

Segona  
edició

# Flamenca

Traducció, pròleg i notes  
a cura d'Anton M. Espadaler



Flamenca

# Flamenca

Traducció, pròleg i notes  
a cura d'Anton M. Espadaler



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Edicions

Filologia UB  
BIBLIOTECA

## Sumari

|                                                |   |
|------------------------------------------------|---|
| <i>Pròleg</i> , d'Anton M. Espadaler . . . . . | 9 |
|------------------------------------------------|---|

### FLAMENCA

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1. Les esposalles de Flamenca [vv. 1-188] . . . . .                                     | 35  |
| 2. Cort i noces a Namur [vv. 189-362] . . . . .                                         | 39  |
| 3. La cort de Borbó [vv. 363-794] . . . . .                                             | 42  |
| 4. Les sospites [vv. 795-994] . . . . .                                                 | 49  |
| 5. Esclata la gelosia [vv. 995-1562] . . . . .                                          | 53  |
| 6. Guillem de Nevers [vv. 1563-1803] . . . . .                                          | 62  |
| 7. Guillem de Nevers a Borbó [vv. 1804-2386] . . . . .                                  | 66  |
| 8. A missa [vv. 2387-2664] . . . . .                                                    | 76  |
| 9. El somni de Guillem [vv. 2665-2986] . . . . .                                        | 81  |
| 10. Els primers passos [vv. 2987-3234] . . . . .                                        | 87  |
| 11. Desig i tonsura [vv. 3235-3707] . . . . .                                           | 91  |
| 12. Breus mots, llargs neguits [vv. 3708-4466] . . . . .                                | 99  |
| 13. Diàlegs d'amor en el temple [vv. 4467-4876] . . . . .                               | 112 |
| 14. Dies decisius [vv. 4877-5738] . . . . .                                             | 120 |
| 15. Als banys [vv. 5739-6350] . . . . .                                                 | 134 |
| 16. Jocs d'amor i galania [vv. 6351-6659] . . . . .                                     | 145 |
| 17. El seny i les seves conseqüències [vv. 6660-6985] . . . . .                         | 151 |
| 18. Cavalleries de Guillem de Nevers i Archimbaud<br>de Borbó [vv. 6986-7187] . . . . . | 157 |
| 19. El torneig de Borbó [vv. 7188-8101] . . . . .                                       | 161 |

|                        |     |
|------------------------|-----|
| <i>Notes</i> . . . . . | 177 |
|------------------------|-----|

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| <i>Bibliografia</i> . . . . . | 231 |
|-------------------------------|-----|

## Pròleg

La narrativa occitana neix força més tard que la lírica, amb la qual mantindrà sempre una relació de dependència i mai no es desenvoluparà del tot al marge de les creacions verbals i conceptuals elaborades pels trobadors des d'una data força primerenca. A diferència de l'obra dels lírics, ben transmesa per cançoners construïts amb cura i acompanyada de textos que en consoliden la tradició, com ara gramàtiques, petits tractats i molt especialment per les anomenades *vidas*, que situen els poetes en el seu temps, n'expliquen l'obra i n'ofereixen una valoració, les peces narratives —amb excepcions brillants com els catalans Ramon Vidal de Besalú o Cerverí de Girona—, generalment d'extensió breu —les anomenades *novas*— ens han arribat sovint fragmentades, la majoria de vegades en manuscrits de poca vàlua i de forma anònima. Pel que fa a les de més envergadura, és a dir, les que es poden assimilar al concepte modern de novel·la, amb independència del nom que els donin els seus autors,<sup>1</sup> el segle XIII occità ofereix dos grans relats que han de constar entre els més rellevants de tota l'edat mitjana, *Jaufré* i *Flamenca*, els autors dels quals són completament desconeguts, detall que no deixa de causar una certa inquietud, car textos de tan alta qualitat no semblen ni pensats ni destinats a circular al marge de la signatura de qui de ben segur n'havia d'obtenir abundoses lloances i els preats llores de reconeixement al seu talent d'artista.

En un primer nivell, la història que conforma *Flamenca* gira al voltant d'una matèria coneguda: la gelosia. En el seu vessant narratiu, el tema ja havia aparegut al *Castia gilos* de Ramon Vidal de Besalú i a *Las novas del papagai* d'Arnaut de Carcassès, tot i que les diferències d'aquests textos amb *Flamenca* són superiors a les semblances. El primer és un

conte de caire humorístic, emparentat temàticament amb els *fabliaux* (*La borgoise d'Orliens, Romanz de un chivaler e de sa dame et de un clerk, Alou*), dels quals es distancia tant perquè els implicats, inclòs el gelós, no són mai objecte de rebaixament i menyspreu o de qualsevol mena de distorsió envilidora o grotesca, com sobretot perquè l'ambient en què es narra —la cort del rei de Castella—, el marc en què transcorre l'acció i els personatges que la protagonitzen —nobles que mai no en perden la condició— i la moral que se'n desprèn concorden del tot amb l'ètica cortesà. El segon, més marcat per les convencions de la lírica, explica la trobada, en un verger emmurallat, d'un cavaller i una dama a qui el seu marit tenia reclosa, gràcies a la mediació i l'enginy d'un papagai que no tan sols els posa en contacte, sinó que incendia amb foc grec la torre senyorial per tal que els amants puguin satisfer el seu desig, amb les flames com a teló de fons. En el primer dels contes, el gelós és l'espòs de caràcter influenciable que fa cas dels envejosos maldients —els *lausengiers*—, mentre que en el segon és el marit que es deixa endur per la desconfiança cap a la seva bella esposa, inherent al personatge, i en tots dos encarna la negació dels valors cortesos que es basen en la liberalitat que impedeix de veure en les lloances i els desitjos que desperta la pròpia muller cap motiu de sospita, perquè, ben al contrari, haurien de constituir un estimulant motiu d'orgull.<sup>2</sup>

El gelós de *Flamenca*, Archimbaud de Borbó, és una criatura força més complexa. La seva gelosia ha estat insuflada per la mateixa reina de França —identificada per Lucia Lazzerini (2005) amb Blanca de Castella—, i en la seva transformació de perfecte cortès en el seu més desgavellat contrari hom pot resseguir l'elaboració d'un retrat psicològic d'una innegable profunditat. Archimbaud combina una conducta forassenyada que és descrita amb un munt de detalls tenyits sovint de comicitat —d'un humor menys lleuger, però, que el de Ramon Vidal—, juntament amb d'altres que pertanyen de ple al terreny de la psicologia.<sup>3</sup> Archimbaud es turmenta enmig d'un procés depressiu agut, del qual es reconeix, per a més gran desesperació, el principal responsable,

entre d'altres motius de neguit perquè, a diferència de l'Alfons de Barbastre del *Castia gilos*, ignora qui és el seu rival.

Qui provoca aquest desfici és la jove Flamenca de Namur, una noia d'una bellesa extrema que desperta l'admiració allà on va i encén els cors dels qui la contemplen. Flamenca és un nom volgutament suggestiu, car evoca el vincle amb el seu país de naixença, Flandes, una tonalitat de pell rutilant, lluminosa —el femení de flamenc, l'au rosada—, que li atorga una resplendor solar, i alhora portadora d'una flama que convé particularment a l'amor<sup>4</sup> i li proporciona una aura venusiana. No podem oblidar, com diu el *Curial*, que Venus és «apellada en grech *Jubar*, que en llatí vol dir llum» (III 61). Corsecat per la gelosia, Archimbaud<sup>5</sup> decideix tancar-la en una torre de la qual només li és permès de sortir, convenientment acompanyada per ell i dues serventes, per anar a l'església.

La història de la gelosia d'Archimbaud de Borbó no es fonamenta només en les narracions que l'autor té al darrere, a les quals cal sumar les cançons dels trobadors, sinó que no sembla que sigui aliena a la realitat. La literatura, certament, ja havia presentat diversos casos de dames joves tancades pels seus marits, a més del poema d'Arnaut de Carcassès: passava als lais de *Guigemar* i de *Yonec* de Maria de França, o en una novella de caire hagiogràfic com l'*Eracle*, en la qual l'esposa de l'emperador de Roma és tancada preventivament en una torre quan ell va a la guerra, i en la seva reclusió, com Flamenca, obté consol amb la lectura, per després, amb l'ajut d'una vella, reeixer a trobar-se amb el seu amant en un soterrani fet a propòsit.<sup>6</sup> I passava també a la vida de gent d'allò més encimbellada, com ensenya Elionor d'Aquitània mateix, tancada al castell de Chinon. I passava al casal de Borbó, on els qui duen el nom d'Archimbaud abunden, en la persona de Matilde I, reclosa en una dura presó pel seu marit, Guacher de Vienne, en tornar de la croada el 1191, indignat per la conducta de la seva esposa mentre era absent. Grimm va cridar l'atenció sobre Archimbaud VI (mort el 1242), personatge tan turbulent com poderós, que es casà en segones núpcies a l'edat de 35 anys, i a qui la seva jove esposa podria veure com un vell, com Flamenca el seu marit en els moments de major deliri, tot i reconèixer que aquesta semblança

no anava més enllà de ser una pura especulació (1980 [1930]: 36-40). Sense oblidar, és clar, el cas de Blancaflor, tancada en una torre pel soldà de Babilònia, història en què Flamenca trobava consol i amb la qual la novel·la conté no poques afinitats.

L'Archimbaud novel·lesc, però, no havia tingut en compte els consells d'Arnaut de Carcassès, que escrivia per «los mariz castiar | que volo lor molhers garar» (Méjean-Thiolier i Notz-Grob 1997: vv. 307-308), i creia que podia prescindir dels del trobador marsellès Bertran Carbone, contemporani de l'autor, que en una de les seves cobles havia sentenciat: «Mal fai qui nclau ni enserra | dona jov'enamorada, | c'adoncx Amors li mou guerra | e la fai pus escalfada | de vezer son amador» (Routledge 2000: c. 55, vv. 1-5),<sup>7</sup> i ignorar el que per a Méléagant era una evidència: «Bien est voirs que molt se foloie | qui de fame garder se painne, | son travail i pert et sa painne; | qu'ainz la pert cil qui plus la garde» (Roques 1981: vv. 4758-4761) [És ben cert que està completament boig | qui tracta de controlar una dona. | És perdre el temps i la feina; | car aquell que la vol controlar la perd de seguida].

La situació de Flamenca, difosa popularment a través de poemes a Alvèrnia, arriba també a Borgonya, on el cavaller Guillem de Nevers —que serà comparat a Júpiter— s'interessa per la sort de la infortunada dama i, inspirat per Amor, es proposa d'alliberar-la. Guillem de Nevers tampoc no sembla que sigui un nom innocu. Roger Dragonetti (1982: 33-48) ha insistit en la idea que no es pot entendre Guillem sense *guila* ('mentida', 'engany'), i cal reconèixer que l'astúcia i la capacitat d'enganyar el vigilant gelós constitueixen una norma de conducta, celebrada pel mateix autor. D'altra banda, Nevers és un llinatge prestigiós que correspon a personatges literaris de diversa envergadura, amb una presència tan discreta com constant a l'èpica, i amb notables variacions en el terreny de la novel·la del segle XIII. Si a l'*Amadas et Ydoine* (c. 1220) un comte de Nevers és el malfadat marit que s'interposa entre els amants que donen nom a l'obra, més endavant identifica el protagonista d'una novel·la que degué tenir un cert ressò,<sup>8</sup> deguda a Gerbert de Montreuil, escrita, segons el seu editor, entre 1227 i 1229 (Buffum



1928: LXV): el *Roman de la violette ou de Gerart de Nevers*, basat, entre d'altres, en un petit conte contingut en la *Compilacio singularis exemplorum* que duu el nom del seu protagonista, *Guillermus Nivernensis* (König 1948). Tanmateix, cal dir que, si exceptuem un marc geogràfic parcialment coincident; el fet que tant Gerbert de Montreuil com l'anònim subratllen la gran joventut del cavaller de Nevers, que també es disfressa —però de joglar—; que tant Gerart com Guillem canten meravellosament; el recurs a noms de llustre que poden amagar personatges històrics, i la celebració d'un torneig, en què, per cert, un Borbó lluita en el bàndol contrari de Gerart de Nevers, les dues novel·les no tenen res en comú. Això no exclou, és clar, que la novel·la francesa no hagi obert una certa expectativa aventurera i sentimental relacionada amb el llinatge de Nevers. Per un altre costat, com suggereixen Manetti i Lazzerini, no és descartable que a les orelles d'un occità el nom recordés el predicador herètic que es feia dir Teodor, però que de fet nomia Guillem, «originari de França, de noble llinatge, que havia tingut una canongia a Nevers», com explica Pierre de Vaulx-Cernay a la *Història de la guerra dels albigesos* (2004: 22-23). Però si en ell hi ha heretgia és de naturalesa molt distinta.

Guillem és un cavaller que, a diferència de la immensa majoria dels seus companys, sap de lletra perquè ha estudiat a París: és cavaller i clergue. Aquesta és una dada clau. Guillem s'enamora aparentment de conformitat amb l'esquema més idealista de la ideologia trobadoresca: sense haver vist l'objecte del seu desig, de *lonh*, com havia exposat el trobador Jaufré Rudel, desafiant l'afirmació incontrovertible que l'amor naixia pels ulls. Però cal afanyar-se a declarar que en la decisió de Guillem i en el seus plans pesa tant l'atractiu d'una bellesa garantida per la fama com el determini d'emprendre una aventura en la qual no disposarà d'altres armes que la gosadia i l'enginy. Amb un premi final, que realitza l'amor, però també, i sobretot, exalta la victòria de la llibertat i la intel·ligència sobre els seus enemics.

Si la dama només pot anar a l'església, és lògic que el temple sigui un escenari principalíssim en el sorgiment de l'amor entre la bella pre-

sonera i el seu alliberador. Això comporta que Guillem es faci passar per canonge i que la litúrgia sigui utilitzada en benefici de la seva estratègia de seducció. Hi ha qui se n'ha escandalitzat. Convé tenir present, tanmateix, que no solament la manera d'estar als temples no és la d'avui, sinó que les esglésies han estat l'escenari d'històries de tota mena. De to elevat, com la de Petrarca i Laura, com la de Dant a la *Vita nuova* o Ausiàs March enamorant-se, com el primer, un divendres sant, o amb més nervi eròtic, com a la *Fiammetta* boccacciana. En d'altres, però, l'església és directament un lloc de sociabilitat, com a l'*Espill* de Jaume Roig, o un espai on els afers eroticosentimentals dominen les converses de la feligresia, com al *Colloqui de dames*. Res d'extraordinari: al cap i a la fi, la *Llegenda àuria* assegurava que les vigílies dels sants van ser canviades per dejunis a causa de la infinitat de desordres que es produïen a les esglésies, car anys enrere «vetlaven los homes ab les mulers e ab les files en les gleses ab lums. Mes, car mots aülteris s'i fasien, fo establí que les vigílies fosen mudades en dejunis» (Kniazzezh i Neugaard 1977: III, 187).<sup>9</sup>

Ara, la dama, a l'església, es troba en una altra reclusió, obligada a estar-se en un racó preparat per Archimbaud per mantenir-la al marge, que l'autor equipara a una muda, és a dir, la gàbia on els falcons canvien el plomatge. A l'empara de mirades, novament aïllada en el que és la màxima expressió de la seva presència pública, Guillem només pot acostar-s'hi en el moment de donar la pau, en què oferirà a Flamenca el saltiri perquè el besi. Per tal que Archimbaud no sospiti, reïx, sempre sota la tutela d'Amor, a trobar la manera: li xiuxiueja un bisíl·lab, al qual ella respondrà, en el proper ofici, amb un altre bisíl·lab. S'estableix així un calendari que pauta el ritme de l'acció, la tensió, ajuda a imbricar el religiós i l'eròtic, i ens ofereix un temps versemblant per a emmarcar aquest passatge de la novel·la: entre el 7 de maig i l'1 d'agost de 1234, cosa que permet d'afirmar que tota l'acció transcorre entre 1232 i 1235.

Això no vol dir, tanmateix, que el temps de la novel·la correspongui exactament a aquests anys. El fet d'ajustar-se al calendari serveix, i molt,

per conduir l'acció, però l'obra remet als anys en què la vida de cort era més brillant que en el present de l'autor i en què els amants es distingien per la seva fidelitat a les lleis d'Amor. Un temps sense data fixa, que remet vagament a una època d'esplendor, anterior sens dubte al fatídic 1213, però molt difícil de precisar.

En el diàleg de Guillem de Nevers i Flamenca es reactiva la memòria de dues composicions trobadoresques: *Ges no posc en bo vers faillir* de Peire Rogier (Nicholson 1976: vi, vv. 41-54):

Ailas!— Que plangz? — Ia tem murir.—  
Que as? — Am. — E trop? — Ieu hoc, tan  
Que-n muer. — Mors? — Oc. — Non potz guerir? —  
Ieu no. — E cum? — Tàn suy iratz —  
De que? — De lieys...

(Ai las! — De què et queixes? — Tinc por de morir — I Què tens? — Estimo — Molt i molt? — Sí, tant I que en moro. — Mors? — Sí. — No et pots guarir? I — No gens. —Per què? — De tan trist com estic. I — Per quin motiu? —Per ella...).

I, en menor mesura, el vers inicial d'un conegut poema de Giraut de Bornelh, *Ailas, co muer!*— *Qe as amis?* [Ai las, que em moro! I què tens, amic?] (Sharman 1989: v, v. 1).<sup>10</sup>

La disfressa de clergue tonsurat —«moine coronez»— per arribar a una dama tancada en una torre pel seu marit gelós comptava amb el precedent del *Joufroi de Poitiers*,<sup>11</sup> una novel·la que té força punts de contacte amb la nostra —temàtics, expressius, ideològics—, on el protagonista, «qui assez sot de guile» (que d'enganyar en sabia força), en la seva primera aventura, pren l'aspecte d'ermità i aconsegueix fer sortir la dama, Agnès de Tonnerre, de la torre on ha estat tancada, sota el pretext de confessar-la; i, un cop a l'ermita, sense gaires preàmbuls, ell «li baise les oilz et la face» (li besa els ulls i la cara) i, després de declarar-se amor mutu, tots dos «baisant s'en sont el lit entré» (besant-se es van ficar al llit). La relació dura fins que al fals ermità —darrere del qual

hom ha vist el trobador Guillem IX— li vénen ganes de tornar al seu país, sense que la dama esbossi una mínima queixa.

Els tres mesos de diàleg conclouen amb una cita als banys, que a Borbó foren coneguts des de llarga data (Grimm 1980 [1930]: 103-105). Debenedetti, Limentani (1977: 238) i darrerament Lazzerini (2010: 494) han posat en relleu la coincidència entre uns versos del *Roman de la rose* en què hom recomana que la víctima de la gelosia marital sol·liciti que hom la deixi anar als banys per guarir d'un mal indeterminat —«Sire, ne sai quel maladie, l ou fièvre ou goute ou apotume...» (vv. 14328-14344) (Senyor, no sé quina malaltia l o febre o gota o pústula...)— i els versos en què Flamenca fingeix una malaltia per poder anar als banys: «Sener, al cor ai una gota l que m'auci e m'afolla tota...» (5675-5686). De fet, el pas del *Roman de la rose* acaba assenyalant que, un cop allà, la dama s'oblidarà de la banyera si no és que «baignier se doivent ensamble», ja que és un excel·lent lloc de trobada: «car il la puet ileuc atandre, l s'il set qu'el doit cele part tandre» (Lecoy 1976: vv. 14348-14350) (car ell la pot esperar allà l si sap que ha d'anar-hi).<sup>12</sup>

Quan els amors de Guillem i Flamenca són en el seu punt àlgid, d'una manera imprevista assistim a la curació d'Archimbaud. La novel·la no anticipa res sobre aquesta transformació tan decisiva, i la impressió de ser cosa sobtada augmenta pel fet que en aquest pas manquen els 58 versos (Togni 2000: 388) en què hauria de relatar els motius que l'han fet tornar al seu antic capteniment. S'ha de tenir en compte, però, que la clausura de Flamenca, des de l'òptica d'Archimbaud, no pretén ser una condemna a perpetuïtat, sinó un càstig que ha de fer el seu efecte i s'ha de traduir en un canvi, com posa de manifest la comparació amb la muda. I el canvi es pot produir, amb independència que Flamenca l'enganyi, com Iseut el rei Marc, perquè allò que afirma Flamenca és el que havia previst el *Roman de la rose* com a única possibilitat que les dones no es prestin a ser seduïdes: «Nus ne puet metre en fame garde, l s'ele meïsmes ne se garde» (vv. 14351-14352) (ningú no pot controlar una dona l si ella mateixa no ho fa), que és exactament el que assegura Flamenca al seu marit.

La relació entre Flamenca i Guillem perd aleshores el perill i aquell punt d'enjòlit que tenia quan a la clandestinitat s'hi afegia el gaudi arriscat dels plaers prohibits, però perd també la seva part constructiva, que consistia en el restabliment de l'ordre cortès destruït per la conducta impròpia del gelós. La transformació d'Archimbaud comporta la reintegració plena de Flamenca al centre de la vida de cort a Borbó, i, en conseqüència, el vincle amb Guillem ha de prendre un altre caire. A la cort, Guillem només podrà ser rebut com cal si recupera el seu aspecte primigeni de cavaller. La novel·la s'obre llavors a un breu i afortunat període guerrer, en què la seva fama arriba a interessar el mateix Archimbaud que es deleix per convidar-lo al torneig que pensa convocar per fer saber al món que les coses a Borbó tornen a ser com abans. Així, Guillem podrà fer la cort obertament a Flamenca i Archimbaud, sense saber-ne l'abast, comprovarà i compartirà felicitat i satisfet l'èxit i la requesta que obté la seva esposa. La manca dels versos finals impedeix tenir algun indici sobre com l'autor pensava tancar una peripècia en què un gelós es mostra més content com més enganyat és, confonent la realitat de les coses amb la seva aparença. Tanmateix, l'ambient de concòrdia i fraternitat cavalleresca que presideix el torneig de Borbó fa pensar en un *happy end*, amb una Flamenca lliure d'opressions, imposant-se novament, triomfal i sense discussió, amb unanimitat absoluta, sobre dames i cavallers; un Archimbaud orgullós de la seva personalitat recuperada i del rendiment cortès de la bellesa i la intel·ligència de la seva esposa, i un Guillem que, com els seus criats amb les serventes de Flamenca, es compromet a servir-la i acudir prest a la seva crida, com Joufroi de Poitiers en acomiadar-se d'Agnès de Tonnerre: «li cuens li dist qu'a sa vie | l'amerait il sanz tricherie, | et que sovent a li vendroit | totes les foiz qu'a li plairoit | et qu'ele li voudroit mander, | que mult la puet de cuer amer» (Fay i Grigsby 1972: vv. 2185-2190) (el comte li va dir que mentre visqués | l'estimaria sense engany, | i que sovint l'aniria a veure | sempre que ella en tingués ganes | i que ella li ho demanés | car l'estimaria amb tot el seu cor).

*Flamenca* forma part d'aquell corrent de renovació realista que Jean Renart reivindicava a principi del segle XIII al pròleg de *l'Escoufle*, en

què polemitzava amb el gust pel simbòlic d'un Chrétien de Troyes: «Car ml't voi conteors ki tendent | a bien dire et a recorder | contes ou ne puis acorder | mon cuer, car raisons ne me laisse; | car ki verté tres-passe et laisse | et fait venir son conte a fable, | ce ne doit estre chose estable | ne recetee en nule court» (Sweetser 1974: vv. 10-17) (Perquè veig molts narradors que es dediquen | a recitar i a explicar | contes amb els quals no puc estar d'acord | jo, car la raó m'ho impedeix; | car qui ultrapassa la veritat i en prescindeix | i converteix el seu conte en una fabulació, | no ha de ser pres com una cosa sòlida | ni recitada en cap cort). Des d'aquest punt de vista, la novella ofereix un retaule viu i versemblant de la vida nobiliària al segle XIII, i per això hi ha qui l'ha qualificada de *roman de mœurs*.

La novella, però, no es limita a plasmar de manera brillant festes, banquets o tornejos, i a posar en moviment un repertori de bones maneres, sinó que també recull per damunt d'aquest aspecte una sensibilitat que, tot i ser encarnada per personatges francesos, pertany inconfusiblement a la mentalitat que caracteritzava la cultura occitana abans de ser abocada a una crisi d'enormes proporcions, després de la croada contra els albigesos, predicada per Roma i executada per Simó de Montfort i la monarquia francesa. Aquest «homenatge pervers a la francitat», com l'ha definit Robert Lafont, pren partit sense que li calgui fer cap proclama. De fet, li basta de reactivar l'univers dels trobadors i posar-lo en escena, sabent que ni l'ascetisme francès ni la vigilància inquisitorial podien aprovar-lo. La defensa d'Occitània, però, no és tan sols cultural. És també política. Rita Lejeune va obrir de bat a bat aquesta finestra en identificar alguns personatges que participen en el torneig de Borbó i concedir valor polític al resultat de la seva participació, com per exemple la derrota del comte de Tolosa, que identifica amb el germà de Lluís IX, Alfons de Poitiers (1979: 383). En la mateixa via, Roberta Manetti ha estès a tota l'obra els gestos de significat polític fins arribar a proposar una lectura de caràcter al·legòric en la qual Flamenca representaria l'Occitània oprimida i Guillem l'alliberador, que ensenyaria que amb enginy, i des de dintre, es pot derrotar algú més poderós. A

parer seu, darrere Guillem caldria veure-hi aquell en qui els occitans rebels a la dominació eclesiasticofrancesa dipositaren les seves esperances: Jaume I. L'obra traduiria l'estat d'ànim abatut de la societat occitana després de la rebel·lió de 1242, sufocada per les tropes franceses.

És cert que el rei d'Aragó fou vist per diversos trobadors —Tomier e Palazi, Gausbert de Poicibot, Bernart Sicart de Maruèjols, Peire Basc o Peire Cardenal— com l'únic capaç de subvertir l'estat de coses a Occitània, i que alguns s'hi adreçaren instant-lo a prendre les armes, com Guilhem de Montanhagol. És innegable, a més, que aquests trobadors representaven «un corrent d'opinió profund» i força ampli que responia a la possessió d'una consciència comuna catalanooccitana (Aurell 2011a: 433). Però és un fet que el rei Jaume es comportà amb un tacte extremament caut en aquest afer atès el potencial de l'exèrcit de sant Lluís, el qual, a més, en un moviment de pressió, havia començat a reivindicar els seus drets sobre la Marca hispànica carolíngia des del 1254, i també considerant la inveterada manca de cohesió entre els magnats de l'altra banda dels Pirineus, ultra el fet que en l'aventura occitana l'honor del llinatge n'havia sortit afectat (Cingolani 2007: 286-287).<sup>13</sup> Jaume I, que sempre va tenir un gran interès a mantenir el ple control sobre els seus dominis occitans, es va estimar més de fer front a l'expansionisme capet en un altre terreny: el maritimocomercial i a Sicília (Lewis 1990).

Tanta cautela fou presa per indolència, i li valgué les crítiques d'aquells qui més l'incitaven, com Bertran de Born el Jove, Bernart de Rovenac o el mateix Guilhem de Montanhagol.<sup>14</sup> Després del tractat de Corbeil el 1258, les esperances es traslladaren al seu fill, l'infant Pere, que va haver de fer front a una invasió francesa el 1285 —amb notable participació de cavallers occitans— que també comptà amb la benedicció de l'Església, i sempre semblà més disposat que no el seu pare a intervenir a Occitània, per a satisfacció del trobador Paulet de Marselha, que havia trobat refugi a la seva cort. No dubto que alguns combats del torneig que tanca la novel·la no són gens innocents i que el bon paper dels senyors occitans que hi intervenen va més enllà d'una