

“BLANDÍN DE CORNUALLA”: CAP A LA NOVEL·LA CAVALLERESCA

«*jus lo front port vostra bella semblança*»

El *Roman de Blandín de Cornualla* és un seguit de 2.394 versos narratius de tema cavalleresc que segueixen la forma de les noves rimades. D'autor anònim, aquesta obra de la fi del segle XIII o del començament del XIV està escrita en un occità amb nombroses solucions catalanes, fonètiques i morfològiques.

Aquestes indicacions lleus ens permeten iniciar unes reflexions generals sobre l'estil d'aquesta forma, tant pel que fa a la mateixa forma com pel que fa al seu contingut. Ens proposem, en definitiva, assenyalar alguns dels trets que matisen l'etiquetatge amb què aquesta obra ha estat classificada del 1873 ençà¹ i que ens la fan veure com un dels esguards d'una estètica nova que, anys a venir, es plasmarà, més ben definida, en les novel·les cavalleresques. Caldrà, doncs, situar el Blandín en el context genèric dins el qual

1. Segons PAUL MEYER, *Le Roman de Blandín de Cornouailles i Guiot Ardit de Miramar*, «Romania», II (1873), pàgs. 170-202. Aquesta edició, que volia ser «crítica» però no oblidava que era una «édition princeps», va ser la primera de les escasses dedicacions dels entesos a aquesta obra. La «Introduction» de Meyer ha determinat el camí dels estudis posteriors, almenys en tot allò referent a l'autoria, l'origen del copista, data del text i consideració sobre la vàlua del text... Només ARSENI PACHECO, *El «Blandín de Cornualla»*, dins *Studies in Catalan/Estudis sobre el Català. Volume in Memory of Josephine de Boer* (Barcelona 1977), pàgs. 139-160, ha intentat revisar els pronunciaments, no massa favorables, sobre el Blandín.

sembla que s'insereix i, d'altra banda, caldrà que el localitzem en l'horitzó de la narrativa catalana d'aleshores.

El pas de les cançons de gesta i dels *romans* de matèria clàssica als *laisse courtois*² i —sobretot— als textos de Chrétien de Troyes ens indica una concepció ja distinta i, en certa mesura, distant del fet literari mateix.³ Pierre Gallais ens diu que Chrétien de Troyes és «le père du roman moderne»⁴ i que el seu *Érec et Énide*

2. Cf. quant al *lais* narratiu, els exemples i anotacions que trobarem a *Nueve lais Bretones i «La Sombra» de Jean Recart*, traducció i introducció d'ISABEL DE RIQUER (Madrid, Siruela, 1987). LLUÍS CABRÉ, *El conreu del lai líric en la literatura catalana medieval*, «Llengua i Literatura», 2 (1987), pàgs. 67-132, ens facilita les coordenades de la trajectòria d'aquest gènere i, en concret, del seu altre vessant, a més d'incloure unes referències bibliogràfiques riques i sucoses que ajuden poderosament a aqueixa completa visió de conjunt. No oblidem el pòstum ERNEST HOEPPFNER, *The Breton lais*, R. S. LOOMIS (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History* (Oxford, Clarendon Press, 1959), pàgs. 112-121; les notes generals que trobarem, entorn de l'estil *laisse*, a PAUL ZUMTHOR, *Langue, texte, énigme* (París, Seuil, 1975), pàg. 239; les dades de MARTÍ DE RIQUER, *Història de la literatura catalana*, II (Barcelona, Ariel, 1980²), pàgs. 40-42 i d'ERICH AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura* (Mèxic, Fondo de Cultura Económica), pàgs. 108-187, i també de J. CH. PAYEN, *Le Moyen Âge, I. Des Origines à 1300* (París 1940), pàgs. 80-82.

3. Cf. JEAN FRAPPIER, *Le roman breton: des origines à Chrétien de Troyes* (París, SDU, 1950); PIERRE GALLAIS, *De la naissance du roman. À propos d'un article récent*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 53, XIV (1971), pàgs. 69-75. Més aprofundits seran PETER DRONKE, *Ronheid: les premières traces du roman courtois*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 2, XII (1969), pàgs. 365-382, i JEAN FRAPPIER, *Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XII^e siècle*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», II (1959), pàgs. 365-382. Però no podem deixar de banda el de Troyes: JEAN FRAPPIER, *Chrétien de Troyes*, dins R. S. LOOMIS (ed.), *op. cit.*, pàgs. 157-191 i L. T. TOPSFIELD, *Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances* (Oxford, Oxford University Press, 1959) ens criden l'atenció sobre l'influx de la seua obra en la configuració formal i ideològica del *roman* de tema artúric. En aquest mateix sentit, cf. també HUGUES MICHA, *Structure et regard romanesque dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 52, XIII (1970), pàgs. 323-332. Però la narració canvia, a la fi del segle XIII: FERNANDO CARMONA, *La transformación de la narrativa a finales de la Edad Media* (Múrcia, Ed. Límites, 1984), pàgs. 97-132... I, a la fi, potser una passejada descentauixadora: MARIE-LOUISE OLLIER, *Utopie et roman arthurien*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», XXVII (1984), pàgs. 223-232.

4. P. GALLAIS, *op. cit.*, pàgs. 74-75.

és el primer *roman* modern, és a dir, la primera «novella» moderna. Els pares d'aquesta obra no són els anomenats *romans antiques*, sinó l'«imagination créatrice —ou structurante, combinatrice— d'un romancier écrivaint à un moment donné, dans une société donnée». En els escrits de Chrétien de Troyes hi ha, més enllà d'un món ideal, la possibilitat d'atenir-se a un món real, profundament veritable, lògic... un món on «la Joie est possible». Es tracta d'un món i d'uns textos on —com conclou Gallais—⁵ «la technique vient à rentrer dans l'obéissance de la conscience [de la connaissance]». Pot ser que, en aqueixes obres, ja hi hagués el relat.

El «relat» és, segons Tzvetan Todorov,⁶ l'«encadenamiento cronológico y a veces casual de unidades discontinuas». Ens ho aclarirà millor Bremond⁷ en dir-nos que el «relat» és un «discours interprétant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action». Es tracta d'allò que Paul Zumthor⁸ explica com una «succession qui s'oppose à la contiguïté de la description, ainsi qu'à l'«effusion lyrique», quoique l'une et l'autre soient fréquemment assumées par la narration, et intégrées à sa temporalité propre, à titre de «circonstances».

Els escrits de Maria de França i, especialment, els de Chrétien de Troyes, a l'igual que el comú de la Matèria artúrica i de la inspiració bretona, proposen una entesa entre l'autor i el lector que no és tan estreta ni tan determinada com la que gairebé imposaven (i imposen) l'èpica, els cants narratius, els contes... En el *roman* caldrà seguir, més aviat obedientment, la màxima aristotèlica: «Cal preferir l'impossible que és versemblant al possible que és increïble».⁹ El lector no ha de ser tan crèdul ni tan ingenu. W. H. Auden¹⁰ ens ho explica magníficament: «Mientras un poeta

5. *Ibid.*, pàg. 75.

6. *La doble lógica del relato*, dins S. SANZ & J. BARBACHANO (eds.), *Teoría de la novela* (Madrid, Editorial Temas, 1976), pàg. 389.

7. *La logique des possibles narratives*, «Communications», 8 (1966), pàgs. 62-63.

8. *Essais de Poétique Médiévale* (París, Seuil, 1972).

9. *Poética*, dins A. GONZÁLEZ (ed.), *Poéticas. Aristóteles, Horacio, Boecio y Boileau* (Madrid, Editora Nacional, 1981), pàg. 111.

10. *Dichtung und Wahrheit (un poema no escrito)*, «Poesía», 29 (1988), pàg. 53.

hable de las hazañas de otros, su poema puede ser malo pero no puede ser falso, aunque las hazañas no sean históricas».

Arseni Pacheco¹¹ va trobar un tret important per a la concepció de la novella tal com sembla que hom la concebia aleshores: «el fet que la realitat és sovint tergiversada com drap de tintorer». La realitat, la realitat «literària», exigirà uns preus més alts, però.¹² I, en el principi, ens trobarem el *roman*... A casa nostra, les noves rimades seran les formes textuais d'abastar la realitat, de literaturitzar-la, seran les formes d'expressió d'allò que, més enllà dels Pirineus, cap al Nord, hom escrivia dins el motlle dels decasil·làbics francesos.

El *Blandín*, segons el seu títol, és un *roman*. En el *Blandín* hi ha un manlleu de trets i de coses ben conegudes per tots que hom barreja amb d'altres procedents d'allà on les pors dels homes i les lleis de la natura no aprofiten per a res. Hi ha, també, elements fantàstics o, simplement, no reals: un gos que guia els protagonistes, Blandín de Cornualla i Guillot Ardit de Miramar (vv. 39-42); lleons que bramen al servei de gegants dolents (vv. 311-315); un astor blanc, clau per a desencantar Brianda, la donzella amb qui es casarà Blandín (vv. 1395-1400); un ocell que parla i que indica el camí que cal seguir (vv. 548-551); gegants que empresonen donzelles i amb els quals s'han d'enfrontar els nostres protagonistes (vv. 99-106); una serp gegant, un drac que dorm i un sarraí negre i encantat... Un seguit d'elements procedents de l'imaginari bretó, en la seua majoria, i quasi tradicionals de la matèria artúrica. Però aquests elements, amb d'altres com ara les particions de camins i les separacions de Blandín i Guillot Ardit, no es compor-

11. *Notes per a l'estudi de la narrativa catalana en vers dels segles XIV i XV*, dins *Actes del Segon Colloqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes* (Montserrat, Abadia, 1982), pàg. 152.

12. Cf., primer, ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina* (Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1981), pàgs. 212-241, i FERNANDO CARMONA, *op. cit.*, pàgs. 45-49 i 122-132. Aqueix preu potser és el de la versemblança, el d'un cert gust per l'exactitud en unes obres que volen ser creïbles. Hom avança cap a la prosa, feu fins aleshores de la historiografia, que no era un exemple de veritat... En aquest punt, cf. LOLA BADIA, *Verdad y literatura en las crónicas medievales catalanas: Ramon Muntaner*, «Dispositio», 27, X (1985), pàgs. 29-44.

ten eficientment com a tals en aquesta obra; no hi exerceixen cap hegemonia efectiva. Al nostre autor anònim l'interessava més una semiosi que, sense barallar-se del tot amb la suggestió del clima i el to fantàstics, no allunyàs el lector de la realitat, de la funcionalitat si més no. Aqueixos trets no són prou per a neutralitzar la primacia de l'«element real» en el *Blandín*. Si això no fos així, l'objecte del *Blandín* restaria adulterat, traït o, només, no s'ajustaria a les coordenades genèriques del *roman* i, sobretot, tampoc no s'ajustaria gens a les coordenades (cotextuals) concretes d'acord amb les quals es desenvolupa l'objectiu d'aquesta obra i que trobem explicitat en els vv. 2.393-2.394, els darrers: «E pregàs Dieu que aissí vos prenna. E que vos don (a tut e a tutte) la bona strenna». Sense oblidar-nos dels vv. 2.389-2.392: «Aras ve vos che vos ay dich/Cum Blandin e Gulhot Ardit/Atroberon bonas molhers,/ Car feron com(a) bons cavaliers».

Aquests versos esdevenen la síntesi i l'explicació d'una certa voluntat de *prodesse*, que deu haver guiat el plantejament del *Blandín* i que deu haver-ho fet més enllà del valor pedagògic que Victòria Cirlot¹³ reconeix en tot *roman*. Aquests versos ens diuen per què l'autor s'ha decidit a llevar importància als elements meravellousos, a fer escasses les referències a tot allò que no fos el combat i la gòbia de la recerca del triomf, a no descriure'ns les armes dels seus protagonistes ni fer-nos algunes traces de les seues faccions i aspecte —encara que ho hagués fet d'acord amb la «tradicció»—, a minvar la quantitat i la qualitat de l'amor cavalleresc, a referir-se només l'imprescindible al decurs temporal i, molt menys encara, a l'espacial i escenogràfic...

En el *Blandín* el realisme és en els combats, en els modes de sentiment i en la manera d'expressar-ho. Hi ha una atenció especial —però sempre breu— als trets sanguinolents del combat, sobretot quant a Guillot Ardit. Però no hi ha cap descripció més enllà de la simple constatació dels colps feridors i de les seues conseqüències que faça referència a l'esforç que impliquen... i no

13. *Prólogo* a ANÓNIMO, *El Cementerio Peligroso* (Madrid, Siruela, 1984), pàg. XXIV.

oblidem que el combat, el combat esforçat, tal vegada serà l'essència de la cavalleria postulant o, si de cas, la seua expressió més espectacular i entretinguda.

En el *Blandín* no hi ha lluites extraordinàries, ni tresors, ni al·lucinacions, ni cementiris perillosos, ni castells, ni cap alegoria de les virtuts del bon servidor de Déu o, almenys, de l'Orde de la Cavalleria. Hi ha alguns trets fantàstics que no aconsegueixen emportar-se la història de Blandín i de Guillot Ardit lluny de la realitat o de la quasi estricta versemblança. Arseni Pacheco¹⁴ ja pinzellava aquest punt en dir-nos que en el *Blandín* «el teló de fons de l'acció és un món fantàstic i meravellós, però l'estructura de la forma i el tractament literari dels elements narratius fan oblidar-ho i, sense adonar-se'n, el lector accepta com a versemblant i lògic el relat fabulós». Tal vegada, però, hi ha aqueixa acceptació perquè més aviat, en el *Blandín*, el relat no és «fabulós».

El món del *Blandín* no és tan diferent dels que trobarem en d'altres narracions en vers més o menys coetànies. Per exemple, *Frayre de Joi i Sore de Plaser*, que també intenta presentar lògicament i versemblant una acció de caires fantàstics. El món del *Frayre* és, però, una recreació estètica conscient i explícita d'un altre de fantàstic que, a més, pertany a una altra tradició creativo-literària. I en açò difereix del *Blandín*.

L'autor del *Frayre* té allò que potser és la mala consciència cultista d'iniciar el text amb una justificació de per què l'escriu seguint la forma de la «faula» i de per què, a més, ho fa en francès.¹⁵ El *Frayre* és, doncs, l'adopció i immediata adaptació corteses d'un tema i d'una narració populars. En aquesta adaptació ningú no intentarà apropar al món referencial (a la realitat) els seus elements originaris, populars però «de faula» i, per tant, allunyats. És per açò que l'autor té molt de compte a l'hora de l'escriptura: vol fer versemblant el conte base a un públic lector, és a dir, l'ha de fer adequat i agradós als gustos literaris de l'ambient al qual

14. *Blandín de Cornualla i altres narracions en vers dels segles XIV i XV* (Barcelona, Edicions 62/«La Caixa», 1983), pàg. 13.

15. Cf. *Blandín de Cornualla i altres narracions*, pàgs. 80-98, vv. 1-17.

devia pertànyer aqueixa dama «ab cors gen» que li'l va encomanar.

El *Blandín*, per la seua banda, sempre ancora els elements fantàstics en el «món empíric dels seus lectors».¹⁶ Gosem dir que el *Blandín*, fins i tot, ancora aqueixos elements en el món empíric dels seus protagonistes, el qual devia diferir ben poc del món referencial dels seus lectors models. Un món, aquest, que ben fàcilment deu ser —com deia Pacheco—¹⁷ «el món cavalleresc i cortesà que els autors i lectors acceptaven com a model ideal de l'existència i conductes humanes». Ara bé, creem fermament que, tot això no obstant, el món possible del *Blandín* perdrà una gran part de tot el que deu tenir l'ideal, d'inabastable i d'irreal. El *Blandín* es proposa demostrar la tangibilitat, la possibilitat i fins i tot la facilitat de conquesta del seu propi món, el dels cavallers. El del *Blandín* no és un món ideal, almenys en les seues manifestacions externes i perquè, tal com ens el presenta l'autor anònim, ens trobem davant un curiós exemple de coincidència quasi completa entre el món referencial i el possible, entre la veritat i la literatura. Aquest món, el del *Blandín*, com tot allò real, és aprehensible...

En el *Blandín* hi ha un món a conquerir; hi ha una aventura a cercar. Heus ací la causa per què Blandín de Cornualla i Guillot Ardit de Miramar abandonaran «leur hostals» (v. 23); perquè en el seu viatge peripatètic hi haurà massa son, pocs castells i massa aventura.

Podem afirmar que, més enllà de la «intenció realista» que hom¹⁸ reconeix en el *Blandín*, la realitat també es troba en la referencialitat que mou l'autor i des de la qual intenta enllestir literàriament una situació i un fi. Però hem de tenir molt en compte que Roland Barthes,¹⁹ en matisar «realitat» i «realisme», afirma que «l'obra més "realista" no serà la que "pinte" la realitat, sinó la que, tot valent-se del món com a contingut [...], explotarà tan

16. *Ibid.*, pàg. 13.

17. *Ibid.*, pàg. 14.

18. *Ibid.*, pàg. 13.

19. *El grau zero de l'escriptura i nous assaigs crítics* (Barcelona, Edicions 62, 1973), pàg. 13.

profundament com li serà possible la *irreal realitat* del llenguatge». A més, Bouerneuf i Ouellet²⁰ sentencien, greus i seriosos, que «el realismo, pues, es imposible o, mejor, no es lo que se creía que era». Heus ací la vàlua del *roman* davant del conte, de l'èpica, dels cants narratius, etc.: un grau més elevat de recreació, una relació distinta/nova amb el lector, una complicitat formal, argumentativa, temàtica i narrativa més greus i, alhora, més lliure, menys travada. Hi deu haver uns altres posats a l'hora de l'escriptura derivats de les pulsions de la realitat, que permeten (o imposen), en la fi del segle XIII i en el començament del XIV, la representació no gens afectada de la ficció.

D'altra banda, també ens interessa *La Faula* de Guillem de Torroella. Ja Riquer²¹ ens va indicar que aquesta obra era «de fet, una visió fantàstica». Pere Bohigas i Jaume Vidal Alcover²² hi insisteixen: «L'acció de *La Faula* de Guillem de Torroella transcorre en un món fantasmal». L'autor mallorquí tractava de fer un alligonament dins una tradició/visió fantàstica de la mateixa tradició i, alhora, de la mateixa realitat. Aqueixa tradició, a més, comptava amb Artús, la seua espasa i la fada Morgana, tan abellidors de cara al públic, i que li permetien jugar amb l'avantatge d'un cert criteri d'autoritat. Però aquest no serà l'Artús cap d'herois. Serà un guerrer del Nord que, ferit, s'ha refugiat a la Mediterrània...²³

Artús i l'espasa són, només, unes excuses perquè l'acció de *La Faula* sembla fantàstica i, a més, perquè puga esdevenir-se. En aquesta obra ningú no s'allunyarà de la realitat. Guillem, en viatjar a l'illa llegendària i ser en presència d'Artús, retorna de seguida a la realitat: hi ha l'espasa del rei que l'ofereix, la realitat, que l'enfalca tot just en el moment i lloc tal vegada més fantàstics.

La modernitat de *La Faula* respecte al *Blandin* està en la crí-

20. *La novela* (Madrid, Taurus, 1974), pàg. 139.

21. *Història*, II, pàg. 75.

22. Editors de GUILLEM DE TORROELLA, *La Faula* (Tarragona, Tarraco, 1984).

23. Cf. ROGER SHERMAN LOOMIS, *The Legend of Arthur's Survival*, dins R. S. LOOMIS (ed.), *op. cit.*, pàgs. 64-71.

tica que hom fa del món real (des de l'irreal) amb l'esperança que millore, que es modifiqui. La màgia no actuarà directament: enviarà (?) un portaveu. Guillem, que també pertany a aqueixa realitat. Però *La Faula* acaba i no sabem si Guillem s'hi mullarà... Al cap i a la fi, podrem parlar de la «modernitat» o de l'especificitat que tant *La Faula* com el *Blandín* —sense barrejar-se— mostren respecte a les obres que integraven elements artúrics, bretons, llegendaris o que s'integraven plenament en aqueixes tradicions.

El *Blandín* lliga diverses situacions o «casos» típics dels llibres de cavalleria d'una manera que coincideix amb el plantejament del *Libro del Cauallero Zifar*. Aquesta obra castellana, també datable cap als volts del 1300, és, segons Maria Rosa Lida de Malkiel,²⁴ «un no logrado maridaje de narración didáctica y de novela cavalleresca». En el *Zifar* hi ha una visió força incompleta i interessada de l'ideal cavalleresc. Potser com en el *Blandín* (sobretot en els episodis protagonitzats per Guillot Ardit), el cavaller no s'enfrontarà amb cap enemic veritablement superior a ell i no servirà cap dama. Com Blandín i Guillot Ardit, Zifar i el seu fill només cerquen aventures perquè volen enriquir-se. També hi ha ben poca fantasia. L'autor del *Zifar* també es va interessar més per focalitzar l'acció i el seu desenvolupament. A la fi també hi haurà el premi, l'«strenna» que es formula com a moralitat. Ja ens ho diu així la senyora Lida de Malkiel:²⁵ «El premio del virtuoso tal y como se formula en la solemne moraleja final, es el bienestar en este mundo y en el otro [...] la "buena fama" es reputación por buenas obras».

El v. 2.388 del *Blandín*, «E Dieus lor donet pron de ben», ens apropa molt al deix d'aquesta obra cavalleresca i, en definitiva, a una concepció diferent de l'exercici cavalleresc. Hom hi canvia, en les acaballes del XIII i en els primers tombs del XIV, l'idealisme i l'heroisme cavallerescs pel càlcul del guany. Aquest canvi coinci-

24. *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1983), pàg. 259. Sobre el *Zifar*, cf. també M. STEFANO TANGER, *El «Cauallero Zifar»*. *Novela didáctico-moral* (Bogotà, Instituto Caro y Cuervo, 1972).

25. *Op cit.*, pàg. 259.

deix amb uns altres de sòcio-econòmics que, iniciats durant el segle XII, havien de permetre l'abandonament de les tenebres absolutes (si mai no n'hi va haver) i reformular l'ordre feudal. Es tracta d'un seguit de fenòmens que adobaran l'arrelament de l'ambient burgès, de l'ambient ciutadà, d'allò que obrirà el camí del Renaixement.²⁶ Roturacions més extenses, millors conreus, augment de les transaccions comercials, noves rutes, embranzida dels ordes mendicants, fi del conflicte de les Investidures, les croades... tot plegat va propiciar un canvi qualitatiu en les idees que hom abocava a la literatura.

Arseni Pacheco²⁷ va afirmar que el *Blandín* «és un curiós exemple de *roman* medieval». Més aviat creem que comença a deixar de ser-ho, de *roman* i de medieval. En el *Blandín* hi ha realitat en la proporció suficient per a no quedar arrelengrat en les mainades dels *romans* «clàssics» o dels llibres de cavalleria i per a veure-hi els esguards primers que ens aproparan a allò que hom anomena «novella cavalleresca».²⁸ Aquesta mena d'obres es caracteritzen pel seu tarannà centrífug en oposició a la fugida-cap-a-dins que representen els llibres de cavalleria. En les novel·les cavalleresques no importa tant l'endins de les passions com les peripècies additives que les illustren; hi interessa tant l'element real que s'hi redueix sensiblement la presència de tot allò extranatural.

En el *Blandín* el llenguatge és senzill. No hi fa gran cosa el mot, sonoritat nua, sinó allò a què el mot remet. Es tracta de l'in-

26. Cf. GEORGES DUBY, *Les Trois Ordres au l'imaginaire du féodalisme* (París, Gallimard, 1978), pàg. 365; JUDITH L. KELLOG, *Economic and social Tensions Reflected in the Romances of Chrétien de Troyes*, «Romance Philology», XXXIX, 1 (agost 1985), pàgs. 117, 119-120; PAUL ZUMTHOR, *Essais*, pàgs. 474-475, i ARNOLD HAUSER, *Historia social de la literatura* (Madrid, Guadarrama, 1976, pàg. 212, especialment allà on afirma: «La consecuencia inmediata de la aparición de una economía urbana y comercial es la tendencia hacia la nivelación de las antiguas diferencias sociales. El dinero, empero, introduce nuevos antagonismos (...) Los antagonismos de clase de aquí provenientes sobreponen, cruzan o exacerban las antiguas diferencias».

27. *Blandín de Cornualla i altres narracions*, pàg. 212.

28. Cf. MARTÍ DE RIQUER, *Història*, II, pàg. 18, i ARMANDO DURÁN, *Estructura y técnicas de la novela caballeresca* (Madrid, Gredos, 1979), pàgs. 66-70 i 73-119.

terès de la designació, no de l'encís de la significació. En aquesta obra l'autor empeny el lector cap a tot allò que narra i no a com ho fa. Aquest autor només va voler narrar el desenvolupament d'un tema, per això el llenguatge del *Blandín* és senzill en la factura del vers, del ritme, de la rima i del metre i auster en les filigranes de dicció.

En el *Blandín* les qualitats són humanes, com també ho és la manera de narrar-nos-les. En aquesta obra la narració no esdevé una inferència;²⁹ els elements fantàstics, probables símbols i icons, no hi són massa eficaços. El lector té accés més directe a la realitat a partir de la qual i sobre la qual hi ha el text. No hi trobarà el pas barrat per l'exquisidesa rígida dels elements meravellosos, que tant es multiplicaven en els llibres de cavalleria. Des del començament, sabem que es tracta de dos cavallers amics que marxen a la recerca d'aventures; al final es casaran amb sengles «bones molhers». Enmig hi ha un relat sobre la companyonia entre tots dos. És precisament aquesta zona la que fa plantejar-nos a quina casta d'herois pertanyen Blandín i Guillot Ardit, quina és l'actuació de l'autor i del lector i, en definitiva, quina mena de text és el *Blandín*.

El *Blandín* no busca una pregunta a l'estil de les que podem fer a propòsit del Grial, per exemple: «Què és el Grial», «Què significa el Grial?» El *Blandín* no intenta moure el lector ni a la identificació dels herois, ni a qualsevol pregunta d'aquesta mena. Hi ha, però, un altre tipus de preguntes: «¿Com es fa de bon cavaller?», per exemple, ja ens la proposa i resol el text mateix en els vv. 2.391-2.392 («Atroberon dos bonas molhers/Car feron cum(a) bons cavaliers»). Aquests versos ens remetent a tot el que s'ha narrat en els dos mil tres-cents vuitanta-nou versos anteriors i ens fixen l'atenció en l'organització macroestructural gnoseològica d'aquesta obra, la qual va una passa més enllà de la simple successió de lluites i d'aventures. Tot hi és en relació de «transformació».³⁰ L'autor s'encarrega de transformar l'estat de Blandín i de

29. Cf. J. S. RESINA, *La hermenéutica de la Ques del Santo Graal*, «Anthropos. Suplementos», 1 (octubre 1987), pàg. 13.

30. Cf. TZUETAN TODOROV, *La doble lógica*, pàg. 395.

Guillot Ardit. A mesura que el seu viatge es perllonga, no progressaran tant en l'espai i en el temps i en l'ús de la cavalleria com en el seu estat civil: es casaran. Aquest incident és més important que no sembla: se situa a la fi del text i a la fi de les aventures dels nostres protagonistes, i sembla força improbable que puguin continuar la seua dèria postulant i esforçada. Aquests matrimonis, Blandín amb Brianda i Guillot Ardit amb Yrlanda, signifiquen la transsubstanciació d'uns individus que passen, així, de fadrins recercadors (cavallers *ministeriales*, al cap i a la fi) a senyors. Aquest sedentarisme final, definitiu i satisfet, té el vist-i-plau diví: «E Dieus lor donnet pron de ben» (v. 2.388). Aquesta fi de la vida cavalleresca de Blandín i de Guillot Ardit evidencia una concepció molt funcional de l'exercici cavalleresc... Recordem, només, que els companys d'Érec el van censurar durament perquè, en casar-se amb Énid, es va oblidar de les justes i dels torneigs... tant l'estimava!

El nostre autor anònim es va negar (o potser ja no podia) a presentar-nos els seus protagonistes com a cavallers de llegenda. Sols així ens podem explicar que un dels dos, Guillot Ardit, no resulti sempre vencedor; que, tot i no resultar tan expert com semblava, hom li atorgui la dignitat de cavaller des del principi i que estiga tan allunyat de la gallardia i d'aquella certa fredor que hom reconeix en la cavalleria de veres; que l'autor gose referir-se a Blandín, el seu protagonista veritable, en diminutiu... Tot això acolora un cert deix irònic o, almenys, escèptic respecte del codi i la retòrica cavalleresques. Un deix, al capdavant, intensificat per la comparació que s'hi estableix en tot moment entre la fortuna, tan diversa, de Guillot Ardit, sempre en un pla inferior, empresonat i sense guardó, i Blandín, més apropat al formalisme i al conceptisme de les regles de conducta aristocràtiques cavalleresques.

Hi ha, en el *Blandín*, un *ethos* que no coincideix amb cap dels que seran habituals en la narrativa d'aleshores, catalana o de la resta del continent, de tema amorós o, especialment, britànic. El *Zifar* i, també, *Li Àtrex Perilloux*³¹ s'aproparan a aquest mode de

31. Cf. les reflexions de VICTÒRIA CIRLOT, *op. cit.*, pàg. XIV.

comprensió i d'expressió de la cavalleria... Tot plegat ens mena a creure en l'especificitat del *Blandín*: planteja unes relacions autor/lector, història/elements incorporats i fantasia/realitat de caïres distints i —el bo del cas— nous, no coincidents amb les que proposen *romans* o obres com *La Faula*, el *Frayre*, la *Vesió*, el *Tristany*, la *Quest*, el *Jaufré*...

La novella cavalleresca significa la fallida del codi del cavaller. En el *Tirant*, en el *Curial* i, fins i tot, en els primers cossos de l'*Spill* —tot i que aquesta obra valenciana ja és tota una altra cosa —tenim un rosari que palesa una concepció de la creació literària ben distinta de la que inspirava els llibres de cavalleria; una concepció, una estètica que ja s'anuncia en el *Blandín*, el *Zifar*, l'*Àtrex*... El *Tirant* i el *Curial* són, en el xv català, un rosari el primer misteri del qual ens el vol començar a resoldre el *Blandín*. En aquestes dues obres hi ha un feix d'allusions a la condició-sense-noblesa d'uns protagonistes com són els seus, massa determinats visceralment. Tirant, Curial i fins i tot en Grosser —quan fa fortuna servint com a cavaller, és a dir, com a «soldat de fortuna» a França— fan un llistat en el qual no seria massa desgavellat incloure —amb la precaució que caldrà— Blandín i Guillot Ardit.

De l'apatia ultrada de Curial a la timidesa desconcertant de Tirant, des de Guillot Ardit, tantes vegades derrotat, i Blandín de Cornualla, victoriós i feliçment casat, fins a en Grosser, vencedor amb les armes i derrotat en la recerca contínua de maridatges, tenim una galeria d'herois ambigus.

En el *Blandín* hi ha un altre món possible, que aprofita els elements britànics més llampants a fi de narrar una història que, en el fons, no té massa a veure amb aquelles en les quals aqueixos elements s'integraven originàriament. Hi ha unes altres preocupacions i intencions en la seua escriptura i en la seua lectura. Hi ha una transacció entre dos segles, uns canvis socials i econòmics... Hi ha, finalment, el moll d'un altre gènere literari, portador d'un codi més aviat ètic. Vet ací per què el *Blandín* no s'installa en el *roman*, ni en la tradició de la Matèria de Bretanya, tan còmodament com sembla. El *Blandín* bé pot ser un dels primers senyals

d'un terreny literari que serà reflex de símptomes canviants d'un món que s'allunya d'un altre que hom pretenia medieval quan no teocràtic. Al cap i a la fi, el *Blandin* se'ns mostra com una peyoració d'un temps i d'un estadi d'un gènere literari en els quals ni la prosa ni els cavallers estaven ja per a romanços.

VICENT MARTÍNEZ