

Traducció i Transformació a *La Tragèdia de Lançalot de Mossèn Gras*

Sergi Mainer
University College, Cork

La Tragèdia de Lançalot i la Matèria Artúrica a Catalunya

Malgrat la popularitat de la Matèria de Bretanya a la Catalunya medieval i renaixentista, només es preserven cinc texts en català o occità relacionats amb la llegenda artúrica. A Catalunya, com indiquen María Rosa Lida de Makiel i Pere Bohigas als seus respectius ‘Arthurian Literature in Spain and Portugal’ i ‘La Matière de Bretagne en Catalogne’, la literatura artúrica fou àmpliament difosa i coneguda. Malgrat això, les narracions catalans només s’han preservat de manera fragmentària. Incloent-hi el *Jaufre* occità, només quatre obres han sobreviscut senceres: *Jaufre* (c. 1170-c. 1225), *Blandín de Cornualla* (acaballes del segle XIII o començament del XIV), la *Faula* de Guillem de Torroella (c. 1370-1375) i la traducció catalana de la *Queste del Saint Graal*, la *Questa del Sant Grasal* (1380). Apart d’aquests texts, gràcies a les moltes referències documentades en obres literàries i històriques, hom sap de l’existència de traduccions del *Tristany en prosa* i d’uns altres dos llibres de la vulgata artúrica: el *Lancelot propre* i *La Mort le Roi Artu*.

Composta a finals del segle XV, la *Tragèdia de Lançalot de Mossèn Gras* és l’obra més tardana dins dels texts supervivents. És l’única que no s’ha conservat en la seva totalitat, mancant-li el final. Es tracta d’una traducció parcial dels primers seixanta-set llibres de *La Mort le Roi Artu*. Formalment, Mossèn Gras transforma la novel·la de cavalleries francesa en una novel·la sentimental. L’estil es caracteritza per l’ús d’un llenguatge summament artificial i elaborat, la qual cosa palesa la intenció de reescriure la *Mort* d’acord amb patrons contemporanis europeus. Quant a la temàtica, el text desplaça el tema central cavalleresc de l’original a còpia de suprimir, emfatitzar i amplificar certs passatges per tal de minimitzar el contingut bèl·lic en favor d’un discurs didàctic. Conseqüentment, la redacció final de l’obra té com a objectiu aconsellar les joves donzelles de la cort a

desconfiar de les falses aparences de l'amor. *La Tragèdia de Lançalot*, per tant, és un excel·lent exemple de com la llegenda artúrica fou *transculturitzada* a models autòctons catalans, tot preservant un abast europeu.

Traducció medieval i l'Humanisme

Per entendre el que el traductor/autor de l'obra catalana féu amb l'original, sense caure al parany anacrònic de titllar la feina de Gras com a precària, cal entendre la conceptualització de *translatio* durant l'Edat Mitjana tardana i el Renaixement, la qual va més enllà d'un conjunt més o menys uniforme de pràctiques estilístiques discrecionals. Com Rita Copeland afirma a *Rhetoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages*, la traducció en el període no constitueix un camp independent, sinó que es conceptualitza en termes de grans marcs discursius. Al centre d'aquests marcs hi ha el concepte de *translatio*, entès com la transferència de coneixement o d'un text clàssic a una cultura vernacla, així com la transferència del poder imperial de la Grècia i Roma clàssiques a Europa. La retòrica, la producció i la interpretació textuals, la transformació, adaptació i afirmació a la cultura receptora i l'autoconstrucció de l'autor juguen un paper fonamental en el procés de *translatio*. Això genera una tensió entre la transferència (de significat) i el trasplantament (dels ideals culturals), que el traductor ha de negociar. En aquest context cultural, se situa *La Tragèdia de Lançalot*.

És per aquesta raó que la traducció de les fonts originals esdevé conceptualment molt diferent de la traducció contemporània on prima la fidelitat a la font. Segons Elizabeth Drayson MacDonald, si bé a la Edat Mitjana un llibre o un document poden servir com a *auctoritas* per a l'elaboració d'una nova obra, el contingut d'aquells s'esmerça com a punt d'inspiració que resulta en un nou text sense cap referència explícita als originals (1999: 372). En primer lloc, aquestes idees d'origen ciceronià adaptades principalment per Jeroni i Agustí s'apliquen a la transferència i difusió dels clàssics adaptats al cristianisme imperant, on hi ha sempre un procés d'interpretació, d'aclariment del sentit (Pujol 2002: 12). Posteriorment, els mateixos

conceptes també es posen en pràctica a la traducció de texts entre diferents cultures vernacles. Fins i tot, amb la arribada de l'Humanisme, que preconitza la traducció *ad fontes*, l'adaptació de les fonts al context contemporani continua mentre que la diferència més gran rau en l'objectiu humanista d'imitar l'estil dels clàssics. Com indica Curt Wittlin, arribat el segle XV,

els traductors comencen a preocupar-se de qüestions d'estil (...) S'atreveixen ara a allunyar-se del text, volen millorar-lo amb artificis retòrics, es senten lliures –no convidats!– a mesclar-hi idees de les pròpies collites. Alguns revisen les seves traduccions ja sense mirar el text original, d'altres volen demostrar els seus talents d'escriptors. En lloc de traduir reescriuen un text. (1995: 9)

Aquestes nocions són essencials per entendre no només *La Tragèdia de Lançalot* sinó també tot el corpus de traduccions europees de l'època: el traductor recrea l'original emfatitzant els aspectes més rellevants per als missatges que vol transmetre, n'elimina tot allò que considera superflu, i, si cal, afegeix nou material per assolir els seus objectius ideològics i literaris. És aquí on el concepte *inventio* juga un paper fonamental en la rendició final de la *translatio*.

De bell antuvi, la dedicatòria inicial a Joan de Torroelles, Comte d'Iscla, que també serveix per contextualitzar, palesa aquests trets culturals que s'adscriuen a la *Tragèdia*. El tractament de "mossèn" de l'autor el situen com a membre de la noblesa. El seu senyor, el Comte d'Iscla, reforça encara més el marc cortesà de la producció del text. Com constata Riquer, Joan de Torroelles fou nomenat Comte d'Iscla per Alfons el Magnànim. Iscla seria la catalanització de l'Illa d'Ischia al Golf de Nàpols (1984: x). Si bé la influència de l'Humanisme italià a la literatura catalana es remunta al segle XIV, on destaquen sobretot les obres de Bernat Metge (c. 1340-1413), és encara més fàcil d'entendre com Mossèn Gras percebé el contacte amb la cultura italiana i llatina de ben a prop. Això explicaria el seu afany de voler modernitzar o recrear segons els cànons d'època una de les narracions cabdals i més difoses de la literatura medieval europea, la vulgata artúrica.

És així com s'entén la seva *intentio auctoris* també expressada a la dedicatòria. L'autor/traductor reelabora la temàtica del *roman* original, la qual emfatitza les aventures de caire cavalleresc i cortès. El nou text suprimeix tots els episodis bèl·lics i reubica el missatge didàctic de la *Mort*. Si la vulgata artúrica servia com una al·legoria de la història de la humanitat des de la seva creació fins a la seva caiguda, la finalitat didàctica de la novel·la catalana és molt menys ambiciosa, però també molt més específica. Vol instruir sobre els malentesos que provoca l'amor: en primer lloc, a fi que les dames no es malfiïn d'una infidelitat que només ho és en aparença (p. 3), i en segon lloc, per tal que els cavallers perseverin per assolir les seves fites amoroses (p. 4). Per tant, el públic destinatari de l'obra pertany exclusivament a les esferes més altes de la societat. La història d'amor i desamor entre Lançalot i Ginebra serà reescrita per emmotllar-se als nous paràmetres narratius establerts a la dedicatòria. Mossèn Gras, lluny de ser un fal·laç traductor invisible contemporani, esdevé un element actiu en la creació d'un nou significat per al seu llibre.

La tragèdia

El títol de la novel·la igualment expressa la seva reestructuració genèrica. De *roman* passar a ser "tragèdia". Sobte molt la utilització d'aquesta denominació ja no només a la Matèria de Bretanya, sinó dins la literatura tardomedieval europea en general. Com recorda Henry A. Kelly, per exemple, Nicolau Trevet (c. 1257–c. 1334) glossa *tragedia* al·ludint a Isidor de Sevilla (c. 560–636) i a Guillem de Conches (c. 1090–c. 1154), que la defineixen com un gènere obsolet dels clàssics. Per a Isidor, es tractava d'un poema de dol que relatava els fets d'armes i els crims dels mals reis. Segons Guillem, la tragèdia era un escrit sobre grans injustícies, que resseguia un camí des de la prosperitat a l'adversitat extrema (1986: 95). De manera similar, Josep Pujol ofereix una definició tardomedieval de la tragèdia que englobaria clarament la narració de Gras. Genèricament, les *Derivationes* del jurista italià Hugució de Pisa (mort el 1210) podrien servir com a model. D'acord amb Hugució la tragèdia conté "acta regum", comença "a letis" i acaba "in tristibus" (1995-96: 55).

Aquesta definició s'adiria perfectament amb les d'Isidor de Sevilla i Guillem de Conches. Tanmateix, Pujol també subratlla que no només es tracta de finals desgraciats, sinó que també de la intervenció de la fortuna i el plany que aquesta comporta (1995-96: 60). Evidentment, quant a la presència de la fortuna, tant a les tragèdies com als texts de caire literari i filosòfic medievals, la *De Consolatione Philosophiae* de Boeci és l'obra canònica que hom segueix. Aquest elements claus que emmarquen el concepte de la tragèdia són presents a Mossèn Gras. De fet, Kelly es refereix directament a dos passatges que demostren la familiaritat de l'escriptor amb aquests aspectes. Per una banda, el conegut paradigma de la davallada de la prosperitat cap a l'infortuni és present quan Lançalot es refugia en una ermita per alleugerir el dolor de la seva separació física de Ginebra: “¡Quantes voltes ach conexença de sa passada prosperitat e present misèria!” (cap. XI). L'altre exemple, també íntimament relacionat amb aquest paradigma, fa referència a la fortuna: “La vària fortuna, de tot benaventurat envejosa, no contenta de haver fet la reyna de joyosa trista” (cap. XII) (Kelly 1993: 216). La personificació de la Fortuna com una dama capriciosa i venjativa quedà establerta per l'abans esmentada *De Consolatione Philosophiae* de Boeci. En aquest episodi, cal destacar que a la *Mort* no hi ha cap referència a la “fortuna”, la qual cosa demostra com Mossèn Gras afegí els elements necessaris per donar un toc tràgic més manifest que a l'obra francesa.

Estil i tècnica narrativa

L'anàlisi de l'estil acabarà de configurar la idea que tenia Gras sobre els usos de la tragèdia i el context dins el qual la volia emmarcar. La *Tragèdia* es caracteritza per una prosa intencionadament artificial i complicada que es remunta a la prosa cicerònica i la gran influència que tingué Leonardo Bruni (c. 1370-1444) en la difusió de la cultura llatina. Bruni considerava Ciceró el pare de la literatura llatina. A Catalunya, per exemple, Ferran Valentí, a la introducció a la seva traducció de les *Paradoxa* de Ciceró, lloa la retòrica de Bruni, qui exalta com a autoritat contemporània i model a seguir. L'estil de Gras

el situa dins aquesta tradició de prosa humanista com mostra l'episodi de la Donzella d'Escalot:

Aquesta, vist Lançalot, presa e cativada da la singular figura e presència d'ell, per les venes començà a nodrir secretes flames; mas, de la sua celada fervor e benvolença fer algun semblant, donzellil vergonya e honesta temor la retenien; e luytant longament ab si e resistint a si mateixa, més de cech foch se consumava. ¡O, quant és cosa fort contrastar a la cremor enclosa, la qual, quant és més cuberta e constreta, ab major esforç e brogit ella mateixa se desobre e manifesta! (cap. II)

Aquest passatge il·lustra a la perfecció el que Riquer afirma sobre l'estil de Gras: l'ús de l'artifici literari es projecta tant a la sintaxi com al vocabulari (1984: xxix). En primer lloc, sintàcticament, les frases gairebé mai segueixen el patró: subjecte, verb i complement. De fet, el posicionament del verb al final de l'oració és típic del llatí clàssic, que els escriptors humanistes s'esforçaven a imitar. Igualment, hi ha un gran nombre d'interpolacions entre el subjecte i el verb com a la primera frase; es dona també la inversió de l'ordre lògic de l'oració com a la segona; o l'ús extrem de la subordinació. Quant al lèxic, l'ús de cultismes com 'donzellil' o el domini de la llengua per part de l'autor (en aquest passatge s'observa la utilització dels sinònims 'celada, enclosa, cuberta i constreta') també contribueixen a crear un estil summament ornamentat i complex típic de la prosa humanista catalana i europea. Com afirma Pujol, els models i tècniques gramaticals de l'època es basen en la *imitatio* dels *auctores* (2002: 17). Per exemple, un coetani molt més famós i reconegut que Gras, Joan Roís de Corella, cultivà aquests mateixos trets estilístics. Així doncs, la *Tragèdia*, malgrat el seu poc reconeixement actual, adquireix una dimensió humanística tan local com europea gràcies a la recuperació de gènere de la tragèdia clàssica *transculturitzat* al context contemporani i a un estil que imita el dels autors llatins.

També, quant a l'estil, pot sorprendre, l'ús sistemàtic de l'estil indirecte a les converses amoroses entre el personatges, ben al contrari de la *Mort* on les interaccions orals entre els protagonistes serveixen per construir el seu entramat cortès i amorós. De fet, només a l'últim capítol preservat (cap. XV), l'autor abandona aquesta pràctica per

utilitzar l'estil directe quan Amador de la Porta demana justícia per la mort del seu germà Blanch de Garies. És revelador que aquesta conversa no té res a veure amb els intercanvis amorosos entre Lançalot i Ginebra. Això constata la voluntat del text català per alterar el discurs amorós de la fin'amor (traduïda de manera poc inspirada com a amor cortès), heretat dels trobadors i transformat al llarg del temps. Inicialment la fin'amor de la lírica trobadoresca tenia sovint un caire subversiu on la seva finalitat era la de cercar en si mateixa la perfecció mitjançant el desig amorós, oposant-se a la *caritas* (o amor diví) de l'església i a un dels pilars de les societats feudals com era el matrimoni. Amb la incorporació de la fin'amor com a element central al *roman courtois*, l'amor s'ha de transformar, de la seva aparició en les composicions líriques trobadoresques al seu desenvolupament a les narracions més llargues dels *romans*, on quelcom més havia de passar. La retòrica roman la mateixa, tot però s'incorpora l'element de l'acceptació social en tant que l'objectiu final del cavaller moltes vegades és el de contraure matrimoni amb la dama que estima. Aquí, la història que reinventa Mossèn Gras evidentment no hi tindria cabuda. Aquesta passió bàsicament terrenal patirà una altra metamorfosi al segle XIV, quan a Itàlia, Dante i Petrarca hi afegiran la cerca de la veritat divina a través de l'amor humà: la fin'amor, doncs, esdevé una fase prèvia a la descoberta de l'amor diví. D'igual manera, a la literatura catalana Ausiàs March incorpora la lluita i els dubtes del jo poètic entre la fin'amor i *caritas*, mentre que a França, Guillaume de Machaut integra motius de base clàssica a la seva exposició de les relacions amoroses. Així doncs, Mossèn Gras hereta un text i una història antiquats, dins el qual tant el llenguatge com la redacció de la passió entre Lançalot i Ginebra de poc li podien servir sinó els transformava profundament.

En primer lloc, hom no hauria de sorprendre's per l'elecció de modificar l'estil directe de la *Mort* per la narració en tercera persona del que pensen i diuen els amants tot i tractar-se d'una tragèdia. Si bé les nocions més arrelades de tragèdia es podria dir que són les grans obres teatrals clàssiques i shakesperianes, a l'època tardomedieval les seves referències n'eren unes altres. Com recorda Josep Pujol, al marc teòric d'aleshores, la relació entre el mode dramàtic i el teatre clàssic són "insignificants." Per tant, retòricament la posada en escena es

projecta sobre el discurs escrit (1995-96: 61). Això es pot aplicar a la prosa de Gras, la qual intenta de reeixir el sentit tràgic de l'obra mitjançant l'estil indirecte, que li permet més llicències retòriques que no pas posar les paraules en boca dels protagonistes.

Una comparació de com el començament del capítol VIII de la *Tragèdia* altera l'estil directe de l'original (cap. 34) mostrarà l'efectivitat de Gras per melodramatitzar i emfatitzar els sentiments de Ginebra. La *Mort* fa:

Quant la reïne sot que li freres Lancelot et si cousin estoient venu, ele fist Boort devant lui venir, si li dist: « Boort, avez vos esté a cele assemblee ? — Dame, oil, fet il. — Et veïstes vos Lancelot vostre cousin ? — Dame, nenil, car il n'i fu mie. — Par mon chief, fet la reïne, si fu. — Dame fet il, sauve vostre grace, non fu ; il ne puet estre, se il i eüst esté, que il n'eüst parlé a moi et que ge ne l'eüsse conneü. — Veraïement le sachiez, fet la reïne, que il i fu, a teles enseignes que il ot unes armes vermeilles toutes d'un taint et porta sus son hiaume une manche a dame ou a damoisele, et ce fu cil qui veinqui l'assemblee. — En non Dieu, fet Boorz, de celui ne voudroie ge en nule maniere que ce fust messires mes cousins, car cil dont vos me parlez, si comme l'en me dist, s'en parti moult durement navrez de l'assemblee, d'une plaie que ge li fis a une joustel el costé senestre. — Maleoite soit l'eure, fet la reïne, que vos ne l'oceïstes, car il s'est si desloiautez envers moi que ge nel ciudasse por riens del monde que il le feïst. — Dame, fet Boorz, comment ? » Et ele li conte tout ainsi comme ele le pensoit.¹ (cap. 34)

¹ “Quan la reina sabé que el germà de Lançalot i el seu cosí havien arribat, féu cridar Baors davant seu, i li digué: “Baors, heu estat vós al torneig?”, “Sí, senyora,” féu ell. “I hi vau veure el vostre cosí Lançalot?”, “No, senyora, perquè no hi vingué.” “Per ma fe!” féu la reina, “que hi era.” “Senyora,” féu ell, “per la vostra gràcia, que no hi era. No pot ser que, si ell fos allà, no parlés amb mi o que jo no l'hagués conegut.” “Sapigueu, féu la reina, que ell hi era. I les ensenyes que portava eren totes de color vermell i a sobre del seu elm portava la màniga d'una senyora o damisel·la, i fou ell qui vencé al torneig.” “En el nom de Déu,” féu Baors, “de cap manera, jo voldria que això fos veritat, que aquell cavaller fos el meu senyor cosí, car de qui vós em parleu, tinc entès, que marxà greument nafrat del torneig per una ferida que li vaig fer al costat esquerra.” “Maleïda sigui l'hora,” féu la reina, “que no” el

Aquesta llarga conversa (que encara va més enllà a la *Mort*) exemplifica la diferència en l'estil narratiu i objectius moralitzants d'ambdues obres. El text francès, sent un *roman* d'una llargada considerable, es pot permetre de dramatitzar les converses dels protagonistes i els seus tira i arronses dialèctics. Tot però, a la molt més curta reelaboració catalana, diàlegs d'aquestes dimensions tallarien el ritme narratiu i aportarien ben poca cosa a la seva dimensió didàctica. En aquest passatge, només al final Ginebra mostra clarament els efectes de la gelosia, desitjant que Baors hagués mort Lançalot. La cruesa de les paraules de la reina contrasten amb l'estil recargolat i figuratiu de Gras, el qual precisament se centra a desenvolupar l'última frase de la cita: "tout ainsi comme ele pensoit". El capítol VIII comença així:

La reyna, donchs, aflegida de la offensa que stimà vera, com a fora de seny de multitud de dolor se acumulà; e no sols a plors, plans e dol se donà, mas lo que li ha a ésser dolorós, ço és apartar-lo de si, fermament obrar proposa. Per ço, cridat Baors, que entre ells era segur i secret mijà, après de haver doloroses làgremes e gemechs forçat lo ànimo malalt, e clama[n]t-se davant ell, declarant la gran malvestat de què tant se tenia del seu fals cosí per avilada, li encarreguà que'l desenganàs com ab ferm e inrevocable prepòsit sia venguda a lunyar-lo de si; affegint, e ab sagrament fermant, que tant quant la vida acompanyaria los seus dolorosos membres, may ab ella ni pau ni gràcia en algun temps atenyeria, e que en loch de la sperança que causar se poria de cobrar lo que are pert, prenga constant e durable parer de nunca poder aconseguir solament almenys la sua vista; e sense pus, plena de despit e desdenyosa, callà. (cap. VIII)

En comptes de transcriure la llarga conversa entre Baors i Ginebra, Gras n'ofereix un resum de les idees principals, intercalant els amargs i contradictoris sentiments de la reina. L'estil directe de la reina al

vau occir car m'ha estat més deslleial del que mai per res del món m'hauria pogut imaginar." "Senyora," féu Baors, "Què dieu?" I ella li explica tot de la manera que ho pensava." (la meua traducció)

francès s'amplifica i transforma en estil indirecte. Gràcies a això, el seu estat de desassossec i el seu neguit s'expressen de manera més punyent i precisa. Si a l'original els seus desigs de venjança i el seu patir s'impliquen en les seves paraules, el recurs retòric de l'*amplificatio* amb una prosa extremament elaborada del text català apropen el lector al estat psicològic de Ginebra i exposen el seu comportament guiat pels sentiments i no pas per la raó. Tot això contribueix a emfatitzar la finalitat educativa de l'obra, on s'avisava dels patiments innecessaris dels enamorats provocats per una gelosia sense raó de fonament. Aquesta idea d'advertir l'audiència dels perills de deixar-se portar pels sentiments o apetits humans en comptes de menar-se per la raó o l'intel·lecte es remunta precisament a la ja esmentada *De Consolatione Philosophiae* de Boeci, sent un tema recurrent al període tardomedieval.

Si bé a l'anterior paràgraf Mossèn Gras combina les tècniques retòriques de la *reductio* i l'*amplificatio* per recrear un mateix capítol de manera que s'adigués amb l'objectiu didàctic de la *Tragèdia*, l'ús metòdic de la primera també altera els *topoi* associats amb els *romans courtois*. Tradicionalment, el *topos* d'*amor et militia* era la força que empenyia el desenvolupament de l'obra. L'objectiu primordial del cavaller era de conquerir el cor de la dama, i prou sovint assolir un status social privilegiat gràcies al matrimoni. L'amor, doncs, amagava els desigs de molts cavallers que veien en el matrimoni una manera d'escalar socialment dins una societat tancada. A més de la retòrica de la fin'amor, el cavaller necessitava demostrar-li la seva vàlua al camp de batalla; és a dir, era imprescindible evidenciar l'excel·lència dins del seu rol social. L'exemple de Lançalot i Ginebra és paradigmàtic: Lançalot ha de testimoniar-se com el millor cavaller del món per arribar al cor de la millor senyora del món, Ginebra. Per tant, aquest tret tan bàsic de la seva història d'amor no podia ser obliterat en la seva totalitat a la *Tragèdia* malgrat no contribuir gens a la *intentio auctoris*. Com a conseqüència, Gras fa servir la *reductio* estratègicament quan cal parlar sobre els fets d'armes. El torneig de Winchester, que a la *Mort* comprèn tres capítols sencers (cap. 18-20), es redueix a dues frases al text català:

Vengut en lo torneig, ab stranyes ardiments, ab braves proeses e ab ardents animositats, tan loada [fon] la alta empresa de Lançalot, que vencedor de tots se partí, sens ésser may conegut. Portà-sse'n, però, una fonda nafra de la mà de Baors de Gaunes, cosín germà seu, molt perillosa. (cap. IV)

Gras suprimeix tota l'acció, explicada amb tota mena de detalls a la narració francesa. En el seu lloc, resumeix tot allò que tingué lloc amb la màxima concisió possible. Textualment, és només gràcies a un vocabulari precís que el lector reconeix l'heroïcitat de Lançalot. Tanmateix, de ben segur que l'autor també juga amb el suposat coneixement extradiegètic de l'audiència en tant que la divulgació de la vulgata artúrica als territoris de parla catalana durant la edat mitja tardana era molt estesa. El *topos d'amor et militia*, essencial per a la consumació de la relació entre ambdós protagonistes, es preserva, però l'equilibri inevitablement s'altera. L'aspecte marcial pràcticament desapareix; el lector l'intueix i l'imagina. Així mateix, l'aspecte dramàtic i tràgic es reforça, prenent un lloc central a l'obra.

La natura de l'amor entre Lançalot i Ginebra

Un altre punt bàsic per entendre les diferències entre ambdues narracions i el significat i posicionament de la *Tragèdia* dins del corpus de la Matèria de Bretanya és el punt de partida de les dues. Després de *Lancelot propre* i la *Queste del Saint Graal*, la *Mort le Roi Artu* constitueix la continuació de les altres dues. Lògicament, l'amor entre Lancelot i Guenevere havia sofert una llarga evolució d'ençà que els futurs amants es coneguessin al *Lancelot*. A l'inici de la *Mort*, Lancelot “eüst del tout renoiee la reïne Guenievre”² (cap. 4). Per contra, la *Tragèdia*, un text amb una història continguda en si mateixa, no podia començar amb una renúncia fora de context. Gras escriu: “Ell e la reyna en una voluntat enamorada eren conjunts” (cap. I). És cert que a la prosa francesa *Lancelot*, malgrat la seva renúncia, mai deixar d'estar enamorat de la reina. Tot però, l'obligada separació entre els amants crea unes fissures en la seva relació, que són

² “havia renunciat del tot a la reina Ginebra.” (la meua traducció)

inexistents a la *Tragèdia*. Conseqüentment, aquest petit, però molt significatiu, detall és clau per tal d'entendre la concepció de l'amor i el desamor a l'obra. Dins de l'univers de l'obra de Gras, la fin'amor entre el cavaller i la reina es presenta molt més constant i sense esquerdes prèvies, ben al contrari de l'original.

En aquest context, la concepció de la gelosia de Ginebra roman menys justificada a l'obra catalana. Lançalot no mostra mai la intenció de separar-se'n. El conflicte que ja apareixia al *Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes entre la lleialtat al seu senyor, el rei Artús, o a la seva senyora, la reina Ginebra no hi és present. L'heroi és l'exemple perfecte de constància i perseverança en l'amor, l'exemple perfecte que Mossèn Gras construeix per atènyer un dels seus dos objectius didàctics. És precisament per aquesta imatge idealitzada de Lancelot com a amant, més reeixida fins i tot que a la *Mort*, que la gelosia de Ginebra, alhora molt més desenvolupada, també té menys raó de ser. Aquest contrast, doncs, també ajuda a transmetre l'altra fita educativa de la *Tragèdia*, la d'advertir les dames sobre els perills de la gelosia aparent sense fonament real.

Conclusió

Estilísticament, Mossèn Gras transforma totalment l'original francès amb la finalitat de modernitzar la narració d'acord amb els nous canons d'escriptura contemporània. En la seva adhesió a l'estil d'arrel humanista, Gras pren com a models els seus predecessors catalans i europeus. La seva vinculació amb Itàlia el posa en una situació de privilegi per accedir als texts d'autors com Leonardo Bruni, gran difusor de la literatura clàssica i imitador de la prosa cicerònica. La prosa humanista tan summament elaborada, adornada de girs lingüístics i cultismes i estructurada seguint models llatins respon a la intenció de, per una banda, recuperar una obra bàsica de la literatura medieval, però adaptada a les preferències estilístiques imperants, i per una altra, emplaçar la *Tragèdia* en un context humanístic d'abast tant català com europeu.

Temàticament, Gras també opta per reconstruir el concepte de la fin'amor, que tal com s'expressava a la *Mort* ja havia quedat

antiquada. Això fa que l'autor reescrigui i transformi la història d'amor entre Lançalot i Ginebra, acomodant-la al gust per les novel·les sentimentals de l'època. Els nous objectius didàctics de la narració estipulats a la dedicatòria juguen un paper clau en la transformació de la relació entre els amants. Per assolir aquestes fites, Gras aplica de manera metòdica les tècniques de la *reductio*, eliminant tot allò que és superflu per al seu discurs, l'*amplificatio* per desenvolupar l'estat anímic de Ginebra, subratllant la seva gelosia i desigs de venjança i la *inventio* per donar una imatge més constant de Lançalot com a amant. Tot i que li manca el final, el resultat evidencia que Gras, prenent una perspectiva humanista, advoca per un amor terrenal reposat on regeixin la lògica i la raó. Malgrat el poc reconeixement de la *Tragèdia de Lançalot*, aquesta *transculturització* i posada al dia de la *Mort* només s'aconsegueix en una interrelació perfecta entre la temàtica, la tècnica i l'estil.

Bibliografia

- Bohigas, P. (1961). 'La Matière de Bretagne en Catalogne', *Bulletin Bibliographique de la Société Internationale Arthurienne* XIII, pp. 81-98.
- Drayson MacDonald, E. (1999). 'Translation or Re-creation? A Textual Comparison between Two Sections of Juan Ruiz's *Libro de buen amor* and their Latin and French Counterparts', *Forum for Modern Language Studies* 35:4, pp. 372-85.
- Gras, Mossèn. (1984). *Tragèdia de Lançalot*, Riquer M. de (Ed.). Barcelona: Quaderns Crema
- Kelly, Henry A. (1986). 'The Non-Tragedy of Arthur', Kratzmann G.; Simpson J. (Eds.) *Medieval English Religious and Ethical Literature. Essays in honour of G. H. Russell*. Cambridge: CUP pp. 92-114.
- . (1993). *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: CUP.
- Lida de Makiel, M. R. (1959). 'Arthurian Literature in Spain and Portugal', Loomis, R.S. (Eds) *Arthurian Literature in the*

- Middle Ages: A Collaborative Study* Oxford: OUP, pp. 406-18.
- Mort le Roi Artu, La.* (1964). Frappier J. (Ed.). Genève: Librairie Droz
- Pujol, J. (1995-96). 'El desenllaç tràgic del Tirant lo Blanc. Les Troianes de Sèneca i les idees de tragèdia al segle XV', *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* XLV, pp. 29-66.
- . (2002). 'Expondre, traslladar i reescriure clàssics llatins en la literatura catalana del segle XV', *Quaderns: Revista de traducció* 7, pp. 9-32.
- Wittlin C. (1995). *De la traducció literal a la traducció literària*. Barcelona: Biblioteca Sanchis Guarner.