori germànic: la *canso/chant courtois* (*Minnelied*), l'*alba/aube* (*Tagelied*), la *chanson de croisade* (*Kreuzzugslied*), el *comiat/congé* (*Abschiedslied*) i el *descort/lais* (*Leich*). Podem apreciar, al mateix temps, una transposició de conceptes com *pretz/valor* (*höber muot*) (TOUBER/MERTENS 2012: 245).

El *Minnesang*, en conclusió, és pràcticament idèntic als seus antecedents romànics pel que fa al contingut de les composicions. Tot i aquests nombrosos punts en comú, però, afirmar que els *Minnesänger* són l'equivalent alemany dels trobadors o dels *trouvères* seria caure en un error de simplificació que no tindria en compte, per exemple, que hi va haver trobadors i *trouvères* dels dos sexes, de nivells socials ben diferents i que vivien com a poetes de cort professionals, mentre que tots els *Minnesänger* van ser homes que pertanyien a una franja estamental elevada, habitualment a la baixa noblesa, i a partir de mitjans del XIII molts es movien per entorns preferentment urbans. Malgrat que la lírica cortesana alemanya sigui la resposta a un fenomen europeu, que té com a condicionants per al seu naixement el feudalisme com a règim social i la conseqüent aparició de l'ètica cavalleresca, presenta certs matisos propis. Segons Schnell (TOUBER/MERTENS 2012: 88), la recepció romànica és innegable, però no queda clar si, a part dels motius i formes heretades, es prengué exactament la mateixa concepció de l'amor. El propi Schnell ens parla a *Causa amoris* (1985) de la problemàtica a l'hora de definir el terme *höfische Liebe* o *hobe Minne*, per les múltiples diferències i variants d'ús que es poden detectar en el corpus trobadoresc alemany tot i seguir un ideal cortès comú. Com a conseqüència, el model d'amor del *Minnesang* no està constituït per un seguit de característiques fixes, com hem vist en les tradicions occitanes i francesa, sinó per una estructura variable de relacions sovint indefinides. El fet que no es descriguí gairebé mai ni el físic ni la psicologia de la dama i que ni se n'esmentí el nom, l'estatus social o si està casada o no, genera una imatge femenina freda, encara més idealitzada i distant que la cantada per *trouvères* i trobadors: aquest canvi en la representació de la figura femenina sembla ser un dels punts crucials definitoris del *Minnesang*. La tradició romànica posa de relleu, segurament per influència de la llatina, el refinament i l'art retòric de la dama, que denoten la seva elevada categoria social. Els *Minnesänger*, en canvi, destaquen la superioritat moral de la senyora, fet que condueix a una espiritualització de l'amor i a la inconcreció de la relació amorosa, que passa de les lloances panegíriques a la difusió i propaganda d'un ideal femení abstracte (TOUBER/MERTENS 2012: 94). No és estrany, a més, que aquests trets impliquin una desconexió de la realitat i un gust per la pròpia estètica literària més que no pas per la vinculació amb el context social; és recurrent que el poeta es tanqui en si mateix i realitzi un exercici artístic de caire individualista i introspectiu. Així, mentre que la lírica amorosa occitana està carregada d'elements que la doten d'un caràcter social (amb gèneres més lúdics, com el *partimen* i la *tenso*) i



la lírica francesa atorga un paper central a la reflexió sobre la poesia i el cant, en el *Minnesang*, si bé s'hereta l'interès francès per la metapoèsia, hi ha una absoluta manca de referència a esdeveniments històrics, llocs, persones i *senbals*, i la perseverança de l'enamorat en la cançó amorosa s'enforteix encara més i es presenta com un valor ètico-moral, amb una evident mitigació o anul·lació dels tons missògins que es podien percebre en les tradicions anteriors (TOUBER/MERTENS 2012: 53). Des d'aquest punt de vista, fa tota la impressió que la cançó d'amor passa de desenvolupar una funció social i d'entreteniment cortesà a una de reflexió poètica, filosòfica i/o didàctica.

La diferència més notable entre la tradició romànica i la germànica la trobem, però, en la forma de les composicions: en comparació amb els moviments trobadorescos provençal i francès, el *Minnesang* és un art formalment molt menys complex. Això no significa que els poetes alemanys no coneguessin les estructures estròfiques dels seus contemporanis romànics; sabem d'intensos intercanvis, manlleus temàtics i *contrafacta*<sup>258</sup> que revelen un coneixement del corpus trobadoresc occità i francès<sup>259</sup>. L'única explicació a aquest fenomen, com apunta Millet (2018: 44), és que els trobadors alemanys decidissin cenyir-se conscientment a les seves pròpies formes poètiques, que, des del seu origen i fins a l'arribada dels models romànics, eren preminentment monoestròfiques. Als anys 70/80 del segle XII, durant la mateixa fase d'intensa recepció romànica, sorgeix l'anomenada *Stollenstrophe*<sup>260</sup>, que serviria a partir d'aleshores i fins al segle XIV com a model bàsic de composició per a tot el *Minnesang*, podent ser fàcilment decorat i ampliat. Compondre un *Minnelied* significava, sovint, escriure tot tenint com a referent una o més *Stollenstrophen* isolades, que donaven com a resultat un seguit d'estrofes independents les unes de les altres pel que fa a forma interna i a contingut.

Una situació compositiva ben diferent la trobem en l'altre gran gènere trobadoresc alemany: el *Sangspruch*, conreat exclusivament per trobadors professionals i no pels grans nobles (BRANDT 1987: 87), i que s'ha distingit tradicionalment del *Minnesang* per la seva forma monoestròfica i per la intencionalitat didàctica del seu contingut (TERVOOREN 2001:

<sup>258</sup> Per a més informació al respecte, veure ZOTZ 2005.

<sup>259</sup> Sense allunyar-nos del nostre corpus textual, la cançó de Walther von der Vogelweide *Wol mich der stunde, daz ich si erkande* (L 110,13) és un *contrafactum* de *Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primieramen* (213,6), mentre que l'estrofa de *Ir munt, der liubtet, als der liehte rubin tuot* (KLD 44, IV) en què Reinmar von Brennenberg, com veurem més endavant, es lamenta per la mort dels grans *Minnesänger*, recorda la composició *Cantarai d'aquestz trobadors* (323,11), de Pere d'Alvernha. Alguns casos de préstecs temàtics els trobaríem en el tractament comú que es fa de la separació entre cor i cos a la cançó *Abi! Amours, con dure departie* (RS 1125), de Conon de Béthune, *Min herze und min lip diu wellent scheiden* (MF 47,9), de Friedrich von Hausen i *Mich mac der tót von ir minnen wol scheiden* (MF 87,5), d'Albrecht von Johansdorf. Per a aquests i d'altres exemples, veure HAFERLAND 2000: 204 n. 42. Les sigles MF que emprem per citar algunes de les composicions d'aquest capítol es correponen a les de l'obra *Des Minnesangs Frühling* (MOSER/TERVOOREN 1988), mentre que les sigles KLD fan referència a *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts* (KRAUS 1952) i SM a *Die Schweizer Minnesänger* (BARTSCH 1886).

<sup>260</sup> L'*Stollenstrophe* és una forma estròfica genuïnament alemanya caracteritzada per la seva bipartició estructural en *Aufgesang* i *Abgesang*. L'*Aufgesang* conté dues parts idèntiques en mètrica i música, anomenades *Stollen*, mentre que l'*Abgesang* consisteix en una combinació lliure respecte el primer bloc de versos (MILLET 2018: 40). Les *Stollenstrophen* són formalment independents; no s'hi utilitzen ni rimes ni recursos mètrics comuns que les entrenllacin. És per aquest motiu que, en el *Minnesang*, és freqüent que els cançoners conservin en ordre alterat les estrofes d'una mateixa cançó.

87). A aquests dos elements invariables caldria afegir, segons Kornrumpf i Wachinger (1979: 404), una menor varietat musical respecte al *Minnesang*<sup>261</sup>, el fet que el *Sangspruch* es pugui servir d'una melodia preexistent per a una nova composició (mentre que en el *Minnesang* cada cançó ha de tenir la seva pròpia melodia)<sup>262</sup> i el nul ús d'*Stollenstrophen*. Les diferències entre els dos gèneres tenen, així, certs fonaments pel que fa a la forma, al contingut i, sobretot, a la transmissió textual: les estrofes individuals de *Sangspruch* es conserven en els cançoners de forma acumulativa, peculiaritat que genera, a vegades, la falsa impressió de trobar-se davant de composicions pluriestròfiques. Es tracta, però, de peces individuals que s'han escrit en un espai comú i sense seguir un criteri concret més enllà de la recepció cronològica<sup>263</sup>. Per més que els cançoners *A* i *B* (segle XIII) i el *Codex Manesse* (principis del segle XIV) barregin composicions dels dos gèneres, a partir del cançoner *J* la transmissió textual del *Sangspruch* esdevé més regular i es distingeix clarament de la del *Minnesang*.

Tot i així, podríem considerar si la separació genèrica entre *Minnesang* i *Sangspruch* no respon a la necessitat filològica moderna de catalogació poètica. I és que establir una diferenciació clara i sòlida entre ambdós gèneres no és gens fàcil, ja que és molt habitual que la línia que els separa es difumini. Els estudis que han intentat donar una definició de *Sangspruch* vàlida per a tot el corpus trobadoresc alemany parlen d'una autèntica problemàtica (*Lied-Spruch-Problem*)<sup>264</sup>: malgrat les diferències esmentades, *Minnesang* i *Sangspruch* comparteixen el concepte de cortesia dels romànics i, fins i tot, tenen autors comuns, com Walther von der Vogelweide i Konrad von Würzburg. Convindria plantejar-se per tant si, diferint de la problemàtica exposada per la crítica, no hauríem de veure ambdós gèneres com a subproductes d'un mateix món poètic, amb trobadors que conreaven *Minnesang* i *Sangspruch* i que no necessàriament es plantejaven distingir-los genèricament. En el cas específic de Konrad von Würzburg, de fet, ens trobem amb una producció lírica en la qual es fa molt difícil diferenciar *Minnelied* d'*Sprüche*: moltes de les composicions de Konrad tenen com a tema central l'amor, però en fan un tractament de caràcter didàctic i/o moralitzant.

## 4.2. Konrad von Würzburg i el *Herzmære*

Konrad von Würzburg va néixer possiblement entre el 1215 i el 1230 a Würzburg, i va morir l'any 1287 a Basilea, on sembla que s'havia traslladat entorn del 1260 (BRUNNER

---

<sup>261</sup> Les estrofes de *Sangspruch*, però, són molt més complexes formal i musicalment, i se serveixen de melodies molt més elaborades que acabarien adquirint, al llarg dels segles posteriors, un prestigi musical molt superior al de les melodies del *Minnesang*.

<sup>262</sup> Aquesta característica i les esporàdiques referències a noms, topònims i esdeveniments reals relacionarien, com a font de dades històriques, el *Sangspruch* amb el gènere romànic del sirventès.

<sup>263</sup> D'aquí que, en funció del cançoner, els *Sprüche* d'un mateix autor es presentin amb un ordre canviat, en manquin o se n'afegeixin de nous.

<sup>264</sup> Per a un estat de la qüestió detallat al respecte, veure TERVOOREN 2001: 83–92 i EGIDI 2002: 37–50.

1985: 276)<sup>265</sup>. Es desconeixen els detalls exactes sobre el seu estatus social, però tot sembla indicar que formava part de la burgesia urbana (SCHRÖDER [ed.] 1968: 145). En la miniatura present al *Codex Manesse* se'l tracta de *Meister* (“mestre”) *Chuonrat von Würzburg* (Codex Manesse [Web]), mentre que els *Annales Colmarienses* (Monumenta Germaniae Historica [Web]), que també en documenten la mort, el presenten com a *Cuonradus de Würzburg*, in *Theutonico multorum bonorum dictaminum compilator*, i el descriuen com a *vagus*, terme que hauríem d'entendre aquí com a “poeta professional sota mecenatge” (FERNÁNDEZ RIVA 2018: 22). Tot i pertànyer a l'etapa final del *Minnesang*, Konrad és considerat un dels poetes en *Mittelhochdeutsch* tècnicament més destacats i virtuosos, i la seva obra fou àmpliament lloada per contemporanis com Hermann Damen o Heinrich von Meißen (conegut com a Frauenlob), que la consideraven una important millora respecte els clàssics dels anys anteriors.

El sentiment predominant en la majoria d'obres de Konrad von Würzburg és el de la resignació, un concepte clau per comprendre tota la seva producció literària. Malgrat que, a mitjans del segle XIII, l'art musical estigui vivint en territori alemany una època d'esplendor, amb autors com Tannhäuser i Frauenlob, Konrad es lamenta d'un fet desolador: l'inici de la progressiva desaparició de l'ideal cavalleresc, que es produeix paral·lelament a l'ascens i a la consolidació del patriciat urbà. La seguretat de la qual gaudia el poeta fins aleshores com a integrant destacat de la societat cavalleresca s'està començant a esquarterar; en conseqüència, les noves composicions s'allunyen de l'essència del *Minnesang* clàssic i cerquen nous temes que s'adeqüin al moment. Tot això en un context d'interregne (1256–1273) causat per la mort de Frederic II von Hohenstaufen, que va anar acompanyat de múltiples lluites internes per la vacant en el tron del Sacre Imperi Romanogermànic durant gairebé vint anys (SCHRÖDER [ed.] 1968: 151). Aquests canvis socials són els detonants d'una nostàlgia, sovint elegíaca, que condueix a la idealització d'un passat cortesà i cavalleresc que se sap irrecuperable i irrepetible.

A Konrad von Würzburg se li han atribuït vint-i-tres *Minnelieder*, dos *Leiche* i fins a quaranta-nou *Sprüche*, que s'han conservat sobretot al *Codex Manesse* o *Große Heidelberger Liederhandschrift*<sup>266</sup> (Codex Manesse [Web]) i al *Jenaer Liederhandschrift* (Jenaer Liederhandschrift [Web]) (BRUNNER 1985: 273–303)<sup>267</sup>. Les composicions mostren un estil ornatiu i florit<sup>268</sup> a través del qual la naturalesa i l'amor apareixen sempre entrelaçats i s'expressen a través de molts dels tòpics heretats de la tradició romànica, com ara els exordis prima-

<sup>265</sup> Tots els testimonis medievals històrics sobre l'autor es troben recopilats a BRANDT 1987.

<sup>266</sup> Emprem en aquest apartat el terme alemany *Liederhandschrift* per designar els cançoners que conserven les composicions treballades.

<sup>267</sup> Tots els textos d'aquest subapartat han estat extrets de l'edició d'SCHRÖDER: 1924. Atès que no es pot pressuposar en el lector un coneixement suficient de l'alemany mitjà (*Mittelhochdeutsch*), oferim al llarg de tot aquest capítol les nostres traduccions al català dels textos.

<sup>268</sup> És possible que haguem de vincular aquest estil als poetes de l'anomenada *Neifenschule*, seguidors del *Minnesänger* Gottfried von Neifen († ca. 1255). Tinguem present, però, que ja des del segle XII Peire Vidal era reconegut arreu pel seu *trobar ric*, o sigui que el tret també podria ser resultat de la influència romànica.

verals<sup>269</sup> i hivernals<sup>270</sup>, la descripció dels símptomes de l'amor<sup>271</sup>, la lloança a la dama<sup>272</sup> i la crítica a la hipocresia<sup>273</sup>, sovint amb un marcat component individualista que porta a la reflexió. A més de la producció trobadoresca, el corpus literari de Konrad abarca quinze obres extenses en vers, entre les quals destaquem els *romans Engelbard* i *Partonopier und Meliur* (aquest darrer basat en el roman francès *Partonopeus de Blois*); l'obra èpica *Trojanerkerrieg* (basada en el *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-Maure); cants de lloança religiosa, cavalleresca i política com *Die goldene Schmiede*, *Der Welt Lohn* i *Turnier von Nantes*, respectivament; i narracions i llegendes en vers, com *Heinrich von Kempten* i *Der Schwanritter* (GOITHER 1898: 360).

El *Herzmaere*, la primera reelaboració del motiu del cor menjat en territori germànic, s'engloba dins d'aquest últim grup. L'obra s'ha conservat, amb variants i diferències estilístiques, en dotze manuscrits que daten d'entre els segles XIV i XVI i que no sempre apareixen signats per Konrad von Würzburg (BRANDT 1987: 105)<sup>274</sup>:

- *A*: Cod. A 94: Stadtbibliothek, Straßburg, f. 4v–8v.
- *b*: Mgf 488: Staatsbibliothek, Berlin, f. 97r–106v.
- *D*: Cod. Donaueschingen 104: Landesbibliothek, Karlsruhe, f. 129v–132v.
- *b*: Cod. X A 12: Nationalmuseum, Prag, f. 82r–89r.
- *I*: Cod. FB 32001: Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, f. 8r–10v.
- *Ko*: Fürstl. Hatzfeldt-Wildenburgsches Archiv, Nr. 7693.8866: Schloß Schönstein (bei Wissen/Sieg), f. 7r–12r (fragmentari).
- *L*: Ms. Apel 8: Universitätsbibliothek, Leipzig, f. 226v–236r.
- *N*: Cgm. 714: Bayerische Staatsbibliothek, München, f. 147r–161r.
- *n*: Hs. 42575: Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, f. 1r (fragmentari).

<sup>269</sup> *seht wie daz gevilde/gebliemet stât!/ez gît phellevarwen schîn,/dâbî cleidet sich der walt:/der bât/der loube ein wunder;/süezen sanc darunder/vil manecvalt/singent wol diu vogelîn.* (contempleu com el camp/floreix per tot arreu!/Hi ha una brillantor purpúria,/també el bosc es vesteix:/el seu fullatge és increïblement intens;/allà sota, els ocellets/entonen cants/dolços i ben variats, Schröder Nr. 4, v. 4–11).

<sup>270</sup> *Jârlanc von dem kalten snê/valvent bluomen unde clê,/mê siht man grüenes loubes in dem walde niht.* (En aquesta època de l'any, la freda neu/panseix els trèvols i les flors,/i ja no es veu el verd fullatge del bosc, Schröder Nr. 21, v. 1–3).

<sup>271</sup> *Owê daz diu liebe mir niht dicke/beilet mîner wunden funt!/ich bin funden wunt von ir: nu mache si mich heil./sendez trâren lanc breit unde dicke/wirt mir zallen stunden kunt* (Oh, dolor, perquè la meua estimada no em cura/intensament les meves múltiples ferides./Per ella vaig ser ferit: ara ella m'hauria de guarir,/pateixo dolorosa enyorança llarga, àmplia i freqüent, Schröder Nr. 13, v. 12–16).

<sup>272</sup> Convertida en un panegíric a tot el sexe femení, com en el cas d'Schröder Nr. 21: *Wîp sint guot für ungemach,/wîbes tröst ie sorge brach,/swach unde cleine machet trâren wîbes lîp./wîp sint lieber dinge ein dach,/daz man liebers nie gesach:/ach got, wie salec sint diu minneclîchen wîp!* (Les dones són bones contra la desgràcia,/el seu consol esclafa sempre les preocupacions,/el seu afecte afebleix i redueix la tristesa./Les dones són un sostre per les coses agradables/com mai no se n'ha vist cap en tot el món:/Oh Déu, que venturoses són les dones amoroses!, v. 23–28).

<sup>273</sup> *Swer mit sinne valsch kan ieben/als ein dieplich nâchgebûr,/der wil minne sô betrüeben,/daz ir lieplich lôn wirt sûr* (A qui actua falsament a voluntat,/com un veí que és lladre,/l'amor l'afligirà de tal manera/que li treurà la felicitat, Schröder Nr. 20, v. 15–18).

<sup>274</sup> Per a un llistat de les edicions amb les respectives descripcions, veure Handschriftencensus: Konrad von Würzburg "Herzmaere" [Web].

- P: Cod. Pal. Germ. 341: Universitätsbibliothek, Heidelberg: f. 346r–349r.
- V: Cod. 2885: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, f. 10v.–14r.
- w<sup>f</sup>: Cod. Ser. nova 2593: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, f. 1r–8v.

Els nombrosos testimonis demostren que el text devia gaudir de molta popularitat durant la Baixa Edat Mitjana i encara més endavant, tenint en compte que els manuscrits *blw<sup>f</sup>* són del segle XVI. Això fa que sigui difícil dur a terme una anàlisi que faci justícia a tots els detalls de cadascuna de les versions conservades. S’han establert, tot i així, dues grans versions crítiques de l’obra: *P(A)*, amb 572 versos, i *V*, amb 485 versos. En comparació a la primera, segons Jobst (1998) i Dahm-Kruse (2017), la segona exclouria els passatges metafòrico-amorosos en què es posa de relleu l’excelsionalitat de l’amor, una peculiaritat que contribuiria a augmentar la versemblança del relat en detriment de la temàtica amorosa i posaria de relleu la figura venjativa del marit. Per a l’estudi que ens interessa, hem optat per emprar com a base l’edició crítica més recent de *P(A)*<sup>275</sup> i complementar-la amb anotacions puntuals que indiquen algunes diferències notables respecte la resta de manuscrits, especialment *V*.

Schröder considera el *Herzmære* una de les obres més primerenques de Konrad, sent la producció lírica, de difícil datació, una constant al llarg de tota la seva vida (BRANDT 1987: 67), però Bohnengel (2016: 91) no veu en els “aspectes estilístics” del text proves suficients com per afirmar això de manera rotunda. De Boor (1967: 252) creu més probable que l’obra es redactés entre 1256 i 1257; si fos així, seria impossible que *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* en fos la base estructural, hipòtesi que conduiria a dues possibilitats: que hi hagués una font comuna avui perduda, tant per al *Herzmære* com per al text de Jakèmes, o que, més improbablement, l’autor francès se servís de l’obra alemanya, invertint l’ordre d’influències. La major part de la crítica accepta, tot i aquestes teories, que el *roman* de Jakèmes fou la font d’inspiració de Konrad. En efecte, el primer que crida l’atenció pel que fa al contingut del *Herzmære* és la gran semblança estructural i argumental amb el final de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*: el desenvolupament que es fa de la llegenda del cor menjat és pràcticament calcats, cosa que indueix a pensar que el poeta alemany es va basar directament en el text francès. Malgrat que Patzig afirmés a *Zur Geschichte der Herzmære* que el *Herzmære* no tenia en compte el seu predecessor francès (1891: 20), i tot i la desconexió de la data exacta en què es va escriure el text, no seria absurd creure que el *Minnesänger* va emprar *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* com a model; recordem que estem parlant d’un autor que també havia escrit *Partonopier und Meliur* i *Trojanerkrieg*, adaptacions de dos *romans courtois*, cosa que

<sup>275</sup> El text ha estat editat per SCHRÖDER 1924: 12–40; *Idem* 1968: 66–99; GRUBMÜLLER 2011: 262–295, 1120–1132; i, més recentment, per FERNÁNDEZ RIVA 2018: 268–292. Les dues versions del relat sobre les quals treballem estan extretes de FERNÁNDEZ RIVA 2018; en el cas de *P(A)*, aquesta edició redueix el text a 538 versos. Agraïm al Dr. Fernández Riva la seva gran generositat a l’hora de facilitar-nos la seva edició del text, pendent de publicació, i les seves pròpies transcripcions de totes les versions del *Herzmære*, a l’espera de ser editades.

suggereix que Konrad von Würzburg hauria pogut conèixer de primera mà l'obra de Jakèmes<sup>276</sup>. Bohnengel també apunta a la possibilitat que l'autor hagués estat en contacte amb una versió alemanya de la *Vida* de Guillem de Cabestany, de la qual s'hauria servit per introduir-hi variacions (2016: 95). Aquesta és una idea molt suggerent si tenim present que, entre el 1300 i el 1430, com veurem més endavant, sorgeix la *Bremberger-Ballade*, que demostra que la llegenda de Guillem de Cabestany era coneguda en territori alemany. Sigui com sigui, el *Herzmare* és un dels relats acadèmicament més valorats de l'Edat Mitjana alemanya, i demostra fins a quin punt els postulats i la terminologia de l'*Ars amandi* (JOBST 1998: 12) havien arrelat i evolucionat dins la cultura cortesana germànica, familiaritzada des de feia anys amb l'ideal d'amor cortès.

Ja en el pròleg de la composició, l'autor es lamenta de la desaparició de l'amor pur, que cada vegada escasseja més, i presenta l'objectiu de la poesia: exposar a dames i cavallers un exemple d'amor cortès perfecte. Queda clar des del principi, en paraules del propi Konrad, que ens trobem davant d'una obra amb una intencionalitat manifestament exemplar i didàctica. El fet que no es produeixi cap acció violenta ni s'allargui la trama amb escenes complementàries indica que es pretén atorgar un paper únic i principal al sentimentalisme cortès; aquests són els motius pels quals el poeta es refereix a la seva versió de la llegenda del cor devorat com a *mare*<sup>277</sup>. La lloança del passat i la resignació amb la situació moral decadent del moment són igualment visibles:

Ich prueve in minen sinnen,<sup>278</sup>  
 daz lauterliches minnen  
 der welde ist worden wilde.  
 da von solt ir pilde,  
 ir ritter und ir vrowen,  
 an disem mere schowen.<sup>279</sup>  
 (v. 1–6)

<sup>276</sup> Si fos així, podríem plantejar-nos que el *Herzmare* hagués estat un encàrrec a Konrad com a escriptor d'ofici: la lectura de l'antecedent francès implica l'accés a manuscrits que només un noble o un membre de l'alta burgesia podien facilitar.

<sup>277</sup> El terme *mare* fa referència a una narració rimada, d'entre 150 i 2000 versos, que relata un esdeveniment determinat de caràcter fictici i/o profà. El substantiu en *Mittelhochdeutsch*, del qual derivaria *Märchen* ("conte"), defineix el que seria un "missatge", "esdeveniment" o "narració", mentre que l'adjectiu homònim descriu alguna cosa que és "coneguda" o "cèlebre" (ZIEGELER 2000: 517). Aquest darrer punt indicaria potser que Konrad von Würzburg era conscient de la relativa popularitat del tema que es disposava a tractar, i indirectament anunciava que ja era una matèria treballada abans per algú altre. El gènere, que a partir del segle XIV rep una forta influència de l'ètica cortesana, beu tant de la tradició exemplaritzant llatina com de les rondalles orals (ZIEGELER 2000: 518).

<sup>278</sup> Els diferents manuscrits presenten variants en l'obertura del relat. A *A*, el text comença amb un encapçalament que atorga la composició a Gottfried von Strassburg (*Dise mere mabte Meister gotfrit von strazburg*). A *bL*, s'inicia sota la rúbrica *Der hertze spruch* ("El poema del cor") i se substitueix *mine sinne* per *meines hertzen synn* ("l'enteniment del meu cor"), donant importància així també al cor de la veu narrativa. A *IV* es procedeix de la mateixa manera, però s'indica que *Daz ist das hertze mare* ("aquest és el conte del cor"). A *N*, el text s'encapçala amb la rúbrica *Der Ritter mit dem hertzen* ("El cavaller amb el cor"), igual que a *Wn*: aquest darrer manuscrit especifica, a més, que el relat *sagt von grössem kümer und schmerzen* ("parla d'un gran turment i dolor"). *P*, finalment, afegeix a l'inici dos versos: *Diz mer ist daz hertze gennant/unt tut trive uns bekant* ("Aquest *mare* s'anomena 'el cor' / i ens ensenya què és la fidelitat").

<sup>279</sup> Quan m'hi paro a pensar, acabo per constatar/que el pur amor cortès/s'ha tornat escàs, en aquest món./És per això que vosaltres heu de prendre exemple,/cavallers i dames,/d'aquest relat.

El que s'exposarà, per tant, és un retrat modèlic de l'amor pur i vertader. El relat es presenta com a obra del mestre Konrad von Würzburg:

was uns von gantzer liebe seit  
und ouch von rechter warheit  
von Wierzburch meister Conrat<sup>280</sup>:  
wer uf der waren minnen phat  
eben gesetzt sinen fuoz,  
daz er dester gerner muoz,  
sagen unde singen  
von herzenlichen dingen,<sup>281</sup>  
(v. 7–14)

D'altra banda, sorgeix aquí metafòricament i per primera vegada el mot “cor” adjectivat (*herzenlichen dingen*), com a hàbil insinuació dels fets que es narraran. La voluntat didàctica se subratlla en afirmar que qui llegeix o escolta històries d'amor, l'entén millor (*er minnet immer dester bas/wer von minnen etteswas/horet singen oder lesen*<sup>282</sup>, v. 19–21).

Després de la introducció es presenten els dos amants, la dama i el cavaller, tot remarcant la força que els uneix (*diu batten leben unde mut/in ainander so geweiben,/ das peide ir leip und ir leben/ein dinch was gantzlichen gar*<sup>283</sup>, v. 30–33). El fet que no es mencioni cap topònim ni cap nom propi contribueix a posar de relleu la idea d'exemplaritat, sobretot si ho contrastem amb la resta d'obres de Konrad, on els personatges tenen identitats definides (FERNÁNDEZ RIVA 2018: 219), i amb els altres relats del cor menjat, en els quals els protagonistes són trobadors reconeguts. Les anticipacions del final tràgic són bastant regulars, però destaca que ja en els versos inicials vagin estretament lligades al gran dolor que han de suportar no els enamorats, sinó els seus cors (*daz si vil manikvaldik/macht irs*

<sup>280</sup> En el manuscrit *A* s'afirma que qui vulgui aprofundir encara més en l'amor vertader ha de consultar l'obra del mestre Gottfried von Straßburg: *des bringet uns gewisheit/von Strâzburc meister Gotfrit:/swer uf der wâren minne trit/wil eben setzen sinen fuoz,/daz er benamen hâren muoz/sagen unde singen/von herzeclichen dingen* (D'això ens en dóna certesa/el mestre Gottfried von Strassburg, que/tothom qui vulgui seguir la petja/de l'autèntic amor/ha de sentir/cantar i parlar/sobre aventures de cors). Aquesta menció no només és una recomanació literària, sinó la confessió d'una influència cabdal per a l'elaboració del text i probablement de la resta d'obra lírica de Konrad von Würzburg. Gottfried von Straßburg va escriure el poema inacabat *Tristan und Isolde* (1200-1210), una versió del mite tristanianà que fou sens dubte un referent a l'hora de redactar el *Herzmarc* (BRUNNER 1985: 292) i en la qual es menciona també el *Lai de Guirun*. Gottfried devia apropar la llegenda tristaniana a Konrad, que molt probablement la tingué en compte juntament amb la base francesa de Jakèmes. Els paral·lelismes entre les tres obres són evidents: totes presenten un triangle amorós entre noble, esposa i cavaller, en què aquest darrer és alhora vassall del noble i amant de la dama; hi ha un viatge per mar que, tot i les diferències, té les mateixes reminiscències celtes, que evocuen la mort; l'amor apareix idealitzat com una força poderosa i, en el cas de *Tristan und Isolde*, màgica; i l'única manera en què els amants poden estar finalment junts és a través de la mort. Recordem que a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* també hi ha al·lusions explícites a la tradició tristaniana, fet que relacionaria de forma encara més estreta les tres obres.

<sup>281</sup> El que ens explica sobre l'amor vertader/i també sobre l'autèntica veritat/el mestre Konrad von Würzburg/aquell qui en el camí de l'autèntic amor/posa els seus peus,/encara amb més força/ha de cantar i parlar/sobre aventures de cors.

<sup>282</sup> sempre estima millor/aquell qui sobre l'amor/sent cantar o llegir.

<sup>283</sup> havien enllaçat vida i voluntat/tan fortament entre ells,/que els seus cossos i les seves vides/havien esdevingut un de sol.

*herzen smerzen./groz smerze wart irn herzen/von der suzzen minne kunt*<sup>284</sup>, v. 40–43). L'explicació del mal que es produeix en els cors (*herzen smerzen*) subratlla la importància de l'òrgan i serveix per incorporar-lo com un personatge més de la trama, i es descriu amb els mateixos recursos que hem vist en la tradició romànica:

die hette si piz uf den grunt  
mit irem feuwer entzundet  
und also durch grundet  
mit redelicher fruntschaft,  
daz nimmer mocht ir libes kraft  
mit worten werden vollen pracht.<sup>285</sup>  
(v. 44–49)

L'autor especifica aquí, a més, una característica fins ara inexistent en la resta de versions de la llegenda del cor devorat: els enamorats mai no han arribat a satisfer el seu amor (*auch mochten si mit fugen/zu einander kumen nicht,/also das si der minnen phlicht/ir gernden willen mochten han*<sup>286</sup>, v. 56–59) a causa del marit d'ella. Les visites esporàdiques de l'enamorat a l'estimada fan que la relació es descobreixi, i el noble decideix separar-los posant en pràctica un pla semblant al del *roman* de Jakèmes, però simplificat: es proposa de marxar cap a Terra Santa amb la seva muller per tal d'allunyar-la de l'amant. Tan bon punt el cavaller se n'assabenta, es compromet a seguir el vaixell cap a Jerusalem, convençut que la separació implicaria per força la seva pròpia mort per malenconia. Es fa pal·lesa aquí la dualitat amor-mort (*liep-tot*) que ja havíem vist en Jakèmes:

in daucht, daz er ane wer  
hie heime tot gelege,  
ob er sich nicht verwege,  
daz er wendich wurde  
wan der suezzen minne purde  
twanch so sere sinen liep,  
das er durch daz schone weip  
in den tot wolde varn.<sup>287</sup>  
(v. 128–135)

La dama, però, decideix donar la volta a la situació i li demana que s'ofereixi voluntari per anar a Terra Santa i emprengui ell el viatge; d'aquesta manera, el marit creurà que les seves sospites són infundades<sup>288</sup>:

<sup>284</sup> que de múltiples maneres/els causava dolor als cors./Ambdós cors haurien de conèixer un immens dolor/a causa del dolç amor.

<sup>285</sup> ell els havia encès fins al fons/amb la seva flama/i hi havia penetrat/amb afecte ardent,/de manera que la força del seu amor/mai no es podria descriure amb paraules.

<sup>286</sup> Però, per més que volguessin, mai no podien trobar-se/per unir-se de manera adequada,/tal i com el deure amorós/exigeix per aconseguir el seu desig.

<sup>287</sup> Creia que, sens dubte,/moriria aquí, a la seva pàtria,/en el cas que decidís/canviar de parer;/el pes del dolç amor/oprimia tant el seu cos,/que per la bella dama/fins i tot volia dirigir-se vers la mort.

<sup>288</sup> Mentre que a *P(A)* el pla de la dama és simplement que el cavaller viatgi a Jerusalem i s'hi quedi fins que el rumor de la seva relació es dissipï, a *V* es considera aquesta possibilitat i també que el cavaller s'avanci amb el seu viatge a Terra Santa a l'espera que la dama i el noble hi arribin.



wan er gedenket wider sich  
“were an disen dingen iht,  
der min herze sich versiht  
an minem schoenen wibe guot,  
der werde ritter hochgemuot  
were niht von dem lande komen.”  
sust wart der zwifel ime benomen,  
den gegen mir sin hertze treit.<sup>289</sup>  
(v. 158–165)

En aquesta hipòtesi sobre les conclusions que el marit extraurà, la dama el retrata no tant per la seva actitud bel ligerant o per la gelosia, sinó a través de la caracterització del seu cor. Aquest és un tret important que sembla indicar, de nou, el paper destacat que Konrad dona en aquest relat als cors; l'òrgan que serà físicament extret de l'amant és el més destacat, però els dels altres dos personatges també es descriuen, com havíem vist en la versió de Jakèmes. El del noble és presentat com a temorós i recelós, mentre que els dels enamorats estan ferits, cremen i pateixen un dolor constant. És aquest mal el que també ha d'evocar l'anell que la senyora cedeix al cavaller abans d'embarcar, una penyora símbol alhora d'amor i de dolor, i que ja apareixia al *roman* francès. Es diu que, a través de la joia, ella estarà sempre amb ell, és a dir, que el seu mal, el seu amor i, metafòricament, el seu cor marxaran amb l'estimat:

nu ganch vil lieber herre her  
und nim hin das vingerlin.  
da mit salt tu der swere din  
gedenken under stunden  
unde wie ich pin gepunden,  
wen dich min ouge nicht ensicht.<sup>290</sup>  
(V. 180–185)

L'escena de comiat és idèntica a la de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*: la partença portarà encara més sofriment als cors dels protagonistes (*din vart, die kan mir schenken/jamer in mines hertzen grunt*<sup>291</sup>, v. 188–189), i l'enamorat adverteix que la situació el pot conduir a la mort (*man trage mich toten zu dem grabe,/ee das mir das heil geschebe/das ich ench immer mer gesehe*<sup>292</sup>, v. 210–212). En efecte, un cop ha embarcat, el seu dolor empitjora i s'exposen un seguit d'imatges de pena i patiment que tornen a girar entorn del cor del personatge. A partir d'aquest punt no es torna a mencionar Terra Santa, perquè l'important és mostrar les conseqüències de la separació entre els amants:

---

<sup>289</sup> quan pensi: “Si hi hagués quelcom de cert/en allò que el meu cor sospita/sobre la meva bella i bona muller,/aleshores aquest virtuos i magnífic cavaller/no hauria marxat del país.”/D'aquesta manera acabaria el recel/que el seu cor té contra mi.

<sup>290</sup> Ara acosta't, estimat senyor meu,/i agafa aquest anell./Que et recordi el meu dolor/en tot moment;/i com a tu estic unida/fins i tot quan els meus ulls no et veuen.

<sup>291</sup> El teu viatge pot causar-me/dolor fins al fons del meu cor.

<sup>292</sup> que em portin mort a la tomba/abans d'aconseguir la benedicció/de veure'us de nou.

des wart sin herzenlicher pin  
 so strenge und also bitter.  
 der tugenthafte ritter  
 begonde sere trauren  
 und in sin herze mauren  
 vil senecliche reuwe.<sup>293</sup>  
 (v. 240–245)

L'augment de la nostàlgia i del patiment en el cor de l'enamorat (*herzenlicher pin* v. 240) es manifesta a través d'un plany constant i de símptomes com una "boca sospirosa" (*suzendem munde*, v. 262), fins a desembocar en un estat de malestar que es fa insuportable. El mal d'amor, que obra a nivell psíquic i/o espiritual, arriba a tals extrems que té conseqüències corporals en el cor físic del protagonista, cosa que ell mateix detecta de seguida (*der leiden mere sich versach/daz im zu sterben geschach*<sup>294</sup>, v. 285–286) i que el motiva, sabent que morirà, a avisar el criat per donar-li les instruccions d'extracció de l'òrgan (*so heiz uf sneiden minen lip./Daruz nim min herze gar,/plutiges unde reuvenvar*<sup>295</sup>, v. 298–300). D'aquesta manera, el cor real ("sangonós") i el metafòric ("tenyit de pena") queden fusionats en un de sol, i la seva extracció implica la materialització de l'objecte, símbol d'amor i de malenconia, com a mostra del goig i del suplici que l'amant ha hagut de patir per l'estimada. És així com l'òrgan al·legòric esdevé un element físic que, per la seva forta càrrega sentimental, haurà de ser exquisidament custodiat en una capsa i retornat, juntament amb l'anell, a l'autèntic propietari dels dos objectes, la senyora:

so brenge also versigelt  
 si peide miner vrauwen,  
 das si muge beschowen,  
 was ich han durch sie erliten  
 und wie min herze si versniten  
 nach ir vil edelen minne.<sup>296</sup>  
 (v. 312–317)

A través de la capsa, els dos elements queden units temporalment en un de sol que conté tant el cor simbòlic de la dama (l'anell) com el físic i alhora metafòric del cavaller (l'òrgan). Amb la mort del cavaller per *herzen not*, literalment "dolor al cor" (v. 334)<sup>297</sup>, l'acció amorosa arriba a la seva fi i el relat fa el gir macabre. El criat torna a casa entristit i és interceptat pel

<sup>293</sup> Per això el dolor del seu cor/es féu sever i amarg./El noble cavaller/començà a enyorar-se molt/i a emmurallar en el seu cor /una gran quantitat d'amargues penes.

<sup>294</sup> va haver arribat a la trista conclusió/que la mort li seria imminent.

<sup>295</sup> fés obrir el meu cos/i extreu-ne el cor/sangonós i tenyit de pena.

<sup>296</sup> Porta'ls així, segellats,/a la meva senyora,/per tal que pugui apreciar/com he patit per ella/i com el meu cor ha estat partit/a causa del seu noble amor.

<sup>297</sup> La idea de la mort per amor és aquí encara més evident que a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, ja que el protagonista no presenta cap ferida sinó que es consumeix a causa de la separació de l'estimada. Malgrat això, el *Herzmare* comparteix amb el *roman* de Jakèmes un seguit d'aspectes narratius que atorguen a la mort una dimensió amb clares connotacions religioses i que pretenen dur a terme una transposició de tòpics cristians en l'àmbit de l'amor profà: el viatge a Jerusalem, l'extracció del cor com una relíquia i el transfons eucarístic de la ingesta del cor. En aquest cas, a més, l'amant difunt és qualificat de màrtir (*merterere*, v. 260).

marit, que li pren la capsa. En obrir-la, la identificació d'uns símbols fàcilment decodificables confirma al senyor el que es temia: l'anell és la dama, el cor és el cavaller, i el fet que els dos elements es trobin en un mateix espai íntim corrobora la relació amorosa. Al castell, com a totes les altres versions de la llegenda, s'ordena al cuiner que prepari de seguida un plat exquisit (*spise kleine*, v. 427)<sup>298</sup>. S'esdevé aleshores l'escena més important del relat, en la qual la dama assimila l'amor i la mort del seu amant a través de la ingesta del cor:

sust nam die vrowe vil geslacht  
und az irs freundes herze gar,  
so daz si nie wart gewar,  
welcher slachte ez mochte sin  
daz iemerliche trechtelin.<sup>299</sup>  
(v. 430–434)

L'òrgan és descrit com a “dolç” (*zucker meze*, v. 444) gràcies a la preparació culinària, però aquest adjectiu és també una qualitat intrínseca del cor, perquè prové de l'amant; per això l' enamorada gaudeix tant de l'àpat. El *Herzmare* és, a més, l'únic relat del cor menjat on la senyora afirma anticipadament que ja no serà feliç mai més (*nimmer muoz ich werden vro*, v. 442) perquè ha devorat el millor aliment de tots (*aller spise ein uberhort*, v. 448) abans de conèixer la veritat<sup>300</sup>. Per altra banda, és possible detectar per primera i última ocasió un cert toc d'humor sarcàstic en la pregunta que es formula al noble sobre si el plat ha estat elaborat a partir d'animals salvatges o domèstics (v. 450–452), sobretot per la ocurrent resposta del marit: “Tant domèstic com salvatge/era aquest plat, per Déu!” (*zam und wilde beide/was disiu trahete, sam mir got!*, v. 456–457). El comentari va seguir de la gran revelació:

du hast des ritters herze gas,  
das er in sinem libe truk,  
der nach dir hat geliten genuk  
jamers alle sine tage.  
gelaube mir, was ich dir sage,  
er ist vor sender hertzen not  
nach diner suzen minne tot<sup>301</sup>  
(v. 460–466)

El senyor no només entén tot el simbolisme que s'amagava en el cor mort, sinó que l'explica a la seva esposa, realitzant la missió que li havia estat ordenada al criat però amb la

<sup>298</sup> A *V*, s'inclou un discurs directe del marit al cuiner, en el qual li demana que prepari la resta de plats amb massa sal per tal que no agradin a ningú. Amb aquest canvi, el gust “exquisit” del cor s'explica pel contrast amb la resta d'aliments, no per la seva qualitat simbòlica.

<sup>299</sup> Així, la noble dama/menjà sencer el cor del seu amic,/sense saber/de quin animal podia provenir/la penosa vianda.

<sup>300</sup> En el cas de *V*, igual que en la versió de Jakèmes, la dona es limita a dir que li agradaria tornar a menjar un plat tan deliciós.

<sup>301</sup> Has menjat el cor del cavaller,/el que duia dins seu,/que per tu patia moltes/penes cada dia./Creu el que t'estic dient./De l'anhelant dolor del seu cor /pel teu dolç amor ell ha mort.

intenció de fer-la sentir culpable de la mort per *herzen not*<sup>302</sup>. La prova de tot això és aquí l'anell, mostra de dolor que fa empal·lidir la dama i, sobretot, li refreda un cor que fins aleshores cremava (*ir wart in dem leibe kalt/das herze, des geloubet mir*<sup>303</sup>, v. 474–475). Amb la sang encara regalimant-li dels llavis, realitza una promesa de suïcidi molt semblant a la del text de Jakèmes (*das nach so werder spise gut/in mich kein swach gericht gē*<sup>304</sup>, v. 490–491) i s'encomana, com ja havia fet el cavaller just abans de morir, a Déu, protector dels cors nobles. Perquè és el seu cor, com ella mateixa admet, qui guia els seus actes:

ich sol mit sender herzen not  
verswenden nu min armes leben  
umb in, der durch mich hat gegeben  
beide leben unde lip.<sup>305</sup>  
(v. 502–505)

La dona està convençuda que seria infidel si no donés la vida pel seu amant, ja que tindria un comportament condemnable des del punt de vista de l'amor cortès. De fet, és conscient que està sentenciada a mort perquè no li és possible de viure sense ell (*we, das mir ie nach siner not/wart einen tach das leben schin*<sup>306</sup>, v. 504–505), i és ben bé així, perquè cau fulminada per *herzen leide* (“dolor al cor”)<sup>307</sup>:

sust wart ir not so rechte starch,  
das si von herzen leide  
ir blanken hende beide  
mit grimme in einander vielt.  
das herze ir in dem liebe spielt  
von sender jamerunge.<sup>308</sup>  
(v. 510–515)

Amb la mort de la dama acaba el relat de Konrad von Würzburg, que obvia tant les conseqüències d'allò que ha passat com el futur incert del marit, a qui es maleeix (*der riche got in schende*<sup>309</sup>, v. 528) pel crim comès contra els amants. L'epíleg del text presenta moltes variants en funció de la versió<sup>310</sup>, però en totes es tracta d'una reflexió personal sobre

<sup>302</sup> A *V*, l'explicació del marit respecte les causes de la mort es deixa de banda, detall que allunya l'escena del seu sentit simbòlic en relació a l'ètica amorosa trobadoresca.

<sup>303</sup> Dins seu se li refredà/el cor, creieu-me.

<sup>304</sup> que després d'un entrant tan excel·lent/jo mengi cap altre aliment vulgar.

<sup>305</sup> Amb anhelant pena al cor, /vull ara donar la meua pobra vida/per aquell qui per mi ha donat/tant la vida com el cos.

<sup>306</sup> Ai, i que després del seu patiment, a mi/la vida m'hagi durat un sol dia més.

<sup>307</sup> Tot aquest monòleg final de la dama es redueix dràsticament a *V*, on es limita a proclamar que no pot seguir vivint després d'haver menjat el cor.

<sup>308</sup> Aquí el seu dolor esdevingué tan desproporcionat,/que de tanta tristesa al cor/estrenyia fortament, entre si,/les seves mans immaculades./Dins seu, el cor se li trencà/de trista nostàlgia.

<sup>309</sup> que Déu el maleeixi.

<sup>310</sup> Com en l'inici del relat, la cloenda presenta moltes variants en funció de la versió. Totes, però, es recreen en el patiment dels enamorats i recorden la voluntat exemplar de la composició. Heus aquí alguns exemples: *Nit anders kan ich uch virechne/Von wirtzburg ich Cuonrat./Wer als rains sine hat,/das er daz best gner tüt,/der sol disi mer in sinen müit/dar umb setzen gnere,/das er da by gelerne/die mine luterliche tragen./Kain edel hertze*

l'amor, que té l'objectiu d'acabar de perfilar la composició com a *exemplum*. L'autor està convençut d'haver exposat la major mostra d'amor de la història, un amor ideal, tal i com hauria de ser, que contrasta amb les relacions que li són contemporànies i en les quals predomina la vulgaritat.

Konrad von Würzburg reelabora així la llegenda amb el seu propi estil i n'inaugura la tradició en territori germànic, on queda en estat latent. Dos-cents anys més tard, el motiu literari es recuperaria per relacionar-se amb un altre poeta: Reinmar von Brennenberg, que protagonitzaria la *Bremberger-Ballade*.

### 4.3. Estat de la qüestió

La primera edició de la *Bremberger-Ballade* tal i com la coneixem avui en dia es va publicar l'any 1808, al segon volum de *Des Knaben Wunderhorn* (BRENTANO 1976: 227–229). El text duu el títol de *Der Bremberger*, i es basa en la versió dels manuscrits 11522. df. 17 (London, British Library) i Pal. V. 432, 37 (Roma, Biblioteca Vaticana). La primera contribució, per altra banda, a l'estudi de la figura de Reinmar von Brennenberg la trobem en el quart volum de *Minnesinger, Deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts* (VON DER HAGEN: 1838), on es dedica tot un apartat a explorar la vida i l'obra poètica d'aquest *Minnesänger*. El personatge històric és presentat com el membre d'una família de ministerials establerts a Regensburg que fou cruelment assassinat. Si bé von der Hagen afirma que pocs són els indicis biogràfics que ens poden donar les pròpies poesies de l'autor, sí que remarca la relació més que probable que es devia establir entre aquesta mort i la posterior llegenda entorn al poeta.

El 1897, Joseph Liese consulta a “Der Minnesinger Reinmar von Brennenberg, sein Geschlecht und seine Lieder” (LIESE 1897) diverses fonts documentals de la *Bibliothek des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg*, tot cercant informació sobre la vida de Reinmar. El poeta es troba documentat a partir del 1238 i se'n confirma la mort en un text del 1276, en què el bisbe de Regensburg escriu a Bruno von Brennenberg, germà de la víctima, per anunciar-li el crim. L'objectiu de Liese és aprofundir en la nissaga dels von Brennenberg i conèixer-ne la història per tal d'establir diferències entre els personatges amb el nom de Reinmar que hi hagué en la família: quatre en total. L'autor conclou que, per una qüestió cronològica, el *Minnesänger* hauria de ser Reinmar III, i fins i tot ofereix un arbre geneològic de tota la família. Finalment, Liese edita les composicions del trobador que

---

*sol verzagen./ Da mit bat disz red ain end,/ das got die falschen hertzne schend* (“Res més no us puc compartir/ jo, Konrad von Würzburg./ Aquell qui tingui pensament pur/ i vulgui obrar de la millor manera,/ que es digni a conservar aquest mare/ en la seva memòria,/ ja que així aprendrà/ com viure l'amor vertader./ Cap cor noble no ha de perdre l'esperança./ Així acaba el parlament,/ que Déu castigui els falsos cors”, D v. 580–588); *Hie bat das hertz ein ende/ Got uns zu himel sende./ AMEN* (“Aquí acaba ‘el cor’,/ que Déu ens proporcioni el cel./ AMEN”, P v. 533–545).

s'han conservat en el *Codex Manesse*, i que són les que presentarem més endavant en aquest mateix capítol.

Només un any després, Hugo Obermaier publicaria “Der Minnesänger Reinmar von Brennenberg”, un breu article dins de *Forschungen zur Geschichte Bayerns* (OBERMAIER 1898) en el qual s'atribueix un origen històric al relat de *Des Knaben Wunderhorn*, que s'hauria inspirat en l'assassinat d'un membre de la família dels von Brennenberg a mans de Ludwig der Strenge (1229–1294). Obermaier assenyala que les peculiaritats de la *Bremberger-Ballade* respecte de la resta de textos que tracten el motiu del cor menjat confirmarien els seus orígens en uns fets històrics atribuïts posteriorment al *Minnesänger*. La hipòtesi per a la identificació de l'assassí del poeta amb Ludwig der Strenge se sustenta, com veurem, en la confusió amb un altre membre assassinat de la família dels von Brennenberg.

El 1908, Arthur Kopp se centra en el motiu del cor menjat en relació a Reinmar von Brennenberg a *Bremberger-Gedichte: Ein Beitrag zur Brembergersage* (KOPP 1908). L'autor distingeix, com ja havia fet Paris (1879), les variants de la llegenda en què el marit gelós s'apodera del cor per casualitat (posant com exemple el *Herzmare*) d'aquelles en què el cor és extret directament pel noble (*Bremberger-Ballade*). Per altra banda, Kopp afirma que l'atribució del motiu del cor devorat al poeta hauria d'haver estat provocat per la popularitat de les seves composicions, més que no pas per unes causes històriques que no semblen mantenir un vincle sòlid amb la llegenda.

Amb un tractament més general, Fritz Rostock escriu el 1925 *Mittelhochdeutsche Dichterheldensage* (ROSTOCK 1925), una contextualització de l'obra lírica de Reinmar von Brennenberg dins de les balades dels *Minnesänger* i exposa les possibles bases històriques de la *Bremberger-Ballade*. Igual que Kopp, Rostock proposa una possible relació entre la qualitat de poeta de Reinmar i el fet que posteriorment se li atribuís la llegenda de la seva mort, però no hi aprofundeix. El mateix any, Schneider (SCHNEIDER 1925) desenvolupa aquesta teoria i planteja que el contingut de les cançons del *Minnesänger* i la representació violenta que es fa de la seva mort en el *Codex Manesse* (Cod. Pal. germ. 848, f. 188r) siguin els dos motius pels quals Reinmar s'erigí com a protagonista de la *Ballade*.

L'enciclopèdia filològica *Die deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon* (SAPPLER 1978) presenta sota l'entrada de “Bremberger” tres versions d'un mateix relat que s'allunya de la *Ballade* editada per von Arnim i Brentano. Es tracta de tres textos en neerlandès (DV1, Nr. 16, 1<sup>311</sup>), *niederdeutsch* (DV1, Nr. 16, 2) i *oberdeutsch* (DV1, Nr. 16, 3) de mitjans dels segle XVI. Cap d'aquests escrits, però, no es refereix al seu protagonista (*Bruineburch* o *Brunnenberg*) com a *Minnesänger* i només el segon dels textos manté el motiu del cor devorat, particularitats que allunyen les obres del nostre objecte d'estudi. Uns anys més tard, per a l'entrada de “Reinmar von Brennenberg” (SCHANZE 1989), el *Verfasserlexikon* posa de relleu que les úniques composicions del trobador que es poden considerar autèntiques són aquelles conservades en el *Codex Manesse*. Pel que fa a la miniatura present

---

<sup>311</sup> Referències extretes de *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen* (MEIER 1935).

al mateix còdex, s'afirma que hi ha una relació directa amb el document de Regensburg del 1276, però que no és possible confirmar amb total seguretat que la víctima fos el poeta Reinmar II, més aviat es considera que es tracta de Reinmar III.

L'any 1981, Koschorreck proposa que la miniatura fos elaborada tenint en compte no només els fets històrics de 1276, sinó també el contingut de la lírica del *Minnesänger* (KOSCHORRECK 1981: 107). La dualitat entre vida i mort en relació al fet amorós, la referència a la dama com a assassina del poeta i l'ús metafòric del cor haurien condicionat la recepció de figura del poeta en l'imaginari col·lectiu, i haurien estat els principals motius pels quals es decidí representar pictòricament Reinmar von Brennenberg a través del seu assassinat.

Fent especial atenció al concepte d'autoria durant l'Edat Mitjana, Burghart Wachinger classifica a "Autorschaft und Überlieferung" (WACHINGER 1991) la tipologia dels *Minnesänger* a partir dels principals manuscrits que ens n'han llegat les poesies. Dins d'aquest estudi es parla també de Reinmar von Brennenberg, que com altres autors del segle XIII desenvolupa una consciència de la pròpia subjectivitat, i es posa de relleu l'aparició dels primers escrits suposadament biogràfics, com la *Bremberger-Ballade*, inspirats en les *Vides* dels trobadors provençals.

Des d'una perspectiva ben diferent, a "Bemerkungen zu Reinmar von Brennenberg" (KISCHKEL 1994) Heinz Kischkel es pregunta per què al *Codex Manesse* es va escollir representar Reinmar von Brennenberg precisament a través de l'escena del seu assassinat, tornant a la discussió iniciada per Obermaier i posicionant-s'hi a favor. Si bé Kischkel no veu una relació entre la miniatura i la *Bremberger-Ballade*, sí que troba coherent que els seus orígens directes es remuntessin a l'assassinat històric de Reinmar el 1276.

L'any 2003, Martin Schubert (SCHUBERT 2003) presenta a *Neue deutsche Biographie* una breu biografia de Reinmar von Brennenberg, l'obra lírica del qual és descrita com a amorosa, reflexiva i sempre en relació amb la naturalesa. Per altra banda, s'insisteix en la dificultat a l'hora de corroborar a quin personatge històric se li han d'atribuir tant les poesies com el protagonisme de la llegenda posterior. El 2005, Uwe Meves decideix recórrer a fonts estrictament històriques a *Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts* (MEVES 2005). En aquesta investigació historicobiogràfica, però d'interès literari, es realitza una anàlisi del context social i de la funció del *Minnesänger* en l'àmbit cortesà a partir de l'edició d'alguns documents legals i administratius d'entre el XII i el XIII. Meves escull els autors més problemàtics, com Reinmar von Brennenberg, i els situa en l'època que van viure, cercant una coherència entre les seves composicions i la societat en què s'ubicaven.

Michael Stolz (STOLZ 2005), per altra banda, dóna més importància al concepte d'"aura" i a la presència del que ell anomena "aura d'autoria" (*Aura der Autorschaft*) per a comprendre les obres trobadoresques. Si bé Stolz dedica moltes línies a la història del *Codex Manesse*, també estudia els perfils d'alguns dels autors que s'hi representen i s'interessa per la distància entre la transmissió semioral dels textos i el desenvolupament escrit, que va

desembocar en la inclusió dels poetes com a personatges literaris dins del propi recull, com és el cas de Reinmar.

Per acabar, a *Der Mythos von den Minnesängern* (RÜTHER 2007), Hanno Rüter treballa sobre els orígens, la creació i la recepció de tres balades aparegudes en el segle XIII en territori germànic: la *Möringer-Ballade*, la *Tannhäuser-Ballade* i la *Bremberger-Ballade*. Aquest volum és una gran aportació als estudis sobre aquestes composicions: s'enumeren els manuscrits conservats, es detalla la gènesi de les obres i se n'ofereixen l'afiliació estemàtica, a més d'excel·lents i concisos estats de la qüestió sobre cadascuna de les obres. Rüter connecta les balades amb el concepte de *Minne* i subratlla la seva importància a l'hora de crear les figures mítiques dels trobadors. Respecte la *Bremberger-Ballade*, que es relaciona amb la *Vida* de Guillem de Cabestany i *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, s'afirma que tant les composicions de Reinmar com les evidències històriques sobre l'assassinat són les bases de la imatge que ens ha arribat actualment.

Com hem pogut apreciar, els estudis sobre la *Bremberger-Ballade* han anat sempre lligats als que s'ocupen de la producció lírica de Reinmar von Brennenberg. Moltes d'aquestes investigacions, a més, atorguen una gran importància a la mort del *Minnesänger* i tracten la problemàtica sobre el per què de l'atribució del motiu del cor menjat al poeta; hi ha qui es remunta a uns fets històrics determinats, hi ha qui creu que la resposta es troba en les seves composicions trobadoresques. Només tres dels estudis aquí presentats han proposat aquesta darrera hipòtesi, mentre que la resta han apuntat a direccions diverses: algunes es limiten a presentar el poeta com un simple integrant de la tradició del *Minnesang*, eclipsat per grans figures com Walther von der Vogelweide o Der Tannhäuser, i d'altres l'estudien partint de la història i les característiques del gènere de la *Ballade*. El nostre breu estat de la qüestió, sigui com sigui, ens confirma que Reinmar von Brennenberg s'ha d'estudiar considerant-lo simultàniament un poeta i una figura històrica.

#### 4.4. Dades històriques

Si viatgéssim al nord de la ciutat alemanya de Wörth an der Donau, prop de Regensburg, hi trobaríem el municipi de Brennenberg, on encara es conserven les ruïnes del castell homònim<sup>312</sup>. Reinmar von Brennenberg, un dels *Minnesänger* més influents del segle XIII, pertanyia a una família de ministerials establerta allà mateix (SCHUBERT 2003: 378), però és una figura de la qual en sabem poca cosa. La dificultat per relacionar poeta i personatge històric rau en el fet, tal com Sappler (1978: 1015) i Schanze (1989: 1192) indiquen, que entre el 1224 i el 1295 hi hagués dins del mateix llinatge fins a quatre persones amb el mateix nom. El 1897, l'anàlisi de fonts manuscrites de la *Bibliothek des historischen Vereins für*

---

<sup>312</sup> Per a una història més detallada sobre el castell i els territoris circumdants, veure FUCHS 1979.



*Oberpfalz und Regensburg* on apareix la família dels von Brennenberg<sup>313</sup> va permetre a Liese corregir alguns errors comesos per von der Hagen en l'estudi previ del 1838, en el qual es fusionaven dos dels quatre familiars, i hipotetitzar sobre la identitat de l'autor a partir de fets històrics reals.

El primer Reinmar està documentat del 1224 i és descrit com a *testis, laicus i ministerialis* en diverses donacions i acords relatius al bisbat de Regensburg, fins a la seva defunció el 1236<sup>314</sup>. Només dos anys més tard ja es té notícia del seu fill Reinmar II ((...) *dilectus nobis ministerialis Ecclesiae nostre Reimarus, dictus de Prennberg*) i, el 1256, de la seva filla *Heluca von Prennberg*, donzella de cambra de la duquessa Maria de Brabant i primera víctima d'assassinat del llinatge: el duc de Baviera i comte palatí del Rin Ludwig der Strenge (1229 – 1294), després de decapitar la seva esposa Maria, matà Heluca d'una ganivetada (LIESE 1897: 7). Pels volts del 1271, el segon Reinmar mor i l'any següent es té constància de Reinmar III, descendent directe, en un intercanvi de béns entre la família i la *Klosterkirche Heilig-Kreuz* de Regensburg. Els germans d'aquest ministerial, Wirnt III, Ruland i Bruno, tenen el títol de *canonicus* de Regensburg, i el darrer està implicat en un esdeveniment clau; el 14 d'abril del 1276, Bruno deixa a mans del bisbe de Regensburg els drets del seu castell i de tota la seva senyoria a canvi d'una indemnització per l'assassinat de Reinmar III i d'alguns homes seus a mans d'uns burgesos de Regensburg (LIESE 1897: 9):

Nos, etiam una cum ministerialibus et fidelibus ecclesiae nostrae ipsi praestabimus consilium et auxilium debitum, in quantum possumus, quod emenda a civitate Ratispon. sibi fiat de occisione fratris et hominum suorum et de dampnis suis hominibus a civibus Ratispon. irrogatis.

Es desconeix el nom de l'assassí, però Rütther (2007: 276) veu en el fet que el document no doni la data del crim la prova que s'hauria produït feia relativament poc. El quart Reinmar de la família, fill de Bruno, està documentat d'entre 1295 i 1326 ocupant la posició administrativa dels seus predecessors.

Aquesta línia cronològica dóna una idea de la problemàtica entorn a la identificació del Reinmar poeta, sobretot perquè la documentació, de caire administratiu, no esmenta cap títol o indicatiu que suggereixi que algun membre de la família realitzava activitats artístiques o literàries. Tant Liese (1897: 2) com Kuhn (1978: 386) afirmen que cal guiar-se pel fet més destacat de tots: la font del 1276 ens indica que el poeta era Reinmar III. Per contra, i seguint el criteri de Schanze (1989: 1192), Rütther (2007: 267) i Bohnengel (2016: 189) veuen més probable que l'autor fos Reinmar I o Reinmar II. Fos qui fos, és innegable que la descripció de la mort de Reinmar III té punts en comú amb la miniatura que introdueix, precisament, l'obra poètica de *Her Reinmar von Brennenberg* al *Codex Manesse*<sup>315</sup>.

<sup>313</sup> La grafia *Brennenberg* mostra en les fonts diferents variants, com ara *Brennberg*, *Prennberch* o *Preneberch* (LIESE 1897).

<sup>314</sup> A partir del 1237, la seva muller consta en la documentació com a *Alheidis vidua Reimari I. de Prenberg* (LIESE 1897: 6).

<sup>315</sup> Veure imatge 13 de l'*Apèndix* (*Codex Manesse*, f. 188r).

Reinmar hi apareix representat sense armadura, detall que, segons Rüter, ressaltaria la seva qualitat de poeta més que no pas de cavaller (2007: 278), i sent atacat per quatre homes armats amb espases<sup>316</sup>. El personatge es manté dret, hieràtic, i, igual que la resta de poetes del volum, amb un ampli somriure a la cara. Fa el gest de desembeinar la daga que porta al cinturó, però els atacants ja l'han atrapat per ferir-lo de mort al costat dret i al cap. Al damunt de l'escena llueix un gran escut d'armes que no correspon als von Brennenberg<sup>317</sup>, sinó als senyors de Pymont, i que el copista hauria introduït per error<sup>318</sup>. Aquesta és l'única miniatura de les 137 que conté el *Codex Manesse* que té com a tema central la mort d'un poeta (BUMKE 1976: 28).

La imatge descrita té clares reminiscències dels fets del 1276<sup>319</sup>, però, tot i així, no garanteix que els poemes conservats en el còdex siguin obra del tercer Reinmar del llinatge; la mateixa problemàtica amb la qual topem avui en dia els estudiosos podria haver-se produït al segle XIV, durant l'elaboració del *Codex Manesse*. És evident que qui hi apareix representat és Reinmar III, però no s'ha de descartar la possibilitat que els encarregats del llibre identifiquessin per error el Reinmar assassinat amb el *Minnesänger*, unificant així ambdues figures i presentant, per exemple, les poesies de Reinmar II a través d'una imatge del seu fill Reinmar III. Tot i no poder sortir de l'àmbit de les hipòtesis en aquest aspecte, hi ha un fet absolutament indiscutible: la representació pictòrica demostra que el final violent d'un dels von Brennenberg era conegut arreu anys després que es produís el crim, i que aquest crim es relacionava amb el Reinmar poeta.

A part de la miniatura del *Codex Manesse*, no hi ha cap indicatiu biogràfic en les poesies de Reinmar, i el fet que siguin obres no datades tampoc no ajuda a la identificació exacta amb un dels personatges que van viure durant el segle XIII.

---

<sup>316</sup> La distribució dels personatges mostra una gran semblança amb la de la miniatura del poeta Neidhart, del foli 273r del *Codex Manesse* (veure imatge 14 de l'Apèndix).

<sup>317</sup> L'escut familiar de Reinmar von Brennenberg es correspondria, en efecte, al del municipi actual: tres turons de sinople sobre fons blanc, dels quals sorgeixen tres flames de gules que s'eleven fins a la part superior (veure imatge 15 de l'Apèndix). Segons Liese (1897: 16), trobem l'escut documentat per primera vegada en una font del 1272, en la qual es descriu com a *sigillum Reimari cum tribus flammis*, i més endavant el 1296, 1301, 1321 i 1324.

<sup>318</sup> L'escut d'armes dels senyors de Pymont, com es pot apreciar en la miniatura del nostre *Minnesänger*, consisteix en una ratlla zigzaguejant de gules que travessa, de la punta superior esquerra al marge inferior dret, un fons d'argent. Liese (1879: 16) proposa que l'error del *Codex Manesse* podria tenir el seu origen en una confusió entre els noms de les famílies, ja que "Pymont" s'hauria pogut llegir com a "Muntanya de foc" (Brennenberg, en alemany). Sigui com sigui, l'equivocació ens revelaria simplement que el miniaturista no estava familiaritzat amb l'heràldica dels von Brennenberg. La major part dels escuts recopilats en el *Codex Manesse*, de fet, són inexactes o erronis.

<sup>319</sup> I, segons Rüter (2007: 281–282), es tracta d'una iconografia possiblement inspirada en la representació del martiri de l'arquebisbe de Canterbury Thomas Becket (ca. 1170), conservada a la Catedral d'Exeter (veure imatge 16 de l'Apèndix). Aquesta teoria se sustenta en el fet que el miniaturista del *Codex Manesse* que dibuixà la miniatura de Reinmar tenia coneixements d'iconografia religiosa, tal i com demostraria la representació que fa del poeta Tannhäuser.

### 4.5. Obra lírica

La producció poètica de Reinmar von Brennenberg d'atribució segura es conserva únicament, com assenyala Schanze (1989: 1193), al *Codex Manesse* (Cod. Pal. germ. 848, f. 188v–189v), i consta de quatre *Lieder* i dotze estrofes de *Sangspruch*<sup>320</sup>:

- *Ich han got und die minneklichen Mînne* (KLD 44, I)
- *Lieber meie, nu ist din schoene* (KLD 44, II)
- *Der meie ist komen gar wunneklich* (KLD 44, III)
- *Ir munt, der liubtet, als der liehte rubin tuot* (KLD 44, IV 1)
- *Wol mich, das diu vil seldenriche ie wart geborn* (KLD 44, IV 2)
- *Als ich stan und denke, wa ich hab gesehen* (KLD 44, IV 3)
- *Wol mich des tages, der mir alrerst ist worden kunt* (KLD 44, IV 4)
- *Liebiu frowe, vil lieber denn noch liebers iht* (KLD 44, IV 5)
- *Swar ich var und swas ich frowen han gesehen* (KLD 44, IV 6)
- *Die ich us al der welte ze frowen habe erkorn* (KLD 44, IV 7)
- *Ich han mir funden eine reinen, suessen frucht* (KLD 44, IV 8)
- *Die wisen merken, wie mir senden ist bescheben* (KLD 44, IV 9)
- *Diu Liebe zuo der Schonen sprach: ›ich bin gewert* (KLD 44, IV 10)
- *Diu Schone sprach: ›fro Liebe, sit daz ir nu sit* (KLD 44, IV 11)
- *Schoene und Liege vuegent mit einander bi* (KLD 44, IV 12)
- *Sie jehent, daz diu minne* (KLD 44, V)

Els *Lieder* de Reinmar von Brennenberg estan formats per entre 3 i 4 estrofes de set o vuit versos cadascuna, amb un vocabulari simple i tòpic, heretat de la pròpia tradició del *Minnesang*, i una mètrica molt variable<sup>321</sup>. Les dotze estrofes de *Sangspruch*, totes formades per dotze versos, solen mostrar tipologies encara més extenses i presenten una forma

<sup>320</sup> Al foli 43v del Cod. Pal. germ. 350 (Heidelberger Liederhandschriften *Dd*, *Hh* und *R* [Web]) es conserva també una estrofa anònima que podria ser obra de Reinmar von Brennenberg (KLD 44, IV 13). Es tracta d'un lament per la mort dels *Minnesänger* Ulrich von Singenberg, Reinmar der Alte, Walther von der Vogelweide, Rudolf von Fenis, Heinrich von Rugge, Albrecht von Johansdorf, Friedrich von Hausen, Walther von Metz, Rubin, Wachsmut von Künzingen i Ulrich von Gutenberg (SCHANZE 1989: 1193). Malgrat que el passatge és singular i podria aportar informació rellevant sobre les influències líriques del seu autor, hem optat per deixar-lo de banda en el nostre estudi degut a la seva dubtosa atribució.

<sup>321</sup> En la tradició poètica alemanya, la mètrica per còmput sil·làbic és pràcticament inexistent fins al segle XVI; anteriorment, ens trobem amb una mètrica qualitativa que medeix només el nombre total de síl·labes tòniques del vers. Aquesta peculiaritat formal té el seu origen en la versificació germànica en *aldentsch*, vigent fins al segle IX, que es caracteritza pels versos al·literatius i sense rima final. Amb la incorporació d'influències romàniques, i com correspon a les composicions aquí tractades, s'introdueix la rima a final de vers però es manté el còmput per compassos o accents tònics, deixant llibertat a les síl·labes àtones.

musical única: l'anomenat *Ton IV*<sup>322</sup> o *Spruchton* de Reinmar von Brennenberg. La melodia, que seria manllevada ja a mitjans del segle XIII pels poetes Der von Wengen (SM VII, 2) i Der Schulmeister von Esslingen (KLD 10, III 1–2), es conserva únicament en el *Kolmarer Liederhandschrift*, f. 672r (Kolmarer Liederhandschrift [Web]) i, de forma escurçada, a l'*Eghenvelder-Liedersammlung*, f. 102v (Eghenvelder-Liedersammlung [Web]). Malgrat que nosaltres no entrarem en anàlisi de caire musical<sup>323</sup>, ja que ens allunyarien dels objectius de la nostra recerca, comprovarem com l'*Spruchton* acabarà sent crucial per a la instauració de Reinmar von Brennenberg com a protagonista de la llegenda del cor menjat.

Pel que fa al contingut, les poesies s'ajusten a l'ideari trobadoresc en aspectes com ara la relació entre l'univers emocional del jo líric i la natura<sup>324</sup> o els termes en què es planteja l'elogi de la dona<sup>325</sup>. Reinmar produeix una lírica amb un elevat grau d'idealització de l'amor cortès, i aquesta característica s'expressa a través tant del cant optimista com del lament amorós. Les reflexions de caire didàctic en relació a l'esperança que ha de mantenir l'enamorat i al dolor que provoca l'amor revelen un jo líric afectat però que, simultàniament, lloa l'experiència afectiva i es considera afortunat d'estimar. Aquesta dicotomia sentimental, compartida amb els altres dos autors que tractem, plana per tota l'obra del *Minnesänger*, els principals temes poètics de la qual presentem tot seguit.

<sup>322</sup> El terme *Ton* designa la forma mètrica i musical d'una estrofa (*die metrisch-musikalische Gesamtform der Strophe*, NAGEL 1962: 14). Compondre una nova cançó segons un *Ton* preexistent implica escriure-la seguint la melodia i l'esquema mètric i de rimes exigides pel *Ton*.

<sup>323</sup> La melodia consisteix en versos llargs d'entre sis i vuit síl·labes tòniques amb constants anacrusis. Per a una descripció detallada, formal i mètrica, del *Ton IV*, veure RETTELACH 2009: 225–226.

<sup>324</sup> La descripció de l'arribada de l'hivern serveix a Reinmar per enllaçar amb l'explicació detallada dels seus sentiments: *Lieber meie, nu ist din schoene/aber leider gar zergan/unde der kleinen vogelin doene./wenne bebent si nu an,/nahtegal, ir suessen sanc?/er wil komen zornlichen, der uns vert die bluomen twanc* (Estimat maig, ara la teva bellesa/ja ha tornat a desaparèixer,/i també el cant dels petits ocells./Quan tornarà a alçar-se/la dolça melodia del rossinyol?/Amb fúria arriba aquell qui l'any passat anorreà les flors, KLD 44, II, v. 1–6). La celebració per un amor correspost, en canvi, s'emmiralla amb imatges primaverals d'un maig acabat d'arribar, que omple el cantor de joia i optimisme. La primavera permet la realització de l'amor i va acompanyada de l'aparició dels elements característics; la florida de les plantes, els ocells que reflen i la melodia del rossinyol, amb el qual el poeta queda identificat: *Der meie ist komen gar wunneklich/mit maniger hande schoene./der walt ist niuwes loubes rich,/in froeit der vogelin doene./si babent wunneklichen schal,/vor in die liehte nahtegal,/der sanc ich hobe kroene* (El maig ha arribat, ple de plaers,/portant moltes coses belles./El bosc torna a estar ple de fulles,/els ocells canten alegrement./Refilen una agradable melodia;/sobretot l'esplèndid rossinyol,/que canta des de les copes dels arbres, KLD 44, III, v. 1–7). Totes les transcripcions han estat extretes de l'apartat "Reinmar von Brennenberg", de l'edició digital filològica *Lyrik des deutschen Mittelalters* (LDM) [Web]. Per tal d'identificar les poesies, seguirem utilitzant al llarg de l'apartat les sigles de les edicions físiques.

<sup>325</sup> A més de l'apel·lació a forces superiors, ja sigui Déu o l'Amor, per tal que acabin amb el dolor generat per l'experiència afectiva i/o per tal que la dama cedeixi a les súpliques: *Ich han got unde die minneklichen Mînne/gebetten fleliche nu vil manic jar,/daz ich schiere nach unser drier sinne/vinde ein reine wib* (He pregat a Déu i al gentil Amor,/insistentment i durant molts anys,/per tal que, conforme els nostres desitjos,/aviat pugui trobar una dama pura, KLD 44, I, v. 1–4); *Ach herre got, unde wurde mir ir lieblich gruos,/so wissent, daz mir aller sorge wurde buos./waz miner wunne unde bernder froeide an ir nu lit!/ach Minne, hilf, so tuost du wol, lās mir an ir den werden strit* (Oh, Déu, si em dediqués la seva càlida salutació,/totes les meves penes desapareixerien./Perquè el meu plaer i l'alegria només es troben en ella!/Ah, Amor, ajuda'm, fes-me bé, permet que ens reconciliem, KLD 44, IV 8, v. 93–96).

## 4.5.1. Dolor i mort

El jo líric dels quatre *Lieder* de Reinmar von Brennenberg és el d'un enamorat temorós, pessimista i al límit de la desesperació (*da ich von ir muoste wenken/unde mir liebes niht geschach,/da verlos ich vrenden trost*<sup>326</sup>, KLD 44, II, v. 15–17). Tal com succeïa en les composicions de Guillem de Cabestany i del Châtelain de Coucy, i com correspon a la idiosincràsia trobadoresca, en la lírica del nostre *Minnesänger* el procés d'enamorament es vincula al sentit de la vista (*Senfte in dem muote unde lieb in den ougen*<sup>327</sup>, KLD 44, I, v. 9–10) i és indissociable del dolor (*sich uf dine triuwe, wie we mir senen tuot!*<sup>328</sup>, KLD 44, I, v. 13), causat per un anhel no correspost:

Sendiu leit unde kumber swere,  
seht, die sint nu bereit,  
sit diu liebe seldomere  
mir ir hulde hat verseit.<sup>329</sup>  
(KLD 44, II, v. 19–22)

La cura d'aquest dolor es troba de nou en la mateixa dama que el provoca, referida com la millor del món i descrita aquí com a especialment dura i cruel amb l'enamorat (*Die ich us al der welte ze frowen habe erkorn/ze boben froeiden mir, ze trost, ze wunne unde ouch ze heile,/diu hat an mich gewant ir has unde ouch ir zorn*<sup>330</sup>, KLD 44, IV 7, v. 73–75). L'actitud desprietada fa que la senyora sigui presentada alhora com la salvació del patiment amorós gràcies al seu bes i com el gran mal que pot conduir al poeta a la perdició, en cas de no mostrar-se misericordiosa:

Sol ich nu ane lon beliben,  
so muos ich klagen ander not.  
diu wol truren mac vertriben  
mit ir suessen munde so rot,  
diu verderbet mir den lip.<sup>331</sup>  
(KLD 44, II, v. 7–11)

La idea de fracàs amorós s'expressa en els *Lieder* de Reinmar sempre a través del verb *verderben* (*wie lange wilt du verderben mir den lip?*<sup>332</sup>, KLD 44, I, v. 10; *ich wene, ich muesse verderben*

<sup>326</sup> Com que em vaig haver d'apartar d'ella/sense aconseguir el plaer./ja he perdut tot consol.

<sup>327</sup> Pau a l'ànima i dolçor als ulls.

<sup>328</sup> Mira amb compassió com em dol l'amor!

<sup>329</sup> Vegeu com un fort dolor i un pes extenuant/em corroeixen sense parar/des que la dama plena de gràcia/es negà a mostrar-me pietat.

<sup>330</sup> Aquella a qui entre totes les dones del món he escollit,/per a la meua major alegria, per al consol, per al plaer i la salvació,/a ella, que em mostra el seu odi i la seva còlera.

<sup>331</sup> Si ara m'he de quedar sense recompensa,/em lamento per una altra aflicció./Aquella que em pot expulsar el dolor/amb la seva boca dolça i roja,/és també la que em porta a la perdició.

<sup>332</sup> Quant de temps més penses arruïnar-me la vida?

*nach diner suessen minne*<sup>333</sup>, KLD 44, I, v. 14; *ich muos verderben, wirt mir niht ir werder gruos ze teile*<sup>334</sup>, KLD 44, IV 7, v. 76), que, si bé en les nostres traduccions hem adaptat al context de cada fragment, en *Mittelhochdeutsch* té els significats d'*arruïnar*, *annorrear* o, simplement, *morir*. Aquesta preferència lèxica encaixa amb la imatge de la dama, que, tot i la seva perfecció (*si kerone ob allen frowen*<sup>335</sup> KLD 44, IV 7, v. 78), esdevé amb el seu odi l'assassina que mata lentament i d'una manera “dolça” i “suau” el poeta, tal i com apreciem en els versos més cèlebres de Reinmar, que es podrien vincular vagament al motiu del cor devorat:

swaz si mir eine leides tuot  
unde nieman mêt, den sunderwandel mac man an ir schowen.  
ja, si reine suesse senfte morderin<sup>336</sup>  
(KLD 44, IV 7, v. 79–81)

Així, el “dolor dolç” que havíem vist en els poetes precedents es materialitza aquí en la figura de la senyora, que maltracta l'enamorat al mateix temps que li genera un immens desig. Els laments amorosos de Reinmar von Brennenberg, en conclusió, es construeixen sobre l'acceptació de la tortura derivada de l'experiència afectiva i de la mort com a conseqüència inevitable del mal d'amor, nocions que trobem sintetitzades en la segona estrofa de *Sie jehent, daz diu minne*:

Wie sol ich gelouben,  
daz diu minne  
helfe wol von sender not?  
si kan vroeide rouben  
und der sinne;  
swen si hasset, dest der tot.  
alse hat  
si mich gehasset sere.<sup>337</sup>  
(KLD 44, V, v. 11–18)

#### 4.5.2. Lloances a la dama

La impossibilitat de realització amorosa aboca el jo líric a demanar pietat a la senyora a través de súpliques que no semblen obtenir resposta<sup>338</sup> (KLD 44, II, v. 12 *frowe, ir twinget niht*

<sup>333</sup> Crec que moriré pel teu dolç amor.

<sup>334</sup> Moriré, si ella no em dirigeix la seva afectuosa salutació.

<sup>335</sup> Súmmum de totes les dones.

<sup>336</sup> Tot el mal que em fa a mi sol/i a ningú més: aquest canvi específic es pot observar en ella./Oh, aquesta autèntica assassina dolça i suau. És una evident cita del primer vers d'una cançó de Heinrich von Morungen: *vil süeziu senftiu toeterinne* (MF 147,4).

<sup>337</sup> Com puc creure/que l'amor/sigui una ajuda pel dolor?/Pot robar l'alegria/i els sentits,/i aquell a qui odiï és home mort./I, de fet,/a mi m'ha odiat molt.

<sup>338</sup> Només la composició *Lieber meie, nu ist din schoene* es clou amb un gir sobtat del lament amorós: *seht, da sprach si: >das ist erwant!/ich wil inch mit guete minnen.< frouwe, nu gebt mir iuwer hant!* (De sobte, ella digué: ”S'ha acabat:/us vull estimar amb bondat.” Senyora, doneu-me la vostra mà!, KLD 44, II, v. 23–24).

*so sere! ab, la sten, vil selig wib!*<sup>339</sup>, KLD 44, II, v. 12; *Minem swerem muote/wurde ringe,/solt ich die vil lieben seben*<sup>340</sup>, KLD 44, V, v. 21–23) i a projectar un ideal de figura femenina que s'adeqüi a les seves necessitats. La dama perfecta és presentada com una protectora que ha de defensar l'enamorat de tots els mals, sigui on sigui<sup>341</sup>:

Min abentsegen, min morgensegen,  
daz ist alles mit der minneklichen gar,  
daz si min flissekliche welle pflügen  
unde behueten, swar ich in den landen var<sup>342</sup>.  
(KLD 44, I, v. 17–20)

En el cas de les *Sangspruchstrophen*, aquesta idealització es desenvolupa molt més i s'expressa en forma de panegíric dedicat a l'estimada:

Ir munt, der liuhtet, als der liechte rubin tuot,  
wan er hat sich gejunget als der fenix in dem fiure.  
er ist noch heisser danne ein sinder von der gluot  
unde eitet als eins traken kel, sin lachen ist gehiure,  
er geneistet als ein fiur stein snel.  
wan solt min munt sin zunder sin, bis er die minne enpfienge:  
er brinnet als ein vakel hel  
unde get uf als ein roeselin – wie wol es mir ergienge!  
da drehet us ein balsem, der des hat gewalt,  
der widerjunget unde wirt ouch niemer alt,  
swem si wont mit rehten triuwen steteklichen bi,  
dem wahset niemer grawes har unde wirt ouch aller sorgen fri.<sup>343</sup>  
(KLD 44, IV 1, v. 1–12)

Dins d'aquesta lírica més explicativa, però igualment elegant, l'autor mostra una obsessió per la senyora que no té punt de comparació amb la que veiem en els *Lieder*. Les metàfores que s'empren són fonamentalment primaverals i fan referència sobretot a la llum i a l'escalfor que genera (*si ist min tac, min morgenrot, min sunnenbrehen,/min meienzit unde alles, das mir froeide birt*<sup>344</sup>, KLD 44, IV 3, v. 33–35), identificada amb el foc de l'amor que està devastant l'interior de l'enamorat i produïda per la boca de l'estimada, que es compara amb un robí pel seu color i brillantor, amb el fènix, la mitològica au immortal que reneix de les

---

<sup>339</sup> Senyora, no em mortifiqueu en tan gran mesura, atureu-vos, dona benaurada!

<sup>340</sup> El meu ànim feixuc/esdevindria lleuger,/si veiés la molt estimada.

<sup>341</sup> Recordem que, en la lírica del Châtelain de Coucy, la idea de l'amor com una força capaç de superar la distància física entre els enamorats era igualment fonamental.

<sup>342</sup> La meva benedició vespertina i matinal,/ambdues les dedico a l'estimada,/que tingui bona cura de mi/i em protegeixi, allà on jo vagi.

<sup>343</sup> La seva boca brilla com ho fa el resplendent robí,/perquè ha rejuenit, com el fènix d'entre les flames./És encara més càlida que el metall entre les brases/i crema com la gola d'un drac. El seu somriure és agradable,/guspireja com un pedrenyal./Si la meva boca en fós l'esca, fins a rebre el seu amor;/cremaria com una torxa refulgent/i s'obriria com una petita rosa; que feliç seria, si s'obris!/D'allà en sorgeix un bàlsam tan poderós,/que aquell a qui ella assisteix lealment i amb constància/rejueneix i mai no es fa vell, /no li creixeran mai cabells grisos i s'alliberarà de tots els maldecaps.

<sup>344</sup> Ella és el meu dia, la meva aurora, la meva llum del sol,/el meu temps de maig, i tot el que em brinda alegria.

flames, per la seva eterna joventut, i amb una torxa. La boca candent conté un somriure identificat amb el pedrenyal que ha de permetre al poeta, a través d'un petó, encendre la guspira de l'amor, idea repetida amb la metàfora de la rosa que brota i genera un bàlsam amb el poder de rejuvenir i d'acabar amb tots els problemes. La dama s'associa també amb una rosa esplèndida i perfecta (*si ist min bluende rose, gewachsen sunder dorn*<sup>345</sup>, KLD 44, IV 2, v. 15; *si ist min liebtuu rose rot unde ouch min spilnder sunne klar*<sup>346</sup>, KLD 44, IV 4, v. 48) i amb una fruita dolça i pura (*Ich han mir funden eine reinen, suessen frucht*<sup>347</sup>, KLD 44, IV 8, v. 85). Les seves virtuts redunden en l'honor del poeta, que desitja mantenir-s'hi fidel:

vil liebiu frowe, ich bin dir holt,  
 du scheidest mich von sorgen, swenne ich bin der lieben nahen.  
 du gist so froederichen solt,  
 din guete kan mich mit gedanken schone zuo ir vahen.  
 vil liebiu frowe, din guete schone gebluemet stat,  
 vil liebiu frowe, din guete tuot mir sorgen rât.  
 wart dem, liebe frowe, der eren gan.<sup>348</sup>  
 (KLD 44, IV 5, v. 53–59)

A diferència dels *Lieder*, en les estrofes de *Sangspruch* el jo líric se sent afortunat per la simple existència d'aquella que ha estat coronada amb tots els encants i totes les virtuts del món (*Wol mich, das diu vil seldenriche ie wart geborn, / diu mit berenden tugenden hat ir lip so wol gekroenet*<sup>349</sup>, KLD 44, IV 2, v. 13–14), i exterioritza la felicitat que això li genera amb diverses exclamacions d'alegria (*ei wol mich wart, wol, iemer wol! wol mich, ob mir diu schone wirt!*<sup>350</sup>, KLD 44, IV 3, v. 33–36; *wol mich ir tugende, so wol mich hiute unde iemer wol, / wol mich, daz ich si han geseben, wol mich, daz ich ir dienen sol*<sup>351</sup>, KLD 44, IV 6, v. 71–72). L'experiència afectiva ha fet descobrir al poeta la superioritat moral de tot el gènere femení (*Wol mich des tages, der mir alrerst ist worden kunt, / was hoher tugende unde reiner eren an den frowen lege*<sup>352</sup>, KLD 44, IV 4, v. 37–38), dins del qual l'estimada és considerada considerada la millor de totes les dones (*si reine, besser danne quot, / si sundertrut, si mannes zart, si krone ob allen frowen*<sup>353</sup>, KLD 44, IV 7, v. 77–78; *si ist mir liep unde liebet mir für elliu wip*<sup>354</sup>, KLD 44, IV 4, v. 45) per la seva puresa, bondat i qualitats superiors<sup>355</sup>:

<sup>345</sup> Ella és la meva rosa exuberant, nascuda sense espines.

<sup>346</sup> Ella és per a mi la rosa clara i vermella i el sol lluminós.

<sup>347</sup> He trobat una fruita dolça i pura.

<sup>348</sup> Estimadíssima senyora, t'estimo, / acabes amb les meves penes quan sóc a prop del plaer. / Otorgues un premi tan ple de joia, / la teva bondat m'atrapa amb bells pensaments. / Estimada senyora, la teva benignitat és preciosament florida. / Estimada senyora, la teva bondat alleuja les meves preocupacions. / Observa, bella dama, a qui atorga fama.

<sup>349</sup> És una sort per a mi, que aquella plena d'encants hagi nascut, / aquella que ha coronat el seu cos amb totes les virtuts.

<sup>350</sup> Ah, seria feliç, per sempre feliç, feliç si aquesta bellesa fos per a mi.

<sup>351</sup> Feliç per les seves virtuts, feliç avui i sempre, / sóc feliç d'haver-la vista, sóc feliç de servir-la.

<sup>352</sup> Gloriós fou el dia en què, per primera vegada, vaig veure clars / l'alta virtut i l'autèntic honor que hi ha en les dames.

<sup>353</sup> La pura, superior a tot bé, / estimada, tresor per a l'home, d'entre totes les dones coronada.

<sup>354</sup> Ella és el que més estimo, l'estimo més que a cap altra dona.

<sup>355</sup> La referència a la dama a la qual es canta com la millor de totes les dones és una constant en tota la poesia



an der so lit vil manig hohgelopte zuht,  
ich han si mir ze troste erkorn, ze heile us allen wiben.  
so wol mich, daz ich vunden han  
so reine ein wib, so bernde jugent, daz mir si got behuete!  
des wird ich aller sorgen an.  
s'ist so rehte minneklich, des froeit sich min gemuete.<sup>356</sup>  
(KLD 44, IV 8, v. 87–92)

Les lloances porten el poeta, finalment, a comparar la seva estimada amb una aparició angelical. Aquesta divinització suposa una nova perspectiva d'espiritualitat que es distancia del tractament que els precedents occitans i francesos fan de la figura femenina i que, guardant les distàncies, s'aproparia més al concepte de *donna angelicata* propi d'autors italians com Dante o Petrarca.

des wirde ich dike gar ane sin,  
swenne ich si sehen sol als einen engel für mich slichen.<sup>357</sup>  
(KLD 44, IV 3, v. 31–32)

#### 4.5.3. To didàctic

Els elogis a l'estimada i a tot el gènere femení desemboquen en la lírica de Reinmar von Brennenberg en un seguit de reflexions didàctiques sobre les dones i l'amor. A través de l'enumeració de les virtuts femenines, el jo líric, convertit en *magister amoris*, exhorta tots els homes perquè s'animin, aprofitant l'inici del bon temps, a lloar les dames sense por per tal d'obtenir-ne plaer. Cal gaudir de la seva bellesa i mostrar-s'hi servicial; Reinmar apel·la al servei amorós al qual han de sotmetre's els bons amants, i que és l'únic camí per aconseguir la recompensa que cerquen: els "plaers virtuosos" que les dames poden oferir:

Jung unde alt, sit gemeit  
unde sprechet wol den frowen!  
von in kumt alle seligheit.  
ir mugt sie gerne schowen  
unde sult in iemer wesen holt:

---

trobadoresca. Reinmar expressa aquesta idea amb la descripció de les lloances que es fan de la senyora arreu: *Svar ich var unde swas ich frowen han gesehen, / swas man ir tugende seit unde von ir schoene singet, / doch hoere ich der reinen minneklichen jehen / des besten, wan daz mich ir guete unsenfteklichen tvinget. / wol mich, daz man der klaren gibt, / daz si so vil der tugende hat unde da bi wiblich guete* (Allà on he estat i on he vist dames, / de les quals se'n comenta la virtut i se'n canta la bellesa, / d'ella, l'amorosa sense màcula, sempre sento dir / el millor, per bé que la seva bondat m'oprimeix durament. / Sóc feliç que de la més resplendent es digui / que posseeix tantíssimes virtuts i també bondat femenina, KLD 44, IV 6, v. 61–66).

<sup>356</sup> A ella, que posseeix moltes i molt lloades qualitats, / jo l'he escollida d'entre totes les dones per al meu consol i salvació. / Sóc afortunat d'haver trobat / una dona tan pura, tan virtuosament jove; que Déu me la protegeixi, / així desapareixeran per sempre les meves preocupacions. / Ella és tan gentil, que alegra el meu ànim.

<sup>357</sup> Per això sovint em fallen els sentits, / quan la veig lliscant davant meu com un àngel.

si gebent wunnebernden solt,  
ir lob ist wol erbowen.<sup>358</sup>  
(KLD 44, III, v. 8–14)

Les dones es caracteritzen de nou com entitats allunyades i superiors al sexe masculí, que cal venerar per la seva virtut eminent, simbolitzada per la “sang noble” mereixedora d’elogi<sup>359</sup>. La bondat femenina s’identifica amb la llum solar, que remet al temps de maig i que és una manifestació de les alegries que proporciona l’amor:

Gedenke, sinnic selig man,  
an reiner wibe guete,  
was si wirde mugen han!  
ir lob in eren bluete  
unde ist ouch gar durliuhtig ganz  
alsam der liechten sunnen glanz.  
si gebent hohgemuete.<sup>360</sup>  
(KLD 44, III, v. 15–21)

Les tres últimes *Sangspruchstropfen* conservades en el *Codex Manesse*, per altra banda, ofereixen un debat al legòric entre les personificacions de l’Amor i la Bellesa que serveix per a desenvolupar una reflexió entorn als dos conceptes. La discussió té una estructura regular que va encadenant afirmacions amb rèpliques, il·lustrant el valor i el poder de les dues entitats enfrontades, i subratllant la manca de pietat d’Amor, que s’apodera de les seves víctimes:

Diu Liebe zuo der Schonen sprach: ›ich bin gewert  
vil maniges stolzen heldes unde vil maniger werden vrowen.‹  
diu Schone sprach: ›ich bin noh hoher, swer des gert,  
daz ich dur miner froeiden lust mich laze in wirden schowen.‹  
diu Liebe sprach: ›wem ich bin lieb,  
den dunk ich schoene unde da bi guot, des ich mich underwinde.‹ (...) <sup>361</sup>  
(KLD 44, IV 10, v. 109–114)

Diu Schone sprach: ›vro Liebe, sit daz ir nu sit  
gewaldik der vil suezen minne, wer kan daz gefuegen,  
der iuwer rat dem senden herzen siuftzen git  
unde also hohe twingen kan? daz sult ir mir nu runen.‹

---

<sup>358</sup> Joves i vells, no tingueu vergonya/i parreu bé de les dames!/D’elles prové tota felicitat./Contempleu-les a gust/i sigueu sempre servicials:/atorguen plaers virtuosos,/la seva recompensa és ben deliciosa.

<sup>359</sup> Reinmar crítica, per contra, l’actitud d’aquells qui traeixen els preceptes de la cortesia tot criticant les presumptes mancances de l’estimada: *Sume klagent von ir frowen gros unstetekeit, / daz si in rede erlouben unde iegeslichen wellen hoeren; / daz schat in an ir werdekeit / unde an ir reinen tugent me, dan’s ieman miuge getoeren* (Alguns lamenten grans infidelitats de les seves dames,/que comenten i molts escolten;/això els priva del seu afecte/i més de la seva autèntica virtut perquè, fent-ho, les traeixen, KLD 44, I, v. 21–24).

<sup>360</sup> Pensa, home bo i sensat,/en la bondat pura de les dones,/en la veneració que volen rebre!/El seu elogi ha de florir amb dignitat/i és igual de diàfan/que el brillant fulgor del sol./Donen confort a l’ànima.

<sup>361</sup> Amor digué a Bellesa: “Tinc la mateixa vàlua/que molts herois orgullosos i que moltes dames afectuoses.”/Bellesa digué: “Jo sóc encara més elevada, si algú ho demana,/car a través del meu alegre desig em faig contemplar amb veneració.”/Amor respongué: “A qui m’estima,/em considera bell i alhora també bo, en això em baso. (...)”

diu Liebe sprah: sich sage es dir:  
ich var aldur die ganzen tiur, kein herz ist mir zenge. (...) <sup>362</sup>  
(KLD 44, IV 11, v. 121–126)

Si bé el debat està força equilibrat, sembla que Amor se situa en una posició lleugerament superior a Bellesa en la relació entre enamorats: és poderós “sobre la dolça afecció” i causa un gran mal en el cor d’aquell qui estima, perquè el venç i el domina a voluntat. Aquesta idea centrada en el cor permet a l’autor arribar a la conclusió que Bellesa i Amor s’han de complementar per tal d’engendrar l’autèntica afecció, que encén dins de l’enamorat un foc que no provoca dolor, sinó que cura, elimina les preocupacions i acaba amb els mals, protegint l’òrgan i alimentant-ne la passió:

(...) schoene unde liebe, diu liebent wol  
den ougen unde den herzen baz, den si du minne enziundet.  
schone unde liebe man prisen sol,  
swa si mit ganzer stetekeit sih zuo dem manne gevriundet. 140  
schoene unde liebe ist ein minnekliches wib,  
schoen unde liebe ist mins herzen leitvertrib,  
schoene unde liebe machet als min truren laz.  
diu schoene git mir hohen muot, diu liebe tuot dem herzen bas. <sup>363</sup>  
(KLD 44, IV 12, v. 137–144)

#### 4.5.4. Ús metafòric del cor

Com es correspon als tres autors principals del nostre estudi, en el corpus poètic de Reinmar von Brennenberg destaca l’ús metafòric que es fa del cor com a centre de l’experiència afectiva. La freqüència amb la qual s’utilitza la imatge és lleugerament inferior als poetes precedents, però les metàfores que es desenvolupen són molt suggestives si es relacionen amb el motiu literari del cor menjat. Igual que en el cas de les lloances, les *Sangspruchstrophen* són les que ens poden dir més sobre el tractament simbòlic que Reinmar von Brennenberg fa del cor en la seva lírica, una peculiaritat especialment rellevant si tenim en compte que aquestes estrofes són les més conegudes i les que es difondrien en el *Ton IV*.

El cor és presentat en les poesies que tractem com l’origen del qual emana el sentiment amorós i l’element que impulsa el *Minnesänger* vers la dama (*so het ich gar/alles, des min herze an einem wibe gert* <sup>364</sup>, KLD 44, I, v. 4–5); paral·lelament, les virtuts i qualitats positives de la senyora penetren dins de l’enamorat i generen una sensació de plaer i de

---

<sup>362</sup> Bellesa digué: “Senyora Amor, donat que teniu/poder sobre la dolça afecció, com pot ser/que el vostre consell fagi sospirar el cor afligit/i pugui provocar un gran dolor? Això m’ho hauríeu d’explicar.”/Amor respongué: “T’ho diré:/jo atravesso totes les portes, i cap cor no és massa estret per a mi” (...).

<sup>363</sup> (...) Bellesa i Amor alegren del tot/els ulls i també el cor, perquè l’afecte els inflama./Bellesa i Amor han de ser valorats,/allà on fidelment facin amistat amb l’home./Bellesa i Amor és una dona afectuosa,/Bellesa i Amor foragiten les penes del meu cor,/Bellesa i Amor expulsen el meu dolor./Bellesa m’atorga bon esperit, Amor fa el mateix amb el cor.

<sup>364</sup> (...) així tindria/tot allò que el meu cor busca en una dona.

confort que li il lumina el cor (*si erliubtet gar daz herze min./swa ich der lande bin, si ist doch min zuoversiht in leide*<sup>365</sup>, KLD 44, IV 2, v. 19–20). L'òrgan és tractat com l'autèntica víctima amorosa i apareix sovint substituïnt la figura del poeta, considerada una simple carcassa. És per això que, independentment d'on es trobi, l'autor se sent encadenat a la dama, perquè el seu cor es manté sempre en possessió d'ella, una idea que es repeteix insistentment (*min herze ist doch bi ir, swa ich der lande bin*<sup>366</sup>, KLD 44, IV 7, v. 82). L'apoderament del cor per part de la senyora és descrit com una intrusió dins del propi òrgan (*es kom ein wib almiten in mins herzen grunt*<sup>367</sup>, KLD 44, IV 4, v. 39) i com una victòria sobre la ment i tots els sentits del poeta:

Als ich stan unde denke, wa ich si hab gesehen,  
 diu minem herzen hat gesiget an vor manigen jaren,  
 so ist mir mit gedanken also wol geschen,  
 swenne ich si sehen sol, die reinen minneklichen claren.  
 so denke ich her, so denke ich hin,  
 so denke ich iemer an die reinen suessen minneklichen.<sup>368</sup>  
 (KLD 44, IV 3, v. 25–30)

La conseqüència del furt del cor és el desafortunat trencament de l'enamorat en dues parts: una és la seva manifestació física, l'aparença que mostra falsament com un tot complet; l'altra és la seva essència vital, aquella que ningú no pot arribar a percebre i que es troba en mans de l'amor. L'escissió causa un profund malestar al subjecte, que experimenta una alienació física i mental:

Die wisen merken, wie mir senden ist beschehen:  
 ich bin mit ganzem libe enzwei geteilet wunderliche.  
 da ich halber bin, da wenet man mich ganzen sehen,  
 unde siht doch nieman, da min ist daz beste sicherliche:  
 diu liebe hat daz herze min,  
 dast min der beste teil, der stete muos bi ir beliben.  
 so trage ich libeshalb den schin  
 den liuten vor in ganzer schouwe, mannen unde ouch wiben.  
 nu sprechent an, wer wart alsus geteilet ie?  
 ja bin ich leider ganzer weder dort noch hie  
 unde bin doch endeliche beide hie unde da.  
 der mich nu suochen solte, wie wolde er mich vinden alder wa?<sup>369</sup>  
 (KLD 44, IV 9, v. 97–108)

<sup>365</sup> Ella il lumina tot el meu cor./Allà on jo sigui, ella és la meva esperança en moments de dolor.

<sup>366</sup> el meu cor és on és ella, sigui on sigui./La seva educació, el seu honor, la seva persona, són els millors./I encara que ella amb prou feines pensi en mi, jo mai no l'oblidaré.

<sup>367</sup> Una dona va entrar al fons del meu cor./Aleshores els meus sentits m'aconsellaren de servir-la bonament.

<sup>368</sup> Quan em paro a pensar on l'he vista,/a ella que fa anys va vèncer el meu cor,/m'adono que això mateix li ha passat a la meva ment;/quan la contemplo, la pura, clara i amorosa,/penso cap aquí, penso cap allà,/penso sempre en la meva estimada dolça i pura.

<sup>369</sup> Els més savis noten com de desgraciat he esdevingut:/el meu cos està extranyament partit en dos./Allà on només sóc una meitat, hom creu veure'm sencer/i ningú no percep on s'ha quedat la meva millor part./L'amor té el meu cor;/aquesta és la meva millor part, que ha de ser fidel a la meva senyora./Així, en persona mostro a homes i dones/només un reflex de tot el meu ser./Ara digueu: algú ha estat mai dividit com jo, d'aquesta manera?/Perquè, per desgràcia, no sóc mai del tot ni allà ni aquí/i per contra sóc alhora aquí i allà./Aquell qui em vulgui buscar, com i on em trobarà?

La descripció d'aquest estat anòmal converteix el passatge anterior en un dels més importants del corpus de Reinmar von Brennenberg, juntament amb el fragment en què el cor del poeta s'ofereix com a prova del poder que té la dama sobre l'enamorat, i que només la mort podria anul·lar (*es wendet nieman danne der tof*<sup>370</sup>, KLD 44, IV 4, v. 43):

Liebiu frowe, vil lieber denn noch liebers iht,  
du maht wol heissen leitvertrib, du rehter minnen bluete.  
der gewissen dir vil wol mîn herze giht:  
swas ich liebes ie gewan, daz kumt von diner guete.<sup>371</sup>  
(KLD 44, IV 5, v. 49–52)

#### 4.6. De *Minnesänger* a màrtir: el *Bremberger Ton*

Al segle XV, Reinmar von Brennenberg supera la condició de *Minnesänger* per esdevenir el protagonista de la llegenda del cor menjat. Però, per què precisament ell? Els referents de Guillem de Cabestany i del Châtelain de Coucy ens demostren que aquest pas de poeta a personatge literari, sense que un atribut exclougui l'altre, no és pas un cas aïllat. Després de l'anàlisi de les cançons de Reinmar, no sembla arriscat afirmar que la seva obra lírica, emmarcada per uns fets històrics determinats i amb un seguit de temes que, fins a cert punt, la singularitzen, va començar a preparar el terreny per elevar el poeta a heroi tràgic. Si Guillem i Gui protagonitzaren les versions occitana i francesa del relat del cor devorat per influència de les seves composicions trobadoresques, el mateix es podria aplicar al *Minnesänger*, la producció del qual deixa entreveure un caràcter idealista, obsessiu i turmentat que encaixaria amb la figura de l'enamorat present en el motiu del cor menjat. En aquest sentit, el tractament particular que es fa del cor, element que transcedeix la carn i serveix de nexa entre enamorat i senyora, seria especialment rellevant.

Tot i aquests punts de confluència essencials, hi ha una subtil diferència entre la veu poètica de Reinmar von Brennenberg i el personatge literari de la *Bremberger-Ballade*. El jo líric de les cançons és un malalt d'amor, un cantor afligit per l'anhel, mentre que el protagonista de la llegenda és presentat com un màrtir de l'amor cortès, un heroi que, com els seus predecessors, mor a causa de l'afecte que sent per la dama. Per entendre les bases d'aquest canvi de perfil és necessari tornar a la miniatura del *Codex Manesse*. El valor històric de la representació pictòrica és, com ja s'ha comentat, relativament pobre, però podria haver tingut un gran potencial literari a l'hora d'estendre la imatge del *Minnesänger* com amant tràgic. Obermaier (1898: 7) pensa que la miniatura és posterior al relat del cor

---

<sup>370</sup> Només ens separarà la mort.

<sup>371</sup> Estimada senyora, més estimada que qualsevol altra cosa,/pots ser anomenada "remei contra el dolor", autèntica flor d'amor,/el meu cor sencer t'ho demostra:/totes les coses bones que he obtingut provenen de la teva bondat.

devorat, mentre que Kischkel (1994: 363)<sup>372</sup> veu en la imatge, basada en els fets de 1276, la base sobre la qual es bastiria la llegenda. D'aquí que Rüter (2007: 316) proposi el 1330, deu anys abans de la fi de l'elaboració del *Codex Manesse*, com la data aproximada en què començà a gestar-se el relat. Per una qüestió històrica i cronològica, el més probable és que la miniatura, posterior a l'assassinat real però anterior o fins i tot contemporània al sorgiment de la *Ballade*, facilités una connexió entre el crim i el contingut líric del *Codex Manesse*, fent sorgir una falsa relació causa-efecte (amor del jo líric-assassinat) que fusionaria personatge històric i veu poètica.

La difusió de les composicions de Reinmar i els factors històrics i de transmissió textual que hem exposat permetrien, com a molt tard a partir del segle XV, recuperar la figura del *Minnesänger* i reinterpretar-la dins d'un nou context literari: el del *Meistersang*. El moviment dels *Meistersänger*, sorgit a finals del segle XIII<sup>373</sup>, s'organitzava entorn a les anomenades *Singschulen* o escoles de cant, associacions de cantors establertes en àmbit urbà que es dedicaven a compondre i interpretar cançons seguint el model formal i estilístic dels anomenats *Alte Meister*<sup>374</sup>, considerats les grans autoritats poètiques medievals (UHLAND 1866: 284). Aquests cantors ja no eren, per tant, professionals que vivien de la literatura, sinó burgesos que es dedicaven a la poesia paral·lelament al seu ofici; un dels *Meistersänger* més destacats del segle XVI, com Hans Sachs, era en realitat sabater. Dins d'aquestes escoles de caràcter marcadament gremial, els poetes, considerats com una germania, es classifiquen per rangs (NAGEL 1962: 14): hi trobem *Singer* (cantants que es limiten a interpretar textos), *Dichter* (compositors dels textos), *Meister* (compositors que, a més, tenen coneixements musicals) i *Merker* (compositors i músics els textos dels quals s'incorporen al repertori escolar). A les escoles de *Meistersang* s'hi aprenia i es practicava l'art de la poesia cantada, utilitzant principalment les melodies d'antics *Sangsprüche*. Els *Alte Meister*, autors d'aquestes melodies, passaren a formar part d'una mena de panteó de patriarques de l'art poètica, fet que n'incrementà la popularitat i influència, molt probablement, en la creació de llegendes entorn a aquestes figures.

A diferència dels *Minnesänger*, que componien com a *ars* i vivien la seva creació literària com un fenomen estètic, els *Meistersänger* tenen un únic interès: l'afany de coneixement. El *Meistersang* s'allunya dels tòpics trobadorescos i cerca exclusivament la utilitat

<sup>372</sup> A "Bemerkungen zu Reinmar von Brennenberg" (1994), Kischkel planteja tres hipòtesis respecte la miniatura del *Codex Manesse*: A) que s'hagués inspirat en el text, sobretot en el quart *Lied*, B) que es basés en la font històrica i C) que estigués influïda per la *Bremberger-Ballade*. No es decanta per cap de les tres teories, ja que considera que cap d'elles no és 100% demostrable: basant-nos únicament en la lírica, la presència d'assassins en la imatge queda injustificada; no sabem fins a quin punt el miniaturista estava familiaritzat amb la vida del personatge real (cal no oblidar que en desconeixia fins i tot l'escut d'armes); i la cronologia proposada és tan estreta que deixa poc marge de difusió de la llegenda. Tot i així, veu en la representació artística un referent fonamental per a l'evolució de la llegenda.

<sup>373</sup> Es considera que la primera escola fou fundada per Frauenlob († 1318) a Mainz, l'any 1315. Seguiren les escoles d'Augsburg (1449), Nürnberg (1450) i Strassburg (1492) (NAGEL 1962: 24).

<sup>374</sup> Reinmar der Alte († ca. 1205), Hartmann von Aue († 1205), Wolfram von Eschenbach († ca. 1220), Walther von der Vogelweide († ca. 1230), Reinmar von Zweter († ca. 1248), Konrad von Würzburg († 1287), Konrad Marner († s. XIII), Bruder Wernher († s. XIII), Friedrich von Sonnenburg († s. XIII), Meister Boppe († s. XIII), Frauenlob († 1318) i Heinrich von Mügeln († s. XIV).

pedagògica i la difusió del saber, sovint impregnat d'ètica cristiana (NAGEL 1962: 80). Les composicions estan condicionades a les autoritats de l'escola, que les evaluen, i mostren una clara relació de parentiu amb les *Sangspruchstrophen*, marcada per l'evident semblança pel que fa al contingut moral i educatiu i fonamentada, i aquest és el punt que ens interessa, en la música. L'*Spruchton* de Reinmar von Brennenberg, que a partir del segle XV passaria a anomenar-se *Bremberger Ton*, adquirí una gran popularitat els segles XV i XVI<sup>375</sup> i s'emprà com a base per a moltes composicions de *Meistersang*<sup>376</sup>, sempre amb una certa continuïtat temàtica respecte a les estrofes originals de *Sangspruch* del *Minnesänger* (reflexions didàctiques amoroses). De resultes d'aquest fenomen sorgirien diverses obres anònimes que, servint-se de l'estructura mètrica i musical del *Ton IV*, i reaprofitant fins i tot alguns fragments concrets de les cançons del nostre *Minnesänger*, presentarien un jo líric de Reinmar que, passat pel sedàs de l'assassinat històric, quedaria transformat en màrtir de l'amor. Aquesta veu poètica fictícia és la que estableix un pont entre les cançons escrites pel propi trobador i el relat del cor devorat. D'entre totes les poesies que se serveixen del *Bremberger Ton*, presentem a continuació les que són rellevants per a l'estudi que ens ocupa, totes obres anònimes.

#### 4.6.1. *Prennberger*

Les primeres estrofes que empren el *Bremberger Ton* i inclouen alguns passatges i versos del corpus de Reinmar von Brennenberg daten d'aproximadament el 1430 i es troben recopilades al *Liederbuch des Liebhard Eghenvelder* de la *Österreichische Nationalbibliothek* (Cod. Ser. Nov. 3344), sota el títol de *Prennberger*<sup>377</sup>. Els fragments es caracteritzen per les constants apel·lacions a Déu i a Crist, sens dubte resultat de l'entorn fortament catòlic del *Meistersang*. Aquest element religiós, introduït pels mestres cantors, fa que el patiment amorós de la lírica de Reinmar es reelabori també com un patiment espiritual.

So wol dem tag, der mir von erst ist worden chund,  
was hoher er und wirdichait leit vil an rainen frauen.

---

<sup>375</sup> A partir del segle XVI, la popularitat i difusió del *Bremberger Ton* es redueixen dràsticament en les escoles de *Meistersang*, i la melodia apareix només de forma marginal en alguns cançoners. És possible que haguem de cercar la causa d'aquest declivi en el fet que el nom de Reinmar von Brennenberg ja havia quedat inevitablement associat a la llegenda del cor devorat i, per tant, a un model d'amor profà i mundà que s'allunyava de les formes didàctiques elevades a les quals aspiraven els *Meistersänger*. El poeta reflectia, a més, una societat amb ideals d'amor cortès que quedava ja molt lluny del món urbà i burgès de les escoles de cantors (RÜTHER 2007: 318).

<sup>376</sup> Per a un llistat detallat de totes les poesies que se serviren de la melodia, algunes de les quals presentem en aquest capítol, veure BRUNNER 1977: 33–38 i SCHANZE 1991: 201–222.

<sup>377</sup> Com en el cas de les *Sangspruchstrophen*, aquestes estrofes de *Meistersang* s'han conservat en el cançoner de forma acumulativa. Això no implica que ens trobem davant d'una única composició; si bé aquí hi ha una evident relació de contingut entre estrofes, hem de considerar-les peces individuals recopilades en un espai comú seguint un criteri temàtic, cronològic i, sobretot, formal.

selig sey die zeit, selig sey die weil,  
da got so wol gepildet hat die liebsten frauen mein.<sup>378</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 1, v. 1–4)<sup>379</sup>

Ach, herre got, das mir die lieb nu tuet so weel!  
wie mued ich pin, so let si mich des nachtes nit entslaffen.  
mir ist recht, als die lieb vor meinem pettlein stee;  
wann ich entwach und vind ir nicht, so schreit mein hercz laut: »waffenk  
wa ist nu hin komen dy seldenreich,  
die mich da ser beraubet hat der wicz und meiner synne?<sup>380</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 2, v. 1–6)

El primer que crida l'atenció d'aquests fragments són els dos primers versos, pràcticament idèntics als que introdueixen la quarta *Sangspruchstrophe* de Reinmar (*Wol mich des tages, der mir alrerst ist worden kunt, / was boher tugende unde reiner eren an den fromen lege*<sup>381</sup>, KLD 44, IV 4, v. 37–38). La felicitat que proporciona la sola existència de l'estimada, creada per Déu amb total perfecció, ens remet també a *Ich han got und die minneklichen Minne* (KLD 44, I), on el *Minnesänger* pregava a Déu per una “dama pura” (*reine wib*); aquí, les súplices han estat escoltades i la divinitat l'ha engendrada<sup>382</sup>. L'apel·lació a Déu recorda les constants exhortacions de Reinmar von Brennenberg causades pel dolor, seguida de noves imatges: l'insomni i la frustració que sent el poeta quan, en llevar-se, ella no és al seu costat, fet que provoca ira en el seu cor inflammat d'amor. Finalment, la pèrdua dels sentits i de la raó esmentada en els darrers versos remet a diversos passatges de l'obra lírica analitzada. La lloança de la primera estrofa del cançoner és present també en la tercera, però en la resta de passatges es deixa de banda per descriure les nefastes conseqüències de l'amor:

Man sagt, von Prag ze Wien sey manig roter mund.  
der mocht ir ainer gleichen nit, der liebsten frauen meine.  
was si gelachet, das ist halbes mein,  
den andern tail, den geit si wol, wer ir darczu gevellet.<sup>383</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 3, v. 1–4)

Ich siech sey an, die meines leibes hat gewalt,  
durch die ich leiden muess den tod, mein höchste augenwaide.

---

<sup>378</sup> Gloriós fou el dia en què, per primera vegada, vaig veure clars/l'alt honor i el valor que hi ha en les dames./Feliç l'hora, feliç el moment,/en què Déu creà amb tanta perfecció la dona que més estimo.

<sup>379</sup> Els textos d'aquest apartat han estat extrets de *Lyrik des Deutschen Mittelalters* [Web] i BOHNENGL 2016: 621-626. Totes les referències remetent a RETTELBACH 2009.

<sup>380</sup> Ai, Déu meu, que l'amor em causi tant de dolor!/Per molt cansat que estigui, de nit no em deixa dormir./Sento com si l'estimada fós davant del meu llit,/però quan em desperto i no la trobo, aleshores el meu cor exclama: “ai las!”/On haurà anat la benaurada,/que m'ha robat el sentit i la raó?

<sup>381</sup> Benaurat fou el dia en què, per primera vegada, vaig veure clars/l'alta virtut i l'autèntica dignitat que hi ha en les dames.

<sup>382</sup> El fragment connectaria de nou amb la tradició itàlica: autors com Petrarca definirien la dona com una creació directament divina, una entitat engendrada sense passar pel sedàs de la naturalesa i que, per tant, posseïx traces de la puresa de Déu.

<sup>383</sup> Diuen que des de Praga fins a Viena hi ha moltes boques roges,/però ni una que es pugui comparar amb la meva dama./Del seu somriure me'n pertany la meitat,/l'altra part és per a aquell qui ella escolli.



ich siech sey laider nymmer mer.  
ach, reicher Christ von himmlreich, nu walt der meinen frauen.<sup>384</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 4, v. 1–4)

L'amor produeix un patiment que pot conduir a la mort. Tot i així, no és presentat com a quelcom negatiu, sinó com l'alliberament de tots els mals, utilitzant una expressió molt semblant a la que veiem a l'estrofa *Wol mich, das diu vil seldenriche ie wart geboren* (*suesser ougenweide* KLD 44, IV 2, v. 13-18) per referir-se a l'estimada (*höchste augenwaidē*). Igual que en la lírica de Reinmar, la mort implica la separació dels amants, per això la veu poètica llença una exhortació a Déu per tal que protegeixi l'estimada (*ach, reicher Christ von himmlreich, nu walt der meinen frauen*) que recorda l'exclamació de *Ich han mir funden eine reinen, suessen frucht* ((...) *daꝯ mir si got bebueete!* KLD 44, IV 8, v. 90). Les següents estrofes suposen un gir que s'allunya de tots els recursos lírics emprats per Reinmar, però que serà constant en les posteriors reelaboracions del *Bremberger Ton*:

Ich sten allhie vor fursten, graven und dienstman.  
ir tuecz durch got und euer eren: vernembt die meinen chlage.  
was frumbt den fursten nu mein tod,  
den ich umb unschuld leiden mues? es mocht wol got erparmen.<sup>385</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 5, v. 1–4)

L'enamorat és jutjat davant d'un tribunal format per membres de diferents estatus socials i per Déu mateix. Sabem que se'l condemna a mort per un crim que suposadament ha comès i del qual ell es considera innocent, i que pel context es podria deduir que està relacionat amb la dama. El jo líric expressa el seu lament i demana pietat:

Umb unschuld chum ich nu heut in mein grueb.  
ich zeuchs an got das,  
das ich nie gewaltig ward der iren sneweisen arme  
und das mir von der zarten ward kain umbevang.  
des ste ich hie und ist mein leben chranke.<sup>386</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 6, v. 1–4)

Die zeit ist hie und nehent gegen dem ende mein.  
ach, reicher Christ, nu tue mir nymmer hilff, ob ich ir mit sunden hab gepflegen,  
so nym du hin, herre, mein sele  
und senk sey in der helle grunt; lass sey mit jamer leben.<sup>387</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 7, v. 1–4)

---

<sup>384</sup> Contemplo aquella que té poder sobre la meva vida/per la qual hauré de patir la mort, el major delit dels meus ulls./Per desgràcia, no tornaré a veure-la mai més./Ai, poderós Crist del regne dels cels, protegeix la meva dama!

<sup>385</sup> Em trobo ara aquí, davant de prínceps, comtes i vassalls./Per Déu i pel vostre honor, escolteu el meu lament./De què serviria als prínceps la meva mort,/que he de patir innocentment? Déu hauria de compadir-se'n.

<sup>386</sup> Sense culpa he d'entrar avui a la meva tomba./Juro davant de Déu/que mai no vaig posseir el seus braços blancs com la neu/i que ella, la delicada, mai no m'ha abraçat./I tot i així sóc aquí, i la meva vida és en perill.

<sup>387</sup> L'hora ja ha arribat, i s'acosta la meva fi./Ai, poderós Crist, si la vaig tractar pecaminosament, denega'm tota ajuda,/emporta't, senyor, la meva ànima,/i enfonsa-la a les profunditats infernals, perquè visqui en agonia.

La declaració d'innocència es realitza fent un jurament a Déu que serveix alhora per revelar quin ha estat el crim. L'enamorat es defensa dient que, així com els braços d'ella no l'han envoltat mai, ell tampoc no l'ha abraçada en cap moment. Que l'acusat es defensi amb aquestes paraules només pot significar que se li recrimina precisament allò que ell nega: haver mantingut una relació amb l'estimada. El poeta afronta la mort amb pena però amb la convicció de ser innocent, posant a Crist com a testimoni que mai no ha tingut un comportament pecaminós amb la dama. En cas contrari, exigeix ser abandonat per la divinitat i condemnat a l'infern per tal que la seva ànima "visqui en agonia" per tota l'eternitat. Acaba així la veu de l'enamorat, que mor pel seu crim d'amor, i es dona pas un seguit de versos que reflecteixen el lament de la senyora:

›Ach unde wek, so redts, das mynnichleiche weib,  
›das ich in nye gesehen han in nehent eder in verren!  
mich reut halt nur sein werder stalczler leib,  
mich reut sein werde ritterschaft, mich reut sein stalcz gemüte.  
ach got, und hiess ich nit ein weib  
oder hiet ich indert mannes leib,  
mein hercz muest nach ym warten.<sup>388</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 8, v. 1–7)

La inclusió de la veu femenina és també una novetat respecte de la lírica de Reinmar von Brennenberg. La dama expressa el seu dolor tot confirmant que la unió dels amants no havia estat consumada, i aquesta vegada és ella qui lloa la figura de l'enamorat, invertint així l'esquema que fins ara s'havia seguit. S'hi refereix com algú amb un físic superb i valuós, de comportament cavalleresc i caràcter orgullós. És per això que la dona sentència que el seu cor ha de mantenir-s'hi fidel fins i tot un cop mort, recuperant la imatge de l'òrgan com a cubicle amagat on resideix el sentiment amorós. La fidelitat envers el difunt li fa exterioritzar el seu lament amb un seguit de signes de dol:

›Durch seinen willen wolt ich pauen alle pan,  
als er durch mein willen hat getan;  
des hat er ser engolten.  
mein valbes har sol alzeit ungeflochten sein  
durch den herren und diener mein,  
uncz ich verleus den herren mein.  
nicht lach mer, rosenvarber mund!  
mein augen chlar sollen nymmer mer liebleichen auferplicken.<sup>389</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 8, v. 8–15)

---

<sup>388</sup> "Ai, dolor!", així parla l' enamorada, / "que jo mai no l'he vist ni de prop ni de lluny! / Em lamento pel seu cos superb i valuós, / per la seva autèntica cavallerositat, pel seu caràcter orgullós. / Ai, Déu, si no fos una dona / o si mai hagués estimat un home, / el meu cor l'hauria de contemplar."

<sup>389</sup> "Per ell, voldria travessar tots els camins, / tal i com ell ha fet per mi, / pagant un preu tan elevat. / El meu cabell bai ha d'estar sempre destrenat / pel meu senyor i servent, / ara que he perdut l'estimat. / No riguis mai més, boca roja! / Els meus ulls clars mai més no han de mirar dolçament!"

La mort del “senyor i servent” fa que la dama es plantegi per un moment pagar un preu tan elevat com el d’ell, és a dir, patir una mort per amor que, en el seu cas, seria voluntària. Si bé el comentari es limita a il·lustrar el dolor que sent l’enamorada, introdueix dues idees fonamentals: la decadència i el suïcidi. Les mostres de dol subratllen ambdós conceptes i fan patent alhora un cert erotisme que uneix amor i mort d’una manera molt semblant a la que s’havia vist en el corpus del *Minnesänger*: el cabell ha de mantenir-se destrenat, la boca roja no ha de somriure i els ulls clars han de reflectir tristesa. El desig de mort va acompanyat d’una voluntat de fer justícia per compensar el sacrifici de l’estimat, una idea d’equilibri amorós que és crucial en la llegenda del cor devorat.

#### 4.6.2. *Als er sterben wolt macht er diß dry*

La majoria de les estrofes anteriors, canviades d’ordre i amb algunes modificacions, es conserven també al *Königsteiner Liederbuch* (Berlin Staatsbibl., mgq 719) sota el títol *Als er sterben wolt macht er diß dry*. Els fragments, que daten d’entre el 1460 i el 1525 (SAPPLER [ed.]: 1970) i segueixen de nou els criteris formals del *Bremberger Ton*, se centren en la injusta condemna a mort del jo líric que ja hem comentat i en el plany per la separació de l’estimada:

Ich siech sie an, die mines libes hat gewalt,  
 durch die ich liden muß den doit, mines hertzen augelweide.  
 Ich sender man, min klagen das ist manichfalt.  
 das machet alles ir mündelin roitt, von dem ich mich muß scheiden.  
 ich siech sie leider nömmer mer.  
 der höste got von himmerlich woll ires libes walthen;  
 ich mein die liebsten frauwen her.  
 mir ist doch lieb, das ich mich hab so schon gein ir gehalten.<sup>390</sup>  
 (RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/521a, v. 1–8)<sup>391</sup>

Els versos 1, 2, 5, 6 i 7 coincideixen amb tota la quarta estrofa de *Prennberger*, però amb la diferència que el gran “delit” identificat amb la mort no s’atribueix a l’alliberament de la persona, sinó al del cor. Els dos versos centrals són molt similars a alguns passatges de *Lieber meie, nu ist din schoene* (KLD 44, II), on es parla d’un dolor i un pes que corroeixen sense parar per culpa de la boca dolça i roja de la dama. S’exposa igualment el consol del poeta en recordar els bons moments amb ella abans d’enfrontar-se a la mort:

<sup>390</sup> Contemplo la que té poder sobre la meva vida,/per la que he de patir la mort, el delit del meu cor./Pobre de mi, el meu lament és constant/i tot per culpa de la seva boca roja, de la qual m’he de separar./Per desgràcia, ja no la veuré mai més./Que l’elevat Déu dels cels protegeixi la seva vida,/la meva estimada dama./M’alegra haver pogut ser tan feliç al seu costat.

<sup>391</sup> Algunes d’aquestes estrofes també es conserven, fragmentàriament, al *Kolmarer Liederhandschrift* (Kolmarer Liederhandschrift [Web]). Les diferències que hi ha entre els manuscrits són poques, però significatives. Al text incomplet, el lament que l’enamorat manifesta en el tercer vers queda convertit en una queixa provinent del cor, canvi que remarca l’òrgan com a víctima principal del turment amorós, i es recupera el fenomen de la partició física i espiritual del jo líric present en la quarta *Sangspruchstrophe*, unint-lo al dolor que provoca tant la separació de l’estimada com la divisió, un cop mort, entre cos i ànima.

Eiß ist an der zit und nehet sich gein dem ende min.  
ach hergot, laiß dir die frauw entpfollen sin,  
die ich inn minem hertzen hab also lang gedragen.  
hilff, her, das ich sie dort aneseh! min sterben das wil ich gern verklagen.<sup>392</sup>  
(RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/521a, v. 9–12)

En una nova exhortació, l'amant suplica a la divinitat que protegeixi i aculli aquella que durant tant de temps ha dut dins del cor, de manera que es reuneixin més enllà de la mort. Des d'un punt de vista espiritual, aquest és un canvi significatiu: Reinmar von Brennenberg il·lustrava un amor que, per més poderós que fos, tenia el seu final amb la mort dels enamorats, mentre que aquí ja es parla d'un afecte que transcendeix la carn, concepte crucial per a la mitificació del jo líric del *Minnesänger* i ja present en d'altres poetes alemanys de principis del XIII. El següent fragment, en canvi, és una barreja de molts dels versos conservats al *Liederbuch des Liebhard Eghenvelder*, amb poques modificacions:

Selige si die wil, der tag und auch die zit,  
in der sie got gebildet hait, die allerschönste frauwen.  
Ich mein niemant dan iren werden stultzen lip.  
uß irem mund habe ich gehort, min leben werd verhauwen.  
was hilfft den fürsten nuw min doit,  
din ich durch unschuld liden muß? laß dich ir derbarmen!  
durch unschuld lide ich hud das mort,  
wann ich nie gewaldigk wart inn ir sneußigen armen.  
  
Ich kam ir nie so nah, das mir würd ir umbefangk.  
des frew ich mich, sit mir mine leben ist worden kranck.  
mich wil verlaßen krafft und macht und all min sinn.  
her, wann mines lebens nömme si, so nimm min frauwen auch von hinn!<sup>393</sup>  
(RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/521a, v. 13–24)

La dama manifesta aquí el seu amor envers el poeta de forma explícita, i la súplica a Déu es transforma en una exclamació adreçada exclusivament, d'entre tots els nobles prèviament mencionats, als prínceps, per una mort que es defineix ara com un assassinat. La referència biogràfica sembla evident, però cal no oblidar el passatge de la quarta *Sangspruchstrophe* on es descriu la dama com una “assassina dolça i suau” que està matant lentament l'enamorat, i que en aquest cas es podria considerar la culpable indirecta de la seva mort. El jo líric defensa la seva innocència igual que en els versos de *Prennberger* i demana una altra vegada a Déu que aculli la dama un cop mori. Per acabar, s'exposa el judici en uns versos calcats als que ja hem vist i es tanca el fragment amb el mateix jurament d'innocència, no sense abans

---

<sup>392</sup> L'hora ja ha arribat, i s'acosta la meua fi./Ai, senyor Déu, acull la dona/que durant tant de temps he dut dins del meu cor./Ajuda-la, per tal que la pugui contemplar allà! Així afrontaré gustosament la mort.

<sup>393</sup> Feliç el moment, feliç el dia i també l'hora/en què Déu creà amb tanta perfecció la dona més bonica./No penso en res més que en el seu cos superb i orgullós./He sentit de la seva pròpia boca que la meua vida serà acabada./De què els serveix als prínceps la meua mort,/que he de patir essent innocent? Compadeix-te'n!/Sense culpa he de patir, avui, el meu assassinat,/perquè mai no he posseït els seus braços blancs com la neu.//Mai no m'hi vaig acostar tant, com perquè em pogués abraçar./D'això me n'alegro, ara que la meua vida s'acaba./La meua energia, la força i els sentits m'abandonen./Senyor, ara que em lleven la vida, acolliu també la meua dama amb vós!

recrear-se en la por que està passant l'enamorat en veure arribar un assassí, la identitat del qual no es descobreix. Per primera vegada, a més, el jo líric es refereix a si mateix de forma metaliterària com l'autor dels versos i, per tant, com a *Minnesänger*.

Ich sten alhe, ir graffen, ir hern, ir dinsteman;  
durch got vernempt die meinen unschuld und durch uwer selbst ere  
und mircket recht, wie ich den doit verdienet han,  
die ich umb unschuld liden muß, als heudt min selle kere.  
vor schrecken sten ich bleich und gel  
von sorgen, die ich zum dode han. Mich ruwet ser min singen.  
ich siech den morder kommen snell,  
der min leben mit krefftiger noit von minem lib wil dringen.

Nuw schwer ich bi got uff die lesten hinfart min,  
so thuw mir, lieber herre, diner hilff schin,  
hab ich der frauwe min in sünden ie gepflegen,  
so senck min sel in der helle glutt, der wil ich mich ewig han erwegen.<sup>394</sup>  
(RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/521a, v. 25–36)

#### 4.6.3. *Von der frawen gemacht*

El *Königsteiner Liederhandschrift* presenta com a conclusió de *Als er sterben wolt macht er diß dry* una altra composició que serveix de complement al lament de l'enamorat i recupera la veu femenina, titulada *Von der frawen gemacht*. La dama hi manifesta el mal que està suportant el seu cor, atacat per la mateixa melangia que pateix el poeta, de qui lloa la fidelitat i la valentia:

Ich verkönden uch minen jamer, ir frauwn und auch ir man,  
und auch all min sinde noit, darzu mines hertzen schwere.  
kein mensch off erd, so getruw ich, werlich nie gewann,  
als er mir gentzlich ist gewesen allezit an alles gevere.  
mich ruwet sin werder stoltzer lip,  
mich ruwet sin edele ritterschaft, mich ruwet sin stettes gemüde.  
weiß got, und wer ich nit ein wip  
und hett ich eines mannes lip, min hertz müst noch im wötten.<sup>395</sup>  
(RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/522a, v. 1–8)

La segona meitat de la primera estrofa, així com l'inici de la següent, es correspon amb alguns dels versos finals de *Prennberger*:

---

<sup>394</sup> Aquí estic, prínceps, senyors i vassalls;/per Déu i pel vostre honor, escolteu la meua innocència/i adoneu-vos bé de com m'he guanyat la mort,/que he de patir innocentment, avui que la meua ànima em deixa./Estic pàlid i esblanqueït pel temor/i l'ansia que em genera la mort. Em dol el meu cant./Veig com està arribant, veloç, l'assassí/que, amb poderosa ansia, treurà la vida del meu cos.//Juro ara davant de Déu, en aquest darrer viatge:/si mai vaig tractar la dama pecaminosament,/denega'm tota ajuda, estimat senyor,/i enfonsa la meua ànima en el foc infernal, a la qual entregaré per sempre més.

<sup>395</sup> Us declaro el meu lament, homes i dones,/i també tota la malenconia que el meu cor pateix./De debò penso que cap home en tota la terra no ha obrat/com ell ha fet per mi sempre i sense cap perill./Em lamento pel seu cos superb i valuós,/la seva noble cavalleria, la seva constància./Déu ho sap, si jo no que no fos dona/sinó un home, el meu cor hauria de cremar per ell.

Ach und wee, so ruff ich armes sendes wip,  
sold ach an schuld verloren han den dener und den heren.  
ach und ach, so klaget min trurigk sender lip,  
das er mich ie gesehen hat die neh und auch die feren!  
das sehen hat uns bracht inn noit.  
min hertz und auch die sel mog eß an freuden nit verwinden.  
nuw von sinent wegen verschwinden.<sup>396</sup>

(RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/522a, v. 9–15)

En el seu lament, la dama nota els efectes físics del mal d'amor per la pèrdua de qui descriu com el seu servent i senyor. La passió incontrolable dels amants els obligava a reunir-se sovint, independentment de la distància que els separés, afirmació que contradia les nombroses declaracions d'innocència que hem vist fins ara i que ja podríem relacionar de forma directa amb el motiu del cor menjat. La tristesa afecta tant l'ànima com el cor de la dama, que es veuen privats de la felicitat i entren en un estat de desesperació:

Ich wind min hend und klag auch got min hertzlich leit.  
min watt die sal ich nömmer mee zu keinen freuden stellen.  
min freud sich int, seid ich zu jamer bin gedeilt.  
min hertz, das dick hat freuden gehabt, das wil mit leid verfallen.  
nicht lacht min rosenfarber muntt;  
min liechte augen sollen nömmer mee frölich uffgeblicken,  
sit mir an schuld ist jamer kont.  
min hertz bedrengt zu aller zit der jemerliche schrecken.

Min gelles har sal ümber ungeslechtit sin;  
das wil ich tragen umb den liebsten diener min  
und wil auch aller freuden uff dieser erden entbern,  
bis das mir got das leben nimpt, des ich mit willen wil begern.

(RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/522a, v. 16–27)<sup>397</sup>

A les mostres de dol que ja havien aparegut se sumen noves imatges. L'enamorada es retorça les mans, dirigeix a la divinitat el plany causat per l'extrem dolor que sent en el cor i jura vestir d'acord amb els seus sentiments. El fort llaç que uneix els amants, i que a la lírica de Reinmar von Brennenberg s'havia il·lustrat amb la participació de l'enamorat, fa que ella, amb la mort del poeta, se sàpiga condemnada, ja que la desaparició d'un cor implica necessàriament l'ensorrament de l'altre. La senyora afronta la mort amb por, però alhora es resigna al seu destí i acaba desitjant que es compleixi com més aviat millor, perquè ja no es-

---

<sup>396</sup> Ai, dolor, així parlo jo, la pobra enamorada,/que he hagut de perdre sense motiu el senyor i el servent./Ai, ai, així es queixa el meu pobre cos trist,/pel fet que ell mai no m'arribés a veure de prop o de lluny!/Aquesta mirada ens ha portat el dolor./El meu cor i la meva ànima no han de gaudir mai més de l'alegria,/sinó desaparèixer per causa d'ell.

<sup>397</sup> Em retorço les mans i em lamento a Déu pel dolor del meu cor./La meva roba mai més no ha de mostrar alegria./El meu goig acaba, perquè estic condemnada al turment./El meu cor, que sovint havia tingut gran alegria, s'ensorrarà de patiment./Ja no riu la meva boca de color de rosa;/els meus ulls clars mai més no han de mirar amb alegria,/des que sense culpa m'ha sobrevingut el dolor./El deplorable temor importuna en tot moment el meu cor./El meu cabell bai ha d'estar sempre destrenat;/així el vull portar, pel meu servent estimat,/i vull també privar-me de totes les alegries del món,/fins que Déu m'arrabassi la vida, cosa que ansio de debò.

pera res de bo de la vida. Tot aquest fragment mostra igualment fortes semblances amb el final de la llegenda del cor devorat.

#### 4.6.4. *Got grüß dich, frauwe ob allen frauwen, ich bin wunt*

Finalment, al mateix *Königsteiner Liederbuch* trobem un recull de cinc estrofes encapçalades pel vers *Got grüß dich, frauwe ob allen frauwen, ich bin wunt*. Els fragments són un molt bon exemple de fins a quin punt el *Bremberger Ton* restà impregnat dels recursos literaris i dels temes poètics de la lírica de Reinmar von Brennenberg mentre, simultàniament, reelaborava la veu poètica del trobador. De les cinc estrofes recopilades només es pot considerar relativament original la primera, una introducció amb format de panegíric que recorda la vuitena *Sangspruchstrophe* del Minnesänger:

Got grüß dich, frauwe ob allen frauwen, ich bin wunt.  
got grüß dich, rose ob aller blüt, got grüß dich, morgenroten,  
got grüß füruz din zuckersüssen roten munt,  
got grüß din reynen frauwen lip, din schon, die wil mich doten.  
got grüß dich, usserwelte frucht,  
got grüß dich, liep, got grüß dich, drut, got grüß dich, morgensterne.  
got grüß din werde frauwen zucht,  
got grüß din werden frauwen lip, bi dem so wer ich gerne.  
got grüß dich, dunckelfarwer figel, grüner klee,  
got grüß dich, frauwe ob allen frauwen, mir ist we  
nach diner süssen mynne, frauwe, zu aller stunt.  
nu büt mir, frauwe, din werden grus, so beebet mich din roter munt.<sup>398</sup>  
(RSM <sup>1</sup>ReiBr/507a, v. 1–12)

La lloança a la dama es realitza amb l'anàfora *got grüß*, que demana protecció divina per a l'estimada i tots els elements arquetípics que la caracteritzen: la boca roja, el cos pur i femení i el valuós caràcter. També s'identifica amb les imatges primaverals característiques de Reinmar, i que inclouen la rosa, la fruita i el trèvol, a més de la curiosa referència a una "viola obscura". Mortalment ferit d'amor, el poeta manifesta un dolor constant que detecta com a mortífer si l'estimada no cedeix, per això prega per la seva atenció, que li ha de salvar la vida. Les dues següents estrofes es corresponen amb la primera, la sisena i un fragment de la tercera *Sangspruchstrophe*, amb un únic canvi: es diu que l'amor es va originar en el moment en què la bondat de la senyora va sotmetre el cor de l'enamorat (*die mit ire gūte kan myn hertze senffteclich betwingent*, k Brenn/HofT 24, v. 4). Les estrofes quatre i cinc coincideixen amb alguns passatges ja comentats de *Prennberger* i *Als er sterben wolt macht er diß dry*.

<sup>398</sup> Que Déu et saludi, senyora de totes les dones, estic ferit./Que Déu et saludi, rosa d'entre flors, que Déu et saludi, aurora,/que Déu saludi sobretot la teva boca roja i ensucrada,/que Déu saludi el teu cos pur i femení, la teva bellesa, que em mata./Que Déu et saludi, fruita suprema,/que Déu et saludi, amor, estimada, estrella del matí./Que Déu saludi el teu valerós caràcter femení,/que Déu saludi el teu preuat cos de dona, m'agradaria ser amb tu./Que Déu et saludi, viola obscura, trèvol verd,/que Déu et saludi, senyora de totes les dones, sento dolor/pel teu dolç amor, dona, a tota hora./Ofereix-me la teva noble salutació, així la teva boca roja em salvarà.

L'estudi i comentari d'aquestes estrofes demostren que les composicions de *Meistersang* van tenir un paper fonamental en la transformació de la imatge de Reinmar von Brennenberg en la consciència col·lectiva alemanya, que va passar d'enamorat desesperat a màrtir d'amor cortès gràcies a la reescriptura i modificació de les seves composicions originals, la incorporació de novetats inspirades tant pels esdeveniments històrics com per la representació pictòrica del *Codex Manesse* i, sobretot, l'ús reiterat del *Bremberger Ton* com a principal mitjà de difusió i popularització d'aquesta nova imatge idealitzada. Les dotze estrofes de *Sangspruch* juguen un paper fonamental en aquest procés més enllà de la forma musical, ja que les metàfores i els temes poètics que el *Minnesänger* hi emprava són la principal influència en les cançons de *Meistersang* i permeten el sorgiment d'algunes novetats destacables. Si bé en cap de les estrofes analitzades es fa referència explícita al motiu del cor devorat, la fusió de tots aquests elements perfila Reinmar von Brennenberg com el *Minnesänger* idoni per entrar a formar part de la llegenda.

#### 4.7. La *Bremberger-Ballade*

El relat llegendari anònim que narra la mort de Reinmar von Brennenberg, conegut com a *Bremberger-Ballade*, s'ha conservat en sis impressions del segle XVI<sup>399</sup>, que llistem aquí per ordre cronològic:

- Erlangen, Universitätsbibliothek; Sign.: Inc. 1446a (Straßburg 1500: Bartholomäus Kistler).
- Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz; Sign.: Yd 7801 (50) (Augsburg ca. 1525: Silvan Otmar).
- Zwickau, Ratsschulbibliothek; Sign.: 30. 5. 21 (8). Còpia a Freiburg, Deutsches Volksliedarchiv; Sign.: DVA Bl 2042 (Nürnberg 1526–1547: Georg Wachter).
- London, British Library, 11515. a. 50 (4) (Nürnberg 1541–1548: Kalenberger).
- Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz; Sign.: Yd 8586 (Nürnberg 1549–1590: Valentin Neuber).
- London, British Library, Sign.: 11522. df. 17. Còpia a Roma, Bibliotheca Vaticana; Sign.: Pal. V. 432 (37) (Augsburg ca. 1550: Narziß Ramminger).

El text és, com assenyala Bohnengel (2016: 188), una de les obres menys comentades dins del corpus textual del cor devorat, com a mínim des d'una vessant estrictament filològica. La majoria d'estudis de la tradició germànica, com s'ha vist en el nostre breu estat de la qüestió, la posen en relació amb les dades biogràfiques de Reinmar von Brennenberg i se centren en detectar rastres d'historicitat dins de la llegenda, sense entrar en l'anàlisi del

---

<sup>399</sup> Per a un llistat més detallat sobre els incunables, les seves edicions i una proposta d'*stemma*, veure RÜTHER 2007.



contingut en si o en la seva relació amb la resta de versions del motiu del cor menjat. En els estudis de tradició romànica, l'obra se sol tenir encara menys present que el *Herzmare*, amb prou feines és citada a l'hora d'establir una xarxa d'antecedents i d'influències amb els relats del cor devorat i, en el cas que s'esmenti, sempre s'exposa l'assassinat del personatge real com l'única connexió amb el motiu literari.

Estilísticament, la *Bremberger-Ballade* beu de les composicions comentades en l'apartat anterior i adopta el format de *Ballade*, definida per Wagenknecht (2000: 192) com a "text de ficció en vers de reduïda extensió en el qual es narra un esdeveniment conflictiu" (*fiktionaler Text geringen Umfangs in Versen, worin ein konflikthafte Ereignis erzählt wird*). A diferència d'altres gèneres narratius en vers, la divisió per estrofes característica de les *Balladen* revela la inherent musicalitat del gènere. Com a subgènere temàtic, les *Minnesängerballaden* són formes estròfiques que es publiquen a partir del segle XV i que gaudiran de gran popularitat al XVI, gràcies a la invenció de la impremta<sup>400</sup>. Els seus protagonistes són alguns dels *Minnesänger* més destacats, que es reelaboren com a protagonistes de l'acció; Rüter (2007) estudia els casos de Tannhäuser, Moringer i el propi Reinmar von Brennenberg per demostrar fins a quin punt aquests poetes, que havien desplegat un elevat grau d'individualitat en les seves composicions, eren considerats autoritats literàries. Aquestes balades, que es devien desenvolupar també en entorns urbans, no destaquen l'heroïcitat dels seus protagonistes (RÜTHER 2007: 8), sinó que en presenten anècdotes basades en suposats fets reals de les seves vides, com en el cas de Reinmar.

El tret més característic de la *Bremberger-Ballade* és la seva forma sintètica: en comparació amb el *roman* de Jakèmes i el *Herzmare* de Konrad von Würzburg, aquesta versió de la llegenda és molt més breu (consta només de cinc estrofes de dotze versos cada una) i narra exclusivament el final dels enamorats, utilitzant l'esquema més bàsic del motiu del cor menjat. Podríem considerar que aquesta síntesi és el resultat de tot el procés de transformació pel qual va passar el jo líric de Reinmar von Brennenberg en les composicions de *Meistersang*, centrades sobretot en el martiri fictici del *Minnesänger*, que devien guanyar suficient popularitat com per permetre a la balada prescindir d'una contextualització més extensa i detallada. Per altra banda, i per més que Wagenknecht definís el gènere com a *konflikthafte*, les *Balladen* tendeixen a evitar les escenes més conflictives i escabroses, reduïnt les tensions que condueixen al final tràgic. Si bé per una qüestió geogràfica el més lògic seria pensar que la influència principal de la *Bremberger-Ballade* fou el *Herzmare*, el cos del text deixa de banda l'estructura de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* i recupera fidelment, com es veurà, la de la versió occitana sobre Guillem de Cabestany, cosa que indica que l'autor o autors semblen haver tingut com a model principal la *Vida*, que podrien haver conegut de manera directa o indirecta. Aquest fet és especialment destacable, ja que, en incloure el motiu del cor devorat, connectaria de forma directa la darrera obra de l'Edat Mitjana amb una de les primeres. La influència de les

---

<sup>400</sup> Per a més informació sobre la gènesi i la història del gènere de la *Ballade*, veure MEIER 1935 i, més recentment, BARTL [et al.] 2017 i PFFEIFER 2017.

versions més primitives de la *Vida* podria ser el motiu pel qual l'enamorat no té veu (mor tan bon punt comença la composició)<sup>401</sup>, la penyora de l'anell és inexistent i el relat no es tanca sense mostrar quin és el destí del marit gelós. Entrem a analitzar-lo.

La primera estrofa, que s'obre amb una imitació d'oralitat, serveix d'introducció i fusiona la base de l'acció amb el motiu literari:

Mit urlaub, frau, umb euren werden dienstman:  
geheissen war er Bremberger, ein edeler ritter weise.  
In seinem ton, zart fraue, ich euch wol singen kan.  
Darin mich niemant verdenken kan: sein lob ich immer preise.  
Er hat gesungen manigfalt,  
das red ich auf die treure mein, von einer schöner frauen.<sup>402</sup>  
(v. 1–6)<sup>403</sup>

En el primer vers, l'autor demana permís per iniciar el relat tot adreçant-se a una senyora a la qual ell es presenta en qualitat de vassall (*dienstman*). Aquesta apel·lació suggereix que el text anava dirigit a un públic cortesà femení amb gust per les històries d'amor i els relats sobre l'amor cortès, com era el cas també de la major part de la literatura cortesana romànica. La projecció literària de Reinmar von Brennenberg, *Bremberger*, és presentada com un cavaller i alhora com un poeta que compon cançons per a la seva estimada, igual que els anteriors protagonistes del cor menjat. En aquest sentit, però, els primers versos presenten una certa innovació en la recepció del corpus del poeta: l'obertura està remetent a les cançons de Reinmar i les està interpretant com a obres dirigides a una mateixa dama, de la qual ens parlarà la llegenda. És per això que la veu lírica es proposa cantar el relat “en el seu to”, és a dir, amb el *Bremberger Ton*, la mateixa melodia que acompanyava les *Sangspruchstrophe*, que emprarien els *Meistersänger* i que serveix ara per compondre la llegenda entorn a Reinmar. Un cop presentat el protagonista, s'explica la dura mort que va haver de patir, unint així el personatge real assassinat i la figuració llegendària, producte de la ja esmentada deformació del corpus de Reinmar per part dels *Meistersänger*. El text no deixa de banda la intencionalitat exemplar, si bé aquí no s'anuncia de forma explícita ni es defineix com la seva funció principal:

An im geschach grosser gewalt,  
das er verlor das leben sein; sein leib ward im verhauen.  
Der herr, der sprach: “Du hast mir lieb die frauen main.  
O Bremberger es get dir an das leben dein.”  
Sein haupt das ward im abgeschlagen zu der selben stund.

<sup>401</sup> En el cas de Reinmar von Brennenberg, podríem plantejar-nos si era realment necessari que el *Minnesänger* tingués veu dins de la seva pròpia llegenda; amb la sòlida tradició de *Meistersang* al darrere, potser era innecessari incloure diàlegs en què ell parlés o fins i tot insercions líriques, com en la *Vida* i *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*.

<sup>402</sup> Amb el vostre permís, senyora, sobre el vostre estimat vassall:/s'anomenava Bremberger i era un savi cavaller./En el seu to, bona dama, bé us puc cantar,/i per tal que ningú no es pugui molestar, l'elogiaré sempre./Va cantar de moltes i diverses maneres,/això us ho puc ben assegurar, sobre una bella dama.

<sup>403</sup> El text base de la *Bremberger-Ballade* que presentem correspon a l'edició semidiplomàtica de Rüter (2007: 297–303), confeccionada a partir dels textos conservats en els tres primers incunables prèviament citats.

Das herz, das er im leibe trug, das ass der frauen roter mund.<sup>404</sup>  
(v. 7–12)

La violència en la mort del poeta i l'extracció del cor es recuperen de Guillem de Cabestany, i fins i tot se segueix el mateix patró d'assassinat: se li talla el cap i se li arrenca el cor. Com a novetat, destaca el petit detall de la “boca roja”, imatge que remet a les constants referències que Reinmar feia en les seves poesies de la boca de la dama; càlida (*beisse*, KLD 44, IV 1, v. 3), dolça (*suessen*, KLD 44, II, v. 10) i resplendent com un robí (*als der liebte rubin*, KLD 44, IV 1, v. 1). L'essència del motiu literari del cor menjat se sintetitza, i el ritme de l'acció s'accelera; l'ira del marit, l'assassinat del poeta, l'extracció del cor i la ingesta de l'òrgan s'anuncien amb només cinc versos que serveixen de marc per a la segona estrofa:

Der herr, der nam das herz. Er zu dem knechte sprach:  
“Bereit du mir das richtein gut, das es lieblichen schmacke!”  
Der knecht, der sprach: “Und das wil ich gerne tun.  
Ich wils euch machen also gut, so gar on alles macke.  
Darumb so nim ich meinen lon.  
Das essen sol euch werden bereit, mit meinem klugen listen.  
Ich wils euch machen also schon,”  
also sprach sich der knecht gemeit, “das solt ir, herr mein, wissen.”  
Das herz, das ward bereit, man trugs der frauen dar.  
Man sass zu tisch und nam der speiss gar eben war.  
Die frau, die nam den ersten bissen in iren mund,  
Darnach da ward dem edelen herrn groß leid in seinem herzen kund.<sup>405</sup>  
(v. 13–24)

Les succintes ordres del senyor de cara a la preparació de l'òrgan són acceptades pel cuiner, que promet elaborar el plat amb els seus millors mètodes per tal que sigui excel·lent tant en el sabor com en l'aspecte. Amb aquesta breu intervenció parlada, el personatge del cuiner és presentat com el que Bohnengel anomena “l'eina inconscient d'execució de la venjança” (2016: 207), una figura aliena al conflicte amorós però crucial per al desenllaç de la tragèdia i, a més, amb un fort compromís amb la seva tasca<sup>406</sup>. Un cop preparat el plat, és dut a taula i consumit ràpidament per la senyora, fet que provoca en el marit un sentiment de culpa que li oprimeix, precisament, el cor, i que humanitza per primera vegada el personatge, començant-lo a presentar no tant com antagonista sinó com a partícip de la desgràcia, que s'inaugura amb el següent fragment:

---

<sup>404</sup> A ell li va sobrevenir un fet violent, / a causa del qual perdé la vida: el seu cos fou violentat. / El senyor digué: “Has estimat la meva esposa, / oh Brenberger, això et costarà la vida!” / Li tallaren el cap en aquell precís instant, / i la roja boca de la dama devorà el cor que li fou extret del cos.

<sup>405</sup> El marit prengué el cor i li digué al seu cuiner: / “Prepara'm aquest menjar amb cura, que tingui un gust exquisit!” / El cuiner respongué: “Ho faré amb molt de gust. / Us ho prepararé bé, de manera que sigui deliciós, / ja que així és com em guanyo el meu sou. / Elaboraré la vianda amb els meus mètodes més astuts. / Us ho prepararé bellament,” / digué animat el cuiner, “que ho sapigueu, senyor.” / Quan el cor estigué a punt, el portaren davant de la senyora. / Hom s'assegué a taula i de seguida començà l'àpat. / La dama portà el primer mos a la seva boca. / Després, el cor del noble senyor experimentà un fort dolor.

<sup>406</sup> Ens trobem davant de l'única versió del motiu del cor menjat en què la figura del cuiner, a més de fer aparició, té veu.

Der herr, der sprach: "Frau künt ir mich bescheiden nun,  
was ir jetzund gessen hant, das euch der lieb got lone?"  
Die frau, die sprach: "Und das enweiss ich sicher nit.  
Ich wolt es also gern tun, es schmeckt mir also schone."<sup>407</sup>  
(v. 25–28)

El punt d'inflexió del poema es produeix amb la pregunta directa del marit, desapareguda en el *Herzmare* i recuperada aquí, probablement per influència de la *Vida* i en favor d'un esquema narratiu més simple que redueix el diàleg entre personatges. La dama sent curiositat pel plat que ha menjat, però la seva primera reacció no és tan exagerada com la de les versions anteriors i, sobretot, no afirma que sigui el millor aliment de tots ni que vulgui prescindir de menjar i beure res més.

Er sprach: "Für war, so gelaub du mir.  
Es ist gewesen Brembergers herz. Er trugs in seinem leibe.  
Er kund vil freuden machen dir  
und bracht dir vil schimpf und scherz und kund dir leid vertreiben."  
Sie sprach: "Hab ich gessen, dass mir leid vertiben hat  
und solt meiner armen selse werden nimmer rat,  
so tun ich einen trunk darauf zu disen stund.  
Von essen, trincken unde speiss kombt nimmer mer in meinen mund."<sup>408</sup>  
(v. 29–36)

La revelació és igualment àgil i no inclou el cap de l'amant com a prova de la veritat, com sí que es feia a la biografia llegendària de Guillem de Cabestany. El descobriment va acompanyat d'un breu comentari respecte el poder que en vida l'òrgan havia exercit sobre l'estimada, a qui aportava moltes alegries. El cor com a lloc d'origen de dolor i d'alegria és, com s'ha pogut comprovar, una constant tant en el corpus poètic de Reinmar von Brennenberg com en les cançons de *Meistersang* que se'n serveixen. Com que la dona ha devorat l'únic remei contra el seu mal d'amor, se sap condemnada, però no anuncia la seva mort de forma explícita, com sí que feia en la resta de versions. La referència a l'ànima recorda el catorzè vers de *Von der frauwen gemacht* (*min hertz und auch die sel mog eß an freuden nit verwinden*, RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/522a, v. 14) i aporta un toc espiritual a la reacció de la dama, que fa el seu jurament tan bon punt descobreix l'engany. És aleshores quan apareixen un seguit de novetats inexistents en tots els textos anteriors:

Die frau stund auf, sie eilet von dem tische hin.  
Sie verbarg sich in ir gemach und dacht irs herzen schwere:  
"Hilf, Maria, du himelische künigin!  
Das mir nie so leid geschach, so an dem Brembergere.

---

<sup>407</sup> El senyor digué: "Esposa, em podríeu dir/què és el que acabeu de menjar, i que Déu us ho pagui?"/La senyora respongué: "Us asseguro que no ho sé pas,/i bé m'agradaria saber-ho, ja que m'ha semblat deliciós."

<sup>408</sup> Ell digué: "De veritat, i creu-me,/era el cor de Bremberger, el va dur dins del seu cos./Et va portar molt de plaer i diversió,/era capaç de dur-te moltes alegries i d'alleujar-te el dolor."/La senyora respongué: "Si he menjat allò que m'alleujava el dolor/i la meva pobra ànima no ha de trobar consol mai més,/aleshores brindo per això ara mateix:/res de beguda ni de menjar no tornarà a entrar per la meva boca."

Umb meinen willen leid er not,  
da war er gar unschuldig an: Er muß mich immer reuen.  
Umb in so leid ich hie den tod.  
Meins leibs er nie gewaltig ward, red ich bei meinen treuen.  
Er kam mir nie so nach, das mir von im ward ein umbefang.  
Des traur ich seer, mir ist mein leben worden krank.

Sich hat verkert herz, mut und all mein sin,  
und wann meins lebens nimmer ist, so scheid mein arme sel von mir dahin.”<sup>409</sup>  
(v. 37–48)

En conèixer la veritat, la senyora es retira a l'espai íntim de la seva cambra, on reflexiona sobre el mal del seu cor. Allà resa a Maria en una pregària que sembla inspirada pels laments femenins de *Prennberger* i *Von der frauwen gemacht* i defensa la innocència del seu difunt amant, de la mateixa manera com el jo líric de les composicions de *Meistersang* declarava la seva innocència davant de Déu. La dona es culpa de tot el patiment pel qual ha hagut de passar *Bremberger*, per això afirma que s'ha de penedir per sempre més de la tragèdia, un comentari que remet també a les múltiples mostres de dol de *Prennberger* i *Von der frauwen gemacht*. Al llarg d'aquests versos podem constatar el tret més característic de la *Bremberger-Ballade* respecte la resta de versions del cor devorat: la mort dels protagonistes posa de manifest una espiritualitat més explícita, característica que no només estaria relacionada amb les composicions del propi Reinmar von Brennenberg i la concepció amorosa que hi desenvolupa, sinó sobretot amb les cançons de *Meistersang*, amb una espiritualitat inherent que reformula el jo líric de Reinmar. Dins d'aquest ordre espiritual, el cor manté el seu paper central i presenta un tractament molt semblant al dels altres autors analitzats, amb algunes particularitats que tenen el seu origen exclusivament en les cançons de *Meistersang* i en les dades històriques del personatge real. Es conserva per aquest mateix motiu la insistent constatació que la relació no havia estat consumada, repetint les paraules que ja havien aparegut en boca de l'amant a *Als er sterben wolt macht er diß dry (Ich kam ir nie so nah, das mir wüird ir umbefangke*, RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/521a, v. 21). L'impacte que té en la dama l'assassinat del poeta s'expressa de manera idèntica a aquestes composicions (*des ste ich bir und ist mein leben chranke*, RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 6, v. 4; *des frew ich mich, sit mir mine leben ist worden krank*, RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/521a, v. 22) i trastorna “el cor, l'ànim i tots els sentits,” idea ja vigent en les *Sangspruchstrophen* de Reinmar von Brennenberg (sobretot a *Die wisen merken, wie mir senden ist beschehen*, KLD 44, IV 9). Sabent-se condemnada, finalment, la senyora demana que l'ànima se li separi del cos en un desig de mort que sembla beure de la partició anímica ja esmentada en aquests textos (*so nym du hin, herre, mein sele / und senke sey in der belle grunt; lass*

---

<sup>409</sup> La senyora s'aixecà, marxà precipitadament de la taula, s'amagà a la seva cambra i pensà en el dolor del seu cor: “Ajuda'm, Maria, reina celestial, / que mai no m'esdevingué tant de dolor com a causa de *Bremberger*. / Per culpa meua ha hagut de patir, / ell era del tot innocent, sempre m'ha de saber greu. / Per ell patiré ara la mort. / Mai no va posseir el meu cos, parlo amb tota sinceritat; / mai no se m'acostà tant, com per poder-me abraçar; / això m'entristeix molt, la meua vida s'acaba, / m'han canviat el cor, l'ànim i tots els sentits, / i si ja no queda res de la meua vida, així se separi la meua pobra ànima de mi.

*sey mit jamer leben*, RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a, 7, v. 3-4; *min hertz und auch die sel mog eß an freuden nit verwinden*<sup>410</sup>, RSM 5 <sup>1</sup>ReiBr/522a, v. 14). L'aura d'espiritualitat es conserva fins al final de la composició:

Nun wölt ir hören, wie lang die frau des lebens pflag.  
An essen, trincken het sie kein not, als ich auch wil bescheiden.  
Für war, sie lebt bis an der elften tag;  
do schied die zart, die werd davon. Dem herrn geschach gross leiden.  
“Ach got, wie sol es mir ergan,  
das ich die liebste frauen mein je unerlich han verrotten  
und iren werden dienstman?  
Ich fürcht, es wird mit vil zu schwer, mein sel muss leiden note.”  
Der herr, der stund und sach den grossen iamer an:  
“O herre got, das ich sie beide sant verraten han!”  
Der herr ein messer in sein eigen herze stach.  
Es wend denn Maria und ir liebes kint: Sein sel muss leiden ungemach.<sup>411</sup>  
(v. 49–60)

La darrera estrofa presenta el desenllaç de la tragèdia: el doble suïcidi de la senyora i el marit. Un cop es tanca a la seva cambra, la mort de la dona és la més llarga i dura de totes les que s'han presentat, tot i ser menys violenta: després d'onze dies sense menjar, mor sola i per inanició. A diferència del *Herzmære*, i recuperant el model de la *Vida*, l'acció no acaba en el moment en què els enamorats han mort. No s'entra en les conseqüències polítiques del que ha succeït, però sí en les ètico-morals i espirituals: la reacció del marit davant la mort de la seva esposa és, per primera vegada, la tristesa, acompanyada d'inseguretats i de temor diví. Els remordiments són un element que Jakèmes ja havia inclòs en la versió francesa, però en aquest cas són el resultat d'un context diferent: si al text de Konrad von Würzburg l'acció quedava bruscament tallada, ara la indiscutible innocència de Bremberger és acceptada pel marit. El penediment que això li provoca arriba fins a tal extrem que el personatge, per primera vegada, se suïcida, i no amb un mètode qualsevol: es clava un ganivet al cor, compartint el mateix dolor que havien experimentat anteriorment la seva dona i el poeta. Responent als precis de la dama, la poesia es clou amb l'aparició de la verge Maria, que s'emporta l'ànima del marit i la condemna a l'infern pel seu crim.

---

<sup>410</sup> El meu cor i la meva ànima no s'han de cobrir mai més d'alegria.

<sup>411</sup> Ara vulgheu sentir quant de temps la senyora conservà la vida./No va tenir necessitat de menjar ni de beure, tal i com us vull explicar./La veritat, va viure fins a l'onzè dia;/aleshores la noble i delicada va morir i al senyor li sobrevingué una gran pena./“Oh, Déu, què em passarà ara,/que tan deshonestament he fet morir la meua estimada esposa/i el seu estimat vassall/tan deshonestament he traït?/Temo que se'm farà massa dur, que la meua ànima hagi de patir.”/El senyor s'alçà i considerà el gran dolor:/“Oh, Déu meu, els he traït ambdós!”/El senyor enfonsà un ganivet al seu propi cor./Si no ho eviten Maria i el seu estimat fill, a la seva ànima li tocarà patir.

## **CONCLUSIONS**

## CONCLUSIONS

L'anàlisi detallada del corpus líric i dels documents relatius a les dades biogràfiques que ens han pervingut de Guillem de Cabestany, el Châtelain de Coucy i Reinmar von Brennenberg, sumada a l'estudi dels textos llegendaris sobre aquests trobadors, ens ha permès constatar un seguit d'analogies i divergències específicament relacionades amb el motiu literari del cor devorat i bastir un pont entre els personatges reals, els subjectes lírics de les composicions tractades i els personatges literaris que protagonitzen les diferents versions de la llegenda, a més de traçar els processos de transformació que experimenta la imatge de cada trobador des d'autor reconegut fins a figura llegendària. Hem observat que, en aquests processos de transformació, el motiu del cor, inicialment funcional en clau metafòrica, evoluciona fins a materialitzar-se en un òrgan físic i esdevenir "personatge" d'un relat que, partint d'una base cultural comuna gestada en els circuits de la literatura culta, el context historicocultural de cada territori adapta de forma diversa.

L'estudi contrastat de totes aquestes dades ens ha permès formular les hipòtesis i extreure les conclusions que exposem a continuació:

**1)** Els fets que es narren a la *Vida* de Guillem de Cabestany, tot i ser prou versemblants pel que fa a les dades cronològiques i geogràfiques, i tenint present la demostració de l'existència de tots els personatges implicats, no van succeir. Aquesta afirmació queda demostrada per dos motius:

– Els esdeveniments que s'hi relaten queden desmentits per la documentació històrica: Saurimonda i Ramon se separaren, i Guillem de Cabestany visqué suficient temps, després d'aquesta separació, com per anar a les Navas de Tolosa acompanyat del seu suposat enemic, el fill del primer matrimoni de la senyora i el seu tercer marit. No podem saber si el trobador morí en aquesta batalla, però tenint en compte que el seu rastre documental es perd a partir d'aleshores, la hipotètica mort violenta que serví d'inspiració a l'hora d'elevat el trobador com a protagonista de la llegenda queda reduïda a una simple especulació, molt probablement desvinculada de Ramon i de Saurimonda.

– En relació amb aquest darrer punt, el relat de la mort de Cabestany s'insereix en l'esquema d'un motiu folklòric preexistent el qual ja havia tingut anteriorment manifestacions literàries que seguien un esquema narratiu molt semblant (*Lai de Guirun*, *Lai d'Ignaure*, *Linhaure*). Tinguem en compte, a més, que des de les redaccions d'*ABFbIKN*<sup>2</sup> fins a la versió de *P* el contingut de la narració s'allunya cada vegada més dels referents reals, fins al punt de crear una llegenda que aglutina episodis ficticis que, molt probablement, han estat extrets d'altres textos de temàtica cortesana.



Les dades històriques, tal com afirma Cots (1977–1978: 39), permeten, tot i així, formular la hipòtesi que la llegenda hauria estat atribuïda a Ramon, Guillem i Saurimonda perquè en la seva existència real succeí alguna circumstància mínimament semblant o que es pogués relacionar amb la descrita a la *Vida*. Cambouliu (1858: 88), fins i tot, s'atreveix a proposar que Guillem hauria estat patge de Saurimonda durant la seva infància i que potser caldria veure en el relat llegendari l'exageració d'alguna escena una mica violenta de gelosia conjugal per part de Ramon. En efecte, no es descarta la possibilitat que entre el Guillem i el Ramon reals sorgís algun tipus de malentès durant el matrimoni del segon amb Saurimonda, però en no tenir-ne cap prova històrica ens mouríem un cop més en l'àmbit de les suposicions, inevitablement influïts pels fets narrats a la *Vida*. De la biografia llegendària, per tant, hem de considerar reals únicament els personatges que la protagonitzen, el seu entorn geogràfic i posició social i la naturalesa de les composicions de Cabestany. Són producte de la fantasia, en canvi, la història d'amor, la tràgica mort i el context en el qual s'escrigué *Lo doutz cossire*.

El Guillem de Cabestany literari, però, podria també ser un reflex de diverses persones reals. Igual que d'altres personatges històrics de l'Edat Mitjana que acabaren convertits en figures llegendàries, existeix la poc ortodoxa possibilitat, fins ara no plantejada en cap dels estudis referits a Guillem de Cabestany, que la projecció literària del nostre autor aglutinés les vivències viscudes per diversos personatges contemporanis amb el mateix nom. Cots documenta (1977–1978: 6), per exemple, un *Guillelmus de Cabestan* que el 1162 fa de testimoni en un tractat de pau entre *Guilhem VII de Montpel·lier* i els senyors de Pignan, i un *Guillelmi Capite Stagno* que el 1192 firma també com a testimoni d'una donació d'Arnau de Cervera i de la seva muller Agnès al monestir de Santes Creus. Ambdós personatges eren coetanis del Guillem trobador i gaudien d'una posició social suficientment elevada com per exercir de testimonis de grans senyors; sembla molt probable, per tant, que ens trobem davant de vassalls d'una certa categoria. Si això fos així, res no contradia la possibilitat que algun altre Guillem de Cabestany de cert prestigi patís algun tipus de desgràcia, i que la tragèdia acabés sent atribuïda al Guillem més famós: el trobador. Aquest fenomen de confusió hauria estat clau per a la gènesi de la *Vida*.

2) Els dos grans testimonis documentals de Gui IV de Coucy dels quals disposem, el cartulari de Notre-Dame d'Ourscamp i la crònica de Villehardouin, ens aporten més dades històriques sobre el *trouvère* de les que tenim sobre Guillem de Cabestany. Sabem del cert que fou un noble nascut poc abans del 1167, que heretà els títols de vescomte de Soissons, senyor de Namcel i Thourotte i castellà de Coucy, que féu nombroses donacions a l'abadia de Santa Maria d'Ourscamp i que morí i fou llançat al mar Egeu el 1203, tornant de la Quarta Croada. Tota aquesta informació garanteix que hi hagi moltes menys llacunes en la recepció immediata de la figura històrica del castellà i que el seu procés de mitificació es construeixi sobre aquestes dades. Les referències concretes i els detalls eviten confusions i/o possibles casos d'homonímia, i permetrien a Jakèmes bastir un personatge literari molt

versemblant i en contacte amb la realitat política, social i cultural de l'època, una condició indispensable, com veurem, per a la reelaboració del motiu literari del cor devorat en l'àmbit francès. En aquest aspecte, és important posar de relleu que Jakèmes se serviria de les dues dades més destacables que coneixem sobre el *trouvère* per a la caracterització de Regnaus: el títol de castellà de Coucy i la participació i mort en alta mar durant la croada.

3) L'única dada històrica que coneixem sobre Reinmar von Brennenberg, l'assassinat documentat el 1276, dotà el poeta d'un transfons biogràfic excepcional que suposà el punt de partida per a la seva singularització. Seguint en la línia dels autors occità i francès, constatem que aquesta manca de dades podria haver estat igualment fonamental i que hauria marcat la recepció del poeta en la mentalitat col·lectiva. Per altra banda, i de manera semblant a Guillem de Cabestany, podria ser que la figura del *Minnesänger* Reinmar von Brennenberg que ens ha arribat avui en dia sigui la fusió de diversos Reinmars pertanyents a un mateix llinatge. Ja hem comentat la possibilitat que s'unifiquessin dues figures diferents: la del Reinmar assassinat amb la del poeta. En cas de ser així, l'hipotètica confusió, sigui o no intencionada, afectaria de ple el procés de mitificació del Reinmar *Minnesänger*, al qual s'atribuiria una mort aliena.

4) A totes aquestes circumstàncies històriques tan singulars, que relacionen estretament les biografies reals del trobador, *trouvère* i *Minnesänger* amb les tres versions del relat llegendari, nosaltres hi sumariem les circumstàncies literàries. En el cas de Guillem de Cabestany, la base per a la consolidació de la llegenda, les dades històriques i la conjuntura social, es consolidaria a partir d'un corpus líric que manifesta una certa complicitat respecte el motiu del cor devorat. Martí de Riquer afirma molt encertadament que cap de les hipòtesis plantejades per tal de justificar les raons per les quals Cabestany s'alçà com a protagonista del cor menjat no té una base sòlida (RIQUER/COMAS 1980: 99) i parla d'una "rara coincidència" a l'hora de veure aplicada la llegenda tant a Guillem de Cabestany com a autors posteriors d'altres territoris (RIQUER 1983: 1065). Planteja també l'existència hipotètica d'una o més cançons, avui en dia perdudes, en les quals es féu un ús recurrent de la metàfora del cor robat, recurs, per altra banda, freqüent en la resta de trobadors. Sense descartar la possibilitat d'una o més cançons perdudes, que podrien ser essencials a l'hora de vincular història, lírica i llegenda, nosaltres considerem que, tot i la "rara coincidència", en les composicions analitzades hi ha un seguit de temes prou suggestius com per bastir un subtil pont entre la lírica de Cabestany i la llegenda del cor devorat, i entre la figura del trobador occità i les dels seus successors francès i alemany. Aquests temes són:

– El dolor, el martiri i el temor a la mort: la malenconia i la submissió absoluta a l'amor fan que Cabestany pateixi, si bé el dolor sol ser descrit com a "dolç". Ell mateix es defineix en un principi com un *sofridor* (213,2, v. 38), i posteriorment es presenta com el major màrtir d'amor que hi ha hagut (213,5 i 213, 7). Guillem està

disposat a fer tot allò que la senyora li demani, posant com a límit només la seva pròpia por (213,2) i oblidant-se de si mateix (213,5). Aquest excés d'amor, que condueix a un excés de temeritat, té com a conseqüència la por a la mort, ja sigui a sucumbir de pena per excés de passió (213,3) com a defallir per romandre massa temps allunyat de l'estimada (213,7). Per altra banda, l'autor manifesta el temor a ser assassinat (213,7), afirmació que podem entendre tant metafòricament (bandejat del joc cortès) com literalment. Els conceptes de màrtir de l'amor i de mort/assassinat per amor encaixen amb el contingut de la llegendària *Vida*.

– L'ús metafòric del cor: els sentiments de tristesa, prudència, insatisfacció, por i desig s'expressen sempre amb imatges referents al cor, centre de l'experiència amorosa i sobirà de la vida, el pensament i les accions del poeta. En la lírica analitzada, el cor és presentat com:

- El recipient que conté el líquid de l'afectivitat, podent fer referència, com ja s'ha comentat anteriorment i si seguim els tractats mèdics medievals, a la sang, fluid dels sentiments passionals (213,1).
- El blanc de tir que fereix la llança de l'amor, del qual sobreixeix el ja esmentat líquid afectiu (213,1). El cor perforat per aquesta mateixa llança és posteriorment mostrat pel trobador a la dama, imatge amb un gran poder de suggestió.
- L'indret on neix el desig gràcies a la llum de la dama, de la mateixa manera com el bon temps fa florir les plantes (213,3/213,5/213,7) .
- L'objectiu que les flames de l'amor ataquen i corroïxen per dins, tot consumint-ne els sentiments positius (213,3/213,5).
- El vehicle exterioritzador de la sinceritat afectiva, a través del seu ús amb l'adjectiu *verai* (213,4).
- El receptacle en el qual s'emmagatzema la imatge de l'objecte estimat després d'entrar pels ulls, portes d'accés al cor, quan es relaciona amb la vista (213,1/213,6/213,7/213,8/213,1a).
- El regal que s'ha entregat a la dama (213,5) i que es manté sempre amb ella (213,7) com a prova d'un amor poderós i imparabile, capaç de superar fins i tot el temps i la distància.
- L'element actiu i, en conclusió, l'autèntic protagonista de la relació amorosa: és qui suplica, desesperat, per l'amor de la dama (213,6), qui empeny ineludiblement el trobador envers ella (213,6) i qui s'alegra dels mèrits obtinguts (213,6). És, en definitiva, qui estima.

– Les referències a *Raimon*: Encara que sigui molt dubtós, com afirma Riquer (1983 [2]: 1076), que les referències a aquest nom es puguin identificar amb el Ramon de

Castell Rosselló real, coincidim amb Rossi (1983: 61) en el fet que relacionar el personatge històric i el llegendari a través del corpus líric no és tan rellevant com la mera repetició del nom, que construiria en l'imaginari col·lectiu un vincle social entre Guillem i Ramon, fonamental per a la recepció de la lírica de Cabestany i, per tant, per a la redacció de la *Vida*, que incorporaria com a antagonista *gilós* la projecció literària de Ramon de Castell Rosselló. Discrepem en què la clau per relacionar realitat i ficció sigui el suposat *senhal* al vers 64 de *Lo doutz cossire (don'e Amors)*, ja que la forma assenyalada per Rossi només es conserva en un únic manuscrit i no encaixa amb el sentit de l'estrofa, per més que la seva complicada sintaxi exlogui que es tracti d'una coincidència fortuïta (1983: 93). El que sí que es podria plantejar seria que Guillem, en qualitat de vassall de Ramon de Castell Rosselló, optés per adreçar-se a la seva senyora amb l'atrevit apel·latiu *midons*: com Milà i Fontanals comenta (1861: 440), sempre quedaria la mínima possibilitat que Ramon desconegués a qui cantava Guillem o que, simplement, donés poquíssima importància a la passió del trobador. Si s'acceptés aquesta hipòtesi, caldria tenir ben clar que xoca frontalment amb l'afirmació que Ramon era un home gelós, i que la *Vida* podria ser un relat que exagerés alguna escena violenta de gelosia conjugal, com proposa Cambouliu (1858: 88). Altres versos serien encara més suggestius pel que fa a la llegenda: seria el cas de la presència metafòrica d'una torre a 213,1 (v. 33) en la qual es troben totes les virtuts de la dama (recordem que en la tercera versió de la vida, Ramon tanca Saurimonda en una torre), del temor a la separació i de la idea d'“arrencar” l'amor del cor del poeta (213,3).

De totes les composicions, destacariem sobretot *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (213,3), *Lo doutz cossire* (213,5), *Lo jorn q'ie us vi, dompna, primieramen* (213,6), *Mout m'alegra douza vos per boscaje* (213,7) i, en cas que realment fos obra de Cabestany, *Al plus leu q'ieu sai far chansons* (213,1a). És especialment destacable que la cançó que millor exemplifica tots els temes a què al·ludim sigui també la que obtingué més difusió i la que esdevindria la base per a les *razos* del nostre trobador, que al seu torn permetria que la poesia obtingués encara més ressò. Sembla irrefutable, així, que les poesies de Cabestany presenten elements que es podrien aprofitar fins a cert punt per a l'elaboració de la llegenda el cor devorat i per a la confecció de la projecció literària de Guillem. Pel que fa a la incògnita no resolta exposada per Diez (BARTSCH 1882: 78) sobre els misteriosos versos de *Tant es de pretz e de valor enclausa*, en els quals es diu que el nom de la dama de Guillem es troba escrit en les ales dels coloms, i a la hipòtesi de Kolsen respecte *Al plus leu qu'ieu sai far chansons* (213,1a), l'únic que podem assegurar és que, sigui quin sigui el vertader significat d'aquestes al·lusions, la seva ambigüïtat en ambdues composicions es presenta com a poc rellevant per a l'estudi que ens ocupa: recordem que les dues hipotètiques *senhals* es troben en textos de dubtosa atribució i no semblen mantenir cap tipus de relació amb el motiu literari del cor devorat.

5) A diferència del cas de Guillem de Cabestany, l'autèntic punt de partença per a la mitificació de Gui, en canvi, sí que fou exclusivament el seu corpus líric, molt més conegut pels contemporanis que les seves vivències personals. Concretament, el contingut purament imitatiu i tòpic de la seva poesia, emmirallada en tots els tòpics occitans i amb una voluntat exemplar, seria la sòlida base sobre la qual s'iniciaria el procés d'idealització que acabaria per fer-lo cèlebre, i que dividim en dues fases cronològicament molt properes:

– Poc després de la mort de Gui, a partir del primer terç del segle XIII, moltes de les seves cançons es difonen ràpidament per la França d'Oïl<sup>412</sup>. L'expansió es veu afavorida pels temes poètics desglossats i pel tractament específic que el *trouvère* en fa, i és possible que trobés un impuls complementari en la mort prematura i singular del noble, tornant de la Quarta Croada. Sigui com sigui, la propagació i creixent fama de les composicions té com a conseqüència que els temes poètics propis i el jo líric de les cançons acabin per devorar el Gui de Coucy real, que en un determinat moment és reconegut com a poeta notable i, sobretot, com a amant cortès ideal. L'entrada de Gui de Coucy en l'àmbit de la llegenda és, per tant, producte de la (con)fusió entre el personatge històric i el jo líric de la seva poesia amorosa, amb els motius i les convencions arquetípiques que conté. Les proves d'aquesta assimilació les trobem, com assenyala Zaganelli (1982: 153) en les referències al corpus líric del Châtelain en obres d'entre el primer i el segon terç del segle XIII: Jean Renart insereix dins del *Guillaume de Dole* la cançó *Li nouviaux tans et mais et violete* (RS 985-986), amb múltiples referències al dolor i la menció d'un viatge per mar; Eustache le Peintre situa el Châtelain al nivell de Tristany com a paradigma d'amant cortès a *Cil qui chantent de flor ne de verdure* (RS 2116); la poesia anònima *Li Chastelain de Coucy ama tant* (RS 358) el presenta com a màrtir de l'amor; i tant a la *Chastelaine de Vergi* com al *Roman de la Violette* s'insereix la tercera estrofa d'*A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679), que reflecteix el dolor coral de l'enamorat.

– A finals del segle XIII, la figura ja idealitzada del castellà, indissociable del seu corpus líric, arriba a Jakèmes amb la predisposició perfecta per ser inserida dins d'un relat llegendari. L'escriptor, influït per la representació arquetípica del *trouvère* i potser convençut de la sinceritat de la passió continguda en les composicions, se serviria dels mateixos temes poètics que havien fet famoses les cançons de Gui (i que, en part, coincideixen amb els de Guillem de Cabestany) per estructurar i articular tot el seu *roman*. Els temes són:

- El dolor i la sinceritat: tot el corpus que hem analitzat gira entorn al mateix “dolor dolç” que Guillem de Cabestany havia expressat en poesies com *Lo doutz cossire* (213,5). L'amor, vist com el major martiri que

<sup>412</sup> *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679): ACKMOPRTUVXCh<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, anònima a AMORUV i inserida a *La Chastelaine de Vergi* (v. 295-302) i al *Roman de la Violette* (v. 4631-4642); *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40): ACFKMOPTVXaCh<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, anònima a FOV; *Li nouviaux tans et mais et violete* (RS 985-986): ACKLMOPRTUVXaCh<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, atribuïda a *muse anborse* a C, anònima a LORUV; *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913): CMRTUCb<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, anònima a CU.

L'home pugui experimentar, és únicament realitzable a través del sacrifici i del sofriment continuat, que en revelen l'autenticitat. Les poesies del Châtelain pretenen empatitzar amb tots els amants sincers que pateixen en silenci, una tessitura que hauria pogut colpir profundament Jakèmes, nostàlgic d'un amor cortès transcendent i tortuós. Si bé el tòpic de la follia amorosa només es desenvolupa en la lírica, els *lausengiers* com a enemics del *trouvère* i causa de desgràcia, ben presents en les poesies (RS 679/RS 985–986/RS 1450-458a/RS 40/RS 1913/RS 671–1823), són un temor constant en la novel·la i cobren forma amb el personatge de la dama de Vermandois.

- La pietat: les súpliques a la dama per tal que cedeixi a les demandes amoroses i la seva aparent manca de compassió són constants en les poesies que hem analitzat (RS 671–1823/RS 125–127/RS 700/RS 209/RS 1965/RS 790/RS 1982/RS 1913) i encaixen a la perfecció amb la manca de correspondència de la primera part del *roman*. En ambdós casos, els precés de desesperació, nascuts del contrast entre la bellesa i la manca de pietat de la senyora, inauguren el cant trobadoresc i han de servir per posar de manifest la sinceritat afectiva de l'enamorat, garant de la recompensa amorosa. És per aquest motiu que tant el jo líric de les cançons com Regnaus insisteixen a referir-se a la pietat femenina com una virtut que afavoreix el concepte de *mesura* i redunda en l'honor de la dama.
- La mort i la separació dels amants: l'única cura al mal d'amor és l'acceptació i correspondència de l'estimada, però l'alliberament definitiu del turment afectiu és la mort (RS 700/RS 679/RS 670/RS 1965/RS 125-127/RS 985-986/RS 209/RS 40/RS 671–1823), que eleva l'amor a un nivell superior i el fa immortal, etern. L'anhel de la mort com a única alternativa a la impossible unió amorosa parteix sempre de la bellesa femenina, fet que assenyala la dama com l'assassina directa o indirecta del poeta, tal com hem vist en Guillem de Cabestany i podrem apreciar també en Reinmar von Brennenberg. Aquesta unió indestriable entre amor, martiri i mort és crucial tant per a la confecció del personatge literari de Regnaus com per a la subseqüent recepció de les poesies de Gui a la llum del *roman*, i es vincula a la idea de separació, un dels temes que relaciona més estretament el corpus líric i la novel·la. Els casos més extrems de dolor i de temor a la mort els trobem en aquelles composicions en les quals el lament és produït per la distància entre

dama i jo líric (RS 670/RS 679), que evidencia la situació de dependència vital de l'enamorat respecte a la senyora. En aquest patiment per separació, les referències a la necessitat o a la obligació d'emprendre un viatge per mar a Terra Santa són especialment importants. L'únic element interpretable en clau històrica i l'únic eix de connexió directa entre la lírica, el *roman* i el personatge històric de Gui són les croades, episodis cabdals de la França dels segles XII i XIII i decisius per a la consolidació de Gui com a màrtir de l'amor i de la cristiandat. Dins del conjunt de referències a la separació física, destacaríem també *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965) per la seva metàfora marítima de ressons tristianians.

- El tractament metafòric del cor: l'anhel, la malenconia, el dolor i la por s'expressen sempre amb imatges referents al cor, centre de l'experiència amorosa i sobirà de la vida, el pensament i les accions del *trouvère*. D'entre tots els temes que serveixen de pont entre les cançons del nostre poeta i el personatge literari, tot sembla indicar que l'ús metafòric reiterat de l'òrgan de l'amor i la multiplicitat de significats que li atorga el Châtelain hauria estat la causa principal per la qual Jakèmes hauria decidit erigir-lo com a protagonista de la llegenda del cor devorat. Tant en el corpus líric que hem analitzat com en l'obra de Jakèmes, el cor és presentat com:

- La seu dels sentiments i, com a tal, l'entitat que empeny el poeta irremediablement vers la senyora, fins i tot en contra de la seva voluntat. En aquest sentit, l'òrgan apareix sempre en directa relació amb els ulls del jo líric i els de la dama, miralls dels seus respectius cors i connectors dels seus sentiments (RS 209/RS 985–986/RS 1450–458a/RS 40/RS 634/RS 1982). La importància del sentit de la vista i del contacte entre els ulls de la dama i els del poeta, instant en què neix l'amor, és un tòpic que seria explícitament tractat per Jakèmes en el *roman*.

- El blanc de tir que és mortalment ferit per la llança de l'amor, procedent del cor de la senyora i disparada a través dels seus ulls (RS 209). Si bé en el *roman* hi ha una única referència a la llança de Peleu (v. 112), els ulls de la dama de Fayel, com ja s'ha comentat, són fonamentals per a l'enamorament de Regnaus i en més d'una ocasió són descrits com dos punts lumínics punyents que danyen el cor de l'enamorat.

- L'espai de reflexió interior, asserenat gràcies a l'arribada de la primavera (RS 40/RS 985–986/RS 209/RS 1913/RS 1450–458a/RS 1982) o perturbat per la tristesa hivernal (RS 1009), on floreix el cant

trobadoresc (RS 671–1823). Tot i que els exordis s'ajusten a la convenció occitana sense aportar cap novetat rellevant, en la majoria de composicions s'estableix un contrast entre el bon temps i la tristesa del poeta, particularitat que confirma el to tortuós i melancònic de les cançons que hem estudiat i que basteix una forta associació entre el dolor i el naixement del cant trobadoresc. En la novel·la, Regnaus expressa aquesta mateixa oposició entre primavera i tristesa amb la composició *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913), just després de la primera cita fallida amb la dama de Fayel. En el corpus analitzat, l'element més destacable dels exordis és el rossinyol, motiu recurrent en tota la lírica trobadoresca i punt de partença de la cançó més difosa i coneguda del nostre autor.

- L'objecte que les inextingibles flames de l'amor abrasen i destrueixen, arrasant-ne els sentiments positius (RS 125–127/RS 1982). El foc en el cor és símbol de passió desenfrenada i de sinceritat afectiva, d'un amor cortès que consumeix l'enamorat i que, a través del turment, l'ha de fer mereixedor de la recompensa de la dama. Jakèmes aplica aquestes mateixes nocions al final del *roman* (v. 8199–8200), on proclama que un cor inflammat és el que distingeix els amants autèntics dels hipòcrites.
- El recurs retòric per expressar i emfatitzar, a través de la seva adjectivació, la intensitat i sinceritat afectives. Tant en la lírica analitzada com en la novel·la, i en contraposició al *faus* (RS 40) o *mauvés cuers* (v. 8189) dels amants hipòcrites, el cor del poeta és descrit com a *fins* (RS 1450-458a/RS 1913/v. 7741), *dolent* (RS 679 / v. 7650), *jolis/liet/gay* (RS 671-1823/v. 3068) i, just abans de morir, *amorty* (v. 7686). El cor de la senyora, per altra banda, és descrit com a *frans* (RS 1965) i *dous* (v. 3068), i és d'especial interès que el Châtelain s'hi adreci en la seva lírica amb el *senhal* de *Biax Cuers* (RS 790), ja que revela el paper central que el poeta atorga a l'òrgan en les seves composicions. En el *roman* es parla fins i tot del cor del marit, *iriés* (v. 4856) quan descobreix la relació clandestina i *esméu* (v. 8142) quan tem la venjança dels parents de la seva difunta esposa.
- La penyora cedida a l'estimada com a garantia de l'amor cortès i mostra de sinceritat (RS 40/RS 790/RS 209) i materialització de tots els sentiments i de la persona de l'amant. Com a present lliurat a la dama, i en una única ocasió en la lírica robat per ella (RS 700), la imatge del cor reuneix les condicions físiques i espirituals de l'enamorat, i tot el que se'n deriva: cos, sentits, ànima, salut, raó i seny. Alhora, l'òrgan es relaciona directament amb el de la dama en



una unió que sobrepassa el pla físic per convertir-se en el símbol d'una passió idealitzada, superior i immortal (RS 790/R671–1823). Aquesta materialització d'una experiència afectiva elevada en l'ordre del cor és inherent a la concepció sentimental elaborada per Jakèmes i és present al llarg de tota l'obra, a través dels constants intercanvis de cors entre enamorats, que arriben al seu punt àlgid amb l'extracció real de l'òrgan de Regnaus, que trenca definitivament la barrera metafòrica.

6) Pel que fa a Reinmar von Brennenberg, hem d'entendre la gènesi, l'evolució i la instauració de la seva llegenda com un procés gradual semblant al que va viure prèviament Gui de Coucy, però amb les seves pròpies particularitats i amb mitjans de transmissió textual que només foren possibles en l'àmbit cultural germànic. Aquest procés es desenvolupà de la següent manera:

– El crim documentat el 1276 i, sobretot, la miniatura del *Codex Manesse*, l'única de tot el volum que representa la mort d'un poeta, perfilarien el Reinmar von Brennenberg poeta com el personatge assassinat gràcies a la ja esmentada falsa relació causa-efecte (amor del jo líric-assassinat), que fusionaria personatge històric, representació pictòrica i veu poètica, retroalimentant assassinat, miniatura i corpus textual. Aquesta és la primera clau per a la recepció de l'obra lírica del *Minnesänger* i l'ulterior sorgiment de la seva llegenda.

– La segona clau la trobem en el contingut del corpus líric. Els principals temes poètics que podem detectar-hi, molt semblants als dels antecedents occità i francès, permeten de bon principi bastir un pont entre la producció del *Minnesänger* i la llegenda del cor devorat:

- El dolor i la mort: igual que en les cançons de Guillem i de Gui, en les composicions de Reinmar l'amor és inseparable del dolor (KLD 44, I) i la dama és considerada com l'única cura possible al patiment. En els seus versos, la senyora es mostra més cruel que en el corpus dels autors previs (KLD 44, IV 7) i és descrita com a “assassina dolça i suau” (KLD 44, IV 7, v. 81), un oxímoron que substitueix la dicotomia de “dolor dolç” dels trobadors anteriors. Les referències a la mort i la importància que es dona a l'ús del verb *verderben* (KLD 44, I; KLD 44, IV 7) apunten a una concepció de la relació amorosa igualment propera als altres autors analitzats, sobretot a Guillem de Cabestany: els sentiments predominants són els de desesperança i resignació malencònica.

- Les lloances a la dama: la impossibilitat de realització amorosa és el desencadenant de múltiples súpliques i lloances a la dama que revelen l'obsessió del jo líric envers ella (KLD 44, IV). L'excel·lència de la senyora s'estén cap a una lloança a tot el gènere femení per la seva superioritat moral (KLD 44, IV) i a una divinització de l'estimada (KLD 44, IV 3), que apropa la representació femenina a la *donna angelicata* italiana. Els planys i exhortacions a forces superiors, sigui a Déu o a la personificació d'Amor, són igualment una constant.
- El to didàctic: els elogis desemboquen en reflexions didàctiques sobre les dones i l'amor, sobretot en el tercer *Lied* (KLD 44, III) i en les darreres *Sangspruchstrophen* (KLD 44, IV 10–12). Aquestes consideracions, juntament amb les lloances, caracteritzarien el jo líric de les composicions de Reinmar von Brennenberg com el d'un amant exemplar, coneixedor i seguidor de l'amor cortès.
- L'ús metafòric del cor: com a centre de l'experiència afectiva, l'òrgan s'utilitza amb menys freqüència en les composicions d'aquest poeta, però amb metàfores més suggerents i fàcilment vinculables al motiu literari del cor menjat. En la lírica analitzada, el cor és presentat com:
  - El lloc del qual emana el sentiment amorós (KLD 44, I) i el punt on arriba l'afecte de l'estimada (KLD 44, IV 2).
  - Com a materialització de l'afecte, l'objecte en possessió de la dama (KLD 44, IV 7, v. 82; KLD 44, IV 4), que comporta en el jo líric el clàssic trencament cor-cos (KLD 44, IV 9).
  - La prova que el poeta ofereix a la senyora com a mostra del poder que té sobre ell, i que només la mort seria capaç d'anul·lar (KLD 44, IV 4). Com a present a la dama, el cor encadena espiritualment l'enamorat a la senyora, generant una relació de dependència malaltissa.

– La tercera clau i la més important, ja que és la que catapultava definitivament Reinmar von Brennenberg a l'àmbit de la llegenda, és la melodia de les seves *Sangspruchstrophen*. Gràcies al *Ton IV*, les estrofes de *Sangspruch* entrarien, sempre influïdes per l'assassinat històric del poeta, dins de les escoles urbanes de *Meistersang*. Les noves cançons que els mestres cantors compondrien emprant aquesta música aglutinarien la majoria de temes poètics del trobador; les imatges del dolor, l'obsessió, el turment amorós i l'intercanvi del cor dels amants serien dutes a l'extrem i permetrien una remodelació del jo líric de Reinmar. La partició de

l'enamorat, el cor en mans de l'estimada i la referència a ella com a "assassina dolça i suau", interpretada segons els esdeveniments històrics, convertirien la mort per amor en un assassinat despietat. La presència del tema de la mort aniria en augment fins a convertir-se en l'eix central a l'entorn del qual giren les cançons, i el cor guanyaria paulatinament en importància. De la mateixa manera, la dimensió espiritual s'accentuaria amb creixents exhortacions a Déu i la institució d'un amor correspost i immortal, que supera el joc de l'amor cortès i es consagra com a etern. Els altres temes novedosos que cal destacar en les composicions de *Meistersang* són la presència d'un tribunal que jutja el crim del poeta i les desesperades declaracions d'innocència de l'amant. A aquestes innovacions s'hi afegeix la introducció de la veu femenina i el tractament del tema des de la perspectiva de l'estimada, que es plany pel destí del poeta i manifesta un anhel de mort. Reinmar passa d'aquesta manera de poeta a màrtir de l'amor cortès, la qual cosa propicia la seva incorporació a la llegenda.

7) Si considerem les respectives versions de la llegenda, la *Vida* de Guillem de Cabestany és un exemple més, juntament amb *Linbaure* i segurament amb el *Lai de Guirun*, de l'aplicació del motiu literari del cor devorat en l'àmbit cortesà occità. És indubtable que, com els seus antecedents, el relat occità s'adapta a l'entorn social, geogràfic i històric en erigir com a protagonista de la llegenda Guillem de Cabestany, cavaller i trobador del Rosselló. Aquesta reescriptura de la narració ens permet extreure les següents conclusions:

- Les singulars circumstàncies històriques podrien ser el punt de partida per a entendre com i per què es decidí que Guillem de Cabestany entrés a formar part de la llegenda del cor menjat. Per més que la producció poètica analitzada incorpori alguns elements propis que la singularitzen, totes les composicions segueixen fidelment els cànons formals i estilístics del moviment trobadoresc occità sense cap innovació de pes. Seria erroni, en conseqüència, afirmar que les cançons del nostre trobador suposaren una fita literària o un gran eix de renovació en l'univers de la *fin'amors*. És sens dubte l'avinentsa social, geogràfica i cronològica del poeta i dels personatges del seu entorn allò que assentà les bases que catapultarien Guillem a convertir-se en protagonista del relat del cor devorat. A aquesta conjuntura històrica, la lírica aportaria elements que podem considerar de major o menor importància (malenconia, tristesa, dolor, martiri i referències a *Raimon*) i que serien popularitzats sobretot gràcies a *Lo doutz cossire*. Quan un o més autors prenen com a base la informació històrica i, en el cas d'HRP, aquesta composició per a confeccionar la llegenda, la pròpia cançó obté molta més difusió i queda indisolublement lligada al motiu del cor devorat: és així com Cabestany passa a ser considerat definitivament com un amant exemplar i un model d'amant cortès. Aquest mateix procés fa que la recepció de l'obra lírica del trobador i de la seva

figura històrica es vegin condicionats des de llavors i fins als nostres dies per la *Vida*.

– Per tant, i com assenyala Rossi, quan l'autor o autors de la *Vida* escolliren atribuir finalment a un poeta, a un “exquisit poeta d'amor” (1983: 33), l'antic mite del cor devorat, més que reescriure una important tradició estaven procedint de forma més o menys conscient: només una o més persones que estiguessin familiaritzades amb l'entorn històric en què visqué Cabestany i amb la seva obra lírica podrien haver escollit de referir-se a ell, a Ramon i a Saurimonda.

– Es manté també la possibilitat que hi hagi una cançó perduda i fins i tot una història folklòrica local que es podria entrellaçar amb la del cor devorat, com proposa Riquer (1983 [2]: 1066). L'important, però, és que el fet que en la lírica no hi hagi ni mencions ni referències a fets reals i/o a les circumstàncies biogràfiques de Cabestany és un incentiu més per a introduir-lo com a protagonista de la llegenda del cor devorat: la manca d'informació biogràfica i el caràcter tràgic de les poesies com a únic testimoni vital del trobador són fonaments prou sòlids sobre els quals bastir la llegenda.

– Finalment convenim que, a l'hora de confeccionar la *Vida*, hi hagué una voluntat exemplar. Amb la venjança que el marit pren contra el cor de l'enamorat, *topos* central de la literatura cortesana (BOHNENGEL 2016: 79), el que s'està fent és materialitzar el sentit més fonamental de la *fin'amors*: el cor com a centre del jo. El vel entre símbol i realitat queda així esquinçat; l'episodi narrat a la *Vida* no deixa de ser, com molt bé assenyala Bohnengel (2016: 37), el producte d'una transcodificació cultural a partir del moment en què el concepte eticoideològic de la *fin'amors* comença a canviar i a matisar-se. Cal no oblidar que la llegenda del cor devorat entrà a Europa a mitjans del segle XII, moment crucial pel que fa a l'expansió política i comercial del continent. La ideologia cortesana que es mostra en la *Vida*, per tant, més que no pas vulgaritzar-se, com proposa Rossi (1983: 33), es realça a través de la materialització, es fa física i tangible a través del cor arrencat de Guillem, tot manifestant una consciència de crisi dels valors cavallerescos. Precisament per aquesta intenció d'exemplaritat, i tot i l'indubtable ús històric que s'hagi pogut donar a la *Vida*, potser ha estat un error, fins ara, voler vincular al detall la biografia real del trobador amb la llegendària: la *Vida* podria haver estat el resultat d'una o més ments creatives relativament properes a Guillem de Cabestany en cronologia i geografia que, motivades per les circumstàncies històriques i coneixent la seva condició trobadoresca (i, molt probablement, la producció poètica), inseriren el trobador dins del relat del cor devorat i l'elevaren conscientment (i sabent que estaven redactant una ficció literària) a llegenda, a màrtir exemplar de la *fin'amors*.

8) Respecte a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, i prenent en consideració les conclusions fins ara exposades, podem afirmar que el procés de mitificació de Gui de Coucy és un fenomen col·lectiu, influït pel corpus líric del *trouvère*, i que té la seva culminació en el *roman*, de la mateixa manera com el de Guillem de Cabestany havia estat producte de la consciència col·lectiva, condicionada per les poesies del trobador occità, i s'havia completat amb la redacció de la cèlebre *Vida*. La gran diferència entre ambdós autors, però, és que el procés de mitificació de Gui és sublimat per un únic individu d'identitat coneguda: Jakèmes, que en consolida la imatge idealitzada amb l'escriptura de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*. L'anàlisi de l'obra i el seu contrast amb les dades històriques i literàries que hem exposat ens han permès extreure les següents conclusions sobre la novel·la i sobre la figura de Jakèmes, que ens ajuden a entendre el pas definitiu de Gui de poeta a llegenda:

– Tot i els errors d'atribució de *Pour verdure ne pour prée* (RS 549) i *Au renouvel de la douceur d'esté* (RS 1754), Jakèmes estava molt més familiaritzat del que sembla amb el corpus líric del Châtelain de Coucy. En el *roman*, les cançons de Gui/Regnaus són una importantíssima eina en el procés de construcció de la psicologia dels personatges i el principal eix vertebrador que fa avançar la relació i l'argument del relat. La inserció que en fa en els moments crucials de la novel·la és la major aportació de l'escriptor a la mitificació de la figura del Châtelain, ja que desdibuixa la línia entre el *trouvère* real i el personatge literari per tal d'unir-los en una sola figura. Les cançons que millor encaixen en el relat són les que hi comparteixen més trets i detalls pel que fa a l'argument: *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679) i *La douce voix du rosignol sauvage* (RS 40), que són, precisament, les composicions del castellà que més difusió i fama obtingueren. Jakèmes en devia ser conscient i va decidir inserir-les en dos moments molt importants del relat, per tal de donar versemblança a la narració i alhora contribuir a la mitificació del personatge. A part de les insercions líriques, el propi cos narratiu conté passatges molt propers o idèntics als versos del Châtelain de Coucy; en contra del que afirma Calin (1981: 199), en aquests passatges és possible detectar-hi una intertextualitat molt explícita que posa de manifest un coneixement profund del corpus líric del Châtelain. És amb aquest joc de referències que Jakèmes construeix el seu personatge fictici i el connecta amb un context històric i una producció lírica reals. La prova definitiva d'aquest mètode de confecció del *roman* la trobem en l'epístola final de Regnaus a la dama de Fayel, síntesi dels principals temes poètics del corpus analitzat.

– Més enllà del coneixement de les poesies del Châtelain, considerem que Jakèmes tenia constància de les principals dades biogràfiques sobre Gui de Coucy i estava molt ben informat sobre la història recent del seu entorn. El context històric en el qual es desenvolupa la relació amorosa entre el poeta i la dama de Fayel en el *roman* coincideix amb l'època en què visqué Gui i fa referència a alguns dels esdeveniments més rellevants de la França de finals del segle XII i principis del XIII. Com

afirma Baum (1970: 71), l'autor era conscient que el Châtelain havia format part d'una generació de poetes que visqué en aquella mateixa època i en el context de les croades, i se serveix d'aquest marc històric per a la novel·la, tot traçant una línia argumental que uneixi cronològicament les llacunes del quadre biogràfic del *trouvère* amb les dades històriques que se'n coneixen. En conseqüència, discrepem de la teoria de Paris (1879: 353) segons la qual Jakèmes prengué el Châtelain com heroi del *roman* exclusivament per les seves cançons: hi ha massa elements de *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* que encaixen també amb les dades històriques de Gui de Coucy. El cas més emblemàtic d'aquest solapament d'informació el trobaríem en el viatge a Terra Santa. La inserció de la campanya bèl·lica en la novel·la podria haver estat condicionada per les referències que en fa el Châtelain en les seves composicions, però no podem descartar que Jakèmes conegués la crònica de Villehardouin, i alguns detalls fan atractiva aquesta hipòtesi. Sabem per la crònica que Gui va morir travessant el mar Egeu en vaixell i fou llançat per la borda, mentre que al *roman* Regnaus mor en ple mar Adriàtic i ell mateix llença per la borda, havent segellat la carta per a la dama de Fayel, l'anell amb l'escut d'armes dels castellans de Coucy. El fet que en la crònica de Villehardouin, a més, no s'especifiqui la causa de la mort suposa un buit crucial que Jakèmes hauria pogut utilitzar per a la conversió del cavaller en personatge de llegenda.

– Si als dos darrers punts hi afegim que tant les poesies del Châtelain com la novel·la, separades en el temps per només uns 100 anys, mostren rastres del dialecte picard, podem plantejar-nos la possibilitat que Jakèmes, ell mateix picard, hagués conegut prou bé la lírica i la figura del castellà per proximitat no només cronològica, sinó també geogràfica. Aquesta hipòtesi explicaria la rapidesa en el procés d'elaboració de la figura llegendària del *trouvère* per part de l'escriptor i podria ser una causa més per la qual Gui fou escollit com a protagonista del *roman*. Jakèmes, des de la seva adhesió a la poètica i a la ideologia cavalleresques, hauria pogut emmirallar-se fàcilment en una figura llegendària autòctona per propugnar i difondre els valors cortesans als quals aspirava.

– El principal objectiu de Jakèmes a l'hora de redactar el *roman* era elaborar una obra de caire exemplar i didàctic pel que fa als preceptes i al significat de l'amor cortès. Segons les reflexions inicials i el panegíric final, l'element que distingeix l'amor fals, baix i vulgar del cortès, elevat i immortal és la poesia i l'acte de trobar, activitat reservada a l'elit noble. Amb aquesta proclama, l'escriptor anuncia que la seva novel·la pretén transmetre la imatge d'un passat idealitzat, una edat d'or de l'amor cortès que contrasti amb un present de decadència cavalleresca, amorosa i poètica. La intencionalitat confirma que Jakèmes era molt conscient de la importància de la sinceritat en la tradició trobadoresca d'Oïl i que es considerava fins i tot a si mateix un amant vertader, un seguidor de l'amor cortès. L'escriptor es posi-

ciona així en el bàndol dels amants tràgics, màrtirs de l'amor, i en el dels autèntics *trouvères*, tal i com farà posteriorment Konrad von Würzburg en el *Herzmare*.

– Com assenyala Suard (1989: 359), alguns detalls del *roman* de Jakèmes semblen inspirar-se llunyanament en la quarta versió de la *Vida* de Guillem de Cabestany (manuscrit *P*). Ens referim sobretot, a part de les insercions líriques, a l'estratègia del marit gelós de separar els amants per acabar amb el seu amor, ja sigui amb l'empresonament de la senyora o amb l'allunyament de l'amant a través del viatge a Terra Santa, i al passatge en què Isabel sacrifica el seu honor per protegir la dama de Fayel, molt semblant al moment en què Agnès, la germana de Margarida, es fa passar per l'estimada de Guillem. Per altra banda, hem pogut comprovar com la versió d'*HR* conté també alguns punts en comú amb el *roman*, com són les insercions líriques, la referència al protagonista com a *castelans* i la seva descripció inicial, particularitats que deixarien oberta la possibilitat d'un contacte mutu entre aquesta versió de la biografia llegendària i l'obra de Jakèmes. Pel que fa a l'episodi del cor devorat, clarament emmirallat en la llegenda del trobador occità, hi trobem matisos que connecten i alhora diferencien ambdós relats: el Châtelain, igual que Guillem, és enterrat en una església, però tot sol; la dama necessita una prova física per creure en la mort de l'amant, però en aquest cas és el cofret amb les cartes i no el cap del difunt; i finalment el marit s'exilia, però no se li expropien els béns i, passats dos anys, torna penedit per morir a les seves terres. A la *Vida* com evident obra de referència per a Jakèmes, nosaltres hi sumariem un seguit d'afegitons i d'influències purament franceses introduïdes per l'escriptor picard:

- Com ja hem dit, el *roman* parteix del context històric de la França de finals del segle XII i principis del XIII i atorga un paper cabdal a la Tercera Croada. El vincle que Jakèmes estableix entre el motiu literari i la campanya bèl·lica cerca la celebració de l'amor cortès, igual que en la resta de versions del cor devorat, però també l'apologia a la virtut cavalleresca, tot posant de relleu el valor històric de la noblesa en els fets de les croades.
- Igual que Guillem de Cabestany, Regnaus és presentat com un cavaller poeta reconegut per la seva saviesa i cortesia. La gran diferència entre els dos personatges és que, en el cas del Châtelain, d'acord amb els valors cortesos del nord de França, es posa més èmfasi en les seves habilitats marcial i es dóna una gran importància a les lluites i als tornejos, sense els quals el castellà no podria enamorar la dama de Fayel.
- En relació al darrer punt, el paper de les obres de Chrétien de Troyes com a influències literàries i pautes de l'ideal cavalleresc són crucials. L'ombra del *roman courtois* es fa patent ja des de la descripció del protagonista i la negativa inicial de la dama de Fayel a cedir a les demandes

amoroses del Châtelain, que es veu obligat a fer mèrits per guanyar-se en primer lloc el respecte de la societat i, després, l'amor de la senyora. Els tornejos de La Fère i Vendeuil com a grans esdeveniments militars i socials, als quals es dediquen més de mil versos, i el mocador com a penyora amorosa difícilment haurien estat introduïts sense una lectura prèvia dels textos de Chrétien i/o sense l'efecte que aquests textos tingueren en la societat cortesana de l'època.

- Per altra banda, les aventures i peripècies que es narren a partir de la segona part de la novel·la ens confirmen la influència del *Roman de Tristan*. Als encontres furtius, sempre contemplats com una amenaça per a l'ordre social establert, i als passatges en què Regnaus es disfressa, nosaltres hi afegiríem la travessa per mar, un episodi fonamental tant en la tradició tristiana com en el *roman*, i que marca l'inici de la tragèdia del cor menjat amb la incurable ferida de l'heroi. La mort de la dama de Fayel, a més, ens remet a la d'Isolda, amb qui comparteix la mateixa voluntat d'unió amorosa *post mortem* i el desig d'immortalitzar la tortuosa relació. Jakèmes eleva així el castellà al mateix nivell que Tristany en el terreny de la novel·la, com ja havia fet Eustache le Peintre en el terreny de la lírica trobadoresca. Creiem que aquesta elevació, que connecta el nom del Châtelain amb el d'una figura literària consagrada, és una de les claus per a la projecció llegendària de Gui a partir del segle XV. Com afirma Baum (1970: 63), a llarg termini podríem considerar Regnaus un Tristany que, enlloc de moure's per la matèria de Bretanya, ho fa per la França del XII–XIII.
- Des del principi (v. 565–576), els cors del poeta i de la dama són els protagonistes del relat i el centre de les descripcions de l'experiència afectiva, d'acord amb la tradició mèdica, filosòfica i trobadoresca medievals i presagiant en tot moment la tragèdia final. La presència de l'òrgan és constant al llarg de tota la narració, des de l'entrega metafòrica mútua que en fan els amants a l'inici fins a la seva extracció després de la mort del castellà. Els darrers versos del *roman* són fonamentals per a la mitificació de la figura del Châtelain i el seu pas de poeta i cavaller excepcional a ideal cortès i llegenda, ja que amb la materialització de la donació metafòrica, els personatges queden definitivament elevats a amants exemplars i màrtirs de l'amor. La restitució de les trenes de la dama, símbol del cor de l'estimada, juntament amb l'òrgan del poeta, expressen metafòricament la unió dels cors dels enamorats. Posteriorment, la ingesta del cor per part de la dama permetrà passar del pla simbòlic al literal, aconseguint realitzar la comunió mística metaforitzada



en els objectes. Per altra banda, el fet que a *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* sigui el propi amant qui es faci arrencar el cor, ja que el marit gelós no és present en el moment de la mort, exalta enormement la dimensió mítica de l'amant màrtir. Hem de cercar, però, el significat autèntic i profund d'aquesta variant del motiu literari en les dades històriques que coneixem de Gui i, sobretot, en el tractament que fa del cor en el seu corpus líric, que Jakèmes coneix bé i emula en la novel·la. Així, la unió *post mortem*, articulada a través del cor devorat, tindria l'origen en la retòrica cortesana i la lírica del Châtelain i seria un exemple paradigmàtic de la transferència de motius lírics en narrativa (HUOT 1999: 274), tal i com ho havia estat abans la *Vida* de Guillem de Cabestany, però de manera molt més poderosa i dràstica. En conseqüència, i com molt bé assenyala Suard (1989: 365), examinar l'obra tot interessant-se únicament en els seus aspectes realistes, com han tendit a fer molts dels estudis que l'han treballada, és banalitzar-la i caure en una anàlisi simplista. El roman és, doncs, una obra de ficció construïda a partir d'un corpus líric conegut en la qual Jakèmes assimila, transforma i reelabora tota una tradició poètica precedent, sintetitzada a través de les poesies de Gui. Si enfoquem el text des d'aquesta perspectiva, ha de ser la pròpia naturalesa del cor com a artefacte i obsequi allò que ens ha d'interessar, ja que permet a l'escriptor remetre en tot moment l'acció al món de l'al·legoria, de la poesia, concretament a la del Châtelain.

- Tot el que fins ara s'ha exposat ens permet concloure que *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* i, en conseqüència, la llegenda del cor devorat en àmbit francès han sorgit de les poesies de Gui, les dades més conegudes de la seva vida, la imaginació de Jakèmes pel que fa a les dades desconegudes i la narrativització dels clichés i estereotips de l'amor cortès presents en la lírica del *trouvère*. Tal i com indica Calin (1981: 207), la resposta de l'escriptor picard al canvi de paradigma literari de finals del segle XIII és posicionar-se a favor de les modes antigues com el *roman courtois* i la lírica cortesana; l'ús d'ambdós gèneres en una sola obra cerca reactivar la cultura literària per insistir, com es diu en el pròleg de la novel·la, en que amants i poetes poden perpetuar la tradició de Gui/Regnaus. Jakèmes s'inspiraria en el model de les *vides* i les *razos* occitanes i el plasmaria en un motlle purament francès, el *roman*, farcint així el cànon occità amb tòpics i elements d'Oïl que portarien a la glorificació cavalleresca, i ho cimentaria tot amb el motiu del cor menjat. La originalitat de Jakèmes, però, no només radica en introduir el motiu del cor menjat en el format romanesc, com afirma Suard (1989: 355), sinó també en crear un personatge literari servint-se dels motius i de les

imatges de tot el seu corpus líric, difós i conegut, entrelaçant-los amb les dades històriques que se'n coneixen. Amb l'ús i alternança de diferents registres narratius i lírics, l'escriptor narrativitza i materialitza els tòpics, clichés i estereotips de l'amor cortès, els insereix dins d'un relat que els vincula a les múltiples peripècies dels seus protagonistes i els fa reals gràcies a la inclusió del motiu del cor devorat. Aquests factors justificarien l'arrelament de la figura del Châtelain en la posterior mentalitat col·lectiva i potser explicarien el fet que se li atribuïssin erròniament tantes poesies d'altres *trouvères*, com suggereixen Gaunt i Kay (2008: 105): la imatge fictícia creada per Jakèmes condicionaria fins a tal punt la recepció del corpus líric del Châtelain, que la seva presència planaria fins i tot sobre obres d'altres poetes. En vista d'aquest fenomen i de tot el que s'ha desglossat, coincidint plenament amb Gaunt, creiem que és fonamental reflexionar sobre el pes de la figura de Jakèmes com a escriptor en la gènesi, la transmissió i la recepció de la lírica de Gui. Així, la recepció fins ara considerada casual, el que Gaunt anomena *Nothing... But tradition and convention* (2008: 107), no tindria res d'arbitrària: creiem que entre història, cançons i *roman* existeixen suficients dades i coincidències que exclouen la casualitat dels seus vincles i concloem que la figura que avui en dia coneixem amb el nom de Châtelain de Coucy és una convenció: es tracta sens dubte de la fusió entre el jo líric de les poesies analitzades i el Regnaus creat per Jakèmes, fet carn gràcies al personatge històric de Gui IV de Coucy.

9) El comentari del *Herzmare* i de la figura de Konrad von Würzburg ens ha permès detectar els recursos literaris persistents i divergents de les dues versions germàniques del relat del cor menjat respecte dels seus antecedents occità i francès, comprovar el vincle que hi mantenen i discernir-ne les característiques pròpies i compartides. En el cas del *Herzmare* com a primer text a incorporar el motiu literari del cor devorat en l'àmbit cultural germànic, podem concloure que:

– Sembla evident que la principal influència de Konrad von Würzburg a l'hora d'escriure'l fou la cloenda del relat de Jakèmes i/o una font anterior actualment perduda, reelaborada i transformada en un format decodificable per al públic alemany: el *mare*. Com s'ha assenyalat a l'inici de l'apartat corresponent, el fet que l'autor tingués accés a la versió de Jakèmes podria indicar que la composició hauria estat l'encàrrec d'un noble o d'un membre de l'alta burgesia. Curiosament, una altra influència directa seria el *Tristan* de Gottfried von Straßburg, un text que també serví de model a Jakèmes i que aquí és referit de forma gairebé explícita, fet que constata la gran difusió i impacte de l'obra de Gottfried tant en l'àmbit francès com en l'alemany durant la Baixa Edat Mitjana, i que apropa encara més el *mare* al *roman*.

També podríem arribar-nos a plantejar si l'interès de Konrad von Würzburg pel relat del cor devorat no té el seu origen en el propi *Tristan*; recordem que es tracta de l'obra on s'ha conservat la primera referència coneguda al motiu literari: el *Lai de Guirun*.

– El desenvolupament del model d'amor cortès sobre el qual s'articula *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* no rep, però cap tipus d'atenció en el *Herzmare*, on el que es tematitzen són exclusivament les conseqüències de la separació entre els amants i la reacció que pateixen els seus cors en allunyar-se l'un de l'altre, tal com havia fet Jakèmes en la part final del seu *roman*. En conseqüència, el procés d'enamorament deixa de ser important, perquè allò que interessa és el cas exemplar d'un tipus d'amor ideal que ja ningú no professa i que posa en perill la integritat física d'aquells que el pateixen en el lloc on s'origina el sentiment amorós: el cor. Com a resultat, el pla simbòlic de la narració es construeix al voltant d'una acció molt més breu i lineal que la de la versió francesa, acompanyada de personatges arquetípics i poc elaborats psicològicament. El cavaller (*Ritter*), la dama (*Dame*) i el marit (*Ehemann*) funcionen com a tipologies literàries, caràcters exemplars. Per això ni tan sols tenen noms propis, com és norma en tot el *Minnesang*. La gran idealització de l'amor cortès i la intencionalitat didàctica característica, com hem pogut veure, de la majoria de composicions de Konrad, justificarien, en primer lloc, l'absència de violència en les morts dels personatges, fet que relega el sentiment de venjança a una categoria marginal i disminueix fins a cert punt la càrrega tràgica de la narració; també el final relativament brusc, que no pren en consideració les conseqüències polítiques o morals del que ha passat, com sí que fan les versions occitana i francesa; i, finalment, la presentació dels enamorats com a màrtirs segons l'ètica de l'amor cortès.

– Igual que en la *Vida* de Guillem de Cabestany i *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Konrad von Würzburg presenta el cor com l'objectiu que l'amor vol inflamar, l'espai concret on s'amaguen els sentiments i, en suma, la força vital de l'enamorat. Portant a l'extrem la idealització de l'amor cortès, l'òrgan passa a ser no només un personatge més, sinó el protagonista del relat, tal com demostra el fet que s'esmenti fins a quaranta-set vegades en els cinc-cents trenta-vuit versos analitzats. La fascinació de Konrad von Würzburg per un estat interior que ja ningú no experimenta el mena a la lloança dels antics valors amb una voluntat de restitució; afirmar que els "cors nobles" escassegen és sentenciar per analogia que les ànimes pures, com les de Tristany i Isolda, ja no tenen cabuda en una societat que està en procés de transformació cultural, social i fins i tot psicològica, una "època de decadència de la cavalleria i ascens de la burgesia urbana" (BUSCHINGER 1980: 275) que ha modificat les mostres d'afecte entre les persones i en la qual el materialisme burgès ha substituït la moral cortesana. La reacció de Konrad von Würzburg a tots

aquests canvis és el rebuig i la idealització d'un món que mai més ja no tornarà, i que se simbolitza a través del cor de l'amant mort.

**10)** Totes les novetats incorporades pel *Meistersang* al llarg del procés de transmissió que hem explicat són exactament les que presenta la *Bremberger-Ballade* respecte de la resta de versions del cor devorat. Tot i ser una obra geogràficament i cronològica més propera al *Herzmare* que a cap altra reescriptura de la llegenda, l'absència del viatge a Terra Santa, la concentració de l'acció en un únic punt geogràfic, d'ambientació cortesana, i la brevetat en estructura i contingut semblen indicar que el text s'emmiralla en la *Vida* de Guillem de Cabestany, però sense arribar a desenvolupar com a tema el procés d'enamorament i mostrant-ne només les tràgiques conseqüències. És per aquesta raó que convindria replantejar-se si el text de Konrad serveix realment com a nexa entre la tradició francesa/romànica i la germànica; tot sembla indicar que seria així pel que fa a l'expansió del motiu literari en si, però no pel que fa a l'estructura i contingut de la *Ballade*. Des del punt de vista de l'esquema narratiu, l'aparent proximitat amb la *Vida* podria ser el resultat d'un procés de simplificació del relat occità; en cas que fos així, hauríem de pressuposar una tradició narrativa oral o latent, no documentada actualment, que s'allargués dos-cents anys i que traspasés les fronteres dels territoris occità, francès i alemany. Sense indicis que donin suport a aquesta hipòtesi, ens inclinem a pensar que la *Ballade* va néixer a base de la simplificació/reducció d'un text avui en dia perdut, més semblant al *Herzmare* però amb alguns detalls extrets de la *Vida*.

En el cas de la *Ballade*, la distància cronològica entre el text (s. XV–XVI), producte d'un entorn burgès, i el seu referent històric i literari (s. XIII), provinent del món cortesà, accentuen la idealització que es fa de l'amor cortès. Per efecte d'aquesta idealització, de la voluntat exemplaritzant i, sobretot, de la moral cristiana del *Meistersang*, la composició es basteix sobre la idea que els amants no han culminat el seu amor amb l'acte sexual i es recrea en la cruesa a l'hora de descriure les morts dels tres personatges, fet que converteix aquesta versió en la més dramàtica de totes, si bé no en la més violenta. Això fa que la balada no se centri tant en el triangle amorós com en el mal que han de patir els cors d'aquells que en formen part; podríem afirmar, en conclusió, que és la història de tres cors que moren: el primer, tocat per les fletxes de l'amor, és cruelment extirpat de la seva carcassa; el segon corromp "l'ànim i tots els sentits" de la dama i n'elimina les ganes de viure; i el tercer és apunyalat metafòricament (remordiments) i física (ganivet), tancant així el cercle de dolor.

**11)** Finalment, i com a darreres conclusions, afegim que l'anàlisi que hem dut a terme ha revelat que en els tres autors que esdevindrien protagonistes de la llegenda del cor devorat coincideixen tres grans factors:

- Un context històric i/o una o més dades biogràfiques susceptibles de ser vinculades amb el relat llegendari, i lliurement interpretades des de l'Edat Mitjana gràcies als buits d'informació biogràfica.
- Un corpus líric articulat entorn a la tristesa i al dolor que, gràcies a les dades biogràfiques existents i inexistent, es presta a una lectura realista per part del públic coetani.
- Pel que fa a la gestació de les respectives versions de la llegenda, un procés de reescriptura i reelaboració del motiu del cor devorat que, més que presentar marques d'identitat cultural pròpies de cada territori en el contingut de la narració, ho fa en el pla formal i, sobretot, en les peculiaritats del procés d'idealització a què és sotmès cada trobador i en les singularitats que revesteixen els mecanismes de transmissió textual de cada versió en les àrees geogràfiques considerades:
  - La llegenda de Guillem de Cabestany es consagra gràcies a la *Vida*, gènere vinculat a la tradició lírica occitana, més exactament a la gestació dels cançoners trobadorescos d'Oc.
  - El procés d'idealització de Gui de Coucy es consagra gràcies a un *roman*, gènere genuïnament francès i fortament influenciat pel context històric d'Oïl.
  - El procés d'idealització Reinmar von Brennenberg es realitza a través de les escoles de *Meistersang*, úniques a Europa, i es consagra gràcies a una *Ballade*, gènere específicament alemany.

Per acabar, només ens resta afegir que el buidatge de dades històriques i les conclusions de l'anàlisi del corpus líric han deixat obertes nombroses línies de recerca, susceptibles de ser treballades en el futur. La metodologia emprada s'ha confirmat com a plenament funcional i productiva; fins al punt que hom podria plantejar-se la seva aplicació a obres anteriors del corpus del cor devorat per tal d'aprofundir en els processos de transmissió textual, en les seves connexions i, fins i tot, en estadis anteriors de la llegenda. Centrant-nos exclusivament en cadascun dels àmbits territorials tractats, podríem sospesar també si el mateix procediment de dissecció de l'obra de Jakèmes, amb la detecció de l'elevat grau d'intertextualitat dins del cos narratiu, és útil per a l'anàlisi d'altres *romans*. Des d'una vessant historioliterària, seria igualment convenient aprofundir en els contactes entre la noblesa alemanya i la italiana per establir una xarxa d'antecedents i d'influències pel que fa als seus respectius corpus trobadorescos, i en la qual Frederic II von Hohenstaufen tindria un rol cabdal. Després de finalitzar el present estudi, considerem oportú preguntar-nos si no ens trobaríem a l'inici i no pas al final d'una investigació exhaustiva, plurilingüe i interdisciplinària sobre el motiu literari del cor devorat.

**ZUSAMMENFASSUNG DER  
ERGEBNISSE**

## ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Die ausführliche Analyse des lyrischen Korpus und der biografischen Daten von Guillem de Cabestany, dem Châtelain de Coucy und Reinmar von Brennenberg sowie das Studium der legendären Texte über diese Troubadoure haben es uns erlaubt, eine Reihe von Analogien und Unterschiede in der Behandlung des literarischen Motivs des gegessenen Herzens herauszuarbeiten und eine Brücke zwischen den realen Figuren, den lyrischen Themen der Kompositionen und den literarischen Charakteren jeder Version zu schlagen. Außerdem haben wir die Verwandlungsprozesse verfolgt, die jeder einzelne dieser Troubadoure vom bekannten Dichter zur legendären Figur erfahren hat. Wir haben hervorgehoben, dass bei jedem dieser Verwandlungsprozesse das Herz, das ursprünglich als Metapher funktioniert, sich zu einem physischen Organ materialisiert und zu einer weiteren „Figur“ der Legende wird. Ausgehend von der kulturellen Basis des gemeinsamen Prestiges passt der historisch-literarische Kontext jedes Territoriums auf dieses Herz-Motiv verschiedene Weise an.

Die aus dieser Analyse erhaltenen Daten erlauben uns, folgende Hypothesen zu verifizieren und dementsprechend Schlüsse zu ziehen:

1) Obwohl die Erzählung der *Vida* Guillems de Cabestany in Bezug auf die chronologischen und geographischen Daten hinreichend glaubwürdig ist und trotz der Beweise für die Existenz der darin enthaltenen Figuren, ist diese Erzählung dennoch reine Fiktion. Diese Aussage lässt sich mittels folgender Fakten belegen:

- Die erzählten Ereignisse werden von der historischen Dokumentation widerlegt: Saurimonda und Ramon trennten sich, und Guillem de Cabestany lebte nach dieser Trennung lange genug, um mit seinen angeblichen Feinden, dem Sohn des ersten Ehemannes der Dame sowie ihrem dritten Ehemann, in der Schlacht von Navas de Tolosa zu kämpfen. Wir wissen nicht, ob der Troubadour in dieser Schlacht gestorben ist, aber da seine dokumentarische Spur von da an verloren geht, würde der mutmaßliche und gewalttätige Tod, der als Inspiration für die Legitimierung des Troubadours als Held der Legende diente, zu einer reinen Spekulation reduziert, die noch dazu völlig von Ramon und Saurimonda losgelöst wäre.
- In Zusammenhang mit diesem letzten Punkt, wird die Erzählung von Guillem de Cabestans Tod an das Schema eines bereits existierenden traditionellen Erzählmotivs angepasst, das schon zuvor einige schriftliterarische Prägungen erfahren hatte (*Lai de Guirun*, *Lai d'Ignaure*, *Linhaure*). Außerdem entfernt sich der Inhalt der Geschichte seit den Versionen von *ABFbIKN*<sup>2</sup> bis zu der von *P* zunehmend von den tatsächlichen Vorbildern, um eine Legende zu schaffen, die fiktive Ereignisse verknüpft, welche wahrscheinlich aus anderen mittelalterlichen höfischen Texten stammen.

Wie Cots (1977-1978: 39) behauptet, erlauben uns die historischen Daten dennoch die Hypothese zu formulieren, dass die Legende Ramon, Guillem und Saurimonda zugeschrieben wurde, weil es in ihrem realen Leben wenigstens irgendeinen ähnlichen Umstand gab, der mit der *Vida* in Bezug stehen könnte. Cambouliu (1858: 88) hält es sogar für möglich, dass Guillem in seiner Kindheit ein Knecht von Saurimonda war und dass wir vielleicht in der Legende die Übertreibung einer gewalttätigen Szene ehelicher Eifersucht seitens Ramons sehen sollten. In der Tat ist es nicht ausgeschlossen, dass zwischen den wirklich existierenden Personen Guillem und Ramon im Laufe der Eheschließung des letzteren mit Saurimonda irgendein Missverständnis aufgetreten ist. Aber ohne historische Belege würden wir uns nochmals auf dem Gebiet der Hypothese befinden, unweigerlich von den in der *Vida* erzählten Ereignissen beeinflusst. Deshalb können wir von der legendären Biografie nur drei Punkte für echt befinden: die Hauptfiguren, die geographische Umgebung und die Art der Kompositionen von Cabestany. Demgegenüber gelten die Liebesgeschichte, der tragische Tod und der Entstehungskontext von *Lo doutz cossire* als Produkt der Phantasie.

Der literarische Guillem de Cabestany könnte jedoch auch eine Spiegelung mehrerer realer Menschen sein. Wie bei anderen historischen Figuren des Mittelalters, die zu Sagenprotagonisten wurden, besteht es die gewiss wenig orthodoxe, aber bislang nicht bedachte Möglichkeit, dass die literarische Projektion unseres Autors die Erlebnisse mehrerer zeitgenössischer Personen gleichen Namens zusammenbrachte. Cots (1977-1978: 6) dokumentiert zum Beispiel einen *Guillelmus de Cabestan*, der 1162 als Zeuge in einem Friedensvertrag zwischen *Guilhem VII de Montpellier* und den Herren von Pignan erwähnt wird, und einen *Guillelmi Capite Stagno*, der 1192 auch als Zeuge einer Schenkung von Arnau de Cervera und seiner Frau Agnès an die Abtei de Santes Creus unterzeichnet. Beide waren Zeitgenossen des Troubadours und hatten eine soziale Position, die hoch genug war, um als Zeugen von großen Herren zu fungieren. Daher scheint es höchst wahrscheinlich, dass es sich um Vasallen nicht unbedeutenden Ranges handelte. Wenn dem so wäre, könnte es auch möglich sein, dass einem anderen Guillem de Cabestany irgendein Unglück widerfuhr und dass diese Tragödie dann dem berühmteren Guillem zugeschrieben wurde: dem Troubadour. Dieses Verwirrungsphänomen wäre für die Entstehung von *Vida* entscheidend.

2) Die zwei wichtigsten dokumentarischen Zeugnisse von Gui IV de Coucy (nämlich das Kartular von Notre-Dame d'Ourscamp und die Villehardouin-Chronik) bieten uns weit mehr historische Daten über diesen *Trouvère* als die, die wir von Guillem de Cabestany kennen. Mit Sicherheit wissen wir, dass er ein kurz vor 1167 geborener Adliger war, der die Titel Vicomte de Soissons, Herr von Namcel und Thourotte und Kastellan von Coucy erbte, dass er zahlreiche Spenden an die Abtei von Notre Dame d'Ourscamp leistete und dass er nach seinem Tod 1203 während seiner Rückkehr vom Vierten Kreuzzug nach



Frankreich und in der Ägäis eine Seebestattung erhielt. Diese Informationen garantieren, dass es weniger Lücken in der unmittelbaren Rezeption der historischen Figur des Châtelains gibt, und dass sein Mythisierungsprozess auf diesen Daten aufbaute. Die konkreten Hinweise und Details vermeiden mögliche Fälle von Homonymie und hätten es Jakèmes erlaubt, eine glaubwürdige literarische Figur zu schaffen, die in Kontakt zu den politischen, sozialen und kulturellen Gegebenheiten der Zeit stünde. Wie wir sehen werden, ist das eine unerlässliche Voraussetzung für die Überarbeitung des Motivs des gegessenen Herzens im französischen Bereich. In diesem Sinn ist es wichtig anzumerken, dass Jakèmes zwei bemerkenswerte Daten, die wir von diesem *Trouvère* kennen, für die Charakterisierung der Figur des Regnaus verwenden würde: der Titel des Kastellan von Coucy und die Teilnahme am Vierten Kreuzzug mit dem darauffolgenden Tod während seiner Rückkehr auf dem Seeweg.

3) Die einzige historische Tatsache, die wir von Reinmar von Brennenberg kennen, seine dokumentierte Ermordung im Jahr 1276, verlieh dem Dichter einen außergewöhnlichen biografischen Hintergrund, welcher der Ausgangspunkt für seine Legende war. Wie im Fall der okzitanischen und französischen Autoren stellen wir fest, dass der Mangel an historischen Daten auch bei Brennenberg grundlegend gewesen sein könnte, um die Rezeption dieses Dichters in der kollektiven Mentalität zu prägen. Andererseits könnte es auch sein, dass die überlieferte Figur des Minnesängers Reinmar von Brennenberg, ähnlich wie im Fall Guillems de Cabestany, eine Verschmelzung mehrerer Reinmars der gleichen Familie ist. Wir haben bereits die Möglichkeit erwähnt, dass zwei verschiedenen Personen zu einer literarischen Figur verschmelzen: der ermordete Reinmar und der Minnesänger. Träfe das zu, dann hätte die hypothetische Verwirrung den Mythisierungsprozess des Minnesängers vollständig beeinflusst, denn ihm würde ein fremder Tod zugeschrieben.

4) Zu allen diesen einzigartigen historischen Umständen, welche die realen Biografien des Troubadours, des *Trouvères* und des Minnesängers eng mit den drei Versionen der legendären Erzählung verbinden, würden sich auch bestimmte literarische Umstände stellen. Im Fall Guillems de Cabestany, wurde die Grundlage für die Konsolidierung seiner Legende – nämlich die historischen Daten und vor allem die soziale Situation – dank eines lyrischen Korpus gefestigt, welches eine gewisse Nähe zum Motiv des gegessenen Herzens aufweise. Sinnvollerweise stellt Martí de Riquer fest, dass keine der in den Studien vorgeschlagenen Hypothesen für die Begründung von Guillem als Held des gegessenen Herzens eine wirklich feste Grundlage hat (RIQUER/COMAS 1980: 99). Er bezeichnet aber die Anwendung der Legende sowohl auf Guillem als auch auf spätere Autoren aus anderen Gebieten als einen „sonderbaren Zufall“ (RIQUER 1983: 1065) und bedenkt die Möglichkeit, dass ein oder mehrere heutzutage verlorene Lieder existiert haben könnten, in denen der Troubadour wiederholt Gebrauch der Metapher des gestohlenen Herzens zeigte, welche in der Gattung oft vorkommt. Ohne diese Möglichkeit auszuschließen, die für die

Verknüpfung von Geschichte, Lyrik und Legende von wesentlicher Bedeutung sein könnte, sind wir der Ansicht, dass es in den untersuchten Kompositionen trotz des „sonderbaren Zufalls“ eine Reihe von Themen gibt, die bedeutend genug sind, um eine subtile Brücke zwischen der Lyrik Cabestans und der Legende des gegessenen Herzens zu schlagen, ebenso wie zwischen der Figur des okzitanischen Troubadours und seinen französischen und deutschen Nachfolgern:

– Schmerz, Martyrium und Todesangst: die Melancholie und die absolute Unterwerfung an die Liebe sind die Ursachen von Guillems Leid, auch wenn der Schmerz als „süß“ beschrieben wird. Der Troubadour definiert sich selbst als *sofridor* (213,2, v. 38) und stellt sich später als der größte Liebesmartyrer vor, den es je gegeben hat (213,5 und 213, 7). Guillem ist bereit, alles zu tun, was die Dame von ihm verlangt: die einzige Grenze ist seine eigene Angst (213,2). Das Übermaß an Liebe führt zu einem Übermaß an Tollkühnheit sich selbst gegenüber und hat die Todesangst zur Folge; der Dichter könnte sowohl aufgrund seiner übergroßen Leidenschaft (213,3) als auch wegen der Entfernung der Dame (213,7) sterben. Der Dichter bekennt sogar seine Angst, ermordet zu werden (213,7), die wir sowohl metaphorisch (im Kontext des höfischen Spiels) als auch wörtlich verstehen können. Die Begriffe Liebesmartyrium, Liebestod und Liebesmord passen perfekt zu dem Inhalt der legendären *Vida*.

– Die metaphorische Verwendung des Herzens: Gefühle wie Traurigkeit, Wachsamkeit und Vorsicht, Unzufriedenheit, Angst und Begehren werden immer mit Bildern des Herzens als Mittelpunkt der Liebeserfahrung und als Herrscher über den Dichter zum Ausdruck gebracht. In der analysierten Lyrik wird das Herz wie folgt vorgestellt:

- Als Behälter der Flüssigkeit, die aus Zärtlichkeit und Affektivität besteht. Wie gesagt, kann diese Flüssigkeit nach den mittelalterlichen medizinischen Abhandlungen auf das Blut als Träger leidenschaftlicher Gefühle verweisen (213,1).
- Als Zielscheibe der Liebeslanze, die dort hineinstößt und somit die o.g. Affektivitätssflüssigkeit zum Überquellen bringt (213,1). Das von dieser Lanze durchgestochene Herz wird anschließend vom Troubadour zur Dame vorgezeigt; ein Bild mit großer Suggestionskraft.
- Als Ort, an dem das Begehren dank des Leuchtens der Dame geboren wird, so wie gutes Wetter die Pflanzen zum Blühen bringt (213,3/213,5 / 213,7).

- Als Ziel, das die Liebesflammen angreifen und innerlich zerfressen, mit der dementsprechend unweigerlichen Auslöschung der positiven Gefühle (213,3/213,5).
- Als Beweis für die affektiven Ehrlichkeit, durch seine Verwendung mit dem Adjektiv *verai* (213,4).
- Als Gefäß oder Behälter, in dem das Bild des geliebten Objekts nach seinem Betreten durch die Augen (die auch als Eingangstüren des Herzens bezeichnet werden) gespeichert wird (213,1/213,6/213,7/213,8/213,1a).
- Als Geschenk, welches der Dame gegeben wurde (213, 5) und das immer bei ihr bleibt (213,7), sowie als Beweis für eine mächtige und unaufhaltsame Liebe, die selbst Zeit und Distanz überwindet.
- Als aktives Element und schlussendlich als die echte Hauptfigur der Liebesbeziehung: das Herz bittet um die Liebe der Dame (213,6), drängt den Troubadour unvermeidlich zu ihr (213,6) und freut sich über seine Verdienste (213,6). Es ist letzten Endes der wirklich Liebende.

– Hinweise auf *Raimon*: Obwohl es, wie Riquer (1983 [2]: 1076) feststellt, höchst zweifelhaft ist, dass die Erwähnungen dieses Namens mit dem echten Ramon de Castell Rosselló identifiziert werden können, stimmen wir mit Rossi (1983: 61) darin überein, dass die Verbindung zwischen der historischen und legendären Figur über das lyrische Korpus nicht so wichtig ist wie die bloße Wiederholung des Namens. Diese Wiederholung könnte in der kollektiven Vorstellungswelt eine soziale Bindung zwischen Guillem und Ramon hergestellt haben, welche sowohl für die Rezeption der Gedichte Cabestany's als auch für die Entstehung der *Vida* (in der die literarische Figur Ramons als Antagonist und *gilós* aufgenommen worden wäre) grundlegend sein könnte. Wir stimmen der Idee nicht zu, dass der Schlüssel für den Zusammenhang zwischen Realität und Fiktion das vermeintliche *senhal* des Verses 64 von *Lo doutz cossire (don'e Amors)* ist. Die von Rossi erwähnte Form ist nur in einer einzigen Handschrift überliefert und passt nicht zum Sinn der Strophe, selbst wenn die komplizierte Syntax eine zufällige Übereinstimmung ausschließt (1983: 93). Es ließe sich aber die Möglichkeit bedenken, dass Guillem, als Vasall von Ramon de Castell Rosselló, sich auf seine Dame mit dem riskanten Appellativ *midons* bezöge. Wie Milà i Fontanals kommentiert (1861: 440), könnte es immer noch sein, dass die von Guillem besungene Dame für Ramon unbekannt oder einfach unwichtig wäre. Wenn diese Hypothese wahr wäre, stünde sie aber völlig im Gegensatz zur Darstellung von Ramon als eifersüchtigem Mann und/oder mit der *Vida* als Erzählung einer möglicherweise gewalttätigen Eifersuchtsszene, wie Cambouliu vorschlägt (1858: 88). Andere Verse könnten noch suggestiver in Bezug

auf die Legende sein: zum Beispiel die metaphorische Präsenz eines Turms (213,1, v. 33), in dem alle Tugenden der Dame enthalten sind (in der dritten Version der *Vida* wurde Margarida von Ramon in einem Turm eingesperrt), die Trennungsangst und die Idee, die Liebe aus dem Herzen des Dichters herauszureißen (213, 3).

Von allen Kompositionen sind *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs* (213,3), *Lo doutz cossire* (213,5), *Lo jorn q'ie us vi, dompna, primieramen* (213,6), *Mont m'alegra douza vos per boscaje* (213,7) und *Al plus leu q'ieu sai far chanssons* (213,1a) besonders hervorzuheben. Es ist ebenso bemerkenswert, dass das Lied, das am besten alle erwähnten Themen belegt, auch Guillems berühmtestes Werk ist, sowie die Basis seiner *razos*. Es scheint daher unwiderlegbar, dass Cabestans Gedichte viele Elemente aufweisen, die bis zu einem gewissen Grad für die Entstehung der Legende des gegessenen Herzens und die Herstellung der literarischen Figur Guillems verwendet werden könnten. Das von Diez erklärte und nicht gelöste Rätsel (BARTSCH 1882: 78) über die geheimnisvollen Verse von *Tant es de pretz e de valor enclausa* (in denen gesagt wird, dass der Name der Dame auf Taubenflügel geschrieben steht) und Kolsens Hypothese bezüglich *Al plus leu qu'ieu sai far chanssons* (213, 001a) sind für unser Studium unwichtig. Beide hypothetischen *senbals* sind in nur zweifelhaft zugeschriebenen Texten zu finden und scheinen in keinem Zusammenhang zum literarischen Motiv des gegessenen Herzens zu stehen.

5) Anders als im Fall Guillems de Cabestany war der echte Ausgangspunkt für den Mythifizierungsprozess von Gui de Coucy ausschließlich sein lyrisches Korpus, welches den Zeitgenossen bekannter als seine persönlichen Erlebnisse war. Insbesondere würde der rein imitative und topische Gehalt seiner Gedichte, der alle okzitanischen Themen widerspiegelt und die Absicht einer Vorbildlichkeit aufweist, die Grundlage für den Idealisierungsprozess des Dichters bilden. Diesen Prozess teilen wir in zwei aufeinanderfolgende chronologische Phasen:

– Kurz nach Guis Tod, im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts, verbreiteten sich schnell viele seiner Lieder in Nordfrankreich<sup>413</sup>. Die Verbreitung war dank der spezifischen Bearbeitung der poetischen Themen möglich und könnte in dem einzigartigen Früh Tod des Adligen (im Alter von ca. 35 Jahren und auf der Rückkehr vom Vierten Kreuzzug) einen ergänzenden Impuls gefunden haben. Auf jeden Fall hatte die Verbreitung und der wachsende Ruhm der Kompositionen zur Folge, dass die eigenen poetischen Themen und das lyrische Ich der Lieder den wahren Gui de Coucy verschlangen. Zu einem bestimmten Zeitpunkt wird der

<sup>413</sup> *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679): ACKMOPRTUVXCh<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, anonymes in AMORUV und in den *La Chastelaine de Vergy* (v. 295–302) und *Roman de la Violette* (v. 4631-4642) eingefügt; *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40): ACFKMOPTVXaCh<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, anonymes in FOV; *Li nouviaus tans et mais et violete* (RS 985–986): ACKLMOPRTUVXaCh<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, zu *muse anborse* in C zugeschrieben, anonymes in LORUV; *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913): CMRTUCb<sup>1</sup>Ch<sup>2</sup>, anonymes in CU.

*trouvère* als bemerkenswerter Dichter und vor allem als idealer höfischer Liebender erkannt. Gui de Coucys Eintritt in den Bereich der Legende ist daher das Produkt einer Verwechslung/Verschmelzung zwischen der historischen Figur und dem lyrischen Ich seiner Liebespoesie, mit den darin enthaltenen Motiven und archetypischen Konventionen. Wie Zaganelli zeigt (1982: 153), befinden sich die Beweise dieser Assimilation in den Referenzen zum lyrischen Korpus des Châtelains in Werken von ersten bis zum zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts: Jean Renart fügt in *Guillaume de Dole* das Lied *Li nouviauz tans et mais et violete* (RS 985–986) ein, mit mehrfachen Verweisen auf den Schmerz und der Erwähnung einer Seereise; in *Cil qui chantent de flor ne de verdure* (RS 2116) nennt Eustache le Peintre den Châtelain neben Tristan als Paradigma höfischer Liebender; das anonyme Lied *Li Chastelain de Coucy ama tant* (RS 358) stellt den Dichter als einen Liebesmartyrer vor; und sowohl in der *Chastelaine de Vergi* als auch in dem *Roman de la Violette* wird die dritte Strophe von *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679) eingefügt, die den herzlichen Schmerz der Liebenden ausdrückt.

– Ende des 13. Jahrhunderts wurde die in der kollektiven Mentalität stark idealisierte und vom lyrischen Korpus untrennbare Figur des Châtelains (die bereits perfekt für eine Sagenbildung angelegt war) von Jakèmes aufgenommen. Für die Strukturierung seines ganzen *romans* würde der Schriftsteller dieselben Themen benutzen, die Guis Lieder berühmt gemacht hatten und die teilweise mit denen von Guillem de Cabestany übereinstimmen. Diese Themen sind:

- Schmerz und Ehrlichkeit: Das gesamte analysierte Korpus zeigt denselben „süßen Schmerz“, den Guillem de Cabestany schon in Gedichten wie *Lo doutz cossire* (213,5) ausgedrückt hatte. Die Liebe, die als das größte Martyrium angesehen wird, das der Mensch erleben kann, kann nur durch ständige Hingabe und Leid erreicht werden, da der Schmerz ein Beweis der Ehrlichkeit ist. Die Lieder des Châtelains streben nach Empathie mit allen ehrlichen und leidenden Liebenden; das hätte Jakèmes als Nostalgiker einer transzendentalen und mühsamen Liebe tief beeindruckt. Obwohl sich das Thema des Liebeswahnsinns nur in der Lyrik entwickelt, sind die *lausengiers* als Feinde des *trouvères* und Unglücksursache erkennbar (RS 679/RS 985–986/RS 1450–458a/RS 40/RS 1913/RS 671–1823) und verkörpern sich im *roman* durch die Dame de Vermandois.
- Mitleid: Das inständige Bitten und Flehen an die Dame und ihr offensichtlicher Mangel an Mitleid sind in den analysierten Dichtungen konstant (RS 671–1823/RS 125–127/RS 700/RS 209/RS 1965/RS 790/RS 1982/RS 1913) und passen perfekt zur Nichtübereinstimmung des

ersten Teils des *romans*. In beiden Fällen eröffnen die verzweifelten Bittgebete den Liebesgesang; sie entstehen aus der Gegenüberstellung von diesem Mangel an Mitleid und der Schönheit der Dame und drücken noch einmal die affektive Ehrlichkeit des Liebhabers aus. Daher bezeichnen sowohl das lyrische Ich der Lieder als auch Regnaus (der Held des *romans*) das weibliche Mitleid als eine Tugend, die den Begriff von *mesura* fördert und in der die Ehre der Dame liegt.

- Tod und Liebestrennung: Das einzige Heilmittel für den Liebesschmerz sind die Zustimmung und Gegenseitigkeit der Geliebten, aber die wirklich definitive Befreiung von der affektiven Qual ist allein der Tod (RS 700/RS 679/RS 670/RS 1965/RS 125–127/RS 985–986/RS 209/RS 40/RS 671–1823), der die Liebe auf ein höheres Niveau hebt und sie unsterblich und ewig macht. Die Todessehnsucht als einzige Alternative zur unmöglichen Liebesvereinigung geht immer von der weiblichen Schönheit aus: Die Dame wird als direkte oder indirekte Mörderin des Dichters beschrieben, wie wir das schon bei Guillem de Cabestany gesehen haben und auch bei Reinmar von Brennenberg erkennen werden. Die untrennbare Verbindung zwischen Liebe, Martyrium und Tod ist sowohl für die Entstehung des literarischen Helden Regnaus als auch für die nachfolgende Rezeption von Guis Gedichten im Licht des *romans* entscheidend. Außerdem hängt sie mit der Trennungsidee zusammen, eines der Themen, das das lyrische Korpus eng mit dem Roman verbindet. Die extremsten Beispiele von Schmerz und Todesangst befinden sich in den Kompositionen, in denen die Wehklage durch die Distanz zwischen dem lyrischen Ich und der Dame hervorgerufen wird (RS 670/RS 679). Diese Lieder beweisen die starke Abhängigkeit des Geliebten von seiner Herrin. Im Trennungsleid sind die Hinweise auf die Notwendigkeit oder Verpflichtung einer Seereise ins Heilige Land besonders wichtig. Das einzige Element, das historisch interpretiert werden kann und die einzige Anschlussstelle zwischen der Lyrik, dem *roman* und der historischen Figur von Gui sind die Kreuzzüge, die als entscheidende Ereignisse der Geschichte Nordfrankreichs (im 12. und 13. Jahrhundert) gelten und für die Festigung Guis als Märtyrer der Liebe und des Christentums entscheidend sind. Unter all den Trennungsreferenzen möchten wir besonders das Lied *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965) wegen seiner tristanischen Seemetapher hervorheben.

- Die metaphorische Verwendung des Herzens: Sehnsucht, Melancholie, Schmerz und Angst werden immer in Bildern ausgedrückt, die sich auf das Herz des Dichters als Mittelpunkt der Liebeserfahrung und Herrscher seines Lebens und Denkens beziehen. Von allen Themen, die als Brücke zwischen den Liedern unseres Autors und der literarischen Figur dienen, scheint alles darauf hinzudeuten, dass die ständige metaphorische Verwendung des Liebesorgans und seine Bedeutungs- vielfalt die Hauptursache für die Entstehung des *trouvères* als Held der Legende des gegessenen Herzens waren. Sowohl im analysierten lyrischen Korpus als auch im *roman* von Jakèmes wird das Herz wie folgt vorgestellt:

- Als Behälter der Gefühle und das Wesen, welches den Dichter unwiederbringlich zur Herrin drängt. In diesem Sinne erscheint das Organ immer in direkter Beziehung zu den Augen des lyrischen Ichs und denen der Dame, Spiegel ihrer jeweiligen Herzen und Verbindung ihrer Gefühle (RS 209/RS 985–986/RS 1450–458a/RS 40/RS 634/RS 1982). Die Bedeutung der Seh- fähigkeit und die Verbindung zwischen den Augen der Dame und denen des Dichters als Augenblick, in dem die Liebe geboren wird, ist im *roman* ein explizit auftretendes Thema.

- Als Zielscheibe der Liebeslanze, die aus dem Herz der Herrin kommt und durch ihre Augen abgeschossen wird (RS 209). Obwohl es im *roman* nur einen einzigen Hinweis auf Pelleus' Lanze gibt (v. 112), sind die Augen der Dame de Fayel wie schon gesagt von grundlegender Bedeutung und werden mehrmals als zwei stechende Lichtpunkte beschrieben, die das Herz des Liebenden beschädigen.

- Als innerer Reflexionsraum, beruhigt aufgrund der Ankunft des Frühlings (RS 40/RS 985–986/RS 209/RS 1913/RS 1450–458a/RS 1982), verstört ob der Traurigkeit des Winters (RS 1009), in dem der höfischen Gesang blüht (RS 671–1823). Die Exordia entsprechen der okzitanischen Konvention ohne relevante Neu- heiten, aber die Mehrheit der Lieder weist einen klaren Kontrast zwischen dem guten Wetter und der Traurigkeit des Dichters auf. Dieses Merkmal bestätigt den melancholischen Ton der unter- suchten Lieder und bildet die Grundlage für die Verbindung zwischen Schmerz und der Geburt des höfischen Gesangs. Im *roman* drückt Regnaus diesen Kontrast von Frühling und Traurig- keit mit dem Lied *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913) aus, kurz nach der ersten missglückten Verabredung mit der Dame de Fayel.

Im analysierten Korpus ist das wichtigste Element der Exordia die Nachtigall, ein wiederkehrendes Motiv in allen Troubadour-Texten und gleichzeitig der Ausgangspunkt der bekanntesten und verbreitetsten Komposition des Châtelains.

- Als Ziel, welches die unlöschbare Liebesflammen verbrennen und zerstören, mit der daraus sich ergebenden Auslöschung aller positiven Gefühle (RS 125–127/RS 1982). Das Herzensfeuer ist ein Symbol für ungezügelt Leidenschaft und affektive Ehrlichkeit, für eine höfische Liebe, die dem Liebhaber durch den Schmerz erlaubt, die Belohnung der Dame zu verdienen. Jakèmes verwendet denselben Begriff am Ende des *romans* (v. 8199-8200), wo er verkündet, dass man an einem entzündeten Herzen den wahren Liebenden vom falschen Liebhaber unterscheiden kann.

- Als rhetorisches Mittel, das durch seine Adjektivierung die affektive Intensität und Ehrlichkeit betont. Im Gegensatz zum *faus* (RS 40) oder *mauvés cuers* (v. 8189) der falschen Liebhaber, wird das Herz des Dichters sowohl in der analysierten Lyrik als auch im *roman* als *fîns* (RS 1450–458a/RS 1913 v. 7741), *dolent* (RS 679 v. 7650), *jolis/liet/gay* (RS 671–1823 v. 3068) und *amorty* (v. 7686, kurz vom Tod des Helden) beschrieben. Das Herz der Herrin wird hingegen als *frans* (RS 1965) und *dous* (v. 3068) beschrieben. Es ist von besonderem Interesse, dass der Châtelain sich in seiner Lyrik mit dem *senhal Biax Cuers* (RS 790) auf die Dame bezieht, da diese Besonderheit die Hauptrolle des Herzens in den Liedern des *trouvères* bezeugt. Im *roman* ist sogar vom Herz des Ehemanns die Rede, *iriés* (v. 4856) als die heimliche Liebesbeziehung entdeckt wird, und *esméu* (v. 8142) als er die Rache der Verwandten seiner verstorbenen Ehefrau fürchtet.

- Als Beweis, den der Liebhaber als Garantie höfischer Liebe und Ehrlichkeit der Geliebten übergibt (RS 40/RS 790/RS 209). Das Herz wird normalerweise als Geschenk an die Dame gegeben und nur in einer einzigen Passage von ihr gestohlen (RS 700). Das Bild des Herzens vereint die physischen und psychischen Zustände der Liebhaber: Körper, Sinne, Seele, Gesundheit, Verstand und Vernunft. Gleichzeitig steht das Organ des Dichters mit dem von der Dame in einer direkten Beziehung, die die physische Ebene überschreitet, um das Herz in ein Symbol der idealisierten und unsterblichen Leidenschaft zu verwandeln (RS 790, R671–1823). Diese Materialisierung der Liebeserfahrung durch das Herz ist auch ein Merkmal der sentimentalischen Konzeption von Jakèmes.



Die Idee befindet sich im *roman* im ständigen Herzensaustausch zwischen den Geliebten und auf dem Höhepunkt der Erzählung: die reale Extraktion des Herzens von Regnaus, die die metaphorische Barriere endgültig durchbricht.

6) Was Reinmar von Brennenberg betrifft, muss man den Ursprung, den Verlauf und die Begründung seiner Legende als einen schrittweisen Prozess verstehen. Die Entwicklung lässt sich mit dem vorherigen Idealisierungsprozess von Gui de Coucy vergleichen, aber sie hat ihre eigenen Besonderheiten und Textübertragungswege, die nur im deutschsprachigen Kulturbereich möglich waren. Der Prozess entwickelte wahrscheinlich sich wie folgt:

– Das 1276 dokumentierte Verbrechen und vor allem die Miniatur des Codex Manesse (die einzige, die den Tod eines Dichters darstellt) würden den Dichter Reinmar von Brennenberg als Ermordeten profilieren. Das war nur durch eine falsche Ursache-Wirkung-Beziehung möglich (Liebe des lyrischen Ichs – Ermordung), die die historische Person, die Miniatur und die poetische Stimme miteinander verband. Dies ist der erste wichtige Faktor für die Rezeption des lyrischen Werkes Reinmars und die anschließende Entstehung seiner Legende.

– Der zweite Faktor liegt im Inhalt des lyrischen Korpus. Die wichtigsten poetischen Themen, die in den Liedern Reinmars zu erkennen sind, und die denen der okzitanischen und französischen Vorläufer sehr ähnlich sind, erlauben von Anfang an, eine Brücke zwischen dem Werk des Minnesängers und der Legende des gegessenen Herzens aufzubauen:

- Schmerz und Tod: Wie in den Liedern von Guillem und Gui ist die Liebe in Reinmars Kompositionen untrennbar mit dem Schmerz verbunden (KLD 44, I); das einzige mögliche Heilmittel gegen das Leid ist die Dame. In den Versen des Minnesängers zeigt sich die Herrin grausamer als in denen früherer Autoren (KLD 44, IV 7). Man beschreibt sie mit dem Oxymoron *suesse senfte morderin* (KLD 44, IV 7, v. 81), das die romanische Dichotomie des „süßen Schmerzes“ ersetzt. Der Hinweis auf den Tod und die Verwendung des Verbs *verderben* (KLD 44, I; KLD 44, IV 7) weisen auf eine Liebeskonzeption hin, die der anderer hier untersuchter Autoren (besonders Guillem de Cabestany) ebenfalls nahesteht: die vorherrschenden Gefühle sind Hoffnungslosigkeit und melancholische Resignation.

- Lobpreis der Dame: Die unmögliche Erfüllung der Liebe hat die Äußerung mehrfacher Bitten und Lobpreisungen zur Folge, die die Leidenschaft und die Besessenheit des lyrischen Ichs offenbaren (KLD 44, IV). Die Vorzüglichkeit der Herrin erweitert sich zu einem

Lobgesang auf das gesamte weibliche Geschlecht über dessen moralische Überlegenheit (KLD 44, IV) und zur Vergöttlichung der Geliebten (KLD 44, IV 3). Diese Darstellung der Dame stimmt mit der italienischen *donna angelicata* überein. Die Klagen und Bitten an höhere Kräfte (entweder an Gott oder an die Personifizierung der Liebe) sind ebenfalls konstant.

- Didaktischer Ton: Der Lobpreis führt zu didaktischen Liebesreflexionen, insbesondere im dritten Lied (KLD 44, III) und in den letzten Sangspruchstrophen (KLD 44, IV 10–12). Im Zusammenspiel mit den Lobpreisungen kennzeichnen diese Überlegungen das lyrische Ich der Lieder als einen vorbildlichen Geliebten sowie einen Kenner und Anhänger der höfischen Liebe.
- Die metaphorische Verwendung des Herzens: Als Mittelpunkt der Liebeserfahrung wird das Organ in den Kompositionen dieses Dichters seltener verwendet, jedoch mit suggestiveren Metaphern, die mit dem literarischen Motiv des gegessenen Herzens einfach zu verbinden sind. In der analysierten Lyrik wird das Herz wie folgt vorgestellt:
  - Als Ort, an dem das Liebesgefühl entsteht (KLD 44, I) und als der Punkt, den die Zuneigung der Geliebten erreicht (KLD 44, IV 2).
  - Als ein von der Dame besessener Gegenstand (KLD 44, IV 7, v. 82; KLD 44, IV 4, v. 39), der die klassische Leib-Herz-Trennung verursacht (KLD 44, IV 9) und als Materialisierung der Zärtlichkeit funktioniert.
  - Als Beweis, den der Dichter der Dame als Symbol der Macht anbietet, die sie über ihn hat, und die nur der Tod auflösen könnte (KLD 44, IV 4). Als Geschenk an die Dame kettet das Herz den Liebhaber geistlich an die Herrin: das erzeugt eine starke und fast krankhafte Abhängigkeitsbeziehung.
- Der dritte und wichtigste Faktor, der Reinmar von Brennenberg definitiv in den Bereich der Legende führt, ist die Melodie seiner Sangspruchstrophen. Über den *Ton IV* kamen die Sangspruchstrophen, die mit dem historischen Mord des Dichters behaftet waren, in die städtischen Meistersangschulen. Die neuen Lieder, welche die Meistersänger mit dieser Musik komponierten, vereinen die meisten poetischen

Themen des Minnesängers: Schmerz, Leidenschaft, Liebes-leid und Herzensaustausch wurden auf die Spitze getrieben und ermöglichten eine Neugestaltung des lyrischen Ichs Reinmars von Brennenberg. Im Licht der historischen Ereignisse haben die Trennung des Liebhabers, sein Herz im Besitz der Dame und der Verweis auf Letztere als *suesse senfte morderin* den dichterischen Liebestod in einen mitleidlosen Mord am Dichter verwandelt. Die Präsenz des Todesmotivs wurde zunehmend stärker, bis es zum Mittelpunkt der Lieder wurde, ebenso wie das Herz schrittweise an Bedeutung gewann. In gleicher Weise wurde die geistliche Dimension durch zunehmende Ermahnungen an Gott und die Schaffung einer entsprechenden und unsterblichen Liebe akzentuiert, die über die höfische Liebe hinausgeht und als ewig bezeichnet wird. Die übrigen neuen und hervorzuhebenden Themen der Meistersang-Lieder sind die Präsenz eines Gerichtes, welches über das Verbrechen des Dichters urteilt, und die verzweifelten Unschuldserklärungen des Liebhabers. Ebenfalls kann man zu diesen Neuigkeiten noch die Einführung der weiblichen Stimme hinzufügen. Auf diese Weise wurde Reinmar vom Dichter zum Liebesmartyrer; ein Faktor, der seinen Eintritt in die legendäre Sphäre stark begünstigte.

7) Wenn man die jeweilige Version der Legende betrachtet, ist die *Vida* Guillems de Cabestany – zusammen mit *Linbaure* und wahrscheinlich auch dem *Lai de Guirun* – ein weiteres Beispiel für die Verwendung des literarischen Motivs des gegessenen Herzens im okzitanischen höfischen Bereich. Wie auch ihre Vorläufer, passt sich die okzitanische Erzählung an die soziale, geographische und historische Umgebung an, um den Ritter und Troubadour Guillem de Cabestany zum Held der Legende zu machen. Diese Neuschreibung der Erzählung erlaubt uns, die folgenden Schlussfolgerungen zu ziehen:

– Die einzigartigen historischen Umstände könnten der Ausgangspunkt sein, um zu verstehen, wie und warum Guillem de Cabestany zum Protagonisten der Legende des gegessenen Herzens wurde. Obwohl die analysierte lyrische Produktion einige Elemente beinhaltet, die die Lieder unverwechselbar machen, folgen doch alle Kompositionen ohne größere Innovationen dem formalen und stilistischen Kanon der okzitanischen Tradition. Demzufolge kann man nicht behaupten, dass die Lieder unseres Troubadours einen literarischen Meilenstein beziehungsweise einen Wendepunkt im Umfeld der *fin'amors* darstellten. Zweifellos waren die soziale, geographische und chronologische Situation des Dichters sowie die Figuren seiner Umgebung diejenigen, die den Grundstein für die Verwandlung Guillems in den Protagonisten der Erzählung des gegessenen Herzens legten. Zu dieser historischen Konstellation hätte die Lyrik einige Elemente beigetragen, die als mehr oder wenig wichtig betrachten werden können (Melancholie, Traurigkeit, Schmerz, Martyrium,

Referenzen zu *Raimon*) und die vor allem durch *Lo doutz cossire* populär wurden. Als einer oder mehrere Autoren die historische Information und/oder dieses Lied für die Herstellung der Legende nahmen, erlangte die Komposition dadurch eine viel größere Verbreitung und blieb untrennbar mit dem Motiv des gegessenen Herzens verbunden: so sah man Cabestany endgültig als vorbildlichen Liebhaber und als Muster des höfischen Geliebten. Derselbe Prozess verursachte, dass die Rezeption des lyrischen Werkes des Troubadours und seiner historischen Figur seit damals und bis zum heutigen Tage durch die Kenntnis der *Vida* bedingt wurde.

– Als der Autor oder die Autoren der *Vida* sich schließlich entschieden, den alten Mythos des gegessenen Herzens einem exquisiten Liebedichter (1983: 33) zuzuschreiben, hatten sie dadurch, wie Rossi zeigt, eine wichtige Tradition mehr oder wenig bewusst neugeschrieben: Nur eine oder mehrere Personen, die mit Cabestany's historischer Umgebung und mit seinem lyrischen Werk vertraut waren, hätten sich für den Dichter, Ramon und Saurimonda entscheiden können.

– Es besteht auch die Möglichkeit, dass es ein derzeit verlorenes Lied oder sogar eine lokale mündliche Geschichte gibt, die man mit der Legende in Zusammenhang bringen könnte (RIQUER 1983 [2]: 1066). Wichtig ist hier aber der Mangel an Hinweisen oder Bezugnahmen auf reale Ereignisse oder auf die biografischen Umstände Cabestany's in der Lyrik: Das ist ein weiterer Anreiz, um ihn als Held der Legende hinzuzufügen. Der Mangel an biografischer Information und die tragische Natur der Gedichte als einziges Lebenszeugnis des Troubadours sind Grundlage genug, um die Legende aufzubauen.

– Zuletzt schlussfolgern wir, dass es bei der Entstehung der *Vida* eine vorbildliche Absichtlichkeit gab. Mit der Rache des Ehemanns gegen das Herz des Liebhabers, zentraler Topos der höfischen Literatur (BOHNENGEL 2016: 79), wird der grundlegendste Sinn der *fin'amors* verkörpert: das Herz als Zentrum des Ichs. Die Grenze zwischen Symbol und Wirklichkeit wird auf diese Weise durchbrochen: Wie Bohnengel bestätigt, ist die in der *Vida* erzählte Episode nichts anderes als das Zeugnis einer kulturellen Transkodierung, insofern das ethisch-ideologische Konzept der *fin'amors* einem Wandel unterworfen ist (2016: 37). Man darf nicht vergessen, dass die Legende des gegessenen Herzens Mitte des 12. Jahrhunderts in Europa entstanden ist, einem entscheidenden Moment für die politische und wirtschaftliche Expansion des Kontinents. Die höfische Ideologie, die in der *Vida* gezeigt wird, wird daher nicht vulgarisiert, wie Rossi (1983: 33) feststellt, sondern durch die Materialisierung des zerrissenen Herzens Guillems verkörpert und verstärkt, und zeigt gleichzeitig ein Krisenbewusstsein der ritterlichen Werte. Gerade wegen dieser vorbildlichen Absichtlichkeit und trotz der zweifellosen historischen Verwendung der *Vida*, ist es vielleicht bislang ein Fehler gewesen, die reale Biografie des Troubadours mit der Legende ausführlich verbinden zu wollen. Die *Vida* könnte das Ergebnis eines oder mehrerer kreativer Köpfe gewesen sein,

die Guillem de Cabestany chronologisch und geographisch nahe genug standen, um die historischen Umstände und seinen Status als Troubadour (und vielleicht auch seine poetische Produktion) zu kennen. Diese Autoren fügten den Dichter in die Erzählung des gegessenen Herzens ein und erhoben ihn zur Legende und zum vorbildlichen Liebesmartyrer (sie wussten daher, dass sie eine literarische Fiktion entwickelten).

8) Bezüglich des *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* und unter Berücksichtigung der bisher dargelegten Schlussfolgerungen können wir feststellen, dass der Mythisierungsprozess von Gui de Coucy ein kollektives Phänomen ist, das vom lyrischen Korpus des *trouvère* beeinflusst wird und im *roman* gipfelt; genauso wie der des Guillem de Cabestany ein Produkt des kollektiven Bewusstseins war, das durch die Lieder des okzitanischen Dichters bedingt war und mit der Niederschrift der berühmten *Vida* abgeschlossen wurde. Der große Unterschied zwischen den beiden Autoren besteht jedoch darin, dass der Mythisierungsprozess von Gui von einem einzigen Individuum bekannter Identität entsteht: Jakèmes, der sein idealisiertes Bild mit *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel* festigt. Die Analyse des Werkes und sein Kontrast zu den historischen und literarischen Daten, die wir erklärt haben, haben es uns ermöglicht, die folgenden Schlussfolgerungen über den *roman* und die Figur von Jakèmes zu ziehen, die uns helfen, den endgültigen Schritt Guis vom Dichter zur Legende zu verstehen:

– Trotz der Zuschreibungsfehler von *Pour verdure ne pour pré* (RS 549) und *Au renouvel de la douçor d'esté* (RS 1754) war Jakèmes mit dem lyrischen Korpus des Châtelains de Coucy viel vertrauter als er auf den ersten Blick zu sein erscheint. Im *roman* sind die Lieder von Gui/Regnaus ein sehr wichtiges Werkzeug bei der Konstruktion der Psychologie der Charaktere und der wesentliche Faktor, der die Liebesbeziehung und die Handlung der Geschichte voranbringt. Ihr Einbau in die entscheidenden Momente des *romans* ist der größte Beitrag des Schriftstellers zur Mythisierung der Figur des Châtelains, da er die Grenze zwischen dem echten *trouvère* und dem literarischen Charakter verwischt, um sie in einer einzigen Figur zu vereinen. Die Lieder, die am besten zur Erzählung passen, sind diejenigen, die mehr Merkmale und Details in Bezug auf die Handlung aufweisen und die größere Verbreitung und mehr Ruhm erlangt haben: *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent* (RS 679) i *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40). Jakèmes muss sich dessen bewusst gewesen sein und beschlossen haben, diese Kompositionen an zwei sehr wichtigen Momenten der Geschichte einzufügen, um der Erzählung Glaubwürdigkeit zu verleihen und gleichzeitig zur Mythisierung des Charakters beizutragen. Abgesehen von den lyrischen Einfügungen enthält der Erzählkörper selbst Passagen, die den Versen des Châtelains sehr nahe oder sogar identisch mit ihnen sind. Im Gegensatz zu dem, was Calin (1981: 199) feststellt, ist es in diesen Passagen möglich, eine sehr explizite Intertextualität zu entdecken, die eine tiefe Kenntnis des lyrischen Korpus

des Châtelain offenbart. Mit diesen Hinweisen konstruiert Jakèmes seinen fiktiven Charakter und verbindet ihn mit einem realen historischen Kontext und einer realen lyrischen Produktion. Der endgültige Beweis für diese Methode zur Ausarbeitung des *romans* findet sich im letzten Brief von Regnaus an die Dame von Fayel, einer Synthese der wichtigsten poetischen Themen des analysierten Korpus.

– Abgesehen von der tiefgründigen Kenntnis der Gedichte des Châtelains sind wir der Ansicht, dass Jakèmes die wichtigsten biografischen Daten Guis de Coucy kannte und über die jüngste Geschichte seiner näheren Umgebung sehr gut informiert war. Der historische Kontext, in dem die Liebesbeziehung zwischen dem Dichter und die Dame de Fayel im *roman* stattfindet, fällt mit der Zeit zusammen, in der Gui lebte, und bezieht sich auf einige der wichtigsten Ereignisse in Frankreich im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert. Wie Baum (1970: 71) feststellt, war sich der Autor bewusst, dass der Châtelain Teil einer Generation von Dichtern war, die zur gleichen Zeit und im Kontext der Kreuzzüge lebte. Er nutzte diesen historischen Rahmen für den *roman*, um eine Handlungslinie zu zeichnen, welche die biografischen Lücken des *trouvères* mit den bekannten historischen Daten chronologisch verbindet. Infolgedessen stimmen wir nicht mit der Theorie von Paris (1879: 353) überein, wonach Jakèmes den Châtelain ausschließlich aufgrund seiner Lieder zum Helden des *romans* machte: es gibt zu viele Elemente im *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, die auch zu den historischen Daten von Gui de Coucy passen. Der symbolträchtigste Fall dieser Informationsüberschneidung ist die Reise ins Heilige Land. Die Einfügung der Kriegskampagne im *roman* hätte allein durch die Hinweise des Châtelains in seinen Liedern bedingt sein können, aber wir können nicht ausschließen, dass Jakèmes die Chronik von Villehardouin kannte; und einige Details sprechen für diese Hypothese. Aus der Chronik wissen wir, dass Gui während der Rückreise auf einem Schiff in der Ägäis starb auf See bestattet wurde. Im *roman* stirbt Regnaus hingegen mitten auf der Adria, und er selbst wirft, nachdem er den Brief an die Dame de Fayel versiegelt hat, den Ring mit dem Wappen seiner Familie über Bord. Die Tatsache, dass die genaue Todesursache in Villehardouins Chronik nicht angegeben wird, ist eine entscheidende Lücke, die Jakèmes hätte nutzen können, um den Ritter in eine legendäre Figur zu verwandeln.

– Wenn wir zu den letzten beiden Punkten hinzufügen, dass sowohl die Gedichte des Châtelains als auch der *roman*, die zeitlich nur etwa 100 Jahre voneinander entfernt sind, Spuren des picardischen Dialekts aufweisen, können wir die Möglichkeit in Betracht ziehen, dass Jakèmes (selbst ein Picarde) die Lyrik und die Figur des Châtelains ganz gut kannte, und zwar nicht nur durch chronologische sondern auch durch geographische Nähe. Diese Hypothese würde die Schnelligkeit erklären, mit der der Autor die legendäre Figur des *trouvères* ausgearbeitet hat, und könnte ein weiterer Grund für die Wahl Guis als Held des *romans* sein. Jakèmes hätte sich

aufgrund seines Festhaltens an ritterlicher Poesie und Ideologie leicht in der einheimischen legendären Figur widerspiegeln können, um die höfischen Werte, nach denen er strebte, zu vertreten und zu verbreiten.

– Das Hauptziel Jakèmes' bei der Niederschrift des *romans* war es, ein beispielhaftes und didaktisches Werk über die Vorschriften und die Bedeutung der höfischen Liebe zu produzieren. Nach den anfänglichen Überlegungen und der abschließenden Lobrede ist die Poesie, die der edlen Elite vorbehalten ist, das, was falsche, niedrige und vulgäre Liebe von höfischer, hoher und unsterblicher Liebe unterscheidet. Mit dieser Proklamation kündigt der Schriftsteller an, dass sein *roman* das Bild einer idealisierten Vergangenheit vermitteln will; eines goldenen Zeitalters höfischer Liebe, das im Gegensatz zu einer Gegenwart ritterlichen, liebesbezogenen und poetischen Verfalls steht. Diese Absicht bestätigt, dass Jakèmes sich der Bedeutung der Aufrichtigkeit in Troubadour-Tradition in der *langue d'oïl* bewusst war, und dass er sich selbst sogar als wahren Liebhaber und Anhänger höfischer Liebe betrachtete. Der Schriftsteller positioniert sich damit auf der Seite der tragischen Liebenden, der Märtyrer der Liebe und der wahren *trouvères*, so wie Konrad von Würzburg das später in *Herzmare* tun würde.

– Wie Suard (1989: 359) hervorhebt, scheinen einige Details von Jakèmes' *roman* auf der vierten Version von Guillem de Cabestans *Vida* (Handschrift *P*) inspiriert zu sein. Wir beziehen uns vor allem auf die Strategie des eifersüchtigen Ehemanns, um die Liebenden zu trennen (entweder durch die Inhaftierung der Dame oder durch die Reise ins Heilige Land), und auf die Passage, in der Isabel ihre Ehre opfert, um die Dame de Fayel zu schützen (wie Agnès, Margaridas Schwester, in der legendären Biografie Guillems). Was die Episode des gegessenen Herzens betrifft, die sich deutlich in der Legende des okzitanischen Troubadours widerspiegelt, so finden wir Nuancen, die beide Geschichten verbinden und gleichzeitig unterscheiden: Der Châtelain wird wie Guillem in einer Kirche begraben, aber allein; die Dame braucht einen physischen Beweis, um an den Tod des Liebhabers zu glauben, aber in diesem Fall ist es die Kiste mit den Briefen und nicht der Kopf des Geliebten; und schließlich geht der Ehemann ins Exil, aber sein Eigentum wird nicht enteignet, und nach zwei Jahren kehrt er zurück, um auf seinem Land zu sterben. Zu den ersten Versionen der *Vida* als offensichtliche Nachschlagwerke für Jakèmes würde wir eine Reihe von Ergänzungen und rein französischen Einflüssen hinzufügen, die vom picardischen Schriftsteller eingeführt wurden:

- Wie gesagt geht der *roman* vom historischen Kontext Frankreichs im späten 12. und frühen 13. Jahrhundert aus und verleiht dem Dritten Kreuzzug eine Hauptrolle. Die Verbindung, die Jakèmes zwischen dem literarischen Motiv und der Kriegskampagne herstellt, zielt darauf ab, die höfische Liebe zu feiern (wie in den anderen Versionen des gegessenen Herzens), aber auch eine Apologie zu den ritterlichen Tugenden zu

erheben, die die historische Bedeutung des Adels in den Kreuzzügen hervorhebt.

- Wie Guillem de Cabestany wird Regnaus als ein Ritterdichter dargestellt, der wegen seiner Weisheit und Höflichkeit berühmt ist. Der große Unterschied zwischen den beiden Charakteren besteht darin, dass im Fall des Châtelain seine Kampfkünste in Kämpfen und Turnieren hervorgehoben werden, denn diese sind unerlässlich, um die Liebe der Dame de Fayel zu gewinnen. Diese Merkmale passen perfekt zu den höfischen Werten Nordfrankreichs.
- In Bezug auf den letzten Punkt ist die Rolle der Werke von Chrétien de Troyes als literarischer Einfluss und Richtlinie des ritterlichen Ideals von entscheidender Bedeutung. Der Einfluss des *romans courtois* wird an der Beschreibung des Helden und an der anfänglichen Absage der Dame de Fayel zu den Liebesaufforderungen des Châtelains offenbar. So wird der Dichter verpflichtet, Verdienste zu erwerben, um sich zuerst den Respekt der Gesellschaft und dann die Liebe der Dame zu verdienen. Die Turniere von La Fère und Vendeuil als wichtige militärische und gesellschaftliche Ereignisse, denen mehr als tausend Verse gewidmet sind, und das Taschentuch als Pfand wären ohne eine vorherige Bekanntschaft von Chrétiens Texten und/oder ohne die Verbreitung dieser Texte in der höfischen Gesellschaft der Zeit kaum denkbar.
- Andererseits bestätigen die Abenteuer aus dem zweiten Teil des *romans* den Einfluss von *Le Roman de Tristan*. Zu den heimlichen Begegnungen, die immer als Bedrohung der etablierten Gesellschaftsordnung angesehen werden, und zu den Passagen, in denen sich Regnaus verkleidet, würden wir auch die Seereise hinzufügen, eine sowohl im *Tristan* als auch im *roman* grundlegende Episode, die mit der unheilbaren Wunde des Helden den Anfang der Tragödie des gegessenen Herzens markiert. Der Tod der Dame de Fayel bezieht sich außerdem auch auf Isolde, mit der sie den gleichen post mortem-Liebeswunsch und das Streben nach einer ewigen Beziehung teilt. So hebt Jakèmes in seinem *roman* den Châtelain auf das gleiche Niveau wie Tristan, so wie es Eustache le Peintre bereits in seinem Gedicht getan hatte. Wir sind der Meinung, dass diese Erhebung, die den Namen des Châtelains mit einer berühmten literarischen Figur verbindet, einer der Schlüsselfaktoren zu Guis legendärer Projektion ab dem 15. Jahrhundert ist. Wie Baum (1970: 63) feststellt, könnten wir langfristig Regnaus als einen Tristan betrachten, der anstatt in der *matière de Bretagne* verortet zu sein, im Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts lebt.



- Von Anfang an (v. 565-576) sind die Herzen des Dichters und der Dame die Protagonisten der Geschichte und das Zentrum der Beschreibung der affektiven Erfahrung, in Übereinstimmung mit der mittelalterlichen medizinischen, philosophischen und literarischen Tradition und als Vorzeichen der abschließenden Tragödie. Die Präsenz des Organs ist die ganze Erzählung entlang konstant, vom gegenseitigen metaphorischen Herzensaustausch am Anfang bis hin zur Extraktion nach dem Tod Guis. Die letzten Verse des *romans* sind für die Mythisierung der Figur des Châtelains und für seinen Übergang vom außergewöhnlichen Ritterdichter zur höfischen Legende von grundlegender Bedeutung, da mit der Materialisierung der Metapher die Helden definitiv zu vorbildlichen Liebhabern und Liebesmärtyrern erhoben werden. Die Rückgabe der Zöpfe der Dame (Symbol ihres Herzens) zusammen mit dem Organ des Dichters drückt metaphorisch die Vereinigung beider Herzen aus. Später ermöglicht es das Essen des Herzens, von der symbolischen auf die buchstäbliche Ebene überzugehen und damit die mystische Metaphorisierung des Objektes zu verwirklichen. Andererseits ist die Tatsache, dass im *Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel* der Liebhaber sich selbst sein eigenes Herz herausreißt (da der eifersüchtige Ehemann zum Zeitpunkt des Todes nicht anwesend ist), eine große Glorifizierung der mythischen Dimension des Liebesmärtyrers. Wir müssen jedoch die authentische und tiefgreifende Bedeutung dieser Variante des literarischen Motivs in den bekannten historischen Daten von Gui und vor allem in seinem lyrischen Korpus suchen, das Jakèmes gut kennt und im *roman* nachahmt. Die post mortem-Vereinigung, die durch das gegessene Herz artikuliert wird, hätte folglich ihren Ursprung in der höfischen Rhetorik und Lyrik des Châtelains und wäre ein paradigmatisches Beispiel für die Übertragung lyrischer Motiven auf die Erzählweise (HUOT 1999: 274); wie vorher im Fall der *Vida* Guillem de Cabestans, aber auf eine viel bedeutendere und drastischere Weise. Infolgedessen, und wie Suard (1989: 365) richtig hervorhebt, führt jede Untersuchung, die sich nur auf die realistischen Aspekte des Werkes konzentriert (wie das viele Studien getan haben), zu einer trivialen und vereinfachenden Analyse. Der *roman* ist daher eine Fiktion, die auf einem bekannten lyrischen Korpus aufbaut und in der Jakèmes eine vorangehende poetische Tradition, die durch Guis Gedichte synthetisiert wurde, aufnimmt und überarbeitet. Wenn wir uns dem Text aus dieser Perspektive nähern, muss es die Natur des Herzens als Artefakt und Geschenk sein, welche uns interessieren sollte, da es

dem Schriftsteller ermöglicht, die Handlung jederzeit auf die allegorische Welt und auf die Lyrik des Châtelains zu beziehen.

- Alles, was bisher festgehalten werden konnte, lässt den Schluss zu, dass *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* und folglich die Legende des gegessenen Herzens in Frankreich durch fünf wichtige Faktoren beeinflusst wurde: Guis Gedichte, die bekanntesten Daten seiner Biographie, die Vorstellungskraft Jakèmes' in Bezug auf die unbekanntes Daten und die Übertragung von Motiven und Stereotypen der höfischen Liebe, die in den Texten des *trouvères* enthalten sind. Wie Calin (1981: 207) behauptet, besteht die Antwort des picardischen Schriftstellers in Bezug auf den Wechsel des literarischen Paradigmas im späten 13. Jahrhundert darin, sich für die alten literarischen Moden des *romans courtois* und der höfische Lyrik zu einzusetzen. Die Verwendung beider Gattungen in einem einzigen Werk zielt darauf ab, die literarische Kultur zu reaktivieren, um darauf zu bestehen, dass Liebhaber und Dichter die Gui/Regnaus-Tradition fortsetzen können (wie im Prolog des *romans* gesagt wird). Jakèmes hat sich vom Modell der okzitanischen *vides* und *razos* inspirieren lassen und hat es in einer rein französischen Form (dem *roman*) umgesetzt. So füllte er den okzitanischen Kanon mit Merkmalen und Elementen aus literatur der *langue d'oïl*, die zu einer ritterlichen Erhebung führen, und dies alles hat er auf dem Motiv des gegessenen Herzens begründet. Jakèmes' Originalität besteht jedoch nicht nur darin, im romanischen Format das Motiv einzuführen, wie Suard (1989: 355) feststellt, sondern auch darin, einen literarischen Charakter mit den Motiven und rethorischen Mitteln seines eigenen weit verbreiteten lyrischen Korpus zu erschaffen, und dies alles mit den historischen Daten verwoben, die verfügbar waren. Durch die Verwendung und Abwechslung verschiedener narrativer und lyrischer Register erzählt und materialisiert der Autor die Themen und Stereotypen der höfischen Liebe, fügt sie in eine Geschichte ein, die er mit den vielen Abenteuern der Protagonisten verbindet, und verwirklicht sie dank des Motivs des gegessenen Herzens. Diese Faktoren würden die Verwurzelung der Figur des Châtelains in der späteren kollektiven Mentalität begründen und vielleicht auch die Tatsache erklären, dass ihm fälschlicherweise so viele Gedichte anderer *trouvères* zugeschrieben wurden, wie Gaunt und Kay (2008: 105) vorschlagen: Das von Jakèmes geschaffene fiktive Bild hätte die Rezeption des lyrischen Korpus des Châtelains so stark bedingt, dass seine Präsenz sogar das Werk anderer Dichter überschattete. Angesichts dieses Phänomens und all dessen, was wir bis jetzt entschlüsselt haben, sowie mit Gaunt vollends

übereinstimmend, halten wir es als wesentlich, über die Bedeutung der Figur Jakèmes' als Schriftsteller bei der Entstehung, Übertragung und Rezeption von Guis Lyrik nachzudenken. Die Rezeption, die bisher als rein zufällig angesehen wurde, was Gaunt „Nothing... But tradition and convention“ (2008: 107) nennt, hätte nichts Willkürliches oder Zufälliges: Wir sind der Meinung, dass zwischen der Geschichte, den Liedern und dem *roman* genügend Daten und Übereinstimmungen vorhanden sind, die die Zufälligkeit ihrer Verbindungen ausschließen. Wir schließen daraus, dass die Figur, die wir heute als Châtelain de Coucy kennen, eine Konvention ist: Zweifellos handelt es sich um die Verschmelzung des lyrischen Ichs der analysierten Gedichte und des von Jakèmes geschaffenen Regnaus, der sich dank der historischen Figur Guis verkörpert hat.

9) Der Kommentar zum *Herzmare* und zur Figur Konrads von Würzburg hat es uns ermöglicht, die ständig vorkommenden und unterschiedlichen literarischen Mittel der beiden deutschsprachigen Versionen der Geschichte des gegessenen Herzens in Bezug auf die okzitanischen und französischen Vorfahren zu erkennen, um ihre Verbindung und die je eigenen und gemeinsamen Eigenschaften zu überprüfen. Im Fall des *Herzmare* als erster Text, welcher das literarische Motiv des gegessenen Herzens im deutschsprachigen Kulturbereich verwendet hat, können wir folgende Schlussfolgerungen ziehen:

– Es scheint klar, dass Konrad von Würzburgs Haupteinfluss bei der Abfassung seiner Dichtung der Schluss von Jakèmes' Erzählung und/oder eine frühere derzeit verlorene Quelle war, die er überarbeitet und in ein für die deutsche Öffentlichkeit dekodierbares Format gegossen hat: nämlich das *Mære*. Wie am Anfang des entsprechenden Abschnitts erwähnt wurde, könnte die Tatsache, dass der Autor Zugang zu Jakèmes' Version hatte, darauf hinweisen, dass die Komposition von einem Adligen oder einem Mitglied des städtischen Patriziats in Auftrag gegeben wurde. Interessanterweise ist ein weiterer direkter Einfluss Gottfrieds von Straßburg *Tristan*, eine Geschichte, die Jakèmes ebenfalls als Vorbild diente (die große Verbreitung der Tristangeschichte sowohl im französischen als auch im deutschen Bereich, hier besonders durch Gottfrieds Fassung) ist bekannt; das würde das *Mære* unserem *roman* näher bringen. Es ließe sich auch überlegen, ob Konrads von Würzburg Interesse an der Geschichte des gegessenen Herzens nicht seinen Ursprung in Gottfrieds *Tristan* selbst gehabt haben könnte, denn dieses Werk enthält den ersten bekannten Hinweis auf den *Lai de Guirun*, der früheste Text zu unserem literarischen Motiv.

– Die Entwicklung des Modells der höfischen Liebe, auf dem der *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* basiert, erhält aber im *Herzmare* keinerlei Aufmerksamkeit. In der Erzählung werden die Konsequenzen der Trennung

zwischen den Liebenden und die Reaktion ihrer Herzen, als sie sich voneinander entfernen, ausschließlich in der Art thematisiert wie es Jakèmes im letzten Teil seines *roman* tut. Folglich ist der Entstehungsprozess der Liebe nicht mehr wichtig. Was zählt, ist der beispielhafte Fall einer Art archetypischer Liebe, zu der sich niemand mehr bekennt und die die körperliche Unversehrtheit der Liebenden da, wo das Gefühl der Liebe entsteht, gefährdet: im Herzen. Als Ergebnis wird die symbolische Ebene der Erzählung in eine viel kürzere und gradlinigere Handlung gehüllt und von archetypischen und psychologisch einfachen Charakteren begleitet. Der Ritter, die Dame und der Ehemann wirken als literarische Typologien und beispielhafte Charaktere. Deshalb haben sie nicht einmal Eigennamen, wie es auch im Minnesang üblich ist. Die starke Idealisierung der höfischen Liebe und die didaktische Intentionalität, die auch in den meisten übrigen Dichtungen Konrads zu sehen sind, erklären zum einen die Abwesenheit von Gewalt beim Tod des Helden erklären, wodurch das Rachegefühl zu einer Randerscheinung wird und die tragische Bedeutung der Erzählung in gewissem Maße verringert wird; zum anderen das relativ abrupte Ende, das die politischen oder moralischen Konsequenzen der okzitanischen und französischen Versionen nicht berücksichtigt; und schließlich die Darstellung der Liebenden als Märtyrer nach der Ethik der höfischen Liebe.

– Wie in der *Vida* Guillems de Cabestany und im *Roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel* stellt Konrad von Würzburg das Herz als das Ziel vor, das die Liebe entzünden will, als den konkreten Raum, in dem die Gefühle verborgen sind und, zusammenfassend, als die Liebeskraft des Liebenden. Durch die äußerste Idealisierung der höfischen Liebe materialisiert sich das Organ und wird nicht nur zu einem weiteren Akteur, sondern auch zum Protagonisten der Erzählung, was durch die Tatsache belegt wird, dass es bis zu siebenundvierzig Mal in fünfhundertachtunddreißig Versen erwähnt wird. Konrad von Würzburgs Faszination für einen ausgestorbenen inneren Zustand führt zu einem Lob der alten Werte mit dem Wunsch nach Wiederherstellung; mit der Behauptung, dass „edle Herzen“ rar sind, verkündet der Schriftsteller auch, dass reine Seelen wie die von Tristan und Isolde keinen Platz mehr in einer Gesellschaft haben, die sich in einem kulturellen, sozialen und sogar psychologischen Verwandlungsprozess befindet, in einer Ära von Niedergang der Ritterlichkeit und Aufstieg des städtischen Bürgertums (BUSCHINGER 1980: 275), die die Zuneigung der Menschen verändert und in dem der bürgerliche Materialismus die höfische Moral ersetzt hat. Konrads von Würzburg Reaktion auf all diese Veränderungen ist deren Ablehnung und die Idealisierung einer Welt, die niemals zurückkehren wird und die durch das Herz des gestorbenen Liebhabers symbolisiert wird.

**10)** Alle Neuheiten, die der Meistersang im Verlauf des erklärten Übertragungsprozesses integriert hat, sind genau diejenigen, die die *Bremberger-Ballade* im Vergleich zu den anderen

Versionen des gegessenen Herzens eingeführt hat. Obwohl dieses Werk die zum *Herzmare* geographisch und chronologisch nähere Fassung der Legende ist, scheinen die fehlende Reise ins Heilige Land, die Konzentration der Handlung auf einen einzigen geographischen Punkt, die höfische Umgebung und die Einfachheit der Struktur und des Inhalts darauf hinzudeuten, dass dieser Text auf der *Vida* von Guillem de Cabestany gründet, ohne jedoch den Prozess des Sich-Verliebens und stattdessen nur dessen tragische Konsequenzen zu entwickeln. Darum wäre es angebracht, zu überdenken, ob Konrads Text wirklich als Bindeglied zwischen der französischen/romanischen und der deutschen Tradition gedient hat. Alles scheint darauf hinzudeuten, dass dies im Hinblick auf die Ausbreitung des literarischen Motivs selbst der Fall wäre, aber nicht im Hinblick auf die Struktur und den Inhalt der Ballade. Aus der Sicht des Erzählschemas könnte die offensichtliche Nähe zur *Vida* das Ergebnis eines Vereinfachungsprozesses der okzitanischen Erzählung sein; in diesem Fall müssten wir eine mündliche oder latente Erzähltradition voraussetzen, die derzeit nicht dokumentiert ist, zweihundert Jahre andauerte und die Grenzen der okzitanischen, französischen und deutschen Gebiete überschritt. Da wir keine Beweise für solche eine Hypothese haben, sind wir geneigt zu denken, dass die Ballade aus der Vereinfachung eines verlorenen Textes hervorging, welcher dem *Herzmare* ähnlich war, aber einige Details aus der *Vida* entnommen hat.

Die chronologische Distanz zwischen diesem Text (15.–16. Jahrhundert) als Produkt einer bürgerlichen Umgebung und seinem historischen und literarischen Vorbild (13. Jahrhundert) als Bekundung der höfischen Welt unterstreicht im Fall der Ballade die Idealisierung der höfischen Liebe. Infolge dieser Idealisierung, der vorbildlichen Absichtlichkeit und vor allem der christlichen Moral des Meistersangs, basiert die Komposition auf der Idee, dass die Geliebten ihre Beziehung nicht mit dem sexuellen Akt kulminiert haben. Darüber hinaus wird die Brutalität bei der Beschreibung des Todes der drei Figuren hervorgehoben, was diese Version zur dramatischsten von allen macht, wenn auch nicht zur gewalttätigsten. Das bedeutet, dass sich die Ballade nicht so sehr auf das Liebesdreieck sondern mehr auf den Schmerz konzentriert und dass die Herzen derer, die Teil davon sind, leiden müssen. Wir könnten abschließend behaupten, dass es sich um die Geschichte von drei sterbenden Herzen handelt: das erste wird grausam aus seinem Körper herausgerissen; das zweite verdirbt „den Geist und alle Sinne“ der Dame und beseitigt ihren Wunsch zu leben; und das dritte wird metaphorisch (Gewissenbisse) und physisch (Messer) erstochen, wodurch der Schmerzenskreis geschlossen wird.

**11)** Schließlich und als letzte Schlussfolgerungen fügen wir hinzu, dass unsere Untersuchung ergeben hat, dass bei den drei Autoren, die zu Protagonisten der Legende des gegessenen Herzens wurden, drei Hauptfaktoren übereinstimmen:

- Ein historischer Kontext und/oder eines oder mehrere biografische Daten, die mit der legendären Erzählung verknüpft und seit dem Mittelalter frei interpretiert

werden konnten (paradoxe Weise dank großer Lücken im Bereich biografischer Information).

– Ein lyrischer Korpus, der Schmerz und Traurigkeit als Hauptthemen hat und sich dank der vorhandenen und der nicht vorhandenen biografischen Daten als reale Information vom zeitgenössischen Publikum lesen lässt.

– Was die Entstehung der jeweiligen Versionen der Legende betrifft, ein Prozess der Neudichtung und Überarbeitung des Motivs des gegessenen Herzens, bei dem die Zeichen kultureller Identität jedes Sprachgebietes nicht im Inhalt zu finden sind, sondern in der die Form und vor allem in den Besonderheiten des Idealisierungsprozesses jedes Troubadours und in den besonderen Übertragungsmechanismen jedes Textes:

- Die Legende von Guillem de Cabestany wird durch die *Vida* gefestigt, eine Gattung, die mit der okzitanischen lyrischen Tradition beziehungsweise mit der Entstehung der provenzalischen Liederbücher verbunden ist.
- Der Idealisierungsprozess von Gui de Coucy verläuft über den *roman*, eine französische Gattung, die vom historischen Kontext Nordfrankreichs stark beeinflusst ist.
- Der Idealisierungsprozess Reinmars von Brennenberg wird durch die in Europa einzigartigen Meistersangschulen durchgeführt und dann in einer Ballade, einer spezifisch deutschen Gattung, vollendet.

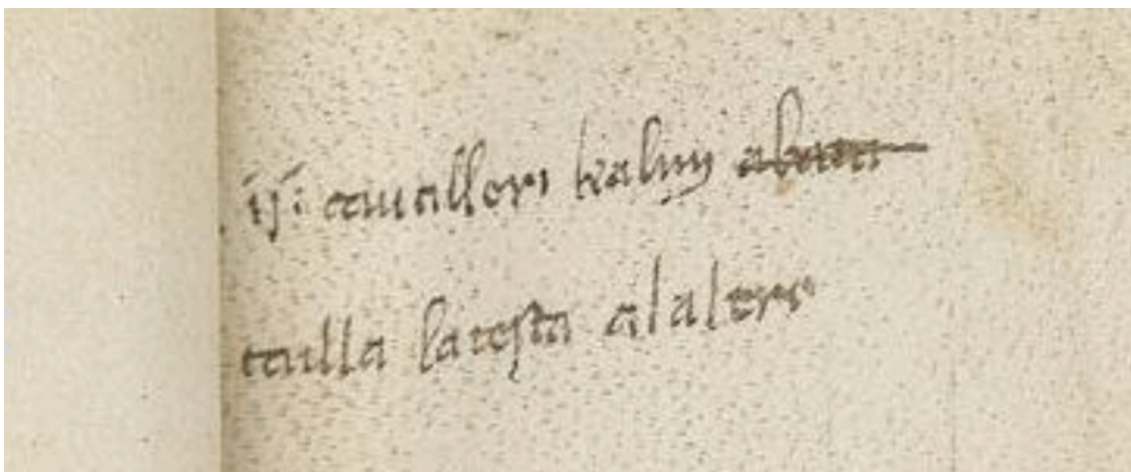
Abschließend können wir nur hinzufügen, dass die historischen Daten und die Schlussfolgerungen der Analyse der lyrischen Korpora viele Forschungslinien eröffnet haben, die in Zukunft bearbeitet werden könnten. Die verwendete Methodik hat sich als voll funktionell und produktiv bestätigt; man könnte sie vielleicht auf frühere Werke des Korpus des gegessenen Herzens anwenden, um tiefer in die Textübertragungsprozesse, ihre Verbindungen und vorherige Stufen der Legende einzutauchen. Wenn wir uns ausschließlich auf die bearbeiteten geographischen Gebiete konzentrieren, könnten wir auch abwägen, ob die Untersuchungsmethode von Jakèmes' Werk (mit der Erkenntnis des hohen Intertextualitätsgrades innerhalb des Erzählkörpers) auch für die Analyse anderer *romans* nützlich sein kann. Aus einer historisch-literarischen Perspektive wäre es genauso angebracht, die Kontakte zwischen dem deutschen und dem italienischen Adel tiefergehend zu analysieren, um ein Netzwerk von Vorgeschichten und Einflüssen in Bezug auf ihre jeweiligen lyrischen Traditionen zu erstellen, in denen Friedrich II. von Hohenstaufen eine Schlüsselrolle gehabt haben könnte. Nach der vorliegenden Studie halten wir es für zulässig, uns zu fragen, ob wir uns nicht eher am Anfang und nicht am Ende einer eingehenden, mehrsprachigen und interdisziplinären Untersuchung des literarischen Motivs des gegessenen Herzens befinden.

# APÈNDIX

## APÈNDIX

### 1. Guillem de Cabestany

#### 1.1. Manuscrits

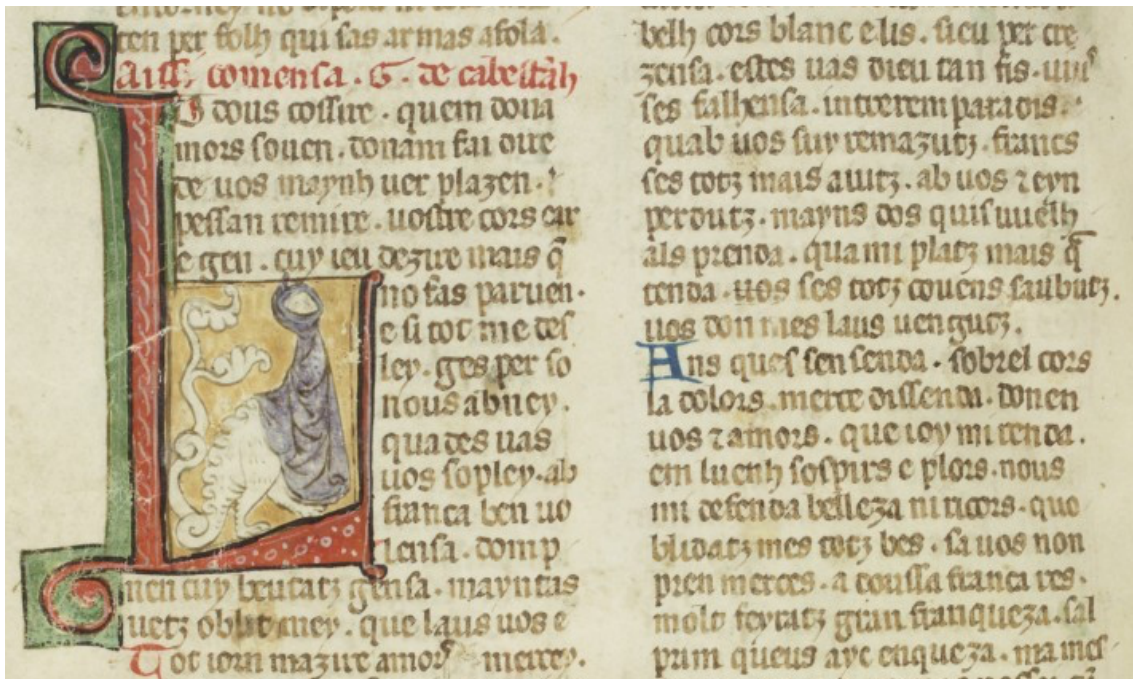


1. Marginàlia del manuscrit *A*, f. 84r: *isi cavallors Hialmus ~~abon~~ tailla la testa al altre.*

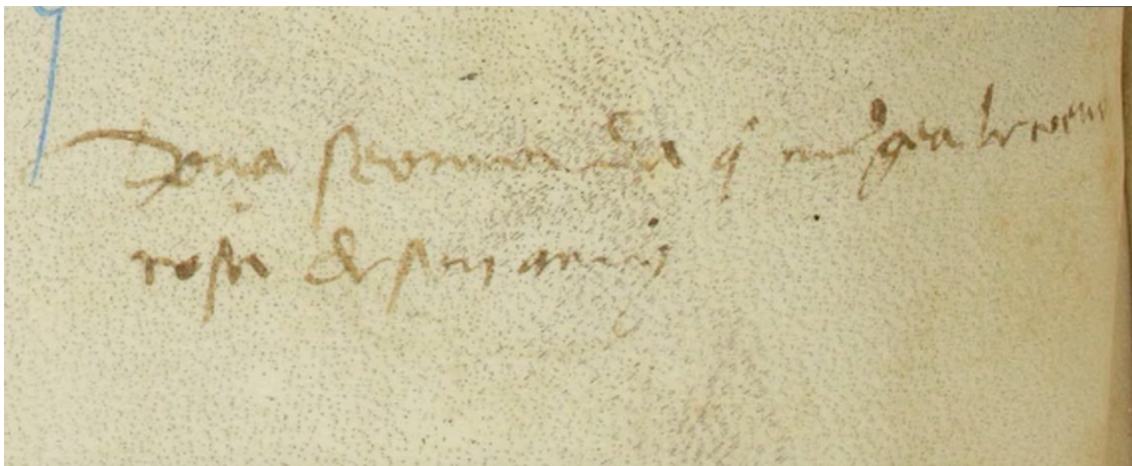


2. Manuscrit *A*, f. 84r: miniatura de Guillem de Cabestany.





3. Manuscrit C, f. 212v: representació de la dama com un lleó.



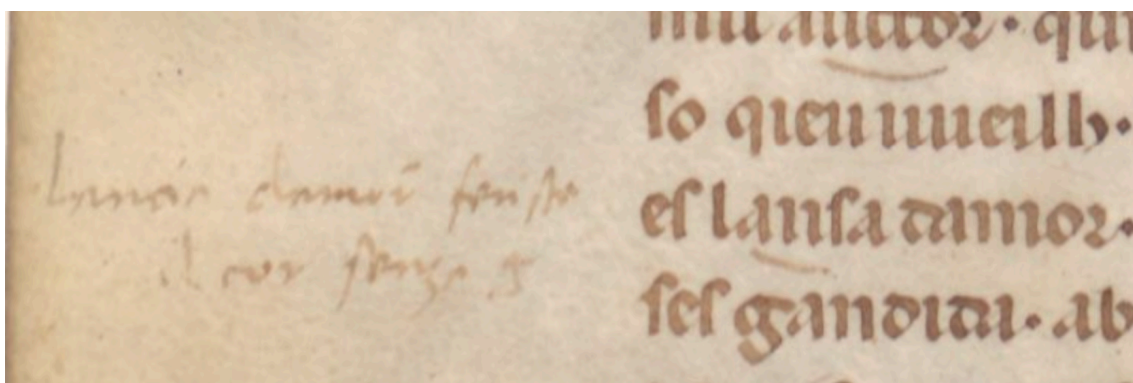
4. Manuscrit I, f. 105v: *Dona Sermona qui mangia lo cor [cuo?] rosti de seus amans.*



5. Manuscrit I, f. 105r: miniatura de Guillem de Cabestany.



6. Manuscrit K, f. 89v: miniatura de Guillem de Cabestany.



7. Manuscrit M, f. 23v: *lancia d'amor fon sta el cor songa et*



## 1.2. Obra lírica

### 1.2.1. *Aissi cum cel que bassa l' fuoill* (213,1)<sup>414</sup>

Manuscrits: *A* f. 84r, *B* f. 53r–53v, *C* f. 213r, *D* f. 102v, *E* p. 144, *I* f. 105 bis v, *K* f. 90v–91r, *M* f. 23r–23v, *R* f. 15v, *T* f. 263r–263r, *V* f. 99r–99v, *e* p. 150 i 152.

Text base: *A*.

- Aissi cum cel que bassa l' fuoill  
e pren de las flors la gensor,  
ai eu chausit en un aut bruoill  
sobre totas la bellazor,  
5 car eis Dieus, senes faillida,  
la fetz de sa eissa beutat  
e mandet c'ab humilitat  
fos sa grans valors grazida.
- Ab doutz esgart siei cortes huoill  
10 m'ant faich gai e fin amador,  
et anc l'amors per q'ieu mi muoill  
ab l'aiga del cor ma color  
no fon per mi expandida;  
mas era m fai cantar de grat  
15 per tal on an maint condeiat,  
c'us no la tenc desvestida.
- Non dic feinchas ni laus, cum suoill,  
mas ver, don me son mil autor,  
c'esqecs desira so q'ieu vuoill,  
20 cal plus gai es lansa d'amor  
que l' fer al cor ses gandida  
ab plazens plazers d'amistat;  
mas ieu ai l' colp asaborat,  
cum ieu plus dorm mi ressida.
- 25 Chausimen fara si m'acuoill  
a merce contra sa ricor,  
q'ieu li mostre l' mal de qe m' duoill  
en que m'aleuge ma dolor  
c'a dinz mon cor expandida:  
30 Amor e Cossirier m'a dat,  
que del mieils m'a enamorat  
q'es del Puoi tro en Lerida.
- Sos rics pretz es en l'aut capduoill  
de midonz c'om ten per gensor  
35 q'el mon si vesta ni s' despuoill:  
gent la saup Dieus far ad honor,  
c'aissi es pe ls pros chausida,  
lai on mostra sa gran beutat  
e son fin pretz tant esmerat  
40 c'a las pros n'esta garnida.

<sup>414</sup> Textos extrets de l'edició crítica de Cots (1985-1986).

Tant es genta e de bel escuoill  
q'enveia m tol d'autras s'amor,  
c'ab enseignamen, ses janguoill,  
l'es dada beutatz ab valor,  
45 cortesia non oblida;  
c'us de cortesa voluntat  
la fai ses geing d'ennemistat  
gardar e d'otra esbruida.

**1.2.2. *Anc mais no m fo semblan* (213,2)**

Manuscris: *D* f. 102r, *H* f. 2v–3r, *V* f. 98r–98v.

Text base: *V*.

Anc mais no m fo semblan  
qu'eu laisses per Amor  
solaz, ni per joi chan,  
ni plores per dusor,  
5 Be m ten en so coman  
Amors, qu'en mi comensa  
Mainz dolz plazers, e cre  
C'ad obs de leis me fe  
Deus e per sa valensa.

10 Qu'eu m vau soven claman  
de leis don faz lausor,  
e vau lei merceian  
don degra far clamor,  
re non faz per engan;  
15 mas cel cui Amor gensa  
deu soffrir mainta re,  
car en maiz luocs s'ave  
que mal taing que l bes venssa.

20 No's deu plainger d'affan,  
ni dire sa dolor,  
ni conoisser son dan,  
ni del be far lausor  
amics que va camjan  
soven sa captenensa?  
25 Maint ne parlon dese  
qui non sabon de que  
mou jois ni malsabensa.

30 Eu no sai d'amor tan  
que n parle ses temor,  
mas vist'ai c'ab joi gran  
trops ris non an sabor,  
e mans sospirs que fan  
de feigner gran parvenssa:  
per c'Amors me capte  
35 aisi com mels cove,  
ses blasme e ses faillessa.

Dona, l plus fin aman

son, et el miels sofridor  
 et aïcel que miels blan  
 40 sa dona e sa valor.  
 Mandatz senes desman  
 per vostra conoïssensa  
 ço que us estara be,  
 sens o que no me n te  
 45 nulla re, mas temenssa.

Si m destreignetz, pessan  
 que maintaz vez, quant or,  
 vos cuich esser denan;  
 que la fresca color  
 50 e l gen cors benestan  
 tenc en tal sovinensa  
 de re als no m sove  
 d'aquest dous pes me ve  
 franquessa e benvolenssa.

### 1.2.3. *Ar vei qu'em vengut als jorns loncs (213,3)*

Manuscrits: *A* f. 84v, *C* f. 213v–214r, *D* f. 103r–103v, *E* p. 143 i 144, *H* f. 22r, *I* f. 105 bis  
 r–105 bis v, *K* f. 90r, *Q* f. 111v–112r, *R* f. 95r, *T* f. 261r–261v, *a'* p. 277 i 278, *e* p. 150 i 152.

Text base: *A*.

Ar vei qu'em vengut als jorns loncs,  
 qe il flors s'arengon sobre ls troncs,  
 et aug d'auzels chans e refrims  
 pels plaissatz c'a tengutz enbroncs  
 5 lo freitz, mas ar vei sobre ls cim,  
 entre las flors e ls brondels prims,  
 s'alegron chascuns a lor for.

Mas ieu m'esjauzisc e m demor  
 per un joi d'amor q'ai al cor,  
 10 don m'es douz desiriers techits;  
 que meins que serps de sicamor  
 me n partrai per nuills vars fraiditz,  
 ans m'es totz autres jois oblitiz  
 vas l'amor don paucs bes ajust.

Anc puois N'Adam cuillic del fust  
 lo fruig don tuich em en tabust  
 tant bella no n espiet Crist:  
 bel cors benestan, car e just,  
 blanc e lis plus q'us amatist;  
 20 tant es yll bella q'ie n sui trist,  
 car de mi no il prens mais de soing.

E ja mais no il serai tant loing  
 que l'amors que m'aflama e m poing  
 si mova dal cor ni s'esqins:  
 25 mas a las vetz qand si desjoing  
 s'espandis deforas e dins.

Adoncs sui cobertz, claus e cins  
d'amor plus que de flors ysops.

30 Et am tant que meins n'a mortz trops,  
e tem que 'l jorns me sia props,  
c'Amors m'es car'et ieu 'l sui vils;  
e jes aissi no m'agra ops,  
que 'l fuocs que m'art es tals qe 'l Nils  
no 'l tudaria plus c'us fils  
35 delgatz sostenria una tor.

Mas ieu sols, las!, sosteing l'ardor  
e la pena qe m ven d'amor  
ab doutz desirs, ab mains destrics,  
e m n'espalezis ma color.  
40 Pero non dic que s'er'antics  
e blancs devengutz cum es nics,  
qu'en re de ma dompna m clames.

Car dompnas fant valer ades  
lo plus avol, fel et engres:  
45 que tals es francs et agradius  
que si ja dompna non ames  
vas totas partz fora esqius;  
q'ie n sui als pros plues humelius  
e plus orgoillos als savais.

50 Joglars, no t tenga 'l cautz estius:  
vai e saluda m mos amius,  
e N Raimon plus, car el val mais.

[Que 'l mais m'es dous e saborius  
e 'l pauc ben, mana don me pais.]

#### 1.2.4. *En pessamen mi fai estar amors (213,4)*

Manuscripts: *A* f. 85r–85v, *B* f. 55v–56r, *C* f. 249r–249v, *D* f. 102v–103r, *H* f. 2r–2v, *R* f.  
32r, *T* f. 262r–262v.

Text base: *A*.

En pessamen mi fai estar Amors  
cum pogues far una gaia chansso  
per la bella a cui m'autrei e m do,  
q'em fetz chausir mest totas las gensors,  
5 e vol q'ieu l'am leialmen ses engan,  
ab verai cor et ab tota ma cura;  
si fatz ieu si c'ades creis e meillura  
l'amors qe il port e m doblon miei talan.

10 Gen m'a saubut garir de las dolors  
qe m fetz sofrir una longa sazo,  
per tal qe jes non avia razo  
qe m fezes so per q'ie m vires aillors:  
ar, s'il a sen, pot ben anar pensan  
q'en pauc d'ora si camja l'aventura.

- 15 Mal fai qui l sieu mena a desmesura,  
qe jes pous tant l'autre no l'amaran.
- Q'ieu ai auzit, a vos o dic, seignors,  
d'un poderos emperador que fo  
per cui eront malmenat siei baro,  
20 don sos orguouills baisset e sa vigors;  
e per so prec pro dompna benestan  
qe son amic no men outra dreitura,  
q'en totas res fai bon gardar mesura,  
e pent s'om tart pos qe a pres lo dan.
- 25 Bella dompna, meiller de las meillors,  
coinda e plazens de cors e de faiso,  
Amors mi ten en sa doussa preiso:  
per vos o dic, qe pros m'er et honors  
si ja fos mais qe Dieus m'espies tan  
30 qe m volcsetz far de vestres bratz centura;  
en tot aitant qan ten lo mon ni dura  
non es mais res q'ieu desir aver tan.
- E puois tant val, dompna, vostra valors  
q'el mon non vei tant bella ni tant pro,  
35 ja non voillatz q'ie us serva en perdo;  
cum maiers es d'ome sa grans ricors  
mieills deu gardar a cels que servit l'an:  
c'aisso, sapchatz, mou de gentil natura  
c'om renda l mal segon la forfaitura  
40 e ben per ben; dompna, als no us deman.
- Las! Mil n'ai faitz entre sospirs e plors,  
tal paor ai que ja no y aia pro,  
qan pens cum es de gentil naissio,  
e cum vos etz de totas rais e flors,  
45 e cum vos sai coingda, bella e prezan,  
e cum vos etz fina, leials e pura,  
e cum chascus autreia e pliu e jura  
qe non avetz el mon par ni semblan.
- Dompna, merce vailla m vostra valors:  
50 ja non gardetz a vostre pretz tant gran,  
mas cum vos ai voluntat fina e pura,  
e cum mos cors s'aficha e s'atura  
a vos servir, que d'als non ai talan.

### 1.2.5. *Lo doutz cossire* (213, 5)

Manuscrits: *A* f. 84r–84v, *B* f. 53v–54r, *C* f. 212v–212r, *D* f. 103r, *E* pp. 144 i 145, *F* f. 33r–33v, *H* f. 21r–21v, *I* f. 105 bis, *K* f. 89v–90r, *L* f. 102v–103r, *Q* f. 6v–7r, *R* f. 95, *S* p. 227 i 228, *T* f. 258v–260r, *U* f. 130v–131r, *V* f. 97v–98r, *Ve.Ag* f. 36–38, *a*<sup>1</sup> p. 275 i 276, *b* f. 6, *e*. pp. 124, 126 i 128

Text base: *B*.

Lo doutz cossire  
qe m don'Amors soven,



dona m fai dire  
de vos maint vers plazen.  
5 Pensan remire  
vostre cors covinen,  
q'am e desire  
mais que non fatz parven.  
E si tot mi deslei  
10 per vos, jes no us abnei,  
c'ades vas vos soplei  
ab fina benvolenssa.  
Dompn'en cui beutatz genssa,  
maintas vetz oblit mei,  
15 que laus vos e mercei.

Totz jorns m'azire  
l'amors qe us mi defen  
si ja l cor vire  
vas autr'entendemen.  
20 Tout m'avetz rire  
e donat pessamen:  
plus greu martire  
nuills hom de mi non sen;  
car vos q'ieu plus envei  
25 d'otra q'el mon estei,  
desacort e mescrei  
e desam en parvenssa:  
tot qant fatz per temenssa  
devetz en bona fei  
30 penre, neus qan nous vei.

A sovinenssa  
teing la car'e l doutz ris,  
la gran valenssa  
del gen cors blanc e lis;  
35 s'ieu per crezenssa  
estes vas Dieu tant fis,  
vius ses faillenssa  
intrer'en paradis;  
c'aissi m sui, ses tots cutz,  
40 de cor a vos rendutz  
c'otra joi no m'adutz:  
c'una non porta benda  
q'ieu preses per esmenda  
jazer ni fos sos drutz,  
45 per las vostras salutz.

Tot jorn m'agenssa ·  
l desirs e m'abellis  
la chaptenenssa  
de vos cui sui aclis.  
50 Be m par qe m venssa  
vostr'amors, q'anz q'ie us vis  
fo m'entendenssa  
q'ie us ames e servis;  
c'aissi sui remasutz  
55 sai, senes totz ajutz

per vos, e n'ai perduz  
mains dons: qui s vol los prenda!  
C'a mi platz mais q'atenda,  
ses totz covens saubutz,  
60 vos don m'es jois vengutz.

Anz que s'ensenda  
sobre l cor la dolors,  
merces dissenda  
en vos, dompn'et Amors:  
65 jois vos mi renda  
e lais sospirs e plors,  
no us mi defenda  
paratges ni ricors,  
c'oblidatz m'es totz bes  
70 s'ab vos no m val merces.  
Ai, bella doussa res,  
molt fora grans franquesa  
s'al prim qe us aic enquesa  
m'amassetz, o non ges,  
75 qu'eras non sai cum s'es.

Non trop contenda  
contra vostras valorz;  
merces vo n prenda  
tals c'a vos si'honors.  
80 Ja Dieus no m prenda  
entre ls sieus preiadors  
s'ieu vuoil la renda  
dels catre reis meillors  
per c'ab vos no m valgues  
85 merces e bona fes;  
doncs partir no m puosc ges  
de vos, en cui s'es mesa  
m'amors, e si us fos presa  
baisan, ni vos plagues,  
90 ja no volgra m solses.

Anc ren q'a vos plagues,  
pros dompna e cortesa,  
no m'estet tant defesa  
qez eu anc lo fezes  
95 qe d'als mi sovengues.

En Raimon, la bellesa  
e l bes q'en midonz es  
m'a sai lassat e pres.

1.2.6. *Lo jorn qu'ie us vi, dompna, primieramen (213,6)*

Manuscris: *A* f. 85r, *B* f. 54r–54v, *C* f. 213r–213v, *D* f. 192v, *E* p. 145, *I* f. 108r, *K* f. 93v–94r, *M* f. 97r–97v, *Q* f. 110v, *R* f. 15r, *T* f. 260r–261r, *U* f. 64r–64v, *c* f. 35v–36r, *e* pp. 130 i 132.

Text base: *A*.

- Lo jorn q'ie us vi, dompna, primieramen,  
qand a vos plac qe us mi laissezz vezer,  
parti dal cor tot autre pessamen  
e foron ferm en vos tuich miei voler;  
5 c'aissi s pauset, dompna, el cor l'enveia:  
ab un doutz ris et ab un simpl'esgar  
mi e qant es mi fezetz oblidar.
- Que l grans beutatz e l solatz d'avinen  
e il cortes dich e il amors plazer  
10 que sabetz far m'embleron si mon sen  
c'anc puois, dompna gentils, no l puoc aver:  
a vos l'autrei cui mos fis cors merceia  
per enantir vostre pretz et honrar;  
a vos mi rend, c'om mieills non pot amar.
- 15 E car vos am, dompna, tant finamen  
que d'autr'amar no m don'Amors poder,  
mas agrada m c'ab altra cortei gen,  
don cuich de mi la greu dolor mover;  
e qand cossir de vos cui jois sopleia,  
20 tot autr'amor oblit e desampar  
c'ab vos remaing cui teing al cor plus car.
- E membre vos, s'a vos platz, del coven  
que mi fesetz al departir saber,  
don aic mon cor adoncs gai e jauzen  
25 pel bon respieich en qe m mandetz tener:  
mout n'ai gran joi, s'era lo mals se greia,  
et aurai lo, qan vos plaira, encar,  
bona dompna, q'ie m sui en l'esperar.
- E jes maltraitz no me n fai espaven,  
30 sol qez ieu cuig a ma vida aver  
de vos, dompna, calacom jauzimen;  
anz li maltraig mi son joi e plazer  
sol per aisso car sai c'Amors autreia  
que fis amans deu tot tort perdonar  
35 e gen sofrir maltraich per gazaingar.
- Ay! Si er ja l'ora, dompna, q'ieu veia  
que per merce mi voillatz tant honrar  
que sol amic mi deignetz apellar!

1.2.7. *Mout m'alegra douza vos per boscaje (213, 7)*

Manuscris: I f. 106r, K f. 91r, d f. 290r–290v.

Text base: I.

- Mout m'alegra douza vos per boscaje,  
can retentis sopra l ram qui verdeia,  
e l rossignols de son chantar chandeia  
josta sa par el bosc per plain usaje.  
5 Et aud lo chant de l'ausel qui tentis,  
don mi rembra douza terra e l pais  
e l benestar de ma domna jausia,  
don mi dei ben alegrar, s'eu sabia.
- Ben dei aver gran joi en mon corage,  
10 pois totz bons pretz en ma dompna s'autreia,  
e de beutat null'autra non enveia;  
tant la fe Deus de covinent estaje;  
car se era entre sos enemis  
non dirien qu'anc mais tan bella vis:  
15 sens es en lei, beutatz e cortesia;  
hom non la vei qui cent tans meill no n dia.
- En outra terra irai penre lengaje,  
si que ja mai en aquesta non seia,  
e l lausengier, qui m'an mort per enveia,  
20 n'auran gran joi can me veran salvaje;  
e menerei com paubres pelegris,  
e l desirer mi auran tost aucis,  
e se mai non, ben ai Amor servida  
e servirari tot lo jorn de ma vida.
- 25 Va te n, sospir, en loc de fin messatge,  
dreit a midon o totz bons pretz s'autreia,  
e digaz li que autre no m'enveia  
ni m stau aclin vers autre seingnoratge  
can mi membra son bel oill e son vis.  
30 A pauc no m muor can de lei me partis:  
partit non me n ei ja ni me partria,  
anz es mos cors ab lei e noit e dia.

1.2.8. *Egan, res qu'ieu vis (213,8)*

Manuscris: V f. 98v–99r.

Text base: V.

- Egan, res qu'ieu vis  
no m det alegrier,  
ni m plac flors de lis  
ni frut d'aiglentier;  
5 ans vau mieg ausis  
de mieg desirier  
e de benvolenza,  
qu'e mala merce

10 m'a tengut Amors,  
don mi ven l'esmais  
e la greus dolors.

15 Be m'a tot aquis  
per son domengier  
Amors, qu'ie l so fis  
et aman sobrier,  
et estau aclis  
al p'jor guerrier,  
qu'ieu ai gran failenza  
20 fait, car no l sovre  
dels amoros plors,  
q'era m'es esglais  
zo qe m fon douzors.

25 S'els huils abelis  
Amors de primier,  
mas li plor el vis  
e l douz cossirier  
son al cor assis.  
D'envejos mestier  
30 no m par malsabenssa,  
qu'ieu am mais de res  
leis don fatz clamors  
e, can non pusc mais,  
dic ne deslausors.

35 Tant jorn ai enqis,  
per talan leugier,  
q'ieu de leis auzis  
blasm'o reproier,  
mas cil del pais  
son gen vertadier  
40 de sa captenezza,  
qe so q'il fa be  
l'es grazit e sors,  
et no l'es re frais  
c'a leis si'honors.

45 D'aitan m'obezis,  
si mais non sofier,  
volgues que l servis;  
e, si trop li qier  
lo seu gent cors lis  
50 d'un joi placentier  
humil, sa valenza  
l'adouzis vas me  
l'orguill; que sabors  
m'es que tot joi lais  
55 ans que m vir aillors.

1.2.9. *Al plus leu q'ieu sai far chanssons (213, 1a)*

Manuscrits: *A* f. 85v, *C* f. 14v–15r, *D* f. 102r, *H* f. 39v, *I* f. 106r, *K* f. 90v–91r, *M* f. 12v–13v, *N*<sup>2</sup> (cita primer vers), *R* f. 82r–82v, *Sg* f. 70r–70v, *V* f. 76r–76v, *a* pp. 68 i 69.

Text base: *A*. Tornada: *Sg*.

- Al plus leu q'ieu sai far chanssons,  
cum cel que daur'et estaigna,  
m'i empren eras, mas doptos  
sui que sabers no m sofraigna.  
5 Mas per tal mi platz essaia  
cum leu chanssoneta fezes,  
car so chant'om mais q'es meins car,  
per q'eu vau planan mon chantar  
d'escurs digz c'om leu apreses.
- 10 Lonc temps ai amat en perdos,  
non puosc sofrir no me n plaigna,  
e non sai per cals ochaios;  
mas ben esperan gazaigna,  
per q'eu n'aten - mas tart me par! -  
15 que lieis que m'es del cor plus pres  
fass'Amors tant homiliar  
qe m don joi; car no m pot vedar  
q'eu no l'am ia ill no m ames.
- 20 Ges d'amar lieis un an o dos  
no m plaing, sitot m'es estraigna,  
c'oras, jorns e temps e sazos  
mas Amors tem qe m soffragina.  
C'anc, puois la vi, per nuill pensar  
non fo q'inz el cor no m'estes  
25 sos semblans, per q'eu la vi clar  
car ella m fetz pels huoills passar  
sa beutat que totz temps mires.
- 30 Soven remire sas faissos,  
c'Amors mi ten en greu laigna,  
e no m par ni non crec c'anc fos  
vas ren de mala compaigna  
mas vas me, que je desamar  
non la puosc per dan qe n preses;  
35 qe l mals m'es doutz a sofertar  
per qe l bes m'es a merceiar  
q'ieu n'aten; mas no m'o tardes!
- 40 De lieis servir sui voluntos  
c'al meins aitan cuiz me n taigna;  
qez en mains luecs es servirs bos.  
Eras n'ai trop dig, remaigna!  
C'ab un fil de son mantel var,  
s'a lieis fos plazen qe m dones,  
mi feira plus jauzen estar  
45 ancar mais que non pogra far  
autra del mon c'ab si m colgues.

- Fis amics desaventuros,  
ab pauc de joi, ses mesclaïgna,  
messongiers de messonjas blos,  
esqius plus c'auzels de saïgna,  
50 com per vendre e per donar  
vos sui estatz e, si us plagues,  
degra ab vos merce trobar.  
Dompna, pois als no m voletz far,  
sofretz qe us vis e qe us preies!
- 55 Chanssos, tu m'iras saludar  
cella qui m'es del cor plus pres  
e diras li senes doptar  
q'ieu cuich Malleon domesgar  
plus leu d'un falcon yslandes.
- 60 N'Enveiatz, eu sai tan d'amar  
que miels dezir e miels tenc car  
e miels am d'ome qu'anc nasques.

### 1.3. La *Vida* de Guillem de Cabestany<sup>415</sup>

#### 1.3.1. Versió de *FbIK*

Text base: *I*.

Guillems de Capestaing si fo uns cavalliers de l'encontrada de Rossillon, que confinava com Cataloingna e com Narbones. Molt fo avinenz e prezatz d'armas e de servir e de cortesia.

Et avia en la soa encontrada una domna que avia nom ma dompna Seremonda, moiller d'En Raimon de Castel Rossillon, qu'era molt rics e gentils e mals e braus e fers et orgoillos. E Guillems de Capestaing si amava la domna per amor e cantava de leis e fazia sas chansos d'ella. E la domna, qu'era joves e gentil e bella e plaissenz, si l volia be major que a re del mon. E fon dit a Raimon de Castel Rossillon; et el, com hom iratz e gelos, enqueri lo fait, e sa[u]p que vers era, e fez gardar la moiller fort.

E quant venc un dia, Raimon de Castel Rossillon troba passan Guillem senes gran compaignia et ausis lo; e trais li lo cor del cors; e fez lo portar a un escudier a son alberc; e fez lo raustir e far peurada, e fes lo dar a manjar a la muiller. E quant la domna l'ac manjat lo cor d'En Guillem de Capestaing, En Raimon li dis o que el fo. Et ella, quant o auzi, perdet lo vezer e l'auzir. E quant ela revenc, si dis: "Seingner, ben m'avez dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre." E quant el auzi so qu'ella dis, el coret a sa espaza e volc li dar sus en la testa; et ella s'en anet al balcon e se lisset cazer jos, e fo morta.

#### 1.3.2. Versió de *ABN*<sup>2</sup>

Text base: *A*.

Guillems de Cabestaing si fo us cavalliers de l'encontrada de Rossillon, que confina ab Cataloingna et ab Narbones. Mout fo avinens hom de la persona, mout presatz d'armas e de cortesia e de servir.

Et avia en la soa encontrada una dompna que avia nom ma dona Soremonda, moiller d'En Raimon de Castel Rossillon, que era mout gentils e rics e mals e braus e fers et orgoillos. En Guillems de Cabestaing si amava la dompna per amor e chantava de leis e n fazia sas chanssos. E la dompna, qu'era joves e gaia e gentils e bella, si l volia ben mais qe a ren del mon. E fon dich so

<sup>415</sup> Textos extrets de SCHUTZ/BOUTIÈRE 1950: 154–172.

a ·N Raimon de Castel Rossillon; et el, cum hom iratz e gelos, enqueric tot lo faich e saup que vers era, e fetz gardar la moiller.

E qan venc un dia, Raimons de Castel Rossillon trobet paissan Guillem de Cabestaing ses gran compaignia et aucis lo; e fetz li traire lo cor del cors e fetz li taillar la testa; e ·l cor fetz portar a son alberc e la testa atressi; e fetz lo cor raustir e far a pebrada, e fetz lo dar a manjar a la moiller. E qan la dompna l'a manjat, Raimons de Castel Rossillo li dis : "Sabetz vos so que vos avetz manjat ?". Et ella dis : "Non, si non que mout es estada bona vianda e saborida". Et el li dis q'el era lo cors d'En Guillem de Cabestaing so que ella avia manjat; et, a so q'ella ·l crezes mieils, si fetz aportar la testa denan lieis. E quan la dompna vic so et auzic, ella perdet lo vezer e l'auzir. E qand ella revenc, si dis : "Seigner, ben m'avetz dat si bon manjar que ja mais non manjarai d'autre". E qand el auzic so, el cors ab s'espaza e volc li dar sus en la testa; et ella cors ad un balcon e laisset se cazer ios, et enaissi moric.

La novella cors per Rossillon e per tota Cataloigna q'En Guillems de Cabestaing e la dompna eran enaissi malamen mort e q'En Raimons de Castel Rossillon avia dat lo cor d'En Guillem a manjar a la dompna. Mout fo grans tristesa per totas las encontradas; e ·l reclams venc denan lo rei d'Aragon, que era seigner d'En Raimon de Castel Rossillon e d'En Guillem de Cabestaing. E venc s'en a Perpignan, en Rossillon, e fetz venir Raimon de Castel Rossillon denan si; e qand fo vengutz, si ·l fetz prendre e tolc li totz sos chastels e ·ls fetz desfar; e tolc li tot qant avia e lui en menet en preison. E pois fetz penre Guillem de Cabestaing e la dompna, e fetz los portar a Perpignan e metre en un monumen denan l'uis de la gleisa; e fetz dessegnar desobre ·l monumen cum ill eron estat mort; et ordenet per tot lo comtat de Rossillon que tuich li cavallier e las dompnas lor vengesson far anoal chascun an. E Raimons de Castel Rossillon moric en la preison del rei.

### 1.3.3. Versió de *HRbx*

Textos base: *HR*.

*H*

*R*

[G]uillems de Capestaing si fo uns gentils castelans del comtat de Rossillon, q'es del rei d'Arangon, a l'entrar de Cataloingna. Valens fo e cortes e mout enseignatz e bons cavaliers d'armas, e mout prezians per totas las bonas gens, e mout amatz per las dompnas. E fo bons trobaires.

Et enamoret se d'una gentil dompna q'era moilliers d'un ric baron d'aqela encontrada, qe avia nom Raimons de Castel Rosillon. E ·N Guillems de Capestaing si era sos vasals. Longamen la amet et entendet en ela e ·n fazia sas cansons. Et ella li volc ben tan q'en fetz son cavalier de lui. Lonc temps ac gran joi d'ela et ela de lui. E fon dichz a ·N Raimon de Castel Rossillon q'En Guilelms amava sia moillier et ela lui; don el s'engelosi d'ella e de lui, e serret la sus en una tor e fetz la fort gardar e fetz li gran re de desplasers, e ill dis; don G[uillelms] de Capestaing intret en gran dolor et en gran tristesa, et fet[z] aqella canson qe dis:

Li doutz cousire  
Qe m don'Amors soven.

La vida d'En G[uilhem] de Cabestanh.

Guilhem de Cabestanh fon ·I. gentils castelas del comtat de Rossilhon. Valens fon e bos cavayers d'armas e bos trobaires.

Et enamoret se d'una gentil dona qu'era molher d'un onrat baro, per nom En R[aimon] de Castel Rossilho.

Longamen l'amet En G[uilhem] de Cabestanh e ·n fe mantas bonas chansos. E la dona ·l volc tan de be que ·l fey son cavayer, et esteron ab gran joi essemz lonc tems. E fon dig al marit d'ela; don el n'ac gran gelozia et enserrret la en una tor, on li foron faytz man desplazer; don G[uilhem] de Cabestanh ac gran dolor, don fes una canso:

Lo dos cossire  
Que'm don'Amors soven.



E qant R[aimons] de Castel Rossillon auzi la canson q'En G[uillems] avia feita, el entendet e creset qe de sua moillier l'agues feita.

Si l fetz venir a parlamen ab si defors lo castel de Capestaing e taitet li la testa e mes la en un carnairol, e traz li lo cor del cors e mes lo en [lo] carnairol com la testa. Et anet s'en al seu castel e fetz lo cor rau[s]tir e fez lo aportar a la taula a la moillier e fetz lo il manjar a non saubuda. E qant l'ac manjat, R[aimons] si levet sus e dis a la moillier qe so q'ela avia manjat era lo cor d'En G[uillem] de Capestaing, e mostret li la testa, e demandet li si era estatz bons a manjar. Et ela ausi so qe li demandava e so qe ill diszia, e vi e conoc la testa d'En G[uilhem] de Capestaing. E si l respondet qe l'era estatz si bons e si saboros qe ja mais autres manjars ni autre beures no il tolrian la sabor de la bocha qe l cor G[uilhem] de Capestaing li avia laisada. E can R[aimons] de Castel Rossillon ausi so q'ela disia, si li cors sobre com l'espada; et ela fugi a l'us d'un balcon, et el venc de cors apres; e la dompna si laissa caser del balcon jos et esmodega se l col.

Aqest mals fo saubutz per tota Cataloia e per todas las terras del rei d'Arangon, e per lo rei Anfós e per totz los baros de las encontradas. Grans tristesa fo e grans dolors de la mort d'En G[uillem] de Capestaing e de la dompna, qar si laidamenz los avia mortz en R[aimons] de Castel Rossillon.

Et ajosteren se li paren de Guilelm e de la dompna e tuit li cortes cavalier d'aqela encontrada e tuit cill qe eren amador, e guerreieren R[aimon] de Castel Rossillon a foc et a sanc. E l reis d'Arangon venc en aquella encontrada, qan saup la mort de la dompna e del cavalier, e pres R[aimon] de Castel Rossillon e desfetz li los castels e las terras e fetz Guilelm de capestaing e la dompna metre en un monimen enan la porta d'una glesia a Perpingna, en un ric borc q'es el plan de Rossillon, lo cal borcs es del rei d'Arangon. E fo sazós qe tuich li cortes cavalier e las dompnas de Rossillon e de Sardaigna e de Colofen e de R[i]jupoles e de Peiralades e de Narbones lor fazian cascun an anoual; e tuich li fin amador e las finas amairesas pregaven Deu las lor animas.

Et enaisi lo pres lo reis d'Arangon Raimon de Castel Rossillon e l deserretet e ill desfetz sos

E can R[aimon] entendet la canso, crezet que fos de sa molher, car dis en una cobla:

Tot can fas per temensa  
Devetz en bona fey  
Penre, neys can no us vey.

Et aquest mot entendet car En G[uilhem] non la podia vezer.

E mandet lo marit a N G[uilhem] que vengues a parlamen. E menet lo ab si foras, luenh del castel, et a trassio el li tolç la testa e mes la en .I. carnairol; e trays li lo cor del ventre. Et intret s'en el castel e fes lo cor raustir, per so car la dona s'agradava fort del cor de salvayzina, e fes lo manjar a sa molher, en semblan qu'el ne manjes. E can l'ac manjat, el li dis que so c'avia manjat era l cor d'En G[uilhem] de Cabestanh, e mostret li la testa, e demandet s'il era estatz bos.

E l marit, cant o auzi, corret li desus ab l'espaza; e la dona ac paor e fugi ves las fenestras de la tor; e gitet se de la fenestra aval e mori.

Et aquest mal fo sauputz per tota la terra,

don fon mot gran tristesa de la dona e d'En G[uilhem] de Cabestanh.

Et ajustero se los parens d'En G[uilhem] e de la dona, e totz los cortes cavayers d'aquella econtrada e tug li amador, e guerregeron R[aimon] de Castel Rossillon.

E l rey Anfós d'Arango venc en la terra, can saup lo fag,

e pres R[aimon] de Castel Rossillho;

e fes metr'En G[uilhem] de Cabestanh denan l'us de la gleyza de San Ioan de Perpignan e la dona ab el.

En fon una longa sazo que tug li cortes cavayer e las donas gentils de Cataluenha e de Rossillo e de Sardanha e de Narbones

venian far cascun an anoal per lurs armas aytal jorn can muriro, pregan Nostre Senhor que lur agues merce.

Aysi com avetz auzit, lo rey pres R[aimon] de

castels e l fetz morir en preison; e det totas las suas possessions als parens d'En Guilelm de Capestaing e de la dompna qe mori per el.

Castel Rossilho e l deseretet e l tolc totz sos castels e l fes murir en sas preizos, e donet totz sos bes als parens d'En G[uilhem] e de la dona.

E l cantar per qu'el muri comensa:  
Lo dos cossire  
Que m don'Amors soven.

Et aysi a de sa obra

### 1.3.4. Versió de P

Text base: P.

[M]on segnor Raimon de Rosillion fo un valenz bar, aisi com sabet[z]. Et ac per moller ma dopna Margarida, la plus bella dopna c'om saubes en aqel temps, et la mais presiada de totz bon[s] pretz et de toutas valors et de tota cortesia.

Avenc si qe Guillelm de Castaing, qe fu fil d'un paubre cavalier del castel de Castaing, venc en la cort de mon segnor Raimon de Rossillioni, e se presentet a lui se il plasia qe el fos vaslet de sa cort. Mon segnor Raimon, qe l vi bel ez avinenz, e li semblet de bona pert, dis li qe ben fos el vengutz e qe demores en sa cort. Aisi demoret con el, e saup si tan gen captener qe pauc e gran l'amavon. E s saup tan ennansar qe mon segnor Raimon olc qe fos doncel de ma dompna Margharida, sa molher; ez enaisi fo fait. Adonc s'esforzet Guillelm de mais valer et en ditz en en fait[z]. Mais, ensi com sol avenir d'amor, venc c'Amors volc assalir ma dompna Margarida de son assaut et [e]scalfe[t] la de pensamen. Tan li plasia l'afar de G[uillelm] e l dich e l semblantz qe non se poc tenir un dia qe l no l dizes: "Ara m digatz, Guillelm, s'una dopna te fasia semblan d'amor, auzaria[s] la tu amar?" Guillelm, qe se n'era perceubutz, lli respondet tot franchamen: "S'ieu, ma dopna, sol [saupes] qe l semblanz fosson vertadier." – "Per saint Johan, fet[z] la dopna, ben avetz respondut a gisa de pro; mas eras te volgl proar se tu poras saber e conoisser de semblanz cal son vertadier o cal non." Can Guillelm ac entendu[d]as las parolas, respon li: "Ma dompna, tot aisi con vos pla[i]ra sia." E commenset a pensar, e maintenant li moc Amors esbaralla, e l'intret el cor tot de preon lo pensamen c'Amors tramet al[s] sieus. De [s]i enan[s] fo del[s] servenz d'Amor, e comencet a trobar cobletas avinenz e gaias, e danzas e cansos d'avinent cantar. [A totz era] d'asautz, e plus a lei per cui el cantava. Et Amors, qe rend a sos servenz sos gasardos, can li ven a plaser, volc rendre de son servisi lo grat. Vai destregnen la dompna tan greumen de pensamen d'amor e consire, qe jorn ni noic no podia pausar, pensan la valor e la proessa q'er[a] e N Guillelm pausada e messa tan aondosamen.

Un jorn avenc qe la dompna pres Guillelm e l dis: "Guillelm, era m digatz, es tu ancara aperceubutz de mos semblanz, si son verais o mensongiers?" Guillelm respon: "Dompna, si m vallia Dieus, de l'ora en sai qe fui vostre servire, no m poc entrar el cor nul pensamen qe non fossatz la mielz c'anc nasqes, e la mais vertadiera ab ditz et a[b] semblanz. Aiso crei e creirai tota ma vida" Et la dopna respon: "Guillelm, eu vos dic, se Deus m'enpar, qe ja per me non seres galiatz n[i] l vostre pensamen non er en bada." Et tes lo braz e l'abraseit dousamen inz en la zambra; e lai comenseron lor drudaria.

Et duret non longamen qe lasiniers, cui Dieus air, comenseron de s'amor parlar, ez anar devinan per las chansos qe Guillelm fasia, disen q'el s'entendia en ma dompna Margarida. Tan anneron disen, e jus e sus, c'a l'aurella de mon segnor Raimon venc. Adonc li saup trop mal, e trop greu [fo] iratz, per [s]o c'a perdre li avinia son compagnon qe tant amava, e plus de l'onta de sa molher.

Un jorn avenc qe Guillelm era anat a [e]sparvier ab un escuier solamen. I mon segnor Raimon lo fetz demandar on era; et un valletz dis c'anatz era a [e]sparvier, et sel qe l sabia li dis: "En aital encontrada." Mantenent se vai arar d'armas celadas, e fet[z] amenar son destrier, et a pres tot sol son chamon vas cella part on Guillelm era annat. Tan chavalqet qe trobet lo. Cant G[uillelm] lo vi ven[g]ut, si s'en donet merveilha e tan tost li venc mals pensamens. E il venc a l'encontra, et il dic: "Senher, ben siatz vos venguts. Com es ai[s]i sols?" Mon segnor Raimon respondet: "G[uillelm], qar vos vau qeren per solazar mi a vos. Et avetz nient pres?" – "O ieu, sengner, non

gaire, car ai pauc trobat, et qi pauc troba non pot gai[re] pente, so sabetz vos, si co l proverbi ditz.” – “Laissem oimais aquest parlamen estar, dis mon segnor Raimon, et digatz mi ver per la fe que m devetz de tot aiso que us volrai demandar.” – “Per Deu, senher, ditz G[uillelm], s’aiso es de dir, be us dirai.” – “Non voill que m metatz nul escondit, so dis mon senhor Raimon, mas tot enteramen me diret[z] d’aiso que us demand[ai]rai.” – “Senher, pois que us platz, demandatz mi, so diz G[uillelm], si vos dirari lo ver.” Et mon senhor Raimon demandet Guillem: “Si Dieus e fes vos vallia, avetz dopna per cui cantatz ni per cui amor vos destringna?” Guillem respon: “Seigner, e com cantaria, s’amor no m destrign[ia]? Sapchatz de ver, mon senhor, c’amor m’a tot en son poder.” Raimon respon: “Ben o voill creire, q’estiers non pogratz tan gen chantar; mas saber voill, si a vos platz, digatz qi es vostra domna.” – “Ai! Segnier, per Dieu, [dis] Guillelm, garatz que m demandatz, si es raisons c’on deia descelar s’amor! Vos m’o digatz, que sabetz q’En Bernard de Ventadorn dis:

D’una ren m’aonda mos senz  
 C’anc nulz hom mon joi no m enquis  
 Q’eu volentier non l’en mentis,  
 Qar no m par bons ensegnamentz,  
 Anz es follia ez enfança  
 Qi d’amors a benanza  
 Q’en vol son cor ad ome descobrir  
 Se no l’en pod o valer o servir.”

Mon Segnor Raimon respon: “En vos plevis[c] q’ie us en valrai a mon poder.” Tan li poc dir[e] Raimon que G[uillelm] li dis: “Senher, aitan sapchatz q’eu am la seror de ma donna Margarida, vostra molher, et cuig en aver cambi d’amor. Ar o sabetz, e us prec que m’en valhatz, o que sivals no m’en tengatz dampnage.” – “Prenez man e fes, fet[z] Raimon, q’eu vos jur e us plevis[c] que us en valrai tot mon poder.” Et aisi l’en fianset. Et want l’ac fiansat, li dis R[aimon]: “Eu voill c’anem inqua lai, car prop es d’aqi.” – “E us en prec, fetz G[uillelm], per Dieu.” Et enaisi preneron lor cami vas lo chastel de liei.

Et qan foron al chastel, si foron ben aculliz per En Robert de Tarascon, q’era maritz de ma dompna Agnes, la seror de ma dompna Margarida, e per ma dopna Agnes autressi. Et mon segnor R[aimon] pres ma dopna Agnes per la man; e mena la en cambra e si s’aseton sobra lo lieg. Et mon segnor R[aimon] dis: “Ara m digatz, cognada, fe que m devetz, amatz vos per amor?” Ez ella dis: “Oc, senher.” – “Et cui?” fetz el. – “Aquest no us dic ieu ges.” Et que vos vau romanzan? A la fin tant la preget q’ella dis c’amava Guillelm de Cabstaing. Aquest dis ella per zo q’ella vezia Guillelm marrit e pensat; et sabia ben com el amava sa seror; don ella se temia que R[aimon] non crezes mal de Guillelm. D’aiso ac R[aimon] gran [a]legressa. Aquesta razon dis la dompna a son marit; e l marit li respondet que ben avia fach, et det li parola q’ella poges far o dir tot zo que fos escampamen de G[uillelm]. Et la dopna ben o fetz, q’ella apellet G[uillelm] dinz sa cambra tot sol, et [e]stet con el tant que R[aimon] cuidet que degues aver d’ella plazer d’amor. E tot azo li plazia, e comenset a pensar que so que li fo dig d’el non era ver. Et que vau dizen? La dompna et Guillelm essiron de cambra, e fo aparelliat lo sopar, e soperon con gran [a]legressa. Et pois sopar, fec la dompna aparelliar lo lieg d’els dos, prop de l’uis de sa cambra, e tant feron, que d’una semblanza que d’altra, la dompna e Guillem que R[aimon] crezia que G[uillelm] jagues con ella. Et l’endeman, disneron al castel con gran [a]legressa; e pòls disnar, s’em partiron con bel comjat, e vengueron a Rossillio. E si tost com R[aimon] poc, se parti de Guillelm, e venc s’en a sa molher, e contet li zo q’avia vist de G[uillelm] e [de] sa seror.

De zo ac la dompna gran tristessa toute la nuoig. Et l’endeman mandet per G[uillelm] e si lo receup mal ez apellet lo fals e traitor. Et G[uillelm] li clamet merce, si coom hom que non avia colpa d’aiso q’ella l’acassonada; et dis li tot zo com era [e]stat a mot a mot. Et la dompna mandet per sa seror e per ella e sa[ulp] ben que G[uillelm] non avia colpa. Et per zo la dompna li dis e l comandet q’el degues far una chanson en la qal el mostres que non ames altra dopna mas ella. Don el fetz aquesta chanson que dis:

Li doutz consire  
 Que m don’Amors soven,  
 Dompna m fai dir[e]

De vos mant vers plagen.  
Pensan remire  
Vostre cors car e gen  
Cui en desire  
Mais q'ieu non fatz parven.  
Et se tot me deslei  
De vos, ges non amnei,  
Q'ades vas [vos] soplei  
Per francha benvolhenza;  
Dompna, cui beutat genza,  
Mantas vetz oblit mei,  
Q'eu laus vos e mercei.

Et qant R[aimon] de Rossillon ausi la chanson qe G[uillaume] avia facha de sa molher, don lo fetz venir a parlamen a si, fora de chastel, et talhet li la testa, et mes la en un carnarol e tras li lo cor del cors, e mes lo con la testa. Et annet s'en al chastel et fet[z] lo cor raustir et aportar a la taula a sa molher, e fet[z] lui mangiar a no saubuda. Et qant lac manjat, R[aimon] se levet sus, e dis a la molher qe so q'el'avia manjat era lo cor d'En G[uillaume] de Cabstaing; e mostret li la testa, e demandet li se era estat bon a manjar. Et ella auzi ço q[e] il demandava, e vi e conoc la testa d'En Guillelm. Ella li respondet e dis li qe l'era estat si bons e saboros qe ja mais autre manjars ni autres beures no l tolrian sabor de la boccha qe l cor d'En G[uillaume] li avia lassat. Et R[aimon] li cors sobra co l'espasa. Et ella si fug a l'uis d'un balcon, [et el venc de cors apres; e la dompna se laissa caser del balcon] jus, et esmondega si lo col.

Aiqest mal fo sabutz per tota Catalogna, e per totas las terras del rei d'Aragon, e per lo rei Anfos, e per tot[z] los barons de las encontradas. Gran tristessa fo e gran dolors de la mort d'En Guillelm e de la dompna, q'aisi laidamenz los avia mort R[aimon]. Et josteron li paren d'En G[uillaume] e de la dompna, et tuit li cortes chevaliers d'aiqella encontrada, et tuit cil qi eron amador e guerrejeron R[aimon] a foc et a sanc. E l reis Anfos d'Aragon venc en aqella encontrada, qant saup la mort de la dompna e del chevalier; et pres R[aimon] e desfetz li lo chastel e las terras; et fetz G[uillaume] e la dopna metre en un monimen denan l'uis de la gleisa a Perpignac, en un borg q'e[s] en plan de Rossillion e de Sardagna, lo cals borz es del rei d'Aragon. Et fo sazoz qe tuit li cavalier de Rossillion e de Sardagna e de Cofolen e de Riuples e de Peiralaida e de Narbones lor fazian chascun [an] annoal; et tuit li fin amadors e las finas amaressas pregavan Dieu per la[s] lor armas. Et aisi lo pres lo rei d'Aragon, R[aimon], e deseritet lo, e l fet[z] morir en la prison, et det totas las soas possession[s] als parenz d'En G[uillaume] et als parents de la dompna qe mori per el. E l borc en lo cal foron sepellitiz G[uillaume] e la dopna a nom Perpignac.

## 2. Châtelain de Coucy

### 2.1. Manuscripts

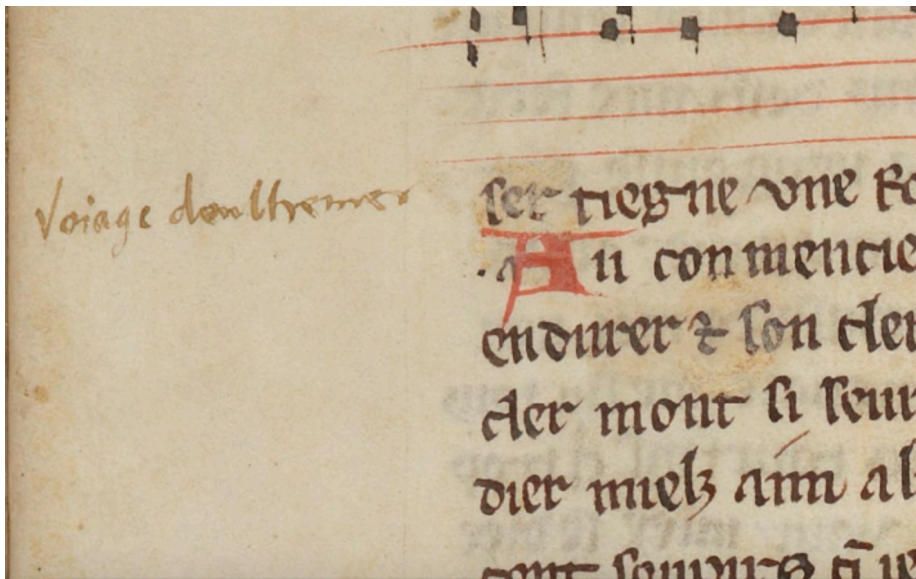


8. Manuscrit *A*, f. 153r: miniatura del Châtelain.

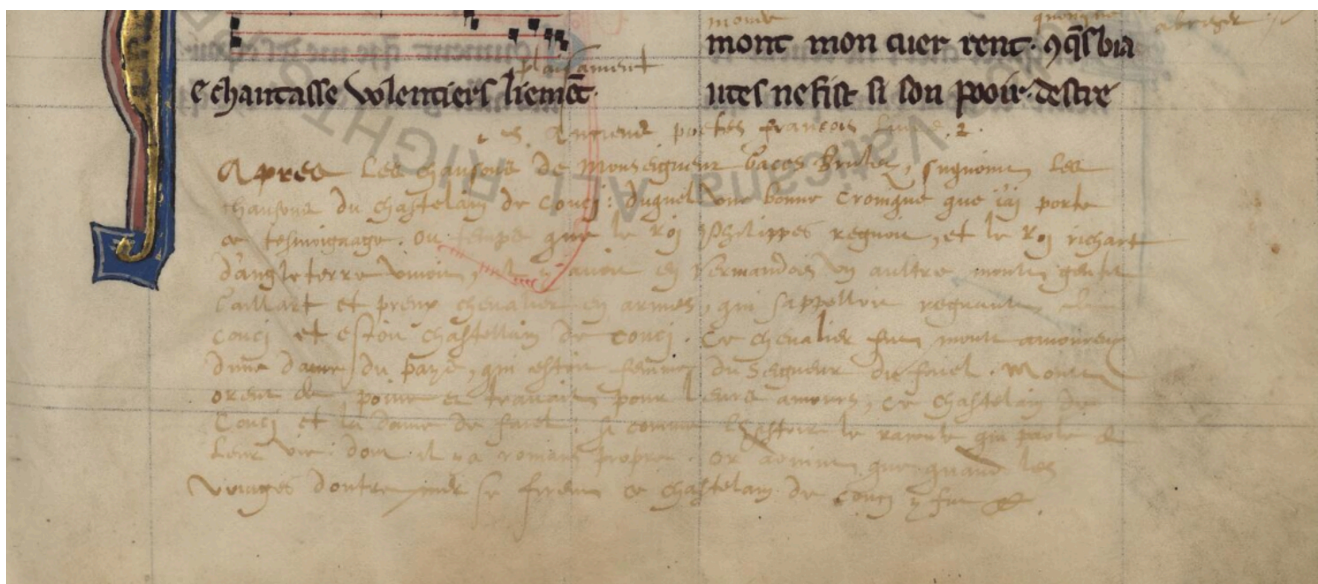


9. Manuscrit *F*, f. 108v: *Messire Reignant Castellain de Couchy*.





10. Manuscrit L, f. 63r: *Voiage d'oultremer*.



11. Manuscrit a, f. 12r: Les anciens poètes françois Livre 2

*Après les chansons de Monseigneur Gaces Brulbez, suivent les chansons du Chastelains de Coucy: duquel une bonne cronique que i'ai porte ce tegmoignage. Ou temps que li Roi Pghilippes regnoit, et li Roi Riegart d'Anglaterrae vuvait, il y avoit en Vermandois un aultre moult gentil gaillard et preux chevalier en armes, qui s'appellait Regnaults de Couci et estoit chastellains de Couci. Cet chevalier fust moult amoureux d'une dame du pays, qui estoit femme du Seigneur du Faiel. Moult orent de peines et travaux pour leurs amours, ces Chastelains de Couci et la Dame de Faiel: si comme l'histoire le raconte qui parle de leur vie: dont il y a romans propre. Or advint que quand les vniages d'oultremer se firent ce Chastelains de Couci y fut.*

## 2.2. Obra lírica

### 2.2.1. *A vous, amant, plus k'a nulle autre gent (RS 679)*<sup>416</sup>

Manuscripts: *A* f. 153r (130)–153v (130), *C* f. 17v–18r, *K* pp. 107–108, *M* f. 52v–53r, *O* f. 4v–5r, *P* f. 39r–40r, *R* f. 119r–119v, *T* f. 155r, *U* f. 19v–20r, *V* f. 80r, *X* f. 76v–77r, *Cb<sup>1</sup>* f. 142v–143v, *Cb<sup>2</sup>*, *Vg* v. 295–302, *Vio* v. 4642–4651.

Text base: *A*.

- A vous, amant, plus k'a nulle autre gent  
 est bien raisons ke ma douleur complaine  
 kar il m'estuet partir outreement  
 et desevrer de ma douche compaigne  
 5 et, qant li pert, n'est riens ki me remaigne  
 et saichiés bien, Amours, chertainement,  
 s'ains nus morust pour avoir cuer dolent,  
 dont n'iert par moi esmeüs sons ne lais!
- Biau Sire Dieus, k'iert il? Dont ne coument  
 10 convenra il ke ja li congié prene?  
 Oïl pour Dieu, ne puet estre autrement,  
 sans li m'estuet aler en terre estrange!  
 Or ne quit nus ke grans deus m'i soufraise  
 15 qant de li n'ai confort n'alegement,  
 ne de nul autre avoir joie n'atent  
 fors ke de li, ne sai se ch'ert jamais.
- Biau Sire Dieus, q'ert il del consirer,  
 del dous soulas et de la compaignie  
 20 et de l'amour ke me soloit moustrer  
 chele ki m'est dame et loiaus amie?  
 Et, qant recort sa douche compaignie  
 et les dous mos dont sot a moi parler,  
 coument me puet li cuers el cors durer  
 k'il ne me part? Certes moult est mauvais.
- 25 Ne me vaut pas Dieus pour noient doner  
 tous les deduis k'ai eü en ma vie,  
 ains les me fait chierement comperer,  
 s'ai grant pavour ses louiers ne m'ochie  
 si fera ill! S'ains Dieus fist vilounie,  
 30 ke vilains fait de la mort desevrer,  
 et je n'i poi l'amour de moi oster,  
 et si m'estuet ke je ma dame lais.
- Or sevent bien li faus losengeor  
 qui tant pesoit des biens k'avoir soloie,  
 35 mais ja de che n'iere pelerins jour  
 ke ja vers aus bone volent. aie,  
 si en porai toute perdre ma voie,  
 ke tant m'ont fait de mal li traïetour!  
 Se Dieus voloit k'il euissent m'amour  
 40 ne me porroit karchier plus pesant fais.

<sup>416</sup> Textos extrets de l'edició crítica de Verzilli (2019)

Je m'en vois, dame, a Dieu le Creatour  
 commanc vo cors, en quel lieu ke jou soie,  
 ne sai se mais en verrés mon retour,  
 aventure est se jamais vous revoie.  
 45 Pour Dieu vous proi, quel part ke li cors traie,  
 ke vous pensés au cuer, viegne ou demour,  
 je si ferai, se Dieus me doinst hounour,  
 ke je vous ai esté amis verais.

**2.2.2. Bele dame me prie de chanter (RS 790)**

Manuscrits: *K* pp. 108–109, *L* f. 62v, *N* f. 40r, *P* f. 141v–142v, *V* f. 66r, *X* f. 77v–77r.  
 Text base: *KLNPVX*.

Bele dame me prie de chanter,  
 si est bien droiz que je face chançon,  
 je ne m'en sai ne ne puis destorner  
 car n'ai pover de moi se par li non:  
 5 ele a mon cuer que ja n'en qier oster,  
 et sai de voir q'il n'i tret se mal non,  
 or li dont Dex a droit port arriver  
 car il s'est mis en mer sanz aviron!

Preuz et sage, je ne vous os conter  
 10 la grant dolor que j'ai s'en chantant non,  
 et, sachiez bien, ja n'en orrez parler  
 car je n'i voi nule droite reson;  
 j'aim melz ensi sousfrir et endurer  
 ces tres douz max sanz avoir guerison  
 15 que d'une autre quanqu'on puet demander,  
 ce sachiez bien, debounere au douz non.

De ceste amor qui tant me fet pener,  
 ne voi je pas com je puisse partir  
 car je n'i voi reson de l'eschiver,  
 20 ne n'est pas droiz que g'en doie joir,  
 més fol desir fet souvent cuer penser  
 en si haut lieu q'il n'i puet avenir,  
 et fine amor si ne doit pas grever  
 ceus qui painent toz jorz de li servir.

S'onques amis ot joie pour amer,  
 je sai de voir que n'i doi pas faillir  
 car nus fors moi ne porroit endurer  
 les granz travaux que j'ai pour li servir:  
 a son plesir me fet plaindre et plorer  
 30 et souspirer et veillier sanz dormir,  
 més itant fu a moi reconforter  
 que nuit et jor en plorant la remir.

Je ne me sai tenir ne conforter  
 de vos, Biax Cuers, servir entierement,  
 35 et quant je plus vous doi merci crier,  
 lors vous truis je cruel si durement  
 que ja a moi ne ferez biau senblant,



ainz le fetes autrui por moi grever,  
més quant vostre oeil me vuelent regarder  
40 et je remir le vostre biau cors gent,  
tant sui je hors de paine et de torment.

### 2.2.3. *Bien cuidai vivre sans amour* (RS 1965)

Manuscrits: *A* f. 154r (131)–154v (131), *C* f. 175r–175v, *O* f. 16v–17r, *a* f. 12v–13r.  
Textos base: *AaCO*.

Bien cuidai vivre sans amour,  
desore en pais tout mon aé,  
mais retrait m'a en la folour  
mes cuers dont l'avoie escapé,  
5 enpris ai grenour folie  
que li faus enfes ki crie  
pour la bele estoile avoir  
qu'il voit haut el ciel seoir.

Coument que je me desespoir,  
10 bien m'a Amours guerredoué  
che que je l'ai a mon pooir  
servie, sans desloiauté,  
que Roi m'a fait de Folie!  
Si se gart bien que s'i fie,  
15 que si haut don set merir  
ceus qui servent sans traïr!

N'est pas merveilles se m'air  
vers Amour, qui tant m'a grevé,  
Diex, s'or le peuse tenir  
20 un seul jour a ma volenté,  
el conperroit sa folie,  
si me fache Dieus aïe!  
A morir li convenroit  
se ma dame ne vaincoit.

Ai frans cuers qui tant convoit,  
ne baez a ma foleté!  
Bien sai q'en vous amer n'ai droit  
s'Amour ne m'i eüst douné,  
mais, efforchiés, fais folie,  
30 si con fait nés qui vens guie  
qi va la ou vens l'enpait,  
ke toute esmie et fraint.

Ma dame ou nus biens ne souffraint,  
merchi pour franchise et pour gré!  
35 Puis qu'en vous sont tot mal estaint  
et tout bien vif et alumé,  
counisiés dont la folie  
me vient, qi me taut la vie,  
u n'en doi faire clamour  
40 s'a vos non de ma dolour.

Canchon, ma Bele Folie  
me salue et si li prie  
que pour Dieu et pour s'ounour  
n'ait ja l'us de traïtour.

**2.2.4. *En aventure conmens* (RS 634)**

Manuscripts: C f. 72v–73r, M f. 56r–56v, T f. 158v, U f. 39v–40r.

Text base: C.

- En aventure conmens  
ma daerainne chançon,  
si ne sui liez ne dolens,  
ne ne sai se vif u non  
5 u se j'ai tort u raison  
u se j'aim u c'est neiens,  
mais iteus est mes talens  
que sans nule repentance  
pens a la meilleur de France.
- 10 Et li tres douz pensemens  
da sa tres clere façon  
moi fait renouelemens  
de toute joie sanz non,  
maiz tant m'esquierent felon,  
15 losengier et males gens,  
qu'ensi moi vient en pourpens,  
que pour mal ne pour grevance  
ne savront ma mesestance.
- Ainc n'amai pour repentir  
20 ne ja ne le quier savoir,  
ainz ai mis en li servir  
cuer et cors, force et pooir,  
et, s'ele me fait doloir,  
bien le me porra merir  
25 qu'ele a pooir d'aconplir  
mon voloir toute ma vie,  
ma tres douce chiere amie.
- Diex, se je l'aim et desir!  
Donc n'ai je droit? Oïl voir,  
30 ke sanz estre a son plaisir  
ne me porroit riens valoir,  
maiz tant dout l'apercevoir  
ke mi ieuz ont teil desir  
d'esgarder, plus pour morir,  
35 celi kes a en baillie  
si ne s'en tenroient mie.

2.2.5. *Je chantasse volentiers liement (RS 700)*

Manuscrits: *A* f. 153v (130)–154r (131), *C* f. 149r–149v, *H* f. 217v, *K* pp. 105–106, *M* f. 52r, *O* f. 62r–62v, *P* f. 37v–38r, *T* f. 154r–154v, *U* f. 5r–5v, *V* f. 79r–79v, *X* f. 75r–75v, *a* f. 12r–12v.

Text base: *KXPVO*.

- Je chantasse volentiers liement  
 se je trouvasse en mon cuer l'acheson,  
 més je ne puis dire se je ne ment  
 q'aille d'amors nule riens se mal non,  
 5 pour ce ne puis fere lie chançon,  
 qu'Amors le me desensaigne,  
 qui veut que j'aim et ne veut que j'ataigne;  
 ensi me tient Amors en desespoir,  
 que ne m'ocit ne ne let joie avoir.
- 10 Je ne doi pas Amors grant mal voloir  
 s'a la plus bele du monde mon cuer rent,  
 c'onques Biautez ne fist si son povoir  
 d'estre en un lieu si esmereement  
 15 conme ele a fait en son tres biau cors gent,  
 que riens qu'a grant biauté taigne  
 ne truis qu'en li n'en sa façon sousfraigne  
 fors q'un petit li messiet, ce m'est vis,  
 ce que trop tient ses euz de moi eschis.
- 20 Quant je regart son debonere vis  
 et je la pri sanz biau respons avoir,  
 n'est merveille s'en l'esgart m'esbahis  
 qant j'i conois ma mort et sai de voir,  
 puis que Merciz ne m'i daigne valoir,  
 ne sai ou nul confort praigne  
 25 car ses orguels m'ocit et li mehaigne.  
 Ha douce riens cruels, tant mar vos vi  
 quant pour ma mort nasquistes sanz merci!
- 30 Que ferai, Dex? Partirai moi de li  
 ainz que s'amor me par ait tout ocis?  
 Nenil voir, las! Il ne puet estre issi,  
 qu'Amors me tient et m'a volentez pris!  
 Qui a mon cuer en li pour morir mis  
 ne jamés tant ne mespraigne  
 que sanz merci ou sanz mort en revaingne,  
 35 qu'assez vueil melz morir en douz desir  
 que vivre iriez et ma vie haïr.
- 40 Dés que mes cuers ne s'en veut revenir  
 de vous, dame, pour qui il m'a guerpi,  
 aumosne avrez sel daigniez retenir  
 car s'il revient a moi a il failli.  
 Pour vostre heneur et pour Dieu vous en pri  
 que de li pitié vos praigne  
 q'il n'affiert pas a vous que nus s'en plaingne  
 qu'el mont n'a voir si cruel traïson

45 com biau senblant et corage felon.

Dame, coment qu'il m'en praigne,  
 merci Amors, de ce qu'ele me daigne  
 tenir a sien, ne ja de sa prison  
 ne quier issir se morz ou amez non.

### 2.2.6. *La douce voiz du rosignol sauvage* (RS 40)

Manuscripts: *A* f. 154v, *C* f. 135r–135v, *F* f. 108v–109r, *K* pp. 99–100, *M* f. 54v–55r, *O* f. 74v, *P* f. 33v–34r, *T* f. 157r–157v, *V* f. 76v–77r, *X* f. 71v–72r, *a* f.13r–13v, *Cb*<sup>1</sup> f. 16v–17v, *Cb*<sup>2</sup> f. 39v.

Text base: *Aa*.

La douce voiz du rosignol sauvage  
 qu'oi nuit et jor cointoier et tentir  
 me radoucist mon cuer et rassouage,  
 lors ai talent que chant pour esbaudir,  
 5 bien doi chanter puis q'il vient a plesir  
 cele qui j'ai de cuer fet lige honmage,  
 si doi avoir grant joie en mon corage  
 s'ele me veut a son oés retenir.

Onques vers li n'oi faus cuer ne volage  
 10 si m'en devroit por ce melz avenir,  
 ainz l'aim et serf et aor par usage,  
 si ne li os mon penser descouvrir  
 car sa biaut. me fet si esbahir  
 que je ne sai devant li nul langage,  
 15 nis regarder n'os son simple visage  
 tant en redout mes euz a departir.

Tant ai en li ferm assis mon corage  
 qu'ailleurs ne pens et Dex m'en laist joir!  
 C'onques Tristans, cil qui but le buvrage,  
 20 si coriaument n'ama sanz repentir,  
 que g'i met tot, cuer et cors et desir,  
 sens et savoir, ne sai se faz folage,  
 encor me dout qu'en tréستout mon aage  
 ne puisse assés li et s'amor servir.

Je ne di pas que je face folage,  
 25 nes se pour li me devoie morir,  
 qu'el mont ne truis si bele ne si sage  
 ne nule riens n'est tant a mon plesir;  
 mult aim mes euz qui me firent choisir,  
 30 lués que la vi li lessai en ostage  
 mon cuer, qui puis i a fet lonc estage,  
 ne jamés jor ne l'en qier departir.

Chançon, va t'en pour fere mon mesage  
 la ou je n'os tréstorner ne guenchir,  
 35 que tant redout la male gent honbrage  
 qui devinent ainz qu'il puist avenir

les biens d'amors, Dex les puist maleïr,  
qu'a maint amant ont fet ire et outrage!  
Més de ce ai je touz jorz mal avantage,  
40 q'il les m'estuet seur mon gré obeir.

**2.2.7. Lanque rose ne fueille (RS 1009)**

Manuscripts: *C* f. 130r–131v, *K* pp. 100–101, *M* f. 54r, *O* f. 74r–74v/78v–79r, *P* f. 34r–34v,  
*T* f. 156r–156v, *U* f. 24r–24v, *V* f. 77r–77v, *X* f. 72r–72v.

Text base: *MT*.

Lanque rose ne fueille  
ne flor ne voi paroir,  
que n'oi chanter par brueille  
oisel, n'au main n'au soir,  
5 adonc florist mes cuers en un voloir  
de fine amor, qui m'a en son pover,  
dont ja ne qier oissir  
et s'il est nus qui m'en vueille partir  
je nel quier ja savoir, ne Dex nel vueille!

10 Bien est droiz que m'en dueille  
quant ma dolor desir  
et mieuz aim que ne sueille  
ce dont ne puis joir,  
et bien conois que n'i doi avenir:  
15 s' Amors ne vaint Reson g'i doi faillir,  
ce sai je tout de voir.  
Pour Dieu, Amors, vueilliez en nonchaloir  
metre Reson tant qu'ele m'i acueille!

Dame, nus maus que j'aie  
20 ne m'est fors alegier  
quar sanz vos ne porroie  
vivre, ne je nel qier,  
sanz vous amer ne m'a vie mestier  
se je ne vueil tout le mont ennuier  
25 ou aler mort vivant,  
ja Damledex ne m'i lest vivre tant  
qu'au siecle ennuie et perde amor veraie!

Par maintes foiz m'esfroie  
Amors, et fet pensant,  
30 et souvent me rapaie  
et done cuer joiant,  
ensi me fet vivre mesleement  
d'ire et de joie, ne sai s'ele a talent  
que me vueille essayer  
35 ou s'el le fet de gré por moi irier,  
por esprover se por mal recerroie.

Mainte longue semaine  
traï quant sui loing de li,  
et, passant a grant paine,  
40 sovent les en maudi

je n'en puis riens, las, car je desir si  
a recevoir cele dont pas n'oubli,  
les mos ne les senblanz,  
ains m'i recort et m'i sui remenbranz,  
45 si m'i confort quant ele m'est loingtaine.

**2.2.8. *Li nouviaus tans et mais et violete* (RS 985-986)**

Manuscripts: *A* f. 154v–155r, *C* f. 125v–126r, *K* pp. 95–96, *L* f. 62v–63r, *M* f. 53v–54r, *O* f. 73v–74r, *P* f. 30v–31r, *R* f. 129v–130r, *T* f. 155v–156r, *U* f. 30r–38v, *V* f. 75r–75v, *X* f. 69r–69v, *a* f. 13v–14r, *Cb*<sup>1</sup> f. 136r, *Cb*<sup>2</sup> f. 90v.

Text base: *AaMTRO*.

Li nouviaus tens et mais et violete,  
et rosignox me semont de chanter,  
et mes fins cuers me fet d'une amorete  
si douz present que ne l'os refuser,  
5 or me laist Dex en tel honor monter  
que cele ou j'ai mon cuer et mon penser  
tiengne une foiz entre mes braz, nuete,  
ainz que voise outremer!

Au commencier la trouvai si doucete  
10 qu'onc ne cuidai por li mal endurer,  
més ses clers vis et sa bele bouchete  
et si bel oeil vair et riant et cler  
m'orent ainz pris que me puisse doner.  
Se ne me veut retenir ou quiter  
15 melz aim a li faillir, si me pramete,  
qu'a une autre achever.

Las! Pour quoi l'ai de mes euz regardee,  
la douce riens qui Fausse Amie a non?  
Ele me rit et je l'ai tant ploree,  
20 si doucement ne fu traïz nus hon!  
Tant com fui miens ne me fist se bien non,  
més or sui siens si m'ocit sanz reson,  
et pour itant que de cuer l'ai amee,  
n'i set autre acheson.

De mil sospirs que je li doi par dete,  
ne me veut pas un seul quiteclamer,  
ne fausse amors ne lait que s'entremete  
ne ne me lait dormir ne reposer,  
s'ele m'ocit mains avra a garder,  
30 je ne m'en sai vengier fors au plorer,  
car qui amors destruit et desherete  
ne s'en set ou clamer.

Seur toute chose est cele coronee  
qui d'amors vient, Dex i faudrai je don?  
35 Oïl, par Dieu! Tels est ma destinee,  
et tel destin m'ont doné li felon,  
si sevent bien qu'il font grant mesproison  
car qui ce tout dont ne puet fere don

- 40 il en conquiert anemis et mellee,  
n'i fet se perdre non.
- Si coient est ma dolors celee  
qu'a mon senblant ne la reconoist on.  
Se ne fussent la gent maleuree  
n'eüsse pas souspiré en pardon,
- 45 Amours m'eüst doné son guerredon,  
maiz en cel point que dui avoir mon don  
lor fu l'amors enseignie et moustree,  
ja n'aient il pardon!

**2.2.9. Merci clamans de mon fol errement (RS 671-1823)**

Manuscrits: *A* f. 155v–156r, *C* f. 146v–147r, *F* f. 111v–113r, *K* pp. 104–105, *M* f. 19r/53r–53v, *P* f. 37r–37v, *R* f. 122v–123r, *T* f. 155r–155v, *U* f. 42r–42v, *V* f. 78v–79r, *X* f. 74v–75r, *a* f. 15r–15v.

Text base: *AaCFKMOPRTUV*.

- Merci clamans de mon fol errement,  
ferai la fin de mes chançons oïr  
car traï m'a et mort a escient  
mes jolis cuers que je doi tant haïr,
- 5 tel mal m'a fet par le gré d'autre gent,  
tout sont parti de moi joios talent  
et quant joie me faut bien est resons  
qu'avec ma joie faillent mes chançons.
- Bien sai q'il est lieus et tens et sesons  
qu'a touz les biens du mont doie faillir,  
car porquis l'ai et moie est l'achesons  
et qui mal qiert il doit bien mal sousfrir.  
Dex doint que mors en soit mes guerredons  
ainz que de moi face liez les felons!
- 15 Mais pour mon pis vivrai et pour veoir  
ma bele perte, pour plus mal avoir.
- A touz amanz pri q'il dient le voir:  
li quels doit melz par droit d'amors joir,  
ou cil qui aime de cuer a son pover  
et ne s'en set mie tres bien couvrir,
- 20 ou cil qui prie sanz cuer pour decevoir  
et bien s'en set couvrir par son savoir?  
Dites amant, qui vaut melz par reson,  
loial folie ou sage traïson?
- Se de forfet ot onques nuns pardon,  
bien me devroit Amors bon lieu tenir,  
car je forfis en bone entencion  
et biens cuidai que m'en deüst venir,  
més ma dame ne me veut se mal non,
- 30 pour ce si h. moi et ma guerison  
et quant mes max li est douz et plesanz  
pour li me hé et sui mon mal vueillanz.

He franche riens por qui je muir amanz,  
 fetes en vous amors plus biau fenir!  
 35 Seur toutes fins est ce la melz vaillanz  
 et neporquant s'en puis je bien mentir  
 car fins d'amors ne puet estre avenanz  
 se mors n'en part, pour ce morrai souffranz  
 et chanterai sanz joie et sanz finer,  
 40 que nus ne doit a fin d'amors penser.

De pou me sert qui me vuet conforter  
 d'autrui amer, mieuz l'en vaudroit taisir,  
 car je ne puis pas en mon cuer trover  
 que ja de li tornasse mon desir,  
 45 siens sui, coment que me doie grever  
 et se s'amor me fait plus comparer,  
 tot li pardoing a mon definement  
 et quant mon cors li toil mon cuer li rent.

### 2.2.10. *Mult m'est bele la douce conmençance* (RS 209)

Manuscrits: *A* f. 155r–155v, *C* f. 147r–147v, *F* f. 107v–108r, *K* pp. 96–97, *L* f. 63r–63v, *M* f. 54r–54v, *O* f. 82v–83r, *P* f. 31r–32v, *R* f. 37v–39r, *T* f. 156v–157r, *U* f. 4r–4v, *V* f. 75v–76r, *X* f. 69v–70r, *a* f. 14r–15r.

Text base: *CU*.

Mult m'est bele la douce conmençance  
 du nouviau tens a l'entrer de Pascor,  
 que bois et pré sont de mainte senblance:  
 vert et vermeil, couvert d'erbe et de flor,  
 5 et je sui las, de ce en tel balance,  
 qu'a mains jointes aor  
 ma bele mort ou ma haute richor,  
 ne sai le quel, s'en ai joie et paor,  
 si que souvent chant la ou de cuer plor  
 10 que lons respis m'esmaie et mescheance.

Ja de mon cuer n'istra mès l'acointance  
 dont m'a conquis, as moz plains de douçor,  
 cele qui j'ai toz jorz en remembrance,  
 si que mes cuers ne sert d'autre labor.  
 15 Ma douce dame en qui j'ai ma fiance,  
 merci pour vostre anor!  
 Car, s'en vous truis le senblant menteor,  
 mort m'avriez a loi de traïtor,  
 si en vaudroit noaus vostre valor  
 20 s'ensi m'aviés ocis par decevance.

Dex, com m'a mort de debonere lance  
 s'ensi me let morir a tel dolor!  
 De ses biaux euz me vint sanz defiance  
 ferir au cuer qu'ainz n'i ot autre estor.  
 25 Mult volentiers en préisse venjance  
 par Dieu le Criator,  
 si que mil foiz la poïsse le jor  
 ferir au cuer ausi de tel savor,



30 ne ja certes n'en fèisse clamor  
se g'eüsse de moi vengier puissance.

Ne cuidiez pas, dame, que je recroie  
de vos amer, se mors nel me deffent,  
car fine amors tient mon cuer et maistroie  
35 qui tout se donne a vos, entierement,  
si que je n'ai confort de moi ne joie  
si m'avient il sovent  
que, trespensis, m'obli entre la gent,  
tel desir ai neïs del pensement  
40 et de la joie que de vos atent,  
se ce n'iere, ja parler n'en querroie.

He franche riens! Puis qu'en vostre manoie  
me sui touz mis, trop me secorez lent  
car dons n'est pas cortois qui trop delaie,  
si s'en esmaie icil qui si atent,  
45 c'uns petiz biens vaut melz, se Dex me voie,  
c'on fet cortoisement  
que cent greigneur fet ennuieusement,  
car qui le sien done retraianment  
son gré i pert et si couste ausiment  
50 con il feroit al point que bien l'emploie.

Chançon, va t'en la ou mes cuers t'envoie,  
ne l'os dire autrement,  
la trouveras, se mes sens ne me ment,  
cors sanz merci, grelle et lonc, blanc et gent,  
55 simple et sage, de dous acointement,  
cler vis riant, o la beauté veraie.

### 2.2.11. *Quant li estez et la douce saisons* (RS 1913)

Manuscrits: *C* f. 205v–206r, *M* f. 55v–56r, *R* f. 34v–35r, *T* f. 157v–158v, *U* f. 45v–46r, *Cb<sup>1</sup>*  
f. 51r–51v, *Cb<sup>2</sup>* f. 52r.

Text base: *R*.

Quant li estez et la douce saisons  
fait fueille et flour et les prés raverdir  
et li dous chans des menus oissillons  
fait as plusseurs de joie souvenir,  
5 las!, chascuns chante et je pleur et souspir  
et si n'est pas droiture ne raisons,  
ains est adés toute m'antancions,  
dame, de vous honnourer et servir.

Se je avoie le sans que ot Salemons  
10 si me feroit amours pour fol tenir  
car tant est fors et crueus sa prisons  
qu'elle me fait essaier et sentir.  
Bien me deuïst respasser et garir  
et enseignier quelle est ma guerisons  
15 car j'ai servi lonc tans et en pardons  
et servirai adés sans repantir.

- Mout m'esmerveil, quelle est li achoisons  
 que elle me fait si longuement languir?  
 Je sai mont bien qu'elle croit les felons,  
 20 les lossangiers qui Diex puist maleïr!  
 Toute leur paine ont misse en moi traïr,  
 mais ne leur vaut leur mortieux traïssons  
 quant il savront quiex iert li guerredons,  
 dame, de vous cui ainc ne seu mentir.
- 25 Ains ne le soi lossangier ne flater,  
 (ne ja Diex sens ne m'en doint talent!)  
 mais ma dame servir et honorer  
 et faire adés tout son commandement,  
 et sachiez bien, si biaux servirs ne ment  
 30 ou li miens cuers qui bien me puet grever,  
 que tous les biens que on puet avoir d'amer  
 avra mes cuers qui adés si atant.
- Se vous daingniez ma proiere escouter,  
 douce dame, je vous pri et demant  
 35 que vous pensez de moy guerredonner,  
 je penserai de vous servir avant.  
 De tous les maus que j'aie m'est noient,  
 douce dame, se me voulés amer  
 en poi de tens me poëz bien donner  
 40 les biens d'amours que j'ai atendus tant.

**2.2.12. *Quant voi esté et le tens revenir* (RS 1450)**

Manuscrits: C f. 205r–205v, K p. 390, N f. 179r, O f. 114v–115r, U f. 48v, X f. 250v–251r.

Text base: U.

- Qant voi esté et lo tans revenir  
 que bois et prei commencent a verdir,  
 se j'ai amé, bien m'en doit sovenir.  
 Trop m'ont grevé cil qui m'ont fait guerpir  
 5 la riens fors Deu que plus aim et desir.  
 Deus sei bel oil, sei bel oil, sei bel oil,  
 me font amer cenz tanz que je ne suell!
- Tant m'ont mené del tot a lor plaisir,  
 contre mon gré me firent revenir,  
 10 tant m'ont dur. li plor et li sospir  
 que sor mon gré me firent revenir,  
 si m'ont hasté que nel puis mais sosfrir.  
 Deus, si m'en duel, si m'en duel, si m'en duel  
 qant perdu ai la rien que je plus vuel.
- 15 Je ne puis mais longuement endurer  
 ceste dolor q'amors me fait porter,  
 ne mes fins cuers ne porroit oblier  
 son biau cors gent ne son vis fres et cler,  
 les!, tant me font et veillier et penser!  
 20 Deus sei bel oil, sei bel oil, sei bel oil,  
 me font amer cenz tanz que je ne suell!

El mont n'a rien qui me puist conforter  
por ceu que doie en France demorer,  
ne je n'i puis longuement sejourner,  
25 qu'il ne m'estuet ou morir ou raler,  
savoir se Dex m'i lairoit recovrer.  
Dex tant la voil, tant la voil, tant la voil,  
por son solaz et por son bel aqoill.

**2.2.13. *Tant ne me sai dementer ne conplaindre* (RS 125,127)**

Manuscrits: C f. 241v–242r, K pp. 103–104, P f. 36r–37r, V f. 78r–78v, X f. 73v–74r.  
Text base: K.

Tant ne me sai dementer ne conplaindre  
que puisse avoir de ma dolor solaz,  
ne de mon cuer ne puis la flanbe estaindre  
dont tantes foiz me claim dolent et laz.  
5 Cele m'ocit vers qui ne me sai faindre,  
ainz sui toz jorz en paine et en porchaz  
se ja porrai jusqu'a s'amor ataindre.

Tant faz pour li greveuse penitance  
que touz jorz sui en pleurs et en souspir,  
10 et si set bien que je l'aim sanz doutance,  
tant com li plect me puet fere languir.  
Ja pour autrui n'i avrai delivrance,  
se n'est par li que tant aim et desir  
que tout i met, mon cuer et m'esperance.

15 Adés amors me semont et atise  
de li amer, més n'i truis fors dangier,  
et si l'aim tant de fin cuer sanz faintise  
que ne me puis tenir de li prier,  
ne sai se ja l'avré a moi conquise  
20 et neporquant ce me fet rehetier,  
que l'eue seut percier la pierre bise.

Dame, mar vi le cler vis et la face  
ou rose et lis florissent chascun jor,  
25 tant m'esbahis que ne sai que je face  
quant je regart vostre fresche color  
et vo douz front qui plus est clers que glace.  
Dame merci! Car a trop grant dolor  
muir et languis, vostre pitié le sache!

Vainque pitié, douce dame, et droiture,  
30 ne m'i lessiez morir a tel torment!  
Tant par vous truis touz tens sauvage et dure  
que m'ocirrez se vous vient a talent,  
de vos penser ne puis fere mesure.  
Dame merci! Trop me secorez lent,  
35 si me merveil con vostre cuers l'endure.

2.2.14. *Tuit mi prient que je chant (desconeguda als repertoris)*

Manuscripts: *E* p. 92.

Text base: *E*.

Tuit me prient que je chant  
més ne sai mie comant  
puisse estre joianz [quant]  
Amors ne m'aïe.  
5 A ma dame suis pansanz  
et, s'ele m'oblíe,  
ja Dex mais en mon vivant  
ne m'i doint amie!  
Nule riens ne desir tant,  
10 mon cuer en trai a garant  
que merci.

2.2.15. *Quant voi venir le bel tanz et la flour (RS 1982)*

Manuscripts: *C* f. 196v–197r, *M* f. 55r–55v, *O* f. 112v–112r, *R* f. 34r–34v, *T* f. 157v, *U* f. 10v–11r.

Text base: *MTR*.

Quant voi venir le bel tanz et la flour  
que l'erbe vers respent aval la pree,  
lors me souvient d'une douce douleur  
et du douz lieu u mes cuers tent et bee,  
5 s'ai tant de joie et s'ai tant de douçour  
que ja partir n'en querroie a nul jour  
et quant je sui pluz loinz de sa contree,  
tant est mes cuers pluz pres et ma pensee.

Voir, il n'est rienz dont je soie en tristour  
10 quant me souvient de la tres bele nee  
et si cuit bien que je faiz grant folour  
quar maintes foiz l'avrai dure trouvee,  
maiz biaux samblanz me remet en vigour,  
s'emploierai mout bien la grant amour  
15 donc je l'ai tant dedenz mon cuer amee  
se loiautez m'i puet avoir duree.

Diex, tant mar vi ses vairs ieuz et son vis  
par quoi mes cuers se mist en s'acointance!  
Ce est la rienz dont je sui pluz espris,  
20 se devers li ne vient ma delivrance  
doucelement sui engigniez et conquis  
quar, s'ele veut, longuement serai pris.  
Nel di pour ce qu'en soie en repentance,  
ne Diex voloir ne m'en doint ne poissance!

25 Dame merci! Se je sui fins amis  
n'esprouvez pas seur moi vostre venjance,  
car vostres sui et serai a tous dis,  
n'en requerrai pour mal ne pour grevance;

30 et se je sui de vostre amour espris,  
douce dame, ne m'en doit estre pis,  
et se pour vous ai painne ne pesance  
ne me doit pas trop tourner a grevance.

Biauz Sire Diex, comment porrai avoir  
ceste merci que tant avrai requise?  
35 Ja nel deüst ne souffrir ne vouloir  
la douce rienz qui tant est bien aprise  
puiz qu'ele m'a du tout a son vouloir  
que me feïst si longement doloir!  
S'ele seüst com s'amors me justise,  
40 ja ne faussist pitiez ne l'en fust prise.

### 3. Konrad von Würzburg i Reinmar von Brennenberg

#### 3.1. Manuscripts



12. Miniatura de *Meister Konrad von Würzburg*, Cod. Pal. germ. 848 Grosse Heidelberger Liederhandschrift [Codex Manesse], f. 383r.





13. Miniatura de *Her Reinmar von Brennenberg*, Cod. Pal. germ. 848 Grosse Heidelberger Liederhandschrift [Codex Manesse], f. 188r.





14. Miniatura de *Her Nithart*, Cod. Pal. germ. 848 Grosse Heidelberger Liederhandschrift [Codex Manesse], f. 273r.





15. Escut del municipi alemany actual de Brennbreg  
[[https://de.wikipedia.org/wiki/Brennbreg#/media/Datei:Wappen\\_Brennbreg.svg](https://de.wikipedia.org/wiki/Brennbreg#/media/Datei:Wappen_Brennbreg.svg)]



16. Martiri de Thomas Becket, clau de volta de la Catedral d'Exeter, *The Heraldry Society*  
[<https://www.theheraldrysociety.com/articles/heraldry-and-the-martyrdom-of-archbishop-thomas-becket/>]

3.2. *Herzmære*<sup>417</sup>

Ich prueve in minen sinnen,  
 daz lauterliches minnen  
 der welde ist worden wilde.  
 da von solt ir pilde,  
 5 ir ritter und ir vrowen,  
 an disem mere schowen.  
 was uns von gantzer liebe seit  
 und ouch von rechter warheit  
 von Wierzburch meister Conrat:  
 10 wer uf der waren minnen phat  
 eben gesetzet sinen fuoz,  
 daz er dester gerner muoz,  
 sagen unde singen  
 von herzenlichen dingen,  
 15 die e waren den geschehen,  
 die sich hetten undersehen  
 mit innerclichen augen.  
 die rede ist ane laugen:  
 er minnet immer dester bas,  
 20 wer von minnen etteswas  
 horet singen oder lesen.  
 durch das so wil ich vlisik wesen,  
 das ich ditz stolze mere  
 mit rede also bewere,  
 25 daz man daran gechiesen muge  
 ein bilde, daz der minne tuge,  
 die lauter und reine  
 sal sin vor allem meine.  
 ein ritter und ein vräwe gut,  
 30 die hatten leben unde mut  
 in ainander so geweben,  
 das peide ir leip und ir leben  
 ein dinch was gantzlichen gar.  
 was der vrawen ie gewar,  
 35 das was auch dem ritter.  
 da von zu iungest pitter  
 wart ir ende peider.  
 die minne was ir leider  
 worden so geweldik,  
 40 daz si vil manikvaldik  
 macht irs herzen smerzen.  
 groz smerze wart irn herzen  
 von der suzzen minne kunt:  
 die hette si piz uf den grunt  
 45 mit irem feuwer entzundet  
 und also durch grundet  
 mit redelicher fruntschaft,  
 daz nimmer mocht ir libes kraft  
 mit Worten werden vollen pracht.  
 50 ir lauterliche andacht  
 nieman konde vollensagen.

*Quan m'hi paro a pensar, acabo per constatar  
 que el pur amor cortès  
 s'ha tornat escàs, en aquest món.  
 És per això que vosaltres heu de prendre exemple,  
 cavallers i dames,  
 d'aquest relat.  
 El que ens explica sobre l'amor vertader  
 i també sobre l'autèntica veritat  
 el mestre Konrad von Würzburg:  
 aquell qui en el camí de l'autèntic amor  
 posa els seus peus,  
 encara amb més força  
 ha de cantar i parlar  
 sobre aventures de cors,  
 que temps ençà visqueren  
 aquells qui es miraren  
 amb ulls interiors.  
 I és que és ben cert:  
 sempre estima millor,  
 aquell qui sobre l'amor  
 sent cantar o llegir.  
 Per això m'esforçaré  
 en narrar aquest sublim relat  
 amb els mots adequats,  
 per tal que hom en pugui extreure  
 un exemple en relació a l'amor,  
 que ha de ser poderós i pur  
 i lliure de tota maldat.  
 Un cavaller i una noble dama  
 havien enllaçat vida i voluntat  
 tan fortament entre ells,  
 que els seus cossos i les seves vides  
 havien esdevingut un de sol.  
 Tot allò que afligia la dama  
 feia mal al cavaller en la mateixa mesura.  
 D'aquí que, finalment,  
 els hagués de sobrevènia un amarg final.  
 Per desgràcia, l'amor  
 havia guanyat tant de poder,  
 que de múltiples maneres  
 els causava dolor als cors.  
 Ambdós cors haurien de conèixer un immens dolor  
 a causa del dolç amor:  
 ell els havia encès fins al fons  
 amb la seva flama  
 i hi havia penetrat  
 amb afecte ardent,  
 de manera que la força del seu amor  
 mai no es podria descriure amb paraules.  
 Ningú no podria expressar suficientment  
 la seva profunda afecció.*

<sup>417</sup> Text extret de l'edició crítica de Fernández Riva (2018: 268–280)

grozzer triuwe wart nie getragen  
 von manne noch von wibe  
 als von ir beider libe,  
 55 die si zusamne trugen.  
 auch mochten si mit fugen  
 zu einander kumen nicht,  
 also das si der minnen phlicht  
 ir gernden willen mochten han.  
 60 das schone wip wol getan  
 hatte einen man zu rechter e.  
 des geschach ir hertzen dicke we,  
 wen si was also behut,  
 so das der werde ritter gut  
 65 an ir nicht mochte gestillen  
 sines wunden herzen willen.  
 das nach ir minne was versniten.  
 des wart die not von im geliten  
 die strenge was und engestlich.  
 70 nach ir libe minnenklich  
 begonde er also sere queln,  
 daz er den pin nicht verheltn  
 mochte vor ir manne.  
 tzu der schonen danne  
 75 giench er, wen ez mochte sin  
 und tet ir mit klage schin  
 sines herzen ungemach.  
 da von zu iungest im geschach  
 ein leit, daz in beswarte:  
 80 der vrowen herre warte  
 mit grozzer hute ir paider  
 so lang, untz daz er laider  
 an ir gebaren innen wart,  
 daz si der suozzen minnen zart  
 85 hatte in iren strik geworren;  
 da von si musten dorren  
 noch ein ander peide.  
 dar umbe geschach vil leide  
 disem guten herren do.  
 90 er gedacht wider sich selben so:  
 “unde huete ich miner vrowen nicht,  
 min auge licht an ir gesicht,  
 daz mich her nach gereuwet,  
 wen si mir schaden preuwet  
 95 an disem werden edelen man,  
 tzwar ob ich ez behuten kan,  
 ich pringe si uz siner wer.  
 uber daz wilde lebermer  
 wil ich vil gerne mit ir varn,  
 100 durch das ich si mug bewarn  
 vor im, untz daz er gar von ir  
 gewende sines herzen gir  
 und si den mut von im geneme.  
 ich horte ie sagen, das deme  
 105 sin liep vil sanfte werde leit,  
 das mit langer stetikeit  
 von im gescheiden werde gar.

*Major lleialtat no fou mai exercida  
 envers home o dona,  
 com la que ells dos  
 es guardaven en vida.  
 Però, per més que volguessin, mai no podien trobar-se  
 per unir-se de manera adequada,  
 tal i com el deure amorós  
 exigeix per acomplir el seu desig.  
 La bella i esplèndida dona  
 tenia un marit i estava casada de ple dret.  
 Per això el seu cor sentia una gran pena;  
 ja que estava tan vigilada,  
 que el bon i honrat cavaller  
 mai no podia assaciar amb ella  
 les exigències del seu cor ferit,  
 tocat per l'amor.  
 Per aquest motiu, sofrien una gran pena,  
 que era dura i terrible.  
 Per la seva dolça figura  
 començà ell a patir tant,  
 que li era impossible amagar el seu dolor  
 davant del marit.  
 Llavors, vers la bella dama  
 es dirigí, tan bon punt va poder,  
 per tal de confessar-li entre laments  
 el dolor del seu cor.  
 Així, acabà per experimentar  
 un dolor insuportable.  
 El marit de la dama els començà a vigilar  
 a tots dos de ben a prop,  
 fins que, per desgracia, amb el temps  
 i pels seus gestos descobrí  
 que el dolç amor  
 els havia unit fermament amb el seu llaç;  
 de forma que els dos  
 es desitjaven l'un a l'altre.  
 Per culpa d'això, li passarien moltes desgràcies,  
 a aquest bon senyor.  
 Va pensar així:  
 “Si no vigilo la meva esposa,  
 serà fàcil que els meus ulls vegin confirmat  
 el temor que tant m'angoixa,  
 perquè ella em prepara algun engany  
 amb el seu estimat noble.  
 Però, si puc evitar-ho,  
 l'alliberaré de la seva influència.  
 A través del perillós mar  
 navegaré amb ella,  
 per tal de protegir-la  
 d'ell, fins que ell hagi deixat de banda  
 les exigències del seu cor  
 i ella hagi hagi allunyat la seva voluntat d'ell.  
 Sempre he sentit dir que  
 fins i tot allò més estimat es fa odiós,  
 quan es manté totalment allunyat  
 durant molt de temps.*

durch daz ich gerne mit ir var  
zu dem vronen gotes grabe,  
110 untz daz si gar vergessen habe  
der hohen minne die nu treit  
gein ir der ritter so gemeit.”  
alsus wart er des in ein,  
das er den geliben zwein  
115 ir trutschafft wolde leiden,  
die nimmer doch gescheiden  
mochte werden under in.  
alsus het er sinen sin  
gewant, das er mit der vrowen  
120 vil gerne wolde schouwen  
Jherusalem, das reine lant.  
da des jener bevant,  
der nach ir suezzen minne pran,  
da wart der riche mude man  
125 vil schire des tzu rate,  
das er vor ir drate  
wolde varn uber mer.  
in daucht, daz er ane wer  
hie heime tot gelege,  
130 ob er sich nicht verwege,  
daz er wendich wurde  
wan der suezzen minne purde  
twanch so sere sinen liep,  
das er durch daz schone weip  
135 in den tot wolde varn.  
und doch darumb nicht lenger sparn  
wolde der wunde sine vart.  
da des an im innen wart  
die suzzen tugenden riche,  
140 da besant in heimliche  
das vil cheiserliche weip:  
“freunt,” sprach si, “unde lieber.  
min man ist an den willen chomen,  
als du selber hast vernomen,  
145 das er mich vloehen wil vor dir.  
nu volge, traut geselle, mir  
durch diner hohen selden art:  
selbe erwenden dise vart,  
die sein leip hat ûf geleit.  
150 uber das wilde mere preit  
var alters eine hin uber e,  
durch daz ich alhi beste.  
swen er hat von dir vernumen,  
das du bist vor mir uber kumen,  
155 so belibet er satzehant  
und wirt der arkwan erwant,  
den sin lip hat uf mich  
wan er gedenket wider sich  
“were an disen dingen iht,  
160 der min herze sich versieht  
an minem schoenen wibe guot,  
der werde ritter hochgemuot  
were niht von dem lande komen.”

*Per això aniré amb ella  
a visitar el sant sepulcre de Déu,  
fins que ella oblidi del tot  
el gran amor que té  
pel seu estimat cavaller.”*  
*Així fou com decidí  
als dos amants  
destruir-los la relació,  
a aquells que era impossible de separar  
l'un de l'altre.*  
*Fermament resolgué  
de viatjar amb la seva esposa.*  
*Tenia ganes de veure  
Jerusalem, la Terra Santa.*  
*Quan això ho descobrí aquell  
que cremava pel seu dolç amor,  
el poderós i desafortunat home  
de seguida pensà  
que veloçment rere d'ella  
viatjaria per mar.*  
*Creia que, sens dubte,  
moriria aquí, a la seva pàtria,  
en el cas que decidís  
canviar de parer;  
el pes del dolç amor  
oprimia tant el seu cos,  
que per la bella dama  
fins i tot volia dirigir-se vers la mort.*  
*Per tant, no volia  
retardar ni un instant el seu viatge.*  
*Quan estava decidit,  
la dolça i virtuosa  
el féu cridar en secret,  
la sublim dona.*  
*“Amic”, començà, “i estimat.*  
*El meu marit ha decidit,  
com tu mateix ja deus haver sentit,  
separar-me de tu.*  
*Doncs escolta'm, estimat company meu,  
per la teva noble bondat:  
et prego que emprenguis tu el viatge  
que ell sobre nosaltres ha imposat.*  
*A través del vast i perillós mar,  
viatja tu primer,  
per tal que jo em quedi aquí.*  
*Quan ell hagi sentit  
que has marxat abans que jo,  
aleshores sens dubte romandrà aquí  
i es dissiparan les sospites  
que té contra mi,  
quan pensi:*  
*“Si hi hagués quelcom de cert  
en allò que el meu cor sospita  
sobre la meva bella i bona muller,  
aleshores aquest virtuos i magnífic cavaller  
no hauria marxat del país.”*

sust wart der zwifel ime benomen,  
 165 den gegen mir sin hertze treit.  
 auch las dir nicht wesen leit:  
 belib ein wile durch mich dort,  
 untz man verredet dise wort,  
 die von uns fligent uber lant.  
 170 so dich hat her wider gesant  
 der reine und der süezze Christ,  
 so hast du mich tzu aller vrist  
 nach dinem willen dester pas.  
 so man nu gar verredet das,  
 175 was man der mere von uns saget,  
 dem suzzem gote si ez geklaget,  
 das du nach dem willen din  
 nicht immer macht bi mir gesin  
 und ich pei dir nach miner ger.  
 180 nu ganch vil lieber herre her  
 und nim hin das vingerlin.  
 da mit salt tu der swere din  
 gedenken under stunden  
 unde wie ich pin gepunden,  
 185 wen dich min ouge nicht ensicht.  
 was mir halt davon geschicht,  
 ich muz an dich gedenken.  
 din vart, die kan mir schenken  
 jamer in mines hertzen grunt.  
 190 nu gip her herre an minen munt  
 einen suzzen freundes chus  
 und tu durch mich alsus,  
 als ich han gesaget dir.”  
 “gerne”, sprach er, “vrouwe” zu ir  
 195 uz trubes herzen sinne.  
 “swas ich dar an gewinne,  
 ich leiste gerne, swas ir welt.  
 ich han so sere an euch geselt  
 hertze, leip unde sin,  
 200 daz ich euch von rechte pin  
 eigenlichen undertan.  
 nu last mich euwer urlaup han,  
 uzerwelt vrauwe gut.  
 und wizzet, das min sender mut  
 205 nach euch muz grozzen kummer doln.  
 ich pin so sere an euch verkoln  
 mit herze und auch mit leibe,  
 schonest aller weibe,  
 das ich des grozzen angst habe,  
 210 man trage mich toten zu dem grabe  
 ee das mir das heil geschehe,  
 das ich euch immer mer gesehe.”  
 hie mit so giench die rede hin,  
 die si da triben under in  
 215 von ir zwen herzenleide.  
 die zwei geliben peide  
 schiden sich mit marter  
 und zugen sich do harter  
 zu herzen an der stunde,

*D'aquesta manera acabaria el recel  
 que el seu cor té contra mi.  
 A més, que no et provoqui dolor:  
 quedar-te allà un temps, per mi,  
 fins que hagi desaparegut del tot el rumor  
 que s'ha estès per tot el país.  
 Quan t'envii de tornada  
 el pur i dolç Crist,  
 em tindràs per sempre  
 com desitgis, i encara més.  
 Quan hagi cessat per fi del tot  
 el rumor que sobre nosaltres es comenta,  
 que sigui otorgat pel dolç Déu  
 que tu, tal i com desitges,  
 sempre puguis ser al meu costat  
 i jo al teu, segons la meua voluntat.  
 Ara acosta't, estimat senyor meu,  
 i agafa aquest anell.  
 Que et recordi el meu dolor  
 en tot moment;  
 i com a tu estic unida  
 fins i tot quan els meus ulls no et veuen.  
 Passi el que em passi,  
 jo pensaré en tu.  
 El teu viatge pot causar-me  
 dolor fins al fons del meu cor.  
 Ara, senyor, fes-me a la boca  
 un dolç petó d'amic  
 i actua per mi  
 tal i com t'he dit.”  
 “Amb molt de gust, senyora”, respongué ell  
 amb el cor afligit.  
 “Sigui el que sigui el que m'espera,  
 de bon grat acompliré el que voleu.  
 Tant a vós m'han unit  
 el meu cor, el meu cos i la meua ment,  
 que us sóc de tot dret  
 un autèntic servent.  
 Ara permeteu que m'acomia,di,  
 bona i sublim dama.  
 I sapiguen que el meu esperit ardent  
 haurà de suportar grans penúries per vós.  
 Estic tan torturat per vós  
 de cor i també de cos,  
 la més preciosa de totes les dones,  
 que tinc molta por  
 que em portin mort a la tomba  
 abans d'aconseguir la benedicció  
 de veure'us de nou.”  
 Així acabà el diàleg  
 que tots dos tingueren  
 sobre el mal dels seus cors.  
 Els dos amants  
 se separaren amb dolor  
 i s'abraçaren amb força  
 i amb el cor de tal manera,*

- 220 den ich mit dem munde  
euch gesagen chunne.  
an wertlicher wunne  
lak ir peider vreude tot.  
ir liechten munde rosen rot
- 225 suzzer kusse pflagen.  
darnach si sich verwagen  
aller vreuden under in.  
der werde ritter karte hin  
mit jamer an das mer zu hant.
- 230 den ersten chiel, den er vant,  
da ward er inne uber pracht.  
er hatte sich des vil wol bedacht,  
das er uf der erden  
nimmer wolde werden
- 235 freudenhafte noch rechte vro,  
got gefuget ez im dan also,  
das er wider queme  
und etteswas verneme  
von der lieben vrowen sin.
- 240 des wart sin herzenlicher pin  
so strenge und also bitter.  
der tugenthafte ritter  
begonde sere trauren  
und in sin herze mauren
- 245 vil senecliche reuwe.  
sin alte sorge neuwe  
nach ir suzzen minne wart.  
der reinen turteltauben art  
tet er offenlichen schin,
- 250 das er nach dem liebe sin  
vermeit der gruenen vreuden zwei  
unde wonte steticlichen bei  
der durren sorgen aste  
besaz er durch si vaste,
- 255 des wart sin not also stark,  
das im der jamer durch daz mark  
dranch biz in der sele grunt.  
er wart so sere sorgen wunt  
und innenlicher swere.
- 260 der sende merterere  
sprach zu manger stunde  
uz suzendem munde:  
“geheret sei das schone wip.  
der leben und der suzzer lip
- 265 mir geit so strenger note pin.  
ja, si, liebe vrouwe min!  
wie kan ir suezze meisterschaft  
so bitterlicher note kraft  
senden mir zu herzen?
- 270 wie kan so grozzen smerzen  
ir vil suzzer leip gegeben?  
wil si mir trosten nicht min leben,  
so pin ich endeclichen tot.”  
mit dirre klagenden herzen not
- 275 was er mit jamer alle tage
- que jo amb les meves paraules  
no us ho podria expressar.  
Per als plaers mundans  
la felicitat d'ambdós havia mort.  
Les seves resplendents boques rosades  
s'intercanviaren dolços petons.  
A partir d'aleshores, havien renunciat  
a qualsevol alegria mútua.  
L'afable cavaller es dirigí  
de seguida, entristit, cap al mar.  
En el primer vaixell que trobà,  
s'embarcarà.  
Estava convençut  
que a terra  
mai més no estaria  
content ni seria feliç de debò,  
a no ser que, amb l'ajut de Déu,  
puqués tornar cap a casa  
i saber alguna cosa  
de la seva estimada senyora.  
Per això el dolor del seu cor  
es féu sever i amarg.  
El noble cavaller  
començà a enyorar-se molt  
i a emmurallar en el seu cor  
una gran quantitat d'amargues penes.  
El seu antic anhel  
envers el seu dolç amor es renovà.  
Com una tórtora  
es comportava,  
que per la seva estimada  
defugia la branca de la verdosa alegria  
i perseverava sempre  
en la de la seca aflicció.  
La deïjava amb força,  
i el seu mal augmentà tant,  
que el dolor se li estengué  
per l'espina, fins al fons de la seva ànima.  
Estava ferit per la preocupació  
i pel dolor interior.  
El màrtir anhelant  
deia sovint  
amb boca sospirosa:  
“Lloada sigui la bella dona,  
la vida i el dolç cos de la qual  
em causen tan terrible suplici.  
Sí, ella, la meua estimada senyora!  
¿Com pot la seva dolça magnificència  
una estocada de tristesa tan amarga  
donar al meu cor?  
¿Com pot un dolor tan immens  
ser provocat pel seu dolç cos?  
Si ella no em dona consol en la vida,  
estic mort per sempre.”  
D'aquest profund dolor en el cor  
patia ell cada dia*

- und treip so lange dise clage,  
bitze er ze jungest wart gelei  
in also groze sendikeit,  
daz er nüt langer moechte leben.  
280 im wart so grime not gegeben  
das man uzen an im sach  
das taugenlich ungemach,  
das innerhalb sin herze truk  
untz das der werde ritter cluk  
285 der leiden mere sich versach,  
das im zu sterben geschach.  
da sprach er zu dem knecht sin:  
“vernim mich, traut geselle min,  
wan ich enphinde leider wol  
290 benamen, das ich sterben sol  
nach miner lieben vrowen,  
wen si mich hat verhouwen  
bis uf den tot mit sender clage.  
darumme tu, was ich dir sage:  
295 wen ich bin vertorben  
und liege erstorben  
durch das vil minnencliche wip,  
so heiz uf sneiden minen lip.  
daruz nim min herze gar,  
300 plutiges unde reuwenvar  
unde heiz es vaste salben  
mit balsamen allenthalben,  
durch daz es lange vrisch beste.  
vernim, was ich dir sage me:  
305 frume ein ledelin cleine  
von golde unde von gesteine;  
darin mein todes herze tu  
und leg das vingerlin dazu,  
das mir gap di vrowe min;  
310 so die zwei bi einander sin  
verslozzen und verrigelt.  
so brenge also versigelt  
si peide miner vrauwen,  
das si muge beschowen,  
315 was ich han durch sie erliten  
und wie min herze si versniten  
nach ir vil edelen minne.  
so hat si reine sinne  
und also gute treuwe,  
320 daz ir min iamer neuwe  
liget immer an irem herzen,  
bevindet si den smerzen,  
den ich durch si liden sol.  
darumme tu so rechte wol  
325 und erfulle min gebot.  
der reine und der suezze got,  
der kein edel herze nie  
mit siner helfe verlie,  
der muzze sich erbarmen  
330 uber mich vil armen  
und geruche der vil lieben geben
- i es lamentà durant tant de temps,  
fins que, finalment, arribà  
a tan gran ansietat,  
que ja no desitjava viure més.  
Tanta pena tenia  
que en el seu aspecte es podia apreciar  
la secreta malenconia  
que li pesava dins del cor,  
fins que el noble i imponent cavaller  
va haver arribat a la trista conclusió  
que la mort li seria imminent.  
Aleshores digué al seu servent:  
Escolta'm bé, fidel amic meu,  
per desgràcia puc ja sentir  
com inevitablement he de morir  
per la meva estimada senyora,  
perquè m'ha ferit  
de mort amb aquest nostàlgic dolor.  
Per això, fes el que t'ordenaré:  
quan hagi expirat  
i estigui mort  
a causa de l'esimada dama,  
fés obrir el meu cos  
i extreu-ne el cor  
sanganós i tenyit de pena;  
fés-lo tractar  
amb molts bàlsams,  
per tal que es conservi fresc durant molt de temps.  
Escolta bé què més t'encarrego:  
prepara una petita capseta  
d'or i pedres precioses;  
a dins fica-hi el meu cor mort  
i deixa-hi també l'anell  
que la meva senyora m'entregà  
per tal que tots dos ens mantinguéssim units,  
i tanca'ls amb clau.  
Porta'ls així, segellats,  
a la meva senyora,  
per tal que pugui apreciar  
com he patit per ella  
i com el meu cor ha estat partit  
a causa del seu noble amor.  
Com que ella té una intel·ligència tan pura  
i una fidelitat tan gran,  
la meva renovada pena  
li romandrà sempre al cor,  
experimentarà el dolor  
que he patit per ella.  
Per això, actua com cal  
i compleix les meves ordres.  
Que el pur i dolç Déu,  
que a cap cor noble mai  
no li ha denegat la seva ajuda,  
es compadeixi  
de mi, pobre desgraciat,  
i permeti a la molt estimada obtenir*

vreud und wunneliches leben,  
 durch die ich hie muoz ligen tot.”  
 mit dirre clagender herzen not,  
 335 der ritter nam sin ende.  
 darumme sine hende  
 der knecht vil jemerlichen want.  
 er hiez in sniden uf zuhant  
 und ervulte sin gebet,  
 340 als er in gebeten het.  
 daz tete er unde kerte dan  
 als ein vreudenloser man  
 mit dem herzen also tot  
 er fuorte'z also er ime gebot  
 345 her uber mer wider zu der veste,  
 da er die vrowen uffe weste,  
 durch die der liebe herre sin  
 leit des grimen todes pin  
 do er zu der purge quam,  
 350 do die vrowe lobesam  
 uffe was an der selben zit,  
 do wider rait im uf dem velde wit  
 ir wirt engegen von geschicht,  
 als uns die aventeuwer gicht,  
 355 und wolde haben gebeizet.  
 des wart der knecht gereizet  
 uf snecliches ungemach.  
 wan der ritter in ersach  
 da gedacht er santzuhant:  
 360 “zwar der ist her gesant  
 umme anders nicht, wan umme daz,  
 daz er der mere etteswas  
 bringe minem wibe  
 von sines herzen libe,  
 365 der nach ir sende minne treit.”  
 hie mit er zu dem knecht reit  
 und wolde in mere fragen sa.  
 do gesach er pi im hangen da  
 daz ledelin von gezirde kluk,  
 370 dar inne er daz herze truk  
 und ouch der vrowen vingerlin.  
 er het ez an die gurtel sin,  
 den leuten gehenget zu gesicht,  
 als ob es were anders icht.  
 375 do der ritter daz ersach,  
 da gruzte er in unde sprach,  
 was er darinne truge.  
 do sprach der knecht gefuge  
 und der reine jungelinch:  
 380 “herre, daz ist einer hande dinch,  
 daz verre bie mir ist gesant.”  
 “las sehen!”, sprach er satzuhant,  
 “was darinne si verporgen.”  
 do sprach der knecht mit sorgen:  
 385 “herre, des entun ich nicht;  
 kein auge ez nimmer gesicht,  
 wan der ez zu rechte sal sehen.”

*alegria i una vida meravellosa;  
 aquella per la qual jo ara be de morir.”*  
*Amb un horrible dolor al cor  
 el cavaller morí.*  
*Les seves mans  
 el servent uní.*  
*Immediatament el féu obrir  
 i complí el seu desig,  
 tal i com li havia demanat.*  
*Ho féu i tornà  
 afligit  
 amb el cor mort.*  
*El portà, com se li havia ordenat,  
 per mar fins a la fortalesa  
 en la qual sabia que hi havia la dama  
 per la qual el seu estimat senyor  
 havia suportat l'amarg suplici de la mort.*  
*Quan arribà al castell  
 on la noble dama es trobava,  
 de sobte li sortí a l'encontre,  
 per casualitat, el marit,  
 cavalcant per l'ample camp;  
 segons ens narra la història,  
 havia sortit a caçar.*  
*Això causà al servent  
 una gran turbació.*  
*Quan el noble el va haver reconegut,  
 de seguida pensà:*  
*“Aquest segur que no ha estat enviat aquí  
 amb cap altra finalitat  
 que la de portar algun missatge  
 a la meva dona  
 del seu estimat amant,  
 per qui ella pateix un dolorós amor.”*  
*Pensant això, cavalcà fins al servent  
 per fer-li moltes preguntes.*  
*Veié que duia penjant  
 la petita capseta bellament decorada,  
 en la qual hi havia el cor  
 i l'anell de la senyora.*  
*Al seu cinturó  
 la duia penjada, per tal que es veiés  
 com si no fos res important.*  
*Quan el cavaller ho veié,  
 saludà el servent i li preguntà  
 què era el que duia allà.*  
*L'astut servent,  
 excel·lent jove, respongué:*  
*“Senyor, és quelcom  
 que porto de lluny.”*  
*“Deixa'm veure”, replicà de seguida ell,  
 “què s'amaga aquí dins.”*  
*Preocupat, el criat digué:*  
*“No ho faré de cap manera:  
 cap ull no ho veurà,  
 expecte aquell que ho ha de veure.”*



“nein, des mak nicht geschechen,  
 wen ich wol so gewaldik pin,  
 390 das ich dir es mit gewalt nim  
 und schauw ez sunder dinen dank.”  
 nu stund ez darnach unlank,  
 das er im das ledelin  
 prach von der gurtel sin.  
 395 er tet es uf mit siner hant.  
 er sach das hertze unde vant  
 da pei der vrowen vingerlin.  
 an disen dingen wart im schin,  
 das der ritter were tot  
 400 und dise peide seiner not  
 ein urkunde weren  
 zu der vil seldenberen.  
 der ritter sprach dem knechte zu:  
 “ich sag dir, geselle, was du tu:  
 405 nu var din straze, wollest du.  
 ich wil ditz cleinote nu  
 mir selben haben, sage ich dir.”  
 sust reit er heim nach siner gir  
 und sprach zu sinem koche sa,  
 410 das er im uz dem herzen da  
 ein gefuge gerichte machte,  
 mit hohem vliz ertrachte.  
 das tet der koch mit willen gar.  
 er nam daz hertz zu im dar  
 415 und macht ez also rechte wol,  
 das man enpeizen nimmer sol  
 keiner slacht spise,  
 die so wol zu prise  
 mit edelen wurtzen wer gemacht,  
 420 als das hertze vil geslacht.  
 da die spise was bereit,  
 der wirt nicht lenger enpeit.  
 er satzte sich uber den tisch;  
 er hiez daz herze also vrisch  
 425 siner vrowen bringen dar.  
 “vrowe,” sprach er, “und suze gar,  
 dise spise kleine,  
 die solt du ezzen eine,  
 wan du ir nicht geteilen macht.”  
 430 sust nam die vrowe vil geslacht  
 und az irs freundes herze gar,  
 so daz si nie wart gewar,  
 welcher slachte ez mochte sin  
 daz iemerliche trechtelin.  
 435 da die vrauwe stete  
 daz herze gezzen hette,  
 do sprach der ritter sazuhant:  
 “vrauwe, nu tu mir das bekant,  
 enpizzestdu keiner spise ie  
 440 suzer, vrauwe, danne die?”  
 “lieber herre”, sprach si do,  
 “nimmer muz ich werden vroû,  
 ob ich ie spise geze,

“No, això no serà així,  
 ja que sóc tan poderós  
 que t’ho prendré per la força  
 i ho examinaré, encara que no vulguis.”  
 En aquell precís instant,  
 li arrencà la capseta  
 del cinturó.  
 La obrí amb les seves pròpies mans.  
 Hi veié el cor i hi trobà  
 també l’anell de la seva esposa.  
 D’això en deduí  
 que el cavaller era mort,  
 i que els dos objectes eren  
 una prova del seu patiment  
 enviada a la molt agraciada.  
 El cavaller digué al servent:  
 “Ara et diré, criat, què has de fer:  
 vés-te’n d’aquí.  
 Ara aquesta capseta em pertany,  
 que et quedi clar.”  
 A continuació, cavalcà de nou cap a casa  
 i ordenà al seu cuiner  
 que del cor  
 en preparés un plat exquisit  
 i que ho fés diligentment.  
 El cuiner ho féu de bon grat.  
 Prengué el cor  
 i el preparà tan bé,  
 que mai no es tastaria  
 un plat  
 tan exquisit  
 cuinat amb ingredients tan nobles  
 com aquell excels cor.  
 Quan el menjar fou a punt,  
 el senyor no esperà gaire  
 i s’assegué a taula;  
 féu servir el cor fresc  
 a la seva esposa.  
 “Senyora”, digué, “dolça esposa”,  
 “aquest petit plat  
 l’has de menjar tu sola,  
 no el pots pas compartir.”  
 Així, la noble dama  
 menjà sencer el cor del seu amic,  
 sense saber  
 de quin animal podia provenir  
 la penosa vianda.  
 Quan la fidel dama  
 va haver devorat el cor,  
 el cavaller digué, de sobte:  
 “Dona, ara diga’m  
 si mai havies menjat  
 res més dolç, dona, que això.”  
 “Estimat senyor”, respongué ella,  
 “no tornaria a ser feliç,  
 si mai mengés res

- die so zucker meze  
 445 mich deuchte und so reine,  
 als dise spise cleine,  
 der min herze ie bechort;  
 aller spise ein uberhort  
 muz mir ditz gerichte sin.”  
 450 si sprach: “liber herre min,  
 ist ditz ezzen lobesam  
 gewesen wild oder zam?”  
 da sprach der ritter aber zu ir:  
 “vernim was ich nu sage dir  
 455 und mit worten hie bescheide.  
 zam und wilde peide  
 was ditz gerichte, sa mir got.  
 den freuden wilde ane spot,  
 den sorgen zam an underlas.  
 460 du hast des ritters herze gas,  
 das er in sinem libe truk,  
 der nach dir hat geliten genuk  
 jamers alle sine tage.  
 gelaube mir, was ich dir sage,  
 465 er ist vor sender hertzen not  
 nach diner suzen minne tot,  
 und hat dir das herze sin  
 und ditz gute vingerlin  
 zu urkunde her gesant  
 470 mit sime knechte in ditz lant”.  
 von dem leiden mere  
 wart die seldenbere  
 alsam ein todes wip gestalt.  
 ir wart in dem leibe kalt  
 475 das herze, des geloubet mir.  
 ir lichten hende die enphilen ir  
 beide vor sich in den schoz.  
 das plut ir uz dem munde doz,  
 als es die ware schult gebot.  
 480 “ja”, sprach sie do mit grozer not,  
 “han ich sin herze danne gaz,  
 der mir hat an underlas  
 von grunde ie holden mut getragen,  
 so wil ich euch benamen sagen,  
 485 das ich nach dirre spise,  
 so wol gemacht zu prise,  
 mich nimmer keins gerichtes mer  
 vorpas wil genieten her.  
 got verbiete mir durch sinen mut,  
 490 das nach so werder spise gut  
 in mich kein swach gerichte gê.  
 enpeizen sol ich nimmer me  
 keiner slachte dinges,  
 den des jungelinges,  
 495 der geheizen ist der tot.  
 ich sol mit sender herzen not  
 verswenden nu min armes leben  
 umb in, der durch mich hat gegeben  
 beide leben unde lip.
- que tan dolç  
 em semblés, i tan pur,  
 com aquesta petita vianda  
 que el meu cor ha escollit;  
 per sobre de tots els plats, el millor  
 és per a mi, sens dubte, aquest.”*  
*Digué ella: “Estimat senyor meu,  
 aquest deliciós plat, ha estat preparat  
 a partir d’animals salvatges o de domèstics?”*  
*El cavaller li resopngué:*  
*“Escolta bé el que ara et diré  
 i amb paraules t’explicaré.  
 Tant domèstic com salvatge  
 era aquest plat, per Déu!*  
*Les alegries més salvatges, en efecte,  
 i les penes més domèstiques.*  
*Has menjat el cor del cavaller,  
 el que duïa dins seu,  
 que per tu patia moltes  
 penes cada dia.*  
*Creu el que t’estic dient.*  
*De l’anelant dolor del seu cor  
 pel teu dolç amor ell ha mort,  
 i el seu cor  
 i aquest valuós anell  
 t’ha enviat com a prova i record  
 amb el seu servent, en aquest país.”*  
*Amb aquesta dolorosa explicació,  
 adquirí la venerable  
 l’aspecte d’una dona morta.*  
*Dins seu se li refredà  
 el cor, creïeu-me.*  
*Les seves immaculades mans li caïeren  
 inertes a la falda.*  
*La sang li començà a regalimar per la boca,  
 com correspon a l’autèntica culpa.*  
*“Sí”, digué amb gran pena,  
 “Si he menjat el seu cor,  
 el d’aquell qui amb constància  
 sempre em fou fidel,  
 aleshores us prometo ara mateix  
 que, després d’aquest plat,  
 tan noble i ben cuinat,  
 cap altra vianda  
 mai més no vull tastar.*  
*Que Déu impedeixi, per la seva voluntat,  
 que després d’un entrant tan excel·lent  
 jo mengi cap altre aliment vulgar.*  
*Mai més no tornaré a menjar  
 carn,  
 excepte la d’aquell jove  
 que hom anomena mort.*  
*Amb anhelant pena al cor,  
 vull ara donar la meva pobra vida  
 per aquell qui per mi ha donat  
 tant la vida com el cos.*

- |   |  |
|---|--|
| <p>500 ich wer ein treweloses wip,<br/>ob ich gedechte nicht daran,<br/>das der tugenthafte man<br/>sante mir sin herze tot.<br/>we, das mir ie nach siner not<br/>505 wart einen tach das leben schin.<br/>tzwar ez mag lenger nicht gesin,<br/>das ich an in eine lebe<br/>und er in dem tode swebe,<br/>der vor mir treuwe nie verbarch.”<br/>510 sust wart ir not so rechte starch,<br/>das si von herzen leide<br/>ir blanken hende beide<br/>mit grimme in einander vielt.<br/>das herze ir in dem liebe spielt<br/>515 von sender jamerunge.<br/>hie mit gab die junge<br/>ein ende ir suzem lebene<br/>und wider wak vil ebene<br/>mit einem swerem lote,<br/>520 was ir davor genote<br/>ir freunt geborget hete.<br/>si galt mit gantzer stete<br/>und auch mit hohen treuwen im.<br/>got gebe, was ich dingens nim,<br/>525 das ich wider geben das<br/>mueze sanfter unde pas.<br/>hie hat das herze ein ende;<br/>der riche got in schende,<br/>das er der spise ie gewuck,<br/>530 die so iemerlichen truk<br/>so gar getreuwem wibe<br/>das leben von irem libe.<br/>das muz mich reuwen immer<br/>und vergezze ouch nimmer<br/>535 siner dorperheite,<br/>das er ires ie geseite.<br/>hie hat das herz ein ende;<br/>got uns zu himel sende. Amen</p> | <p><i>Seria una dona infidel,<br/>si no em cregués que<br/>aquell virtuós home<br/>m’ha enviat el seu cor mort.<br/>Aí, i que després del seu patiment, a mi<br/>la vida m’bagi durat un sol dia més.<br/>Però ja no m’és possible<br/>de viure sola, sense ell,<br/>mentre ell dormi en la mort,<br/>aquell qui mai no trencà per mi la seva fidelitat.”<br/>Aquí el seu dolor esdevingué tan desproporcionat,<br/>que de tanta tristesa al cor<br/>les seves mans immaculades<br/>estrenyia fortament, entre si.<br/>Dins seu, el cor es trencà<br/>d’anelant dolor.<br/>Així, la jove dama<br/>acabà amb la seva vida<br/>i compensà justament,<br/>amb un pes dolorós,<br/>allò que abans amb intensitat<br/>el seu amic li havia donat.<br/>Li ho tornà amb total fidelitat<br/>i gran lleialtat.<br/>Déu vulgui que tot allò que mai he manllevat<br/>ho pugui retornar<br/>millorat i d’una forma més lleugera.<br/>Aquí acaba el cor;<br/>que Déu el maleeixi<br/>per haver mencionat el menjar<br/>que tan penosament prengué<br/>a una dona tan fidel<br/>la vida del seu cos.<br/>Sempre me’n lamentaré<br/>i mai més no oblidaré<br/>la vilesa<br/>d’haver-li-ho revelat.<br/>Aquí acaba el cor;<br/>que Déu ens envii al cel. Amen.</i></p> |
|---|--|

### 3.3. Obra lírica de Reinmar von Brennenberg<sup>418</sup>

#### 3.3.1. *Ich han got unde die minneklichen Minne* (KLD 44, I)

- |  |   |
|--|---|
| <p>Ich han got unde die minneklichen Minne<br/>gebetten fleliche nu vil manic jar,<br/>daz ich schiere nach unser drier sinne<br/>vinde ein reine wib; so het ich gar<br/>alles, des min herze an einem wibe gert.<br/>wol mich, daz ich so werdem wibe uf minne dienen solde!<br/>ob ich doch niemer wurde gewert,<br/>dannoch ich mich solher eren fröwen wolde.</p> | <p><i>He pregat a Déu i al gentil Amor,<br/>insistentment i durant molts anys<br/>per tal que, conforme els nostres desitjos,<br/>aviat pugui trobar una dama pura; així tindria<br/>5 tot el que el meu cor busca en una dona.<br/>Seria feliç, perquè una dama tan noble la serviria amb amor!<br/>I tot i que ja no tornaria a viure tranquil mai més,<br/>bé que voldria per a mi aquest honor.</i></p> |
|--|---|

<sup>418</sup> Textos extrets de Lyrik des deutschen Mittelalters (LDM) [Web]

Senfte in dem muete unde lieb in den oegen –  
wie lange wilt du verderben mir den lip?  
frowe, gedenke unde minne mich toegen,  
ob ich es umbe dich verdiene, selig wib.  
sich uf dine truwe, wie we mir senen tut!  
ich wene, ich muesse verderben nach diner suessen minne.  
beschilt daz, Minne, so bist du niht gut.  
twinc die vil lieben als mich, ê daz ich gar verbrinne!

Min abentsegen, min morgensegen,  
daz ist alles mit der minneklichen gar,  
daz si min flissekliche welle pflegen  
unde behueten, swar ich in den landen var.  
sume klagent von ir frowen gros unstetekeit,  
daz si in rede erloeben unde iegeslichen wellen hoeren;  
daz schat in an ir werdekeit  
unde an ir reinen tugent me, dan's ieman muoge getoeren.

### 3.3.2. *Lieber meie, nu ist din schoene (KLD 44, II)*

Lieber meie, nu ist din schoene  
aber leider gar zergan  
unde der kleinen vogelin doene.  
wenne heben si nu an,  
nahtegal, ir suessen sanc?  
er wil komen zornlichen, der uns vert die blumen twanc.

Sol ich nu ane lon beliben,  
so muess ich klagen ander not.  
du' wol truren mac vertriben  
mit ir suessen munde so rot,  
du' verderbet mir den lip.  
frowe, ir twinget niht so sere! ah, la sten, vil selig wib!

Ich muess eines noch gedenken,  
da von leid ich ungemach:  
da ich von ir mueste wenken  
unde mir liebes niht geschach,  
da verlos ich vreuden trost.  
noch hat mich du' minnekliche von senden sorgen niht erlost.

Sendu' leit unde kumber swere,  
seht, die sint nu bereit,  
sit du' liebe seldomere  
mir ir hulde hat verseit.  
seht, da sprach si: das ist erwant!  
ich wil iuch mit guete minnen. < frowe, nu gebt mir uwer hant!

### 3.3.3. *Der meie ist komen gar wunneklich (KLD 44, III)*

Der meie ist komen gar wunneklich  
mit maniger hande schoene.  
der walt ist nuwes lobes rich,  
in froit der vogelin doene.  
si habent wunneklichen schal,

*Dolçor a l'ànima i amor als ulls,*  
10 *quant de temps més penses arruinar-me la vida?*  
*Senyora, pensament i amor em priven de saber*  
*si amb tu hi surto guanyant, bona dama.*  
*Mira amb compassió com em dol l'amor!*  
*Crec que moriré pel teu dolç amor.*  
15 *Solucionabo, Amor, si no, no et mostres bondados.*  
*Domina-la amb més força que a mi, abans no ho cremi tot!*

*La meua benedició vespertina i matinal,*  
*ambdues les dedico a l'estimada,*  
*que tingui bona cura de mi*  
20 *i em protegeixi, allà on jo vagi.*  
*Alguns lamenten grans infidelitats de les seves senyores,*  
*que comenten i molts escolten;*  
*això els priva del seu afecte*  
*i més de la seva autèntica virtut, perquè fent-ho les traeixen.*

*Estimat maig, ara la teua bellesa*  
*ja ha tornat a desaparèixer,*  
*i també el cant dels petits ocells.*  
*Quan tornarà a alçar-se*  
5 *la dolça melodia del rossinyol?*  
*Amb fúria arriba aquell qui l'any passat anorreà les flors.*

*Si ara m'he de quedar sense recompensa,*  
*em lamento per una altra aflicció.*  
*La que em pot expulsar el dolor*  
10 *amb la seva boca dolça i roja,*  
*és també la que em porta a la perdició.*  
*Senyora, no em mortifiquen tan enormement,*  
*[atureu-vos, dona benaventurada!]*

*I encara penso en una altra cosa*  
*que em causa una amarga pena:*  
15 *Com que davant d'ella vacil·lo*  
*i l'amor no m'arriba,*  
*ja he perdut tot consol,*  
*i l'estimada encara no m'ha alliberat de tals preocupacions.*

*Vegeu com un fort dolor i un pes extenuant*  
20 *em corroeixen sense parar*  
*des que la dama plena de gràcia*  
*es negà a mostrar-me pietat.*  
*De sobte, ella digué: "S'ha acabat:*  
*us vull estimar amb bondat." Senyora, doneu-me la vostra mà!*

*El maig ha arribat, ple de plaers,*  
*portant moltes coses belles.*  
*El bosc torna a estar ple de fulles,*  
*els ocells canten alegrement.*  
5 *Refilen una agradable melodia;*

vor in die liechte nahtegal,  
der sanc ich hohe kröne.

Jung unde alt, sit gemeit  
unde sprechet wol den frowen!  
von in kumt alle seligkeit.  
ir mugt sie gerne schowen  
unde sult in iemer wesen holt:  
si gebent wunnebernden solt,  
ir lob ist wol erbowen.

Gedenke, sinnic selig man,  
an reiner wibe gufte,  
was si wirde mugen han!  
ir lob in eren blüte  
unde ist öch gar durluhtig ganz  
alsam der liechten sunnen glanz.  
si gebent hohgemufte.

*sobretot l'espèndid rossinyol,  
que canta des de les copes dels arbres.*

*Joves i vells, no tinguen vergonya  
i parlen bé de les dames!*  
10 *D'elles prové tota felicitat.  
Contemplen-les a gust  
i sigueu sempre servicials:  
otorguen plaers virtuosos,  
la seva recompensa és ben deliciosa.*

15 *Pensa, home bo i sensat,  
en la bondat pura de les dones,  
en la veneració que volen rebre!  
El seu elogi ha de florir amb dignitat  
i és igual de diàfan*  
20 *que el brillant fulgor del sol.  
Donen confort a l'ànima.*

### 3.3.4. *Ir munt, der liubtet, als der liechte rubin tuot* (KLD 44, IV 1–12)

Ir munt, der luhtet, als der liechte rubin tuft,  
wan er hat sich gejunget als der fenix in dem füre.  
er ist noch heisser danne ein sinder von der gluft  
unde eitet als eins traken kel, sin lachen ist gehüre,  
er geneistet als ein für stein snel.  
wan solt min munt sin zunder sin, bis er die minne enpfienge:  
er brinnet als ein vakel hel  
unde get uf als ein rōselin – wie wol es mir ergienge!  
da drehet us ein balsem, der des hat gewalt,  
der widerjunget unde wirt öch niemer alt,  
swem si wont mit rehten truwen steteklichen bi,  
dem wahset niemer grawes har unde wirt öch aller sorgen fri.

Wol mich, das du vil seldomriche ie wart geborn,  
du mit berenden tugenden hat ir lip so wol gekrōnet.  
si ist min blūnde rose, gewachsen sunder dorn.  
seht, von ir schöne weren vil wol drissec lant beschōnet.  
si sunnenblik, si meinschin,  
si vogelsanc, min hohster trost, in süsser ögenweide  
si erluhtet gar daz herze min.  
swa ich der lande bin, si ist doch min zuversicht in leide  
ja ist si lobes krone ob aller frowen schar,  
ir lop sich helle swinget witen her unde dar  
von ir tugenden, die sint also lobelich:  
swa mit man krōnet vrowen lip, des weis ich niender ir gelich.

Als ich stan unde denke, wa ich si hab gesehen,  
du minem herzen hat gesiget an vor manigen jaren,  
so ist mir mit gedanken also wol geschen,  
swenne ich si sehen sol, die reinen minneklichen claren.  
so denke ich her, so denke ich hin,  
so denke ich iemer an die reinen süssen minneklichen.  
des wirde ich dike gar ane sin,  
swenne ich si sehen sol als einen engel für mich slichen.  
wol mich, daz ich si ie so schone han gesehen.  
si ist min tac, min morgenrot, min sunnenbrehen,

*La seva boca brilla com ho fa el resplendent rubí,  
perquè ha rejuenit, com el fènix d'entre les flames.  
És encara més càlida que el metall entre les brases  
i crema com la gola d'un drac. El seu somriure és agradable,*  
5 *guspireja com una pedrenyal.  
Si la meva boca en fos l'esca, fins a rebre el seu amor;  
cremaria com una torxa refulgent  
i s'obriria com una petita rosa; que feliç seria!*  
*D'allà en sorgeix un poderós bàlsam de tal poder,*  
10 *que aquell a qui ella assisteix lealment i amb constància  
rejuveneix i mai no es fa vell,  
no li creixeran mai cabells grisos i s'alliberarà de tots els maldecaps.*

*És una sort per a mi, que aquella plena d'encants hagi nascut,  
aquella que ha coronat el seu cos amb totes les virtuts.*  
15 *Ella és la meva rosa exuberant, nascuda sense espines.  
Mireu, amb la seva bellesa es pacificarien ben bé trenta països.  
Mirada assolellada, llum de maig,  
cant dels ocells, el consol més preuat pel delit dels meus ulls;  
ella il·lumina tot el meu cor.*  
20 *Allà on jo sigui, ella és la meva esperança en moments de dolor.  
És el cim de les lloances de tot el grup femení,  
el seu elogi vola fins lluny, arriba aquí i allà,  
així són alabades les seves virtuts:  
de quina manera n'excalcen la figura, això ho desconec del tot.*

25 *Quan em paro a pensar on l'he vista,  
a ella que fa anys va vèncer el meu cor,  
m'adono que això mateix li ha passat a la meva ment;  
quan la contemplo, la pura, clara i amorosa,  
penso cap aquí, penso cap allà,*  
30 *penso sempre en la meva estimada dolça i pura.  
Per això sovint em fallen els sentits,  
quan la veig lliscant davant meu com un àngel.  
Afortunat de mi, que sempre l'he vista tan bella.  
Ella és el meu dia, el meu roig del matí, la meva llum del sol,*

min meienzit unde alles, das mir fröide birt.  
ei wol mich wart, iemer wol! wol mich, ob mir du' schone wirt!

Wol mich des tages, der mir alrerst ist worden kunt,  
was hoher tugende unde reiner eren an den frowen lege.  
es kom ein wib almitten in mins herzen grunt.  
da rieten mir die sinne min, daz ich ir schone pflüge,  
daz mich dekeiner slahte not  
von ir trost unde von ir genaden niemer kunde gescheiden.  
es wendet nieman danne der tot,  
ir minneklichen lip, den kan mir nieman wol erleiden:  
si ist mir lieb unde liebet mir für ellu' wip,  
si ist mir iemer lieber danne min selbes lip,  
si ist lieb ane zal, daz spriche ich offenbar,  
si ist min liehtu' rose rot unde o'ch min spilnder sunne klar.

Liebu' frowe, vil lieber den noch lieber iht,  
du maht wol heissen leitvertrib, du rehter minnen blüte.  
der gewissen dir vil wol mîn herze giht:  
swas ich liebes ie gewan, daz kumt von diner güte.  
vil liebu' frowe, ich bin dir holt,  
du scheidest mich von sorgen, swenne ich bin der lieben nahen.  
du gist so fröderichen solt,  
din güte kan mich mit gedanken schone zu' ir vahen.  
vil liebu' frowe, din güte schone geblümet stat,  
vil liebu' frowe, din güte tut mir sorgen rât.  
wart dem, liebe frowe, der eren gan.  
wol im, des si mit tru'wen pfliget unde in mit armen hat umbevan.

Swar ich var unde swas ich frowen han gesehen,  
swas man ir tugende seit unde von ir schöne singet,  
doch höre ich der reinen minnenklichen jehen  
des besten, wan daz mich ir güte unsenfteklichen twinget.  
wol mich, daz man der klaren giht,  
daz si so vil der tugende hat unde da bi wiblich güte.  
wol mich, daz man die schonen siht  
so gar an allen wandel leben, des fröit sich min gemüte.  
wol mich, daz ich si mir ze frowen han erkorn,  
si reine frucht: so süsse ein lib wart nie geborn.  
wol mich ir tugende, so wol mich hüte unde iemer wol,  
wol mich, daz ich si han gesehen, wol mich, daz ich ir dienen sol.

Die ich us al der welte ze frowen habe erkorn  
ze hohen fröiden mir, ze trost, ze wunne unde o'ch ze heile,  
du' hat an mich gewant ir has unde o'ch ir zorn.  
ich muß verderben, wirt mir niht ir werder grüß ze teile.  
si reine, besser danne gut,  
si sundertrut, si mannes zart, si krone ob allen frowen,  
swaz si mir eine leides tut  
unde nieman mêt, den sunderwandel mac man an ir schowen.  
ja, si reine süsse senfte morderin,  
min herze ist doch bi ir, swa ich der lande bin.  
ir zuht, ir ere, ir lob ich ie zem besten mas.  
swie selten si gedenke an mich, in tru'wen ich ir nie vergas.

Ich han mir funden eine reinen, süssen frucht,  
bi der so wil ich iemer gerne steteclich beliben.  
an der so li vil manig hohgelopte zuht,  
ich han si mir ze troste erkorn, ze heile us allen wiben.  
so wol mich, daz ich vunden han

35 *el meu temps de maig, i tot el que em brinda alegria.  
Ab, seria feliç, per sempre feliç, feliç si aquesta bellesa fos per mi.*

*Benaurat fou el dia en què, per primera vegada, vaig veure clar  
l'alta virtud i l'autèntica dignitat que hi ha en les dames.  
Una dona s'apropà al meu cor.*

40 *Aleshores els meus sentits m'aconsellaren de servir-la bonament,  
per tal que mai cap mal  
no m'allunyés de la seva clemència ni del seu consol.  
Només ens separarà la mort,  
ningú no em podrà dissuadir de la seva bella figura.*  
45 *Ella és el que més estimo, l'estimo més que a cap altra dona  
i encara més que al meu propi cos.  
Ella és amor infinit, ho dic així.  
Ella és per a mi la rosa clara i vermella i el sol lluminós del matí.*

*Estimada senyora, més estimada que qualsevol altra cosa,  
50 pots ser anomenada "remei contra el dolor", flor d'amor,  
el meu cor sencer t'ho demostra:  
totes les coses bones que he obtingut provenen de la teva bondat.  
Estimadíssima senyora, t'estimo,  
acabes amb les meves penes quan sóc a prop del plaer.*  
55 *Atorgues un premi tan ple de joia,  
la teva bondat m'atrapa amb bells pensaments.  
Estimada senyora, benignitat és preciosament florida.  
Estimada senyora, la teva bondat alleuja les meves preocupacions.  
Observa tu, bella dama, a qui otorga fama.*  
60 *Feliç qui ella cuida fidelment i a qui els seus braços han envoltat.*

*Allà on he estat i on he vist dames,  
de les quals se'n comenta la virtut i se'n canta la bellesa,  
d'ella, l'amorosa sense màcula, sempre sento dir  
el millor, per bé que la seva bondat m'oprimeix durament.*  
65 *Sóc feliç que de la més resplendent es digui  
que posseeix tantíssimes virtuts i també bondat femenina.  
Sóc feliç, perquè la gent veu com la bella  
viu sense cap mena de defecte, cosa que alegra el meu ànim.  
Sóc feliç, perquè d'entre totes les senyores jo l'he escollida a ella,*  
70 *früta pura: mai no ha nascut una dona tan dolça.  
Feliç per les seves virtuts, feliç avui i sempre,  
sóc feliç d'haver-la vista, sóc feliç de servir-la.*

*Aquella a qui entre totes les dones del món he escollit  
per a la meva major alegria, pel consol, pel plaer i la salvació,  
75 em mostra el seu odi i la seva còlera.  
Moriré, si ella no em dirigeix la seva afectuosa salutació.  
La pura, superior a tot bé,  
que és el tresor del seu marit, el summum de totes les dones,  
tot el mal que em fa a mi sol*  
80 *i a ningú més: aquest canvi específic es pot observar en ella .  
Oh, aquesta autèntica dolçor, aquesta suau assassina,  
el meu cor és on és ella, sigui on jo sigui.  
La seva educació, el seu honor, la seva persona, són els millors.  
I encara que ella amb prou feimes pensí en mi, jo mai no l'oblidaré.*

85 *He trobat una früta dolça i pura  
a la qual sempre em mantindrè fidel.  
A ella, que posseeix moltes i molt lloades qualitats,  
jo l'he escollida d'entre totes les dones pel meu consol i salvació.  
Sóc afortunat d'haver trobat*

so reine ein wib, so bernde jugent, daz mir si got behütet!  
des wird ich aller sorgen an.  
s'ist so rehte minneklich, des fröit sich min gemüte.  
ach herre got, unde wurde mir ir lieblich gruß,  
so wissent, daz mir aller sorge wurde buß.  
waz miner wunne unde bernder fröide an ir nu lit!  
ach Minne, hilf, so tußt du wol, lās mir an ir den wernden strit.

Die wisen merken, wie mir senden ist beschehen:  
ich bin mit ganzem libe enzwei geteilet wunderliche.  
da ich halber bin, da wenet man mich ganzen sehen,  
unde siht doch nieman, da min ist daz beste sicherliche:  
du liebe hat daz herze min,  
dast min der beste teil, der stete muß bi ir beliben.  
so trage ich libeshalb den schin  
den lüten vor in ganzer schöwe, mannen unde öch wiben.  
nu sprechent an, wer wart alsus geteilet ie?  
ja bin ich leider ganzer weder dort noch hie  
unde bin doch endeliche beide hie unde da.  
der mich nu sūthen solte, wie wolde er mich vinden alder wa?

Du' Liebe zu' der Schönen sprach: ich bin gewert  
vil maniges stolzen heldes unde vil maniger werden vrowen.  
du' Schöne sprach: ich bin noh hoher, swer des gert,  
daz ich dur miner fröiden lust mich laze in wurden schowen.  
du' Liebe sprach: »wem ich bin lieb,  
den dunk ich schöne unde da bi guet, des ich mich underwinde.«  
du' Schöne sprach: »du bist ein dieb:  
so bin ich offenbar unde laze mich in fröiden vinden.«  
du' Liebe sprach: »so kan ich slizen zwei in ein,  
der du niht kanst ensliezen, swie dein varb ie schein  
durhluhtet glanz unde vil liechter aneblick.  
gen dir vor, du gest mir nah, unde reize dich in der minne strik.«

Du' Schöne sprach: »vro Liebe, sit daz ir nu sit  
gewaldik der vil stūzen minne, wer kan daz gefügen,  
der uwer rat dem senden herzen suftzen git  
unde also hohe twingen kan? daz sult ir mir nu runen.«  
du' Liebe sprach: »ich sage es dir:  
ich var aldur die ganzen tūr, kein herz ist mir zenge.«  
du' Schöne sprach: »ist daz din gir,  
so kan ich rufn unde hohen pris die wite unde öch die lenge.«  
die Liebe sprach: »so bin ich stūze unde da bi guet.«  
diu Schöne sprach: »ich bin mit wirdekeit behütet.«  
du' Liebe sprach: »ich han der minne slosgewalt.«  
du' Schöne sprach: »ich han zu' den fröiden manigen werden helt  
[gestalt.«

Schöne unde liebe vūgent mit einander bi,  
baz danne der liechte rubin tu' in dem klaren golde.  
schön ane liebe, daz ist der rechten minne vri:  
so wol im, der si mit einander beide truten solde!  
schöne unde liebe, du' liebent wol  
den ögen unde den herzen baz, den si du minne enzündet.  
schöne unde liebe man prisē sol,  
swa si mit ganzer stetekeit sih zu' dem manne gevründet.  
schöne unde liebe ist ein minnekliches wib,  
schön unde liebe ist mins herzen leitvertrib,  
schöne unde liebe machet als min truren laz.  
du' schöne git mir hohen muot, du' liebe tuot dem herzen bas.

90 *una dona tan pura, tan virtuosament jove; que Déu me la protegeixi,  
així desapareixeran per sempre les meves preocupacions.  
Ella és tan gentil, que alegra el meu ànim.  
Oh, Déu, si em dediqués la seva càlida salutació,  
totes les meves penes desapareixerien.*  
95 *Perquè el meu plaer i l'alegria només es troben en ella!  
Ah, Amor, ajuda'm, fes-me bé, permet que ens reconciliem.*

*Els més savis noten com de desgraciat he esdevingut:  
el meu cos està extranyament partit en dos.  
Allà on només sóc una meitat, hom creu veure'm sencer*  
100 *i ningú no percep on s'ha quedat la meua millor part.  
L'amor té el meu cor;  
aquesta és la meua millor part, que ha de ser fidel a la meua senyora.  
Així, en persona mostro a homes i dones  
només un reflex de tot el meu ser.*  
105 *Ara diguen: algú ha estat mai dividit com jo, d'aquesta manera?  
Perquè, per desgràcia, no sóc mai del tot ni allà ni aquí  
i per contra sóc alhora aquí i allà.  
Aquell qui em vulgui buscar, com i on em trobarà?*

*Amor digné a Bellesa: "Tinc la mateixa vàlua  
110 que molts herois orgullosos i que moltes dames afectuoses."  
Bellesa digné: "Jo sóc encara més elevada, si algú ho demana,  
car a través del meu alegre desig em faig contemplar amb veneració."  
Amor respongué: "A qui m'estima,  
em considera bell i alhora també bo, en això em baso."  
115 Bellesa replicà: "Ets una lladre:  
jo sóc visible i faig que se'm trobi amb alegria."  
Amor digné: "I jo puc partir d'un sol cop el doble  
del que tu no pots trencar, encara que el teu color brilli sempre  
amb llum clara i mirada refugent."  
120 Et supero, vas per darrere meu i t'esperono amb la soga de l'amor."*

*Bellesa digné: "Senyora Amor, donat que teniu  
poder sobre la dolça afecció, com pot ser  
que el vostre consell fagi sospirar el cor afligit  
i pugui provocar un gran dolor? Això m'ho haurien d'explicar."  
125 Amor respongué: "T'ho diré:  
jo atravesso totes les portes, i cap cor no és massa estret per mi."  
Bellesa contestà: "Si tal és la teua cobdícia,  
de la mateixa manera jo puc atorgar arreu glòria i recompenses."  
Digné Amor: "Doncs jo sóc dolça i també bona."  
130 i Bellesa: "Jo estic protegida per l'adoració."  
Amor digné: "Jo condueixo l'afecte fins al final."  
Bellesa respongué: "He portat molts herois afectuosos a l'alegria."*

*Bellesa i Amor es complementen mútuament,  
igual que el brillant rubí amb l'or resplendent.*  
135 *La bellesa en l'amor, això és l'autèntica i lliure afecció:  
benaventurat aquell qui simpatitzi amb els dos!  
Bellesa i Amor alegren del tot  
els ulls i també el cor, perquè l'afecte els inflama.  
Bellesa i Amor han de ser valorats,  
140 allà on fidelment facin amistat amb l'home.  
Bellesa i Amor és una dona afectuosa,  
Bellesa i Amor foragiten les penes del meu cor,  
Bellesa i Amor expulsen el meu dolor.  
Bellesa m'otorga bon esperit, Amor fa el mateix amb el cor.*

### 3.3.5. Sie jehent, daz diu minne (KLD 44, V)

Si jehent, daz diu minne  
sanfte lone,  
swem si guotes willen si.  
wie wirde ich des inne?  
kan si schone  
sender sorgen machen vri?  
ja, si kan  
es alles, wan daz eine,  
daz si mit ir meine  
mich niht meinēt, als ich gemeinet han.

Wie sol ich gelouben,  
daz diu minne  
helfe wol von sender not?  
si kan vroeide rouben  
unde der sinne;  
swen si hassēt, dest der tot.  
alse hat  
si mich gehasset sere.  
nu behalt ir ere  
unde fuege, daz min noch mit liebe werde rat!

Minem swerem muote  
wurde ringe,  
solt ich die vil lieben sehen.  
owe, daz diu huote  
solher dinge  
mir so liutzel lat geschehen.  
sehe ich si,  
so were ich minen sorgen  
verre vor verborgen  
unde were ouch minen besten vroeiden bi.

*Diuen que l'amor  
premia dolçament  
a aquell qui el sàpiga apreciar.  
Com el podria honrar de debò?*  
5 *Pot alliberar-me  
de les preocupacions?  
Sí, pot amb tot,  
fins i tot amb aquella  
que en la seva ment*  
10 *no pensa en mi, com jo sí que hi penso.*

*Com puc creure  
que l'amor  
sigui una ajuda pel dolor?  
Pot robar l'alegria*  
15 *i els sentits,  
i aquell a qui odiï és home mort.  
De fet,  
a mi m'ha odiat molt.  
Ara protegeix el seu honor*  
20 *i dóna consell a la meua encara afectuosa fidelitat.*

*El meu ànim feixcuc  
esdevindria lleuger,  
si veïés la molt estimada.  
Oh, dolor, perquè la precaució*  
25 *no permet  
que tal cosa succeeixi.  
Si les veïés,  
enviaria lluny  
les meves preocupacions*  
30 *i les millors alegries serien amb mi.*

## 3.4. Meistersang

### 3.4.1. Prennberger (RSM <sup>1</sup>ReiBr/524a)

So wol dem tag, der mir von erst ist worden chund,  
was hoher er und wirdichait leit vil an rainen frauen.  
selig sey die zeit, selig sey die weil,  
da got so wol gepildet hat die liebsten frauen mein.

Ach, herre got, das mir die lieb nu tuet so weel  
wie mued ich pin, so let si mich des nachtes nit entslaffen.  
mir ist recht, als die lieb vor meinem pettlein stee;  
wann ich enttwach und vind ir nicht, so schreit mein hercz laut:  
wa ist nu hin komen dy seldenreich, [waffen!k  
die mich da ser beraubet hat der wicz und meiner synne?

Man sagt, von Prag ze Wien sey manig roter mund.  
der mocht ir ainer gleichen nit, der liebsten frauen meine.  
was si gelachet, das ist halbes mein,  
den andern tail, den geit si wol, wer ir darczu gevellet.

Ich siech sey an, die meines leibes hat gewalt,

*Gloriós fou el dia en què, per primera vegada, vaig veure clars  
l'alt honor i el valor que hi ha en les dames.  
Feliç l'hora, feliç el moment,  
en què Déu creà amb tanta perfecció la dona que més estimo.*

5 *Ai, Déu meu, que ara l'amor em causi tant de dolor!  
Per molt cansat que estigui, de nit no em deixa dormir.  
Sento com si l'estimada fós davant del meu llit,  
però quan em desperto i no la trobo, aleshores el meu cor exclama: "ai  
[las!]"*  
10 *On haurà anat la benaventurada  
que m'ha robat el sentit i la raó!*

*Diuen que des de Praga fins a Viena hi ha moltes boques roges,  
però ni una que es pugui comparar amb la meua dama.  
Del seu somriure me'n pertany la meitat,  
l'altra part és per a aquell qui ella esculli.*

15 *Contemplo aquella que té poder sobre la meua vida,*



durch die ich leiden muess den tod, mein höchste augenwaide.  
ich siech sey laider nymmer mer.  
ach, reicher Christ von himmlreich, nu walt der meinen frauen.

Ich sten allhie vor fursten, graven und dienstman.  
ir tuecz durch got und euer eren: vernembt die meinen chlage.  
was frumbt den fursten nu mein tod,  
den ich umb unschuld leiden mues? es mocht wol got erparmen.

Umb unschuld chum ich nu heut in mein grueb.  
ich zeuchs an got das,  
das ich nie gewaltig ward der iren sneweissen arme  
und das mir von der zarten ward kain umbevang.  
des ste ich hie und ist mein leben chranke.

Die zeit ist hie und nehent gegen dem ende mein.  
ach, reicher Christ, nu tue mir nymmer hilff, ob ich ir mit sunden  
[hab gephelegen,  
so nym du hin, herre, mein sele  
und senk sey in der helle grunt; lass sey mit jamer leben.

›Ach unde welc, so redts, das mynnichleiche weib,  
›das ich in nye gesehen han in nehent eder in verren!  
mich reut halt nur sein werder stalczler leib,  
mich reut sein werde ritterschaft, sein stalcz gemüte.  
ach got, und hiess ich nit ein weib  
oder hiet ich indert mannes leib,  
mein hercz muest nach ym warten.‹

›Durch seinen willen wolt ich pauen alle pan,  
als er durch mein willen hat getan;  
des hat er ser engolten.  
mein valbes har sol alzeit ungeflochten sein  
durch den herren und diener mein,  
uncz ich verleus den herren mein.  
nicht lach mer, rosenvarber mund!  
mein augen chlar sollen nymmer mer  
liebleichen auferplicken.‹

### 3.4.2. *Als er sterben wolt macht er diß dry (RSM 5<sup>1</sup>ReiBr/521a)*

Ich siech sie an, die mines libes hat gewalt,  
durch die ich liden muß den doit, mines hertzen augelweide.  
Ich sender man, min klagen das ist manichfalt.  
das machet alles ir mündelin roitt, von dem ich mich muß scheiden.  
ich siech sie leider nömmer mer.  
der höste got von himmerlrich woll ires libes walthen;  
ich mein die liebsten frauwen her.  
mir ist doch lieb, das ich mich hab so schon gein ir gehalten.

Eß ist an der zit und nehent sich gein dem ende min.  
ach hergot, laiß dir die frauw entpfollen sin,  
die ich inn minem hertzen hab also lang gedragen.  
hilff, her, das ich sie dort aneseh! min sterben das wil ich gern  
[verklagen.

Selige si die wil, der tag und auch die zit,  
in der sie got gebildet hait, die allerschönste frauwen.  
Ich mein niemant dan iren werden stultzen lip.  
uß irem mund habe ich gehört, min leben werd verhauwen.

*per la qual hauré de patir la mort, el major delit dels meus ulls.  
Per desgràcia, no tornaré a veure-la mai més.  
Ai, podrós Crist del regne dels cels, protegeix la meva dama!*

*Em trobo ara aquí, davant de prínceps, comtes i vassalls.  
20 Per Déu i pel vostre honor, escolten el meu lament.  
De què serviria als prínceps la meva mort,  
que he de patir innocentment? Déu hauria de compadir-se'n.*

*Sense culpa he d'entrar avui a la meva tomba.  
Juro davant de Déu  
25 que mai no vaig posseir els seus braços blancs com la neu  
i que ella, la delicada, mai no m'ha abraçat.  
I tot i així sóc aquí, i la meva vida és en perill.*

*L'hora ja ha arribat, i s'acosta la meva fi.  
Ai, podrós Crist, si la vaig tractar pecaminosament, denega'm tota  
[ajuda,*

*30 emporta't, senyor, la meva ànima,  
i enfonsa-la a les profunditats infernals, perquè visqui en agonia.*

*“Ai, dolor!”, així parla l'enamorada,  
“que jo mai no l'he vist ni de prop ni de lluny!  
Em lamento pel seu cos superb i valuós,  
35 per la seva autèntica cavallerositat, pel seu caràcter orgullós.  
Ai, Déu, si no fos una dona  
o si mai hagués estimat un home,  
el meu cor l'hauria de contemplar.”*

*“Per, voldria travessar tots els camins,  
40 tal i com ell ha fet per a mi,  
pagant un preu tan elevat.  
El meu cabell bai ha d'estar sempre destrenat  
pel meu senyor i servent,  
ara que he perdut l'estimat.*

*45 No riguis mai més, boca roja!  
Els meus ulls clars mai més  
no han de mirar dolçament!”*

*Contemplo la que té poder sobre la meva vida,  
per la que he de patir la mort, el delit del meu cor.  
Pobre de mi, el meu lament és constant  
i tot per culpa de la seva boca roja, de la qual m'he de separar.  
5 Per desgràcia, ja no la veuré mai més.  
Que l'elevat Déu dels cels protegeixi la seva vida,  
la meva estimada dama.  
M'alegra haver pogut ser tan feliç al seu costat.*

*L'hora ja ha arribat, i s'acosta la meva fi.  
10 Ai, senyor Déu, acull la dona  
que durant tant de temps he dut dins del meu cor.  
Ajuda-la, per tal que la pugui contemplar allà! Així encararé a  
[gust la mort.*

*Feliç el moment, feliç el dia i també l'hora  
en què Déu creà amb tanta perfecció la dona més bonica.  
15 No penso en res més que en el seu cos superb i orgullós  
He sentit de la seva pròpia boca que la meva vida serà acabada.*

was hilfft den fürsten nuw min doit,  
din ich durch unschuld liden muß? laß dich ir derbarmen!  
durch unschuld lide ich hud das mort,  
wann ich nie gewaldigk wart inn ir sneußigen armen.

Ich kam ir nie so nah, das mir würd ir umbefangk.  
des frew ich mich, sit mir mine leben ist worden kranck.  
mich wil verlaßen krafft und macht und all min sinn.  
her, wann mines lebens nömme si, so nimm min frauwen auch von  
[hinn!]

Ich sten alhe, ir graffen, ir hern, ir dinsteman;  
durch got vernempt die meinen unschuld und durch uwer selbst ere  
und mircket recht, wie ich den doit verdienet han,  
die ich umb unschuld liden muß, als heudt min selle kere.  
vor schrecken sten ich bleich und gel  
von sorgen, die ich zum dode han. Mich ruwet ser min singen.  
ich siech den morder kommen snell,  
der min leben mit krefftiger noit von minem lib wil dringen.

Nuw schwer ich bi got uff die lesten hinfart min,  
so thuw mir, lieber herre, diner hilff schin,  
hab ich der frauwe min in sünden ie gepflegen,  
so senck min sel in der helle glutt, der wil ich mich ewig han  
[erwegen.]

### 3.4.3. Von der frawen gemacht (RSM 5<sup>1</sup>ReiBr/522a)

Ich verkönden uch minen jamer, ir frauwn und auch ir man,  
und auch all min sinde noit, darzu mines hertzen schwere.  
kein mensch off erd, so getruw ich, werlich nie gewann,  
als er mir gantzlich ist gewesen allezit an alles gevere.  
mich ruwet sin werder stoltzer lip,  
mich ruwet sin edele ritterschaft, mich ruwet sin stettes gemüde.  
weiß got, und wer ich nit ein wip  
und hett ich eines mannes lip, min hertz müst noch im wöten.

Ach und wee, so ruff ich armes sendes wip,  
sold ach an schuld verloren han den dener und den heren.  
ach und ach, so klaget min trurigk sender lip,  
das er mich ie gesehen hat die neh und auch die feren!  
das sehen hat uns bracht inn noit.  
min hertz und auch die sel mog eß an freuden nit verwinden.  
nuw von sinent wegen verschwinden.

Ich wind min hend und klag auch got min hertzlich leit.  
min watt die sal ich nömmer mee zu keinen freuden stellen.  
min freud sich int, seid ich zu jamer bin gedeilt.  
min hertz, das dick hat freuden gehat, das wil mit leid verfallen.  
nicht lacht min rosenfarber muntt;  
min liechte augen sollen nömmer mee frölich uffgeblicken,  
sit mir an schuld ist jamer kont.  
min hertz bedrengt zu aller zit der jemerliche schrecken.

Min gelles har sal ümber ungeslechtit sin;  
das wil ich tragen umb den liebsten diener min  
bis das mir got das leben nimpt,  
des ich mit willen wil begern.

*De què els serveix als prínceps la meua mort,  
que he de patir innocentment? Compadeix-te'n!  
Sense culpa he de patir, avui, el meu assassinat,  
20 perquè mai no he posseït els seus braços blancs com la neu.*

*Mai no m'hi vaig acostar tant, com perquè em pogués abraçar.  
D'això me n'alegro, ara que la meua vida s'acaba.  
La meua energia, la força i els sentits m'abandonen.  
Senyor, ara que em lleven la vida, acolliu també la meua dama  
[amb vós!]*

25 *Aquí estic, prínceps, senyors i vassalls;  
per Déu i pel vostre honor, escolten la meua innocència  
i adoneu-vos bé de com m'he guanyat la mort,  
que he de patir innocentment, avui que la meua ànima em deixa.  
Estic pàlid i esblanqueït pel temor*  
30 *i l'ansia que em genera la mort. Em dol el meu cant.  
Veig com està arribant, veloç, l'assassí  
que, amb poderosa ansia, treurà la vida del meu cos.*

*Juro ara davant de Déu, en aquest darrer viatge;  
si mai vaig tractar la dama pecaminosament,  
35 denega'm tota ajuda, estimat senyor,  
i enfonsa la meua ànima en el foc infernal, a la qual entregaré per  
[sempre més.]*

*Us declaro el meu lament, homes i dones,  
i també tota la malenconia que el meu cor pateix.  
De debò penso que cap home en tota la terra no ha obrat  
com ell ha fet per mi sempre i sense cap perill.  
5 Em lamento pel seu cos superb i valuós,  
la seva noble cavalleria, la seva constància.  
Déu bo sap, si jo no fos una dona  
sinó un home, el meu cor hauria de cremar per ell.*

*Ai, dolor, així parlo jo, la pobra enamorada sofrent,  
10 que he hagut de perdre sense motiu el senyor i el servent.  
Ai, ai, així es queixa el meu pobre cos trist,  
que ell mai no m'arribés a veure de prop o de lluny!  
Aquesta mirada ens ha portat el dolor.  
El meu cor i la meua ànima no han de gaudir mai més de l'alegria  
15 sinó desaparèixer per causa d'ell.*

*Em retorço les mans i em lamento a Déu pel dolor del meu cor.  
La meua roba mai més no ha de mostrar alegria.  
El meu goig acaba, perquè estic condemnada al torment.  
El meu cor que havia tingut gran alegria, s'ensorrarà de patiment  
20 Ja no rin la meua boca de color de rosa;  
els meus ulls clars mai més no han de mirar amb alegria,  
des que sense culpa m'ha sobrevingut el dolor.  
El deplorable temor importuna en tot moment el meu cor.*

*El meu cabell bai ha d'estar sempre destrenat;  
25 així el vull portar, pel meu servent estimat,  
i vull també privar-me de totes les alegries del món,  
fins que Déu m'arrabassi la vida, cosa que ansio de debò.*

3.4.4. *Got grüß dich, frauwe ob allen frauen, ich bin wunt (RSM<sup>1</sup>ReiBr/507a)*

Got grüß dich, frauwe ob allen frauen, ich bin wunt.  
 got grüß dich, rose ob aller blüt, got grüß dich, morgenroten,  
 got grüß füruz din zuckersüssen roten munt,  
 got grüß din reynen frauen lip, din schon, die wil mich doten.  
 got grüß dich, usserwelte frucht,  
 got grüß dich, liep, got grüß dich, drut, got grüß dich, morgensterne.  
 got grüß din werde frauen zucht,  
 got grüß din werden frauen lip, bii dem so wer ich gerne.  
 got grüß dich, dunckelfarwer figel, grüner klee,  
 got grüß dich, frauwe ob allen frauen, mir ist we  
 nach diner süssen mynne, frauwe, zu aller stunt.  
 nu büt mir, frauwe, din werden grus, so behebet mich din roter munt.

Ir munt, der brennet recht, als der liechte robin dut,  
 er kan sich wider jungen als der fenix in dem füre.  
 er ist noch roter danne ein ysen in der glut,  
 er eytet als des drachen kele, sin lachen ist gehüre.  
 er ganeistet als daz füre snell  
 und get uff alz ein roselin al in des meyen ringe.  
 er brennet recht als die fackel hel.  
 und solt myn munt der zündel sin, bis ich die mynne enphinge:  
 dar uz so gat ein balssam smag; wer des hæft gewalt,  
 der junget wider vnd mag auch nyemer werden alt;  
 wem sie mit gantzer steter trüwen wonet bii,  
 dem wehset nyemer grawez har und stet auch aller sorgen fry.

Nu wo ich far, waz ich ye frauen han gesehen,  
 waz man von iren dogenden seyt und von ir schone singet,  
 so mus ich doch der frauen myn daz beste jehen,  
 die mit ire güte kan myn hertze senffteclich betwingent.  
 wol mir, waz man der zarten giht,  
 die so vil der dogende dreyt und reiner wibe güte.  
 wol mir, so mich ir äugelin siht,  
 wol mir, wanne ich ir dienen sol, dez frauwet sich myn gemüte.  
 wol mir, daz mich ir augen ye habent an gesehen,  
 sie ist myn morgenrote, myn lihter taguffbrechen,  
 sie ist myn mey und alles, daz mir freüde birt.  
 wol mir, ob ich ir dienen sol, wol mir, wanne mir die reine wirt.

Ich sihe an, die mynes libes hat gewalt,  
 durch die ich liden mus den dot, myn liebste augenweyde.  
 ich sender man, myn hertzeleyt ist manigfalt.  
 ich klage ir zartes mundelin rot, von dem wurd ich mich scheiden.  
 ich gesehe ir villicht nymmer me.  
 der riche got von hymmele müs ir selber walten,  
 ich meyne die zarte frauwe her.  
 so frauwe ich mich, daz ich mich habe so schon gein ir gehalten.  
 ez ist an der ziit, wenne ez nohet dem ende myn,  
 ach, richer got, laß dir myn frauwe bevolhen sin,  
 die ich fur selde in mynem hertzen han getragen.  
 hilff mir, daz ich sie dort an sehe; so darff ich sender nymme clagen.

Ich knüwe alhie, ir grafen, ir frien, ir dienstman:  
 durch got vernement myne wort durch üwer selbes ere!  
 nu merckent recht, wie ich den dot verdienet han,  
 hie mus sich scheyden lip und sele; myns lebens ist nit mere.  
 der gute got von hymmele,  
 der müß der lieben frauen myn steteclichen walten.  
 ich gesihe ir leyder nymmer mer.

*Que Déu et saludi, senyora de totes les dones, estic ferit.  
 Que Déu et saludi, rosa d'entre flors, que Déu et saludi, aurora,  
 que Déu saludi sobretot la teva boca roja i ensucrada,  
 que Déu saludi el teu cos pur i femení, la teva bellesa, que em mata.*  
 5 *Que Déu et saludi, fruïta superior,  
 que Déu et saludi, amor, estimada, estrella del matí.  
 Que Déu saludi el teu noble comportament femení,  
 que Déu saludi el teu preuat cos de dona, m'agradaria ser amb tu  
 Que Déu et saludi, viola obscura, trèvol verd,*  
 10 *que Déu et saludi, senyora de totes les dones, sento dolor  
 pel teu dolç amor, dona, a tota hora.  
 Ofereix-me la teva noble salutació, així la teva boca roja em salvarà.*

*La seva boca brilla igual com ho fa el resplendent robí,  
 pot rejevenir com el fènix d'entre les flames.*  
 15 *És encara més roja que el metall entre les brases  
 i crema com la gola d'un drac. El seu somriure és agradable,  
 guspíreja com un pedrenyal  
 i s'alça com una rosa durant el maig.  
 Crema com una torxa refulgent.*  
 20 *La meva boca en serà l'esca, fins que rebi el seu amor:  
 d'allà en sorgeix un poderós bàlsam; qui se n'apodera,  
 rejeveneix i mai no es fa vell.  
 A qui ella assisteix continuament i amb total fidelitat  
 no li creixen mai cabells grisos i s'allibera de tots els maldecaps.*

25 *Allà on he estat i on he vist dames,  
 de les quals se'n comenta la virtut i se'n canta la bellesa,  
 he bagut de lloar la meva dona,  
 que amb la seva bondat venç dolçament el meu cor.  
 M'alegra que es parli de la més resplendent,*  
 30 *que posseïx tantíssimes virtuts i també bondat femenina.  
 Sóc feliç, quan els seus ulls em contemplen.  
 Sóc feliç, perquè quan la serveixo, el meu ànim s'alegra.  
 Sóc feliç, perquè la seva mirada sempre es fixa en mi.  
 Ella és la meva aurora, el meu crepuscle brillant,*  
 35 *és el meu maig i tot el que em proporciona alegria.  
 Sóc feliç en servir-la, sóc feliç quan la pura m'atén.*

*Puc comprovar com el meu amor és violent;  
 a través seu he de patir la mort, el major delit pels meus ulls,  
 Pobre de mi, el lament del meu cor és constant.*  
 40 *I tot per culpa de la seva boca roja, de la qual m'he de separar.  
 Per desgràcia, potsar ja no la veuré mai més.  
 Que l'elevat Déu dels cels la protegeixi a ella,  
 la meva estimada dama.  
 M'alegra haver pogut ser tan feliç al seu costat.*  
 45 *L'hora ja ha arribat, i s'acosta la meva fi.  
 Ai, poderós Déu, acull la dona  
 que durant tant de temps he dut dins del meu cor.  
 Ajuda'm, per tal que la pugui contemplar allà, així no patiré mai més.*

*M'agenollo ara aquí davant de comtes, homes lliures i servents;*  
 50 *per Déu i pel vostre honor, percebeu la meva innocència.  
 Adoneu-vos bé de com m'he guanyat la mort,  
 ara cos i ànima s'han de separar, acabant amb la meva vida.  
 El misericordiós Déu del cel  
 ha de protegir la meva estimada dama.*  
 55 *Per desgràcia, ja no la veuré mai més;*

von grossem leyde, das ich drage, mus myn hertze zerspalten.  
 es ist an der stunt und an dem lesten ende myn.  
 ach, lieber got, laß dir myn sele enpholhen sin!  
 obe ich mit der frauwen ye kein sonde gepflag,  
 so sencke myn sele zur helle grunt und gib ir ruwe nymmer tag.

*de tant de dolor que he de suportar, el meu cor es partirà.  
 L'hora ja ha arribat, i també el meu final.  
 Ai, estimat Déu, acull la meua ànima,  
 i si mai vaig tractar la dama pecaminosament,  
 60 enfonsa el meu esperit en les profunditats infernals, no li atorgis repòs.*

### 3.5. Bremberger-Ballade<sup>419</sup>

Mit urlaub, frau, umb euren werden dienstman:  
 geheissen war er Bremberger, ein edeler ritter weise.  
 In seinem ton, zart fraue, ich euch wol singen kan.  
 Darin mich niemant verdenken kan: sein lob ich immer preise.  
 Er hat gesungen manigfalt,  
 das red ich auf die treure mein, von einer schöner frauen.  
 An im geschach grosser gewalt,  
 das er verlor das leben sein; sein leib ward im verhauen.  
 Der herr, der sprach: "Du hast mir lieb die frauen main.  
 O Bremberger es get dir an das leben dein."  
 Sein haubt das ward im abgeschlagen zu der selben stund.  
 Das herz, das er im leibe trug, das ass der frauen roter mund.

*Amb el vostre permís, senyora, sobre el vostre estimat vassall:  
 s'anomenava Bremberger, i era un savi cavaller.  
 En el seu to, bona dama bé us puc cantar,  
 i per tal que ningú no es pugui molestar, l'elogiaré sempre.  
 5 Va cantar de moltes i diverses maneres,  
 això us ho puc ben assegurar, sobre una bella dama.  
 A ell li va sobrevenir un fet violent,  
 a causa del qual perdé la vida: el seu cos fou violentat.  
 El senyor digné: "Has estimat la meua esposa,  
 10 ob Bremberger, això et costarà la vida!"  
 Li tallaren el cap en aquell precís instant,  
 i del cos li fou extret el cor, que devorà la roja boca de la dama.*

Der herr, der nam das herz. Er zu dem knechte sprach:  
 "Bereit du mir das richtlein gut, das es lieblichen schmacke!"  
 Der knecht, der sprach: "Und das wil ich gerne tun.  
 Ich wils euch machen also gut, so gar on alles macke.  
 Darumb so nim ich meinen lon.  
 Das essen sol euch werden bereit, mit meinem klugen listen.  
 Ich wils euch machen also schon,"  
 also sprach sich der knecht gemeit, "das solt ir, herr mein, wissen."  
 Das herz, das ward bereit, man trugs der frauen dar.  
 Man sass zu tisch und nam der speiss gar eben war.  
 Die frau, die nam den ersten bissen in iren mund,  
 Darnach da ward dem edelen herrn groß leid in seinem herzen kund.

*El marit prengué el cor i li digné al seu cuiner:  
 "Prepara'm aquest menjar amb cura, que tingui un gust exquisit!"  
 15 El cuiner respongué: "Ho faré amb molt de gust.  
 Us el vull preparar bé, de manera que sigui deliciós,  
 ja que així és com em guanyo el meu sou.  
 Elaboraré la vianda amb els meus mètodes més astuts.  
 Us el vull preparar bellament,"  
 20 digné animat el cuiner, "que ho sapiguen, senyor."  
 Quan el cor estigué a punt, el portaren davant de la senyora.  
 Hom s'assegué a taula i de seguida començà l'àpat.  
 La dama portà el primer mos a la seva boca.  
 Després, el cor del noble senyor experimentà un fort dolor.*

Der herr, der sprach: "Frau künt ir mich bescheiden nun,  
 was ir jetzund gessen hant, das euch der lieb got lone?"  
 Die frau, die sprach: "Und das enweiss ich sicher nit.  
 Ich wolt es also gern tun, es schmeckt mir also schone."  
 Er sprach: "Für war, so gelaub du mir.  
 Es ist gewesen Brembergers herz. Er trugs in seinem leibe.  
 Er kund vil freuden machen dir  
 und bracht dir vil schimpf und scherz und kund dir leid vertreiben."  
 Sie sprach: "Hab ich gessen, dass mir leid vertiben hat  
 und solt meiner armen selse werden nimmer rat,  
 so tun ich einen trunk darauf zu disen stund.  
 Von essen, trincken unde speiss kombt nimmer mer in meinen mund."

*25 El senyor digné: "Esposa, em podrien dir  
 què és el que acabeu de menjar, i heu considerat un bé de Déu?"  
 La senyora respongué: "Us asseguro que no ho sé pas,  
 i bé m'agradaria saber-ho, ja que m'ha semblat deliciós."  
 Ell digné: "De veritat, i creu-me,  
 30 era el cor de Bremberger, el va dur dins del seu cos  
 i et va portar molt de plaer i diversió,  
 era capaç de dur-te moltes alegries i d'alleujar-te el dolor."  
 La senyora respongué: "Si he menjat allò que m'allenjava el dolor  
 i la meua pobra ànima no ha de trobar consol mai més,  
 35 alesbores brindo per això ara mateix:  
 res de beguda ni de menjar no tornarà a entrar per la meua boca."*

Die frau stund auf, sie eilet von dem tische hin.  
 Sie verbarg sich in ir gemach und dacht irs herzen schwere:  
 "Hilf, Maria, du himelische künigin!  
 Das mir nie so leid geschach, so an dem Brembergere.  
 Umb meinen willen leid er not,  
 da war er gar unschuldig an: Er muß mich immer reuen.  
 Umb in so leid ich hie den tod.  
 Meins leibs er nie gewaltig ward, red ich bei meinen treuen.  
 Er kam mir nie so nach, das mir von im ward ein umbefang.  
 Des traur ich seer, mir ist mein leben worden krank.  
 Sich hat verkert herz, mut und all mein sin,  
 und wann meins lebens nimmer ist, so scheid mein arme sel von mir  
 [dahin.]"

*La senyora s'aixecà, marxà precipitadament de la taula,  
 s'amagà a la seva cambra i pensà en el dolor del seu cor:  
 "Ajuda'm, Maria, reina celestial,  
 40 que mai no m'esdeveni tant de dolor com a causa de Bremberger.  
 Per culpa meua ha hagut de patir,  
 ell era del tot innocent, sempre m'ha de saber greu.  
 Per ell patiré ara la mort.  
 Mai no va posseir el meu cos, parlo amb tota sinceritat;  
 45 mai no se m'acostà tant, com per poder-me abraçar;  
 d'això me n'entristeixo molt, la meua vida s'acaba,  
 m'han canviat el cor, l'ànim i tots els sentits,  
 i si ja no queda res de la meua vida, així se separi la meua pobra ànima de  
 [mi.]*

Nun wölt ir hören, wie lang die frau des lebens pflag.  
 An essen, trincken het sie kein not, als ich auch wil bescheiden.

*Ara vulgueu sentir quant de temps la senyora conservà la vida.  
 50 No va tenir necessitat de menjar ni de beure, tal i com us vull explicar.*

<sup>419</sup> Text extret de RÜTHER 2007: 297–303.

Für war, sie lebt bis an der elften tag;  
do schied die zart, die werd davon. Dem herrn geschach gross leiden.  
“Ach got, wie sol es mir ergan,  
das ich die liebste frauen mein je unerlich han verrotten  
und iren werden dienstman?  
Ich fürcht, es wird mit vil zu schwer, mein sel muss leiden note.”  
Der herr, der stund und sach den grossen iamer an:  
“O herre got, das ich sie beide sant verraten han!”  
Der herr ein messer in sein eigen herze stach.  
Es wend denn Maria und ir liebes kint:  
Sein sel muss leiden ungemach.

*La veritat, va viure fins a l'onzè dia;  
alesbores la noble i delicada va morir i al senyor li sobrevingué una gran pena.  
“Oh, Déu, què em passarà ara,  
que tan deshonestament he fet morir la meva estimada esposa  
i el seu estimat vassall?  
55 Temo que se'm farà massa dur, que la meva ànima hagi de patir.”  
El senyor s'alçà i considerà el gran dolor:  
“Oh, Déu meu, els he traït a ambdós!”  
El senyor enfonsà un ganivet al seu propi cor.  
60 Si no ho eviten Maria i el seu estimat fill,  
a la seva ànima li tocarà patir.*

# **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

### 1. Sigles

- BdT PILLET, A./CARSTENS, H.; 1933: *Bibliographie des Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- KLD KRAUS, C. v.; 1952: *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- L LINKER, R. W. 1979; *A Bibliography of Old French Lyrics*, University of Mississippi, Romance Monographs.
- LDM Lyrik des deutschen Mittelalters [Web]: [www.ldm-digital.de](http://www.ldm-digital.de)
- MF MOSER, H.; TERVOOREN, H. (eds.); 1988: *Des Minnesangs Frühling*, 38. Auflage, Stuttgart, Hirzel.
- RS SPANKE, H.; 1955: *G. Raynauds Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, Leiden, Brill.
- RSM RETTELBACH, J.; 2009: *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, Band 2,1: Katalog der Töne, Tübingen, Niemeyer.
- SM BARTSCH, K. (ed.); 1886: *Die Schweizer Minnesänger*, Frauenfeld, Huber.

### 2. Edicions

- BABBI, A. M. (ed.); 1994: *Li roumans dou chastelain de Couci et de la dame de Fayel*, Fasano, Schena.
- BARTHOLOMAEIS, V. de; 1927: *Le carte di Giovanni Maria Barbieri, nell'archiginnasio di Bologna*, Bologna, Capelli.
- BARTSCH, K. (ed.); 1855: *Provenzalisches Lesebuch*, Elberfeld, Friderichs.
- BESCHNIDT, E.; 1879: *Die Biographie des Trobadors Guillem de Capestaing und ihr historischer Wert*, Marburg, C. L. Pfeil.
- BRENTANO, C.; 1976: *Des Knaben Wunderhorn*/gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano, Teil 2, Band 7, Stuttgart/Berlin/Köln, Kohlhammer.
- BRICKMEIER, E.; 1849: *Blumenlese aus den Werken der Troubadours in den Originalen*. Nebst provenzalischer Grammatik und Glossarium, Halle, Schwetschke.
- CHABANEAU, C.; 1885: *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Privat.
- COTS, M.; 1985–1986: *Las poesías del trovador Guillem de Cabestany*, separata del *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XL, Barcelona, pp 227–330.
- CRAPLET, G. A. (ed.); 1829: *L'Histoire du châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du Roi, et mise en françois*, Paris, Crapelet.
- DAOLMI, D.; 2017: "Raccogliere liriche, inventare poeti. L'identità immaginaria dei primi trovieri", dins de *L'espressione dell'identità nella lirica romanza medievale*, a cura di

- Federico Saviotti e Giuseppe Macherpa, Pavia, Pavia University Press/Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia, pp. 115–126.
- DELBOUILLE, M. (ed.); 1936: *Le Roman du Castelain de Coucy et de la Dame de Fayel par Jakemes*, édition établie à l'aide des notes de John E. Matzke par Maurice Delbouille, Paris, Société des anciens textes français.
- FATH, F. (ed.); 1883: *Die Lieder des Castellans von Coucy, nach sämtlichen Handschriften kritisch bearbeitet und herausgegeben*, Heidelberg, Universitäts-Buchdruckerei von J. Hörning.
- FAVATI, G.; 1961: *Le Biografie trobadoriche, test provenzali dei secc. XIII e XIV*. Edizione critica. Bologna, Libreria Antiquaria Palmaverde.
- FERNÁNDEZ RIVA, G. A.; 2018: *Edición digital, traducción y estudio de tres relatos en verso de Konrad von Würzburg (s. XIII)*, tesis de doctorado (Director: Prof. Dr. Victor Millet), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pendent de publicació.
- GAULLIER-BOUGASSAS, C. (ed.); 2009: *Le Roman du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel*, Paris, Champion.
- GRUBMÜLLER, K.; 2011: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt/Main, DKV.
- HÜFFER, Franz; 1869: *Der Troubadour Guilhem de Cabestanh. Sein Leben und seine Werke*, Berlin, Verlag von L. Heimann.
- KOLSEN, A.; 1907: "Ein Lied des Troubadors Guilhem de Cabestany", dins de *Romanische Forschungen XXIII*, Frankfurt, Vittorio Klostermann GmbH, pp. 489–495.
- LA BORDE, J. B. de; 1781: *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy. On y a joint le recueil de ses chansons en vieux langage, avec la traduction (par Mouchet) et l'ancienne musique*, Paris, Pierres, 2 vol..
- LANGFORS, A.; 1914: "Le troubadour Guilhem de Cabestanh", dins de *Annales du Midi XXVI*, Toulouse, Imprimerie et librairie Édouard Privat, pp. 5–51.
- LANGFORS, A.; 1924: *Les chansons de Guilhem de Cabestanh*, Paris, Champion.
- LEROND, A.; 1964: *Chansons attribuées au Chastelain de Coucy (fin du XII<sup>e</sup> - début du XIII<sup>e</sup> siècle), édition critique par Alain Lerond*, Paris, Presses Universitaires de France, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de Rennes.
- LOMMATZSCH, E.; 1917: *Provenzalisches Liederbuch. Lieder der Troubadours mit einer Auswahl biographischer Zeugnisse, Nachdichtungen und Singweisen*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- MAHN, C. A. F. (ed.); 1878: *Die Biographien der Troubadours*, Berlin, Dümmler.
- MANNI, D. M.; 1742: *Istoria del Decamerone di Giovanni Boccaccio*, scritta da Domenico Maria Manni, Firenze, Ristori.
- MICHEL, F. (ed.); 1830: *Chansons du Châtelain de Coucy, Revues sur tous les Manuscrits, par Francisque Michel, suivies de l'ancienne musique, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano, par M. Perne*, Paris, Crapelet.
- MILÁ Y FONTANALS, M.; 1889: *Obras completas*, II, De los trovadores en España. Estudio de poesía y lengua provenzal, Barcelona, Menéndez y Pelayo (ed.).
- MUSSAFIA, A.; 1905: *Bausteine zur Romanischen Philologie*, Niemeyer, Halle a. d. S.
- PETTIT, A./SUARD, F. (eds.); 1994: *Le Livre des amours du Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, Lille, Presses universitaires de Lille.
- RAYNOUARD, F. J. M. (ed.); 1816: *Choix des poésies originales des Troubadours*, Paris, Firmin Didot.
- RIQUER, M. de; 1995: *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Ed. bilingüe, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- ROCHEGUDE, H. P.; 1819: *Le Parnasse occitanien, ou choix de poésies originales des Troubadours*, Toulouse, Cadet.



- RÜTHER, H.; 2007: *Der Mythos von den Minnesängern: die Entstehung der Moringen-, Tannhäuser- und Bremberg-Ballade*, Pictura et Poesis Band 23, Köln/Weimar/Wien, Böhlau Verlag.
- SCHRÖDER, E. (ed.); 1924: *Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg, I: Der Welt Lohn–Das Herzmaere–Heinrich von Kempten*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung.
- SCHRÖDER, E. (ed.); 1968: *Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten. Der Welt Lohn. Herzmaere*. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Edward Schröder; übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort von Heinz Rölleke, Stuttgart, Reclam.
- SCHUTZ/BOUÏÈRE; 1950: *Biographies des Troubadours: textes provençaux des XIII et XIV siècles*, Toulouse, Privat, Bibliothèque méridionale 27.
- VERZILLI, E.; 2019: *Il Castellano de Coucy, Edizione Critica*. Dottorato di ricerca in Scienze del Testo, XXIX ciclo, (Relatore: Prof. Paolo Canettieri), Sapienza Università di Roma. Tesi depositada i defensada.

### 3. Estudis

- ADROHER, M.; 2012: *Les troubadours roussillonnais (XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècles)*, Perpignan, Publications de l'Olivier.
- AGUIRIANO, B.; 2003: “Le coeur dans Chrétien”, dins de *Le “cuer” au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance 30, pp. 9–25.
- ALBRECHT, M. von; 1997: *Historia de la literatura romana*, v. 1, Barcelona, Empresa Editorial Herder, S.A..
- ÁLVAREZ, C.; 1998: “El cuerpo humano en la medicina árabe medieval: consideraciones generales sobre anatomía”, dins de *Ciencias de la naturaleza en Al-Ándalus: textos y estudios*/coord. per Camilo Álvarez de Morales Ruiz Matas, Granada, CSIC: Escuela de Estudios Árabes de Granada, Vol. 5, pp. 215–268.
- AUGUIS, M.; 1824: *Les Poètes français, depuis le XII<sup>e</sup> siècle jusqu'à Malherbe*, tome II, Paris, Crapelet.
- BACKMAN, C. R.; 1995: “Crusades”, dins de *Medieval France. An Encyclopedia*, William W. Kinler, Grover A. Zinn, Lawrence Earp, John Bell Henneman Jr. (eds.), New York/London, Garland Publishing, Inc., pp. 529–533.
- BARTHÉLEMY, D.; 1984: *Les deux âges de la seigneurie banale. Pouvoir et société dans la terre des sires de Coucy (milieu XI<sup>e</sup> - milieu XII<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Publications de la Sorbonne.
- BARTL, A./CORINA, E./MARTIN, K./ANNIKA, H.; 2017: *Die Balladen. Neue Perspektiven auf eine traditionsreiche Gattung*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- BARTSCH, K. (ed.); 1882: *Leben und Werke der Troubadours*, de Friedrich Diez, Leipzig, 1829, pp. 67–78.
- BEC, P.; 1967: “L'antithèse poétique chez Bernard de Ventadour”, dins de *Mélanges Boutière I*, Liège, p. 107–137.
- BELLOY, P. L. B. de; 1770: *Mémoires historiques sur la maison de Coucy*, Paris, V<sup>e</sup> Duchesne.
- BEVILACQUA, S.; 2013: “La lancia di Pelei: vitalità di un tópos”, dins de *Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento*, diretta da Anna Cornagliotti e Alfonso D'Agostino, V.1, N.2, Milano, Ledizioni, , pp. 149–177.
- BEZZOLA, R. R.; 1960: *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500–1200) 2. La société féodale et la transformation de la littérature de cour*, Paris, Champion.
- BOFARULL, M.; 2002: *Origen dels noms geogràfics de Catalunya*, Valls, Cossetània.

- BOHNENGEL, J.; 2016: *Das gegessene Herz: eine europäische Kulturgeschichte vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert: Herzmäre – Le coeur mangé – Il cuore mangiato – The eaten heart*. Würzburg, Königshausen & Neumann.
- BOOR, H. de; 1967: “Die Chronologie der Werke Konrads von Würzburg, insbesondere die Stellung des Turnier von Nantes”, dins de *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache*, Tübingen, PBB 89, pp. 210–269.
- BRAKELMANN, J.; 1891: *Les plus anciens chansonniers français (XIIe siècle), publiés d’après tous les manuscrits par Jules Brakelmann*, Paris, Bouillon.
- BRANDT, R.; 1987: *Konrad von Würzburg*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Erträge der Forschung; 249.
- BRISSE, M. T.; 1970: “L’antithèse poétique chez les trouvères”, dins d’*Annales de l’Institut d’Études Occitanes*, Toulouse, pp. 5–21.
- BRUNNER, H.; 1977: “Die Melodieüberlieferung von Reinmars von Brennenberg Ton IV (Hofton)”, dins de *Litterae ignotae 50* (U. Müller Hrsg.), Göppingen.
- BRUNNER, H.; 1985: “Konrad von Würzburg”, dins de *Die Deutsche Literatur des Mittelalters: Verfasserlexikon*, Berlin [etc.], De Gruyter.
- BUMKE, J.; 1976: *Ministerialität und Ritterdichtung. Umriss der Forschung*, München, Beck.
- BUSCHINGER, D.; 1980: “Le Herzmaere de Konrad von Würzburg et la légende du Coeur mangé”, dins de *Le récit bref au moyen âge*, Paris, Champion, pp. 263–276.
- CALIN, W.; 1981: “Poetry and Eros: Language, communication and intertextuality in *Le Roman du Castelain de Coucy*”, dins de *French Forum* vol. 6, no. 3, University of Pennsylvania Press, pp. 197–211.
- CALZOLARI, M.; 1986: *Il trovatore Guillem Augier Novella*. Edizione critica, Modena, Mucchi.
- CAMBOULIU, F. R.; 1858: *Essai sur l’histoire de la littérature catalane*, Paris, Durand, pp. 87–92.
- CARMONA, F. (ed.); 1986: *El Lai de la sombra/Jean Renart. El lai de Aristóteles/[Henri d’Andelí]. La Castellana de Vergi/introducción, traducción y edición por Fernando Carmona*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, Textos Medievales (PPU) 3.
- CERONETTI, G.; 2001: *El Cantar de los cantares*/traducción de Claudio Gancho. En apéndice: Canto sin rival atribuido a Salomón/traducción de Gregorio del Olmo, Barcelona, El Acanalado 41.
- CHASSANT, M.; 1858: “Recherches sur l’auteur inconnu du roman du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel”, Paris, dins de *Bulletin du Bouquiniste*, Auguste Aubry, pp. 157–162.
- CHAUDON, L. M./DELANDINE, A. F.; 1810: *Dictionnaire universel, historique, critique et bibliographique*, tome II, Paris, Mame Frères.
- CHITI, E.; 2003: “*Si cor sentit, hoc non est ipsa*. Morte dello spirito e liberazione del cuore in Margherita Porete”, dins de *Il cuore/The Heart*, Florència, SISMEL–Edizioni del Galluzzo. *Micrologus: Natura, Scienze e Società Medievali*, 11, pp. 305–324.
- CLÉMENCET, C./DANTINE, M./DURAND, U.; 1784: *L’Art de vérifier les dates*, tome II, Paris, A. Jombert.
- COMBARIEU, M. de; 2003: “*Un coeur gros comme ça (Le coeur dans le Lancelot-Graal)*”, dins de *Le “cuer” au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, *Senefiance* 30, pp. 77–105.
- CONTINI, G.; 1978: “Fragments inconnus d’un ancien chansonnier français à Einsiedeln”, dins de *Frammenti di Filologia Romanza. Scritti di eadotica e linguistica*, G. Contini 2007, *Archivio Romanzo II*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini vol. II, pp. 1025–1060.
- COTS, M.; 1977–1978: “Notas históricas sobre el trovador Guillem de Cabestany”, dins de *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXVII, Barcelona, pp. 23–65.

- CREIXELL, I.; 1984: *Andrea Capellani: De Amore. Tratado sobre el amor*, Barcelona, Edicions dels Quaderns Crema, El Festín de Esopo, Biblioteca Filológica 4.
- CRESCINI, V.; 1905: *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle Facoltà di Lettere*, Seconda Edizione emendata ed accresciuta, Verona/Padova, Fratelli Drucker.
- DAHM-KRUSE, M.; 2018: *Die Sammlung als Kontext. Formen der Retextualisierung und Kontextualisierung mittelhochdeutscher Versnovellen in kleinepischen Sammelhandschriften am Beispiel von Konrads von Würzburg "Herzmäre"*, Tübingen, Narr Francke Attempto.
- DRAGONETTI, R.; 1960: *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise. Contribution à l'étude de la rhétorique médiévale*, Bruges, De Tempel.
- EGIDI, M.; 2002: *Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter.
- FAUCHET, C.; 1581: "Le chastelain de Coucy, poète XVI<sup>e</sup>" dins de *Recueil de l'Origine de la Langue et Poésie françoise, ryme et romans*, Paris, Mamert Patisson, pp. 124–130.
- FOERSTER, W/HILKA, A. (ed.); 1921: *Kristian von Troyes, Cligés*, Textausgabe mit Variantenauswahl, Einleitung un Andmerkungen, Halle (Saale), Niemeyer.
- FRAPPIER, J.; 1959: "Vues sur les conceptions courtoises dans les literatures d'oc et d'oïl au XIIe siècle", dins de *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 2, n. 6, Poitiers, Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, pp. 135–136.
- FUCHS, E.; 1979: *Die Herrschaft Brennberegg*, Regensburg, Gsöttner.
- FUHRMAN, J.; 1991: "Considérations mythologiques et juridiques sur l'empalement du coeur au Moyen-Âge", dins de *Le "cuer" au Mouyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance 30, pp. 107–120.
- GALÈ; 2010: *Del uso de las partes*, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Clásica Gredos.
- GATTI, L.; 2016: *Le attribuzioni discordanti nella lirica trovierica*, Tesi di dottorato (Dipartimento Studi Europei, Americani e Interculturali), Roma, Università La Sapienza.
- GAUNT, S.; 2006: *Love and death in medieval French and Occitan courtly literature: martyrs to Love*, New York/Oxford, Oxford University Press VII.
- GAUNT, S.; 2008: "The Châtelain de Coucy", dins de *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*, Simon Gaunt/Sarah Kay (eds.), Cambridge University Press, pp. 95–108.
- GENNRICH, F.; 1921: "Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und provenzalischer Lieder", dins de *Zeitschrift für romanische Philologie* XLI, Berlin, De Gruyter, pp. 289–346.
- GOITHER, W.; 1898: "Konrad von Würzburg", dins de *Allgemeine Deutsche Biographie*, Band 44, Leipzig, Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Dunker & Humboldt, pp. 356–363.
- GRUBER, J.; 1990: "Il dibattito cifrato sull'amore fra i trovieri Gillés de Viés-Maisons, Gace Brulé e Chastelain de Coucy", dins de *La lirica*, Strumenti di filologia romanza, L. Formisano (ed.), Bologna, Il Mulino, pp. 339–359.
- GRUBMÜLLER, K.; 2006: *Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter*, Tübingen, Niemeyer.
- GUERREAU-JALABERT, A.; 2003: "Aimer de fin cuer. Le cœur dans la thématique courtoise", dins de *Il cuore/The Heart*, Florència, SISMELE-Edizioni del Galluzzo. Micrologus: Natura, Scienze e Società Medievali, 11, pp. 343–372.
- HAFERLAND, H.; 2000: *Hobe Minne: Zur Beschreibung der Minnekanzone*, Berlin, Erich Schmidt.
- HEGER, H.; 1970: *Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide*, Wien, A. Schendl.
- HÉMERAY, C.; 1643: *Augusta Viromanduorum vindicata et illustrata*, Paris, Joan. Bessin sub anno 1188.

- HEMPFER, K. W.; 2009: “Riflessioni sulla possibile (forma di) razionalità dell’interpretazione letteraria”, dins de *La poesia barroca a Europa. Un nou sistema epistemològic i estètic*, Barcelona, Editorial Punctum & Projecte Mimesi, Poètiques I, 21–40.
- HENNEMAN, J. B. / CLARK, W. W.; 1995: “Coucy”, dins de *Medieval France. An Encyclopedia*, William W. Kibler/Grover A. Zinn/Lawrence Earp/John Belleman Hennemen Jr. (eds.), New York/London, Garland Publishing Inc., p. 502.
- HERCHERT, G.; 2010: *Einführung in den Minnessang*, Darmstadt, WBG.
- HERNÁNDEZ, J.; 1972: “Virgilio en las escuelas medievales: su presencia en las artes poéticas como *Auctoritas* y su recepción por los trovadores (I)”, dins de *Memoria de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, tomo XIV, Barcelona, Anel, pp. 585–611.
- HÜE, D.; 1991: “Propos cordiaux: Le coeur dans les poèmes dialogues”, dins de *Le “cuer” au Moyen Âge (Réalité et Seneffiance)*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, Seneffiance 30, pp. 121–143.
- JACQUART, D.; 2003: “Cœur ou cerveau? Les hésitations médiévales sur l’origine de la sensation et le choix de Turisanus”, dins de *Il cuore/The Heart*, Florència, SISMEL–Edizioni del Galluzzo. Micrologus: Natura, Scienze e Società Medievali, 11, pp. 73–96.
- JEANROY, A.; 1889: *Les origines de la poésie lyriques en France au Moyen Âge; études de littérature française et comparée, suivies de textes inédits*, Paris, Librairie Hachette.
- JEANROY, A.; 1918: *Bibliographie sommaire des chansonniers français du moyen âge (Manuscripts et éditions)*, Paris, Champion.
- JEANROY, A.; 1934: *La poésie lyrique des troubadours*, 2 v., Paris/Toulouse, Didier/Privat.
- JOBST, A.; 1998: “Konrad von Würzburg ‘Herzmäre’ – ein Minnekasus”, dins de *Jahrbuch für Volksliedforschung* 43, Berlin, De Gruyter, pp. 11–25.
- JUNG, M.-R.; 1986: “À propos de la poésie lyrique courtoise d’oc et d’oil”, dins de *Studi francesi e provenzali* 84/85, *Romanica Vulgaria*, Quaderni 8/9, L’Aquila, Japadre pp. 5–36.
- KORN RUMPF, G./WACHINGER, B.; 1979: “Alment, Formentlehnung und Tönegebrauch in der mittelhochdeutschen Spruchdichtung”, dins de *Deutsche Literatur im Mittelalter*, Stuttgart, Cotta, pp. 356–411.
- KOSCHORRECK, W. (ed.); 1981: “Die Bildmotive”, dins de *Codex Manesse. Die grosse Heidelberger Germanicus 848 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Frankfurt a.M., p. 107.
- KRAUS, C. v.; 1952: *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*, Tübingen, Niemeyer.
- LATELLA, F.; 2006: “Il Chastelain de Couci e Bernart de Ventadorn”, dins de *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, Pisa, Pacini, pp. 805–844.
- LEGRAND D’AUSSY, P. J. B.; 1779: *Fabliaux ou Contes des douzième et treizième siècles, traduits ou extraits*, tome III, Paris, Eug. Onfroy.
- LEVESQUE DE LA RAVALLIÈRE, P. A.; 1742: *Poësies du roy de Navarre*, Paris, Guérin.
- LEVY, E.; 1961: *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Winter.
- LLORET, T.; 1977: “Cabestany”, dins de *Gran Enciclopèdia Catalana* (Joan Carreras i Martí dir.), volum 4, Barcelona, Enciclopèdia Catalana S.A., p. 56.
- LORCIN, M.T.; 1991: “Les maladies de coeur dans les recueils de recettes médicales et pharmaceutiques de la fin du Moyen Âge”, dins de *Le “cuer” au Moyen Âge (Réalité et Seneffiance)*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, Seneffiance 30, pp. 205–221.
- LUCKEN, C.; 2003: “Chantars no pot gaire valer, si d’ins dal cor no mou lo chans. Subjectivité et poésie formelle”, dins de *Il cuore/The Heart*, Florència, SISMEL–Edizioni del Galluzzo. Micrologus: Natura, Scienze e Società Medievali, 11, pp. 373–414.

- MARCHELLO-NIZIA, C./BOYER, R.; 1995: *Tristan et Yseut: les premières versions européennes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade 422.
- MAROL, J.C.; 1998: *La Fin'Amor. Chants des troubadours, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Éditions du Seuil, Sagesses.
- MARSHALL, J. H.; 1984: Textual Transmission and Complex Musico-metrical Form in the Old French Lyric, dins de *Medieval French Textual Studies in memory of T. B. W. Reid*, Ian Short (ed.), London, Anglo-Norman Text Society, pp. 119–148.
- MATZKE, J. E.; 1911: “The Legend of the Eaten Heart”, dins de *Modern Language Notes*, Vol. 26, No. 1 (Jan, 1911), Baltimore, pp. 1–8.
- MEIER, J.; 1935: *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien., herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv. Erster Band: Balladen*, Berlin, De Gruyter.
- MELVILLE, M.; 1855: “Les Châtelains de Coucy, notice historique et biographique”, dins de *Bulletin de la Société académique de Laon*, IV, pp. 224–268.
- MEYER, P (ed.); 1905: *Le Roman de Flamenca*, tome premier, Paris, Librairie Émile Bouillon.
- MILÁ Y FONTANALS, M.; 1861: *De los trovadores en España*, Barcelona, J. Verdager.
- MILLET, V.; 2018: “Sinnvolle Alterität? Zu unterschiedlichen formalen Entwicklungen in der mittelhochdeutschen, okzitanischen und altfranzösischen Literatur”, dins de *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9, Bielefeld, Transcript, pp. 39–50.
- MONTOLIU, M. de; 1957: *La Llengua catalana i els trobadors*, Barcelona, Alpha, Grans personalitats de la literatura catalana, 1.
- MORA-LEBRUN, F.; 2007: “La mise en scène lyrique de la mort du poète dans le *Roman du Châtelain de Coucy*”, dins de *Bien dire et bien apprendre* 25, Lille, Centre d'Études Médiévales et Dialectales de Lille 3, pp. 33–47.
- MOULIS, M.; 1991: “Sang du coeur qui monte as yeulx fait larmes. Un coeur centre de transmutation”, dins de *Le “cuer” au Moyen Âge (Réalité et Senefiance)*, Aix-En-Provence, Presses Universitaires de Provence, Senefiance 30, pp. 223–232.
- MÜLLER, U.; 1990: “Klassische Lyrik des deutschen Hochmittelalters - Entfaltung von Minnesang und politischer Lyrik zu weitliterarischem Rang”, dins de *Geschichte der Deutschen Literatur* 2, Berlin, Bräuer, R. (Hrsg.), pp. 503–644.
- NAGEL, B.; 1962: *Meistersang*, Stuttgart [etc.], Metzler.
- NELLI, R.; 1963: *L'érotique des troubadours*, Toulouse, Privat.
- OKADA, M.; 1980: “L'échange des coeurs et le thème du coeur mangé dans le *Roman du Castelain de Couci et de la Dame de Fayel*”, dins de *Études de langue et de littérature françaises*, 36, Société japonaise de langue et littérature françaises, pp. 1–15.
- OROZ, J/MARCOS, M (trad.); 2004: *Etimologías*, texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero; introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de autores cristianos 647, pp. 864–865.
- OVIDI; 2005: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Literatura Universal, Espasa Calpe.
- OVIDI; 2011: *Art d'enamorar*, Romanya-Valls, Adesiara Editorial, Aetas II.
- PANVINI, B.; 1952: *Le biografie provenzali*, Firenze, Biblioteca dell'“Archivum Romanicum”, Leo S. Olschki (ed.).
- PAREDES, M.; 2011: “*Dolorum Solatium*. Los tópicos de la poesia ovidiana del exilio en los *Planctus* de Abelardo”, dins de *Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, Madrid, pp. 125–135.
- PARIS, G.; 1879: “Le Roman du Châtelain de Couci”, dins de *Romania* VIII, n. 31, Paris, F. Vieweg, pp. 343–373.
- PARIS, G.; 1883: “La légende du *Châtelain de Coucy* dans l'Inde”, dins de *Romania*, 12, pp. 359–363.
- PARIS, G.; 1884: “Chronique: Die Lieder des Castellans von Coucy”, dins de *Romania* XIII, Paris, F. Vieweg, n. 50–51, p. 485.

- PATZIG, H.; 1891: *Zur Geschichte der Herzynäre*, Berlin, R. Gaertners Verlagsbuchhandlung.
- PEIGNÉ-DELACOURT, A.; 1865: *Cartulaire de l'abbaye de Notre-Dame d'Ourscamp de l'orde de Citeaux fondée en 1129 au diocèse de Noyon*, publ. par M. Peigné-Delacourt, Amiens, Lemer.
- PEÑA, C./MORENO, R. M./GIRÓN, F.; 1998: "El corazón en la medicina islámica medieval", dins de *Ciencias de la naturaleza en Al-Ándalus: textos y estudios*/coord. per Camilo Álvarez de Morales Ruiz Matas, Granada, CSIC: Escuela de Estudios Árabes de Granada, Vol. 5, pp. 215–268.
- PERRY, A.A.; 1979: "La symbolique du coeur dans quelques chansons du Châtelain de Coucy", dins de *Revue des langues romanes* LXXXIII, fasc. 2, Montpellier, pp. 237–244.
- PFFEIFER, J.; 2017: *Balladen*, Seelze, Friedrich Verlag.
- PICAREL, M.; 1970: "Le début printanier dans les chansons des troubadours: Marcabru et Bernard de Ventadour", dins de *Annales de l'Institut d'Études Occitanes*, 4e série T 2, 5, Toulouse, pp. 169–197.
- PIGEAUD, J.; 2003: "Cœur organique. Cœur métaphorique", dins de *Il cuore/The Heart*, Florència, SISMEL–Edizioni del Galluzzo. Micrologus: Natura, Scienze e Società Medievali, 11, pp. 9–36.
- PUIGGARÍ, P.; 1833: "Guillaume de Cabestanh", dins de *Le Publicateur du Département des Pyrénées-Orientales*, 9, Perpinyà, p. 34.
- PUIGGARÍ, P.; 1834: "Guillaume de Cabestanh", dins de *Annuaire statistique et historique de Département des Pyrénées-Orientales*, Perpinyà, pp. 139–140.
- RÄKEL, H.-H. S.; 1986: *Der deutsche Minnesang. Eine Einführung mit Texten und Materialien*, München, Beck.
- RAYNAUD, G.; 1884: *Bibliographie des chansonniers français des XIIIe et XIVe siècles*, tome premier, Description des Manuscrits, Paris, F. Vieweg.
- RAYNAUD, G.; 1967: *La Chastelaine de Vergi*, Paris, Champion.
- RIEGER, A.; 2000: "Singen auf dem Kreuzzug. Über das interkulturelle Netzwerk zwischen Trobadors, Trouvères und Minnesängern", dins de *Internationalität nationaler Literaturen*, Göttingen, Udo Schöning (Hrsg.), pp. 485–500.
- RIQUER, M. de; 1955: "La lanza de Pellés", dins de *Romance Philology* IX, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, pp. 187–196.
- RIQUER, M. de/COMAS, A.; 1980: *Història de la literatura catalana*, 1, Barcelona, Clàssics Catalans Ariel.
- RIQUER, M. de; 1983a: *Los trovadores: Historia literaria y textos*, Tomo I, Barcelona, Letras e Ideas, Editorial Ariel S.A.
- RIQUER, M. de; 1983b: *Los trovadores: Historia literaria y textos*, Tomo II, Letras e Ideas, Editorial Ariel, S.A.
- RIQUER, I. de; 2000: "L'amour cannibale", dins d'*Eros volubile. Les métamorphoses de l'amour du Moyen âge aux Lumières*, ed. de D. Jiménez i J.-C. Abramovici, Paris, Desjonquères, pp. 57–69.
- RIQUER, I. de; 2007: *El corazón devorado: una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid, Libros del Tiempo, Siruela.
- ROACH, W. (ed.); 1959: *Le Roman de Perceval ou Le conte du Graal*. Publié d'après le Ms. Fr. 12576 de la Bibliothèque Nationale, Paris, Textes littéraires français (Droz) 71, Minard.
- ROQUEFORT, M. de; 1811: "Coucy (Raoul de)", dins de *Biographie universelle, ancienne et moderne*, tome 9, Paris, Michaud, p. 341.
- ROQUES, M. (ed.); 1960: *Le Chevalier au Lion (Yvain)*, Les romans de Chrétien de Troyes edités d'après la copie de Guit (Bibl. nat. fr. 794), IV, Paris, Classiques français du Moyen Âge, Librairie Ancienne Champion.

- ROSENBERG, S. N.; 1995: “Coucy, Châtelain de”, dins de *Medieval France. An Encyclopedia*, William W. Kibler/Grover A. Zinn/Lawrence Earp/John Belleman Hennemen Jr. (eds.), New York/London, Garland Publishing Inc., p. 503.
- ROSENSTEIN, R.; 1998: “La douce voix du Chastelain: le Chastelain de Couci et les troubadours, vingt ans après”, dins de *La rayonnement des troubadours. Actes du colloque de l’AIEO, Amstedram, 16-18 octobre 1995*, éd. par A. Touder, Amstedram/Atlanta, Rodopi, pp. 227–253.
- ROSSI, L.; 1983: “Il cuore, mistico pasto d’amore: dal *Lai Guirun* al *Decameron*”, dins de *Studi provenzali e francesi, Romanica Vulgaria*, Quaderni 6, L’Aquila, Japadre, pp. 28–128.
- SAFO; 1985: *Obra completa. Edició bilingüe*, Els llibres de l’Escorpi, Poesia 16, Barcelona, Edicions 62.
- SANTANACH, J. (ed.); 2015: *Llibre d’aparellar de menjar*, Barcelona, Restaurant de les 7 Portes, Receptaris Històrics de Cuina Catalana 2, Editorial Barcino.
- SAPPLER, P. (ed.); 1970: *Die Königsteiner Liederbuch, Ms. germ. qu. 719 Berlin*, München, Beck.
- SAYCE, O.; 1967: *Poets of the Minnesang*, Oxford, Clarendon Press.
- SCATTOLINI, M.; 2013: “Chanter m’estuet: il ‘dibattito cifrato’ sul canto d’amore”, dins de *Revista de literatura medieval XXV*, Universidad de Alcalá, pp. 255–276.
- SCHANZE, F.; 1991: *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts, Q–Z*, Tübingen, Niemeyer.
- SCHNELL, R.; 1985: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*, Bern/München, Bibliotheca Germania 27.
- SCHWAN, E.; 1886: *Die altfranzösische Liederhandschriften, ihr Verhältnis, ihre Entstehung und ihre Bestimmung*, Berlin, Weidmann.
- SCHWEILKE, G.; 1994: *Minnesang in neuer Sicht*, Stuttgart [etc.], Metzler.
- SCHWEILKE, G.; 1995: *Minnesang*, Stuttgart [etc.], Metzler.
- SEVA, A. (dir.); 1993: “carruca, -ae” (p. 228), dins del *Diccionari Llatí-Català*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana S.A..
- SIMÓ, M. (trad.); 1998a: *El Libro del castellano de Coucy: la leyenda del corazón comido* [Jakemés]; introducción de Isabel de Riquer; traducción de Meritxell Simó Torres, Madrid, Alianza, Libro de Bolsillo.
- SIMÓ, M./RIQUER, I. de; 1998b: “Cor de dona, dolça vianda”, dins de *Miscellanea Mediaevalia. Mélanges offerts à Philippe Ménard*, vol. 2, Paris, Honoré Champion, pp. 1109–1122.
- SIMÓ, M.; 1999: *La Arquitectura del roman courtois en verso con inserciones líricas*, Europäische Hochschulschriften. Reihe XIII, Französische Sprache und Literatur 239, Bern [etc.], Peter Lang, Edicions Universitat de Barcelona.
- SIMÓ, M.; 2013: “La representación de la figura del autor en el ‘Roman du Castelain’ de Couci o la tentación de la escritura autobiográfica a finales del siglo XIII”, dins de *Uno de los buenos del reino: homenaje al prof. Fernando D. Carmona*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 493–578.
- SUARD, F.; 1989: “Le Roman du Castelain de Couci et l’esthétique romanesque à la fin du XIIIe siècle”, dins de *Farai chansoneta novele: Essais sur la liberté créatrice au Moyen Age*, Caen, Université de Caen, pp. 355–367.
- TERVOOREN, H.; 2001: *Sangspruchdichtung*, Zweite Auflage, Stuttgart [etc.], Metzler.
- TOMICH, P.; 1438: *Historias e conquestas dels excellentissims e Catholicis Reys de Aragó e de lur antecessors los Comtes de Barçelona*, MSS/9568, Biblioteca Digital Hispánica.
- TOUBER, A.; 2005: “Romanischer Einfluss auf den Minnesang. Friedrich von Hausen und die Hausenschule”, dins de *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 127: 1, Berlin, De Gruyter, pp. 62–81.



- TOUBER, A.; MERTENS, V.; 2012: *Germania Litteraria Mediaevalis Francigena (GLMF)*, Band III, Berlin/Boston, De Gruyter.
- UHLAND, L.; 1866: *Uhlands Schriften zur Geschichte der Dichtung und Sage*, Stuttgart, Cotta.
- VICTORIO, J. (ed.); 1998: *Roman de la Rose/Guillaume de Lorris, Jean de Meun*, traducción de Juan Victorio, Madrid Cátedra, Letras Universales 87.
- VILANOVA, A. de; 2011: *Tractat sobre l'amor heroic*, a cura de Michael McVaugh (introducció i text llatí) i Sebastià Giralt (traducció i notes), Barcelona, Barcino, Biblioteca Barcino 7.
- VIRGILI; 2009: *Bucòliques*, Barcelona, Fundació Bernat Metge. Escriptors Llatins, Tipografia Emporium S.A..
- WAILLYS, N. de (ed.); 1882: *Geoffroi de Villehardouin. Conquête de Constantinople, avec la continuation de Henry de Valenciennes*, texte original, accompagné d'une traduction, Paris, Firmin Didot.
- WARNKE, K. (ed.); 1974: *Die Lais der Marie de France*, Halle, Repr. Geneva.
- WEHRLI, M.; 1984: *Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Stuttgart, Reclam.
- WIRTH, J.; 2003: "L'iconographie médiévale du cœur amoureux et ses sources", dins de *Il cuore / The Heart*, Florència, SISMEL-Edizioni del Galluzzo. Micrologus: Natura, Scienze e Società Medievali, 11, pp. 193–212.
- ZAGANELLI, G.; 1982: *Aimer, soffrir, joir: i paradigmi della soggettività nella lirica francese dei secoli XII e XIII*, Firenze, Pubblicazioni della Facoltà di Magistero dell'Università di Bologna, nuova serie 9.
- ZAMBON, F.; 2007: *Trattati d'amore cristiani del XII secolo. Volume I*, a cura de Francesco Zambon, Padova, Fondazione Lorenzo Valla/Arnoldo Mondadori.
- ZIEGELER, H. J.; 2000: "Märe", dins de *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neuauflage des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*, Berlin [etc.], De Gruyter.
- ZOTZ, N.; 2005: *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter.
- ZUMTHOR, P.; 1954: *Histoire littéraire de la France médiévale (VI<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Presses Universitaires de France.

#### 4. Pàgines web i recursos online

Bibliotheca Augustana:

<http://www.hs-augsburg.de/~harsch/augustana.html>

Bibliografia Elettronica dei Trovatori (BEdT), Sapienza Università di Roma:

[http://www.bedt.it/BEdT\\_04\\_25/index.aspx](http://www.bedt.it/BEdT_04_25/index.aspx)

Codex Manesse - Cod. Pal. germ. 848 Grosse Heidelberger Liederhandschrift  
(Universitätsbibliothek Heidelberg):

[https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848?&cui\\_lang=eng](https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848?&cui_lang=eng)

Corpus des Troubadours, Institut d'Estudis Catalans:

<https://trobadors.iec.cat>

Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC2):

<https://dlc.iec.cat>



Dictionnaire de Moyen Français (1330-1500):

<http://www.atilf.fr/dmf>

Enciclopèdia.cat:

<https://www.encyclopedia.cat>

Jenaer Liederhandschrift - Ms. El. f. 101

(Türinger Universitäts- und Landesbibliothek Jena):

[https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest\\_cbu\\_00008190](https://collections.thulb.uni-jena.de/receive/HisBest_cbu_00008190)

Kolmarer Liederhandschrift - BSB Cgm 4997

(Münchener Digitalisierungszentrum/Bayerische Staatsbibliothek):

<http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00105055/images/>

LDM Lyrik des deutschen Mittelalters:

<http://www.ldm-digital.de>

Lirica Medievale Romanza (LMR), Sapienza Università di Roma:

<https://letteraturaeuropea.let.uniroma1.it>

Monumenta Germaniae Historica:

<https://www.dmgh.de>

Troubadours, trouvères and the Crusades, University of Warwick):

<https://warwick.ac.uk/fac/arts/modernlanguages/research/french/crusades/>

[Última data de consulta de totes les pàgines web: 25 de juny del 2020]