

L'expiació amorosa i la conversió en home salvatge de l'esforçat cavaller Partinobles

M.^a Ángeles Sequero Garcia
(Universitat d'Alacant)

RESUM

Des de la *Bíblia*, passant per l'antiguitat clàssica, l'edat mitjana i l'edat moderna, la figura del salvatge ha estat una constant de la literatura i ha provocat el rebuig i l'atracció alhora de l'home de tots els temps. Concebut com a fera prodigiosa, representa la dualitat humana en el seu vessant més aterridor. Aquest article, centrat en la figura del protagonista de la novel·la cavalleresca breu *Partinobles*, pretén un apropament al tòpic de l'expiació amorosa, relacionat amb el motiu del cavaller que esdevé salvatge en perdre el favor de la seua dama i roman durant llarg temps a les forestes.

PARAULES CLAU

Tòpic literari, home salvatge, *Partinobles*

ABSTRACT

From the *Bible*, through old ages, the Middle Ages and the modern age, the figure of the wild man has been a constant in literature and has caused rejection and attraction at the same time. Conceived as a prodigious beast, he represents human duality in its most terrifying side. This article, focused on the romance of *Partinobles*, tries to make an approach to the topic of loving penance, trying to answer how a knight can become a wild man, when he loses his lady's favour and remains in the forest for a long time.

KEYWORDS

Literary topic, wild man, *Partinobles*

Rebut: 19/07/2015

Acceptat: 9/09/2015

Dins el món de les cavalleries apareix durant el segle XVI a l'antiga Corona d'Aragó la novel·la *Història de l'esforçat cavaller Partinobles*. Es publica potser en el període més desconegut de la nostra literatura, l'edat moderna. Segurament l'apel·lació de «Decadència» va allunyar el gust per l'estudi d'aquesta etapa, en pensar que després del segle XV i fins al primer terç del segle XIX sols ensopegaríem amb tediosos goigs, sainets de poc interès literari i d'altres insignificants obretes de caire únicament popular o religiós. La realitat, però, serà una altra. Centrant-nos exclusivament en les acaballes del segle XV i el segle XVI assistim a dos fenòmens cabdals per a la producció literària i que van íntimament enllaçats: el primer és que el públic lector demanda una literatura d'entreteniment que se'n separe de la literatura moralitzant i didàctica de caire medieval; el segon fenomen és l'eclosió del que coneixem com a literatura de consum, que s'impulsarà de manera molt eficaç arran de la vinguda de la impremta. Fins al moment la literatura s'entenia com un instrument adoctrinador, però ara el potencial receptor de les obres demanarà unes lectures enteses com a font d'entreteniment i amb les quals introduir-se en mons fantàstics que cadascú imaginarà de manera individual.

Totalment relacionada amb aquest *boom* impressor d'obretes breus i entretingudes està el *Partinobles*, text que gaudí d'un gran èxit de tiratge i públic. Aquesta collida, a més, no només li serà atorgada per ser una obreta divertida, sinó també per tancar-hi un argument en què es barregen elements de tradició culta clàssica, del folklore o dels *lais*, que acabaran formant part de la col·lectivitat en esdevenir elements de la nostra base folklòrica rondallística. I per damunt de tot sura la figura del cavaller, aquell que emprén aventures per guanyar *pretz* i obtenir l'amor de la dama.

Els cavallers literaris de l'edat mitjana estan conformats per tres elements fonamentals: el *logos*, és a dir la raó, l'*ethos*, l'instint, i a l'últim el *pathos*, o siga, el patiment o l'emoció (Vallejo Naranjo 2010: 20). Aquestes tres qualitats han de presentar un equilibri perquè el cavaller pugui desenvolupar la seua activitat al si de la societat. Hi ha vegades, però, que una forta commoció altera aquest equilibri i l'heroi deixa de banda el *logos* per donar preferència bé als instints, bé a les emocions. Així per exemple veiem que, seguint la tradició de les històries celtes, Geoffrey de Monmouth en l'obra *Vita Merlini* ens presenta el vell mag que ha contemplat la mort en batalla de tres jóvens molt preuats. El dolor que provoca aquesta pèrdua li ocasiona una fugida del món cortesà en què viu per escapar-se al bosc de Calidon on romandrà totalment alienat:

Ya tres días contados ha llorado sin cesar, rechazando los alimentos, tan grande es el dolor que le consume. Toma entonces nuevos caminos su desvarío y, después de haber llenado los aires con tantas y tan graves quejas, comienza a ocultarlas y huye al interior del bosque, procurando que nadie sepa su marcha. Entra en la espesura y se complace en esconderse bajo los fresnos, y contempla admirado los animales silvestres que pacen en los claros. A veces los sigue, a veces compite con ellos se nutre de hierbas, de raíces tiernas, de los frutos de los árboles y de los de la zarzamora. Se hace, en fin, hombre tan silvestre como si en las espesuras lo hubieran echado al mundo. (*Vida de Merlín*, p. 7)

Comprovem, doncs, que Merlín ja no està regit pel *logos*, sinó que ara es governa, en primer lloc pel *pathos*, per aquests sentiments de dolor que fan que l'aire s'ompliga de lamentacions, i, després, la força pertorbadora de l'*ethos* farà que els instints més primaris el facen sobreviure en l'espessor del bosc. S'ha trencat, doncs, l'harmonia de què parlàvem. No estem davant de cap penitència amorosa, però volíem exemplificar com un fet colpidor acaba amb la vida de Merlín i el converteix en un ésser orat, un salvatge que habita en la forest (Gutiérrez García 2002: 15).

El cavallers dels *romans* francesos i, més tard, els que trobem en la nostra geografia, podran convertir-se també en hòmens salvatges, però ara la causa ve donada perquè les dames dubten de la fidelitat dels seus cavallers i, aleshores, es produeix el consegüent enuig que provoca la pèrdua temporal dels favors i la separació dels enamorats. Hem de pensar que al costat de la raó, l'instint i l'emoció el cavaller també havia de distingir-se per la fidelitat i pel rebuig vers altres dames que obertament no dubtaven a declarar-los el seu amor (Marín Pina 1998). De vegades, però, s'esdevenien situacions en què, ja siga per alguna indiscreció del cavaller, o bé per la intercessió de *lausengiers*, la confiança dipositada en l'estimat es trenca, la dama ja no creu en aquest amor incondicional i el cavaller opta per fer un retir que encete un període d'expiació amorosa. I és que, com diu Aguilar Perdomo, el menyspreu de la dama:

desencadena en el héroe [...] una desesperación de tal magnitud que lo lleva a conocer las crisis de la demencia y, consecuentemente a internarse en la floresta; es el desamor, la pérdida del amor, la causa principal de la locura del caballero. (2001: 129)

Aquesta crisi de demència ve produïda perquè es perd la raó i l'esperit dels protagonistes estarà dominat pel *pathos* que els fa anhelar la solitud dels llocs apartats, llunyans o estranys on plorar la separació amorosa. El cavaller abandona la confortable vida cortesana per endinsar-se en un *locus terribilis* com és la forest. Aquest espai inhòspit representa la frontera entre el món civilitzat, el món del *logos*, i el món feréstec, el dels instints, que, a més, és morada de tot allò que es considera proscrit: criminals, bruixes i éssers monstruosos. Serà ací, lluny de tot, on l'heroi vagarejarà fins esdevenir una fera més del boscatge. La prolongada vida en la selva tindrà com a resultat la transformació del protagonista que desenvoluparà un comportament animal, en prendrà l'aparença i, fins i tot en alguns casos, optarà per canviar-se el nom com a demostració de voler deixar enrere un passat que desitja oblidar. Sols tornarà a viure en la societat, a recobrar el tarannà humà, si obté el perdó de la dama.

En *El cavaller del lleó*, Chrétien de Troyes conta com el protagonista, Yvain, jura a la seua esposa que tornarà amb ella abans que passe un any, però transcorregut aquest període i veient que el cavaller no hi torna, la dama envia una donzella a la cort del rei Artús perquè Yvain se n'assabente que:

[...] mi dama no siente por ti más que desamor, y me manda decirte que no vuelvas jamás a su lado, ni te quedas por más tiempo con su anillo. Por mi mediación aquí presente, te manda decir que se lo envíes. ¡Devuélvelo, como es tu obligación! (*El caballero del león*, p. 57)

Justament en aquest moment, el protagonista sofreix una forta batzegada i decideix, ja embogit, allunyar-se dels pavellons i encaminar-se a la forest:

Abandona la asamblea de los barones, porque teme volverse loco en su compañía. Como nadie sospecha su estado, le dejan marcharse solo, pensando que no le importan sus conversaciones y su trato. Anda errante largo rato, hasta alejarse mucho de las tiendas y los pabellones. Entonces le va subiendo a la cabeza tal vértigo, que le hace perder la razón. Camina enloquecido, rompiendo y haciendo trizas sus vestiduras, huyendo por los campos labrados. Ahora con gran desconcierto, se preguntan sorprendidas sus gentes, dónde puede estar, y le buscan a diestro y siniestro, por setos y vergeles, donde acostumbran a acomodarse los caballeros, es decir, le buscan justo donde no está. [...] Ya no se acuerda de ninguno de sus actos pasados. Anda por el bosque, al acecho de los animales, para luego matarlos y alimentarse con la caza totalmente cruda (*El caballero del león*, p. 58).

L'esposa perdona al cavaller a la fi del llibre i es tornen a equilibrar els tres eixos vertebradors de la idiosincràsia cavalleresca. Ara Yvain ja pot gaudir de l'alegria de viure:

Mi señor Yvain ya ha alcanzado el perdón, y podéis creer que después de tan larga y cruel desesperación, jamás gozó de tanta felicidad. Superadas todas las pruebas, ha logrado ser amado y querido por su dama, que corresponde a su amor. Ya no se acuerda de ninguno de los sufrimientos que le atormentaron, porque los va borrando de su memoria el tierno goce de su amiga. (*El caballero del león*, p. 133)

Lancelot, igual que Yvain, és culpable de traïr la seua amada, però de diferent manera. Si Yvain el que ha trencat és la paraula donada, Lancelot és descobert per la reina Ginebra en companyia d'Amite, filla del rei Pelés. El resultat, però, és el mateix ja que l'enuig de la sobirana comporta greus paraules:

—Ay, ladrón, traïdor desleal, que en mi habitación y delante de mí habéis cometido vuestra felonía, huid de aquí y no volváis jamás a ningún sitio donde yo esté. (*Lanzarote del Lago*, p. 1820)

L'expulsió del cavaller el conduirà al bosc en completa solitud. El lloc secret, deshumanitzat i monstruós el convertirà en una fera furiosa dominada únicament pels instints:

Cabalgó por el bosque durante tres días de esta forma, sin beber ni comer, por los lugares más apartados que conocía, como quien no quería ser reconocido por nadie que le encontrara. Durante seis días estuvo Lanzarote así, haciendo tal duelo que resultaba extraordinario cómo podía vivir; en ese tiempo, como no encontraba consuelo, no comió ni bebió: perdió el sentido de tal forma que no sabía lo que hacía y no había nadie, ni hombre ni mujer, con quien no se peleara en cuanto lo encontraba; causó graves daños a muchas gentes en ese tiempo, pues maltrataba a las damas y a las doncellas que veía antes de separarse de ellas; sorprende que no fuera matado en alguna ocasión. (*Lanzarote del Lago*, p. 1821)

És obligatori aquest període de penitència per porgar les errades comeses, penedir-se i, ja net, retrobar-se amb Ginebra.

En la geografia peninsular, el cas més reeixit de penitència amorosa potser siga el d'Amadís i, per descomptat, el de don Quijote, com a paròdia justament del de Gaula (Llorca & Soriano 2012). El detonant del patiment d'Amadís és un malentés a partir d'un desafortunat comentari del nan Ardián, que fa sospitar a Oriana que el seu cavaller té una relació amb la princesa Sobradisa:

—¿Qué es eso?—dixo Oriana.

Él gelo mostró y ella dixo:

— ¿Para qué quiere tu señor la espada quebrada?

—¿Para qué?—dixo él—; porque la preciava más por aquella que gela dio que las mejores dos sanas que le dar podrían.

—Y ¿quién es éssa?—dixo ella.

—Aquella misma—dixo el enano— por quien la batalla va a hazer; que aunque vos sois hija del mejor rey del mundo, y con tanta fermosura, querríades aver ganado o que ella ganó más que cuanta tierra vuestro padre tiene.

—Y ¿qué ganancia—dixo ella— fue éssa que tan preciada es? ¿Por ventura ganó a tu señor?

—Sí—dixo él—, que ella ha su corazón enteramente, y él quedó por su cavallero para la servir. (*Amadís*, cap. XL, p. 605-606)

Amadís queda desproveït del *logos* i es veu imbuït per una tristor que el condueix a la Peña Pobre on plorarà la pèrdua d'Oriana, canviarà el seu nom per Beltenebros i finalment, quan obtindrà el perdó de la dama, es compensaran totes les forces perquè triomfe l'amor.

En el cas de don Quijote, l'il·lustre *hidalgo* es debat entre dos tipus de penitències, la furiosa d'Orlando o la més tranquil·la d'Amadís i, com Partinobles, acaba per triar la segona opció i el seu penar esdevé una farsa, una imitació, un intent de penitència en què el protagonista sap molt bé la teoria i així l'aplica encara que està molt lluny de sentir la reverència amorosa que els cavallers professen a les estimades. Queda molt lluny també de perdre el *logos* i tot conclou en un plagi perfecte del que Avalor-Arce analitzava com la «penitència de l'amor» (2006: 152). Don Quijote es mostrarà boig quan vinga l'ocasió de manera estudiada i així ho diu:

—Ahí está el punto—respondió don Quijote—, y ésa es la fineza de mi negocio; que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado? Cuanto más, que harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso; que, como ya oíste decir a aquel pastor de [marras], Ambrosio; quien está ausente, todos los males tiene y teme. Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras, y, siéndolo, no sentiré nada. (*Don Quijote*, cap. xxv, p. 345)

La nostra novel·la no se n'allunya del model amadisià i veiem en el roman francès *Partonopeo de Blois*, del qual el nostre *Partinobles* n'és deutor, explica de manera més acurada que les versions peninsulars tota la penitència i l'estat anímic del protagonista reclòs a les serres d'Ardenya:

Partonopeo atraviesa las marcas donde tienen su guarida las serpientes. Ha cabalgado tanto día y noche, que ha llegado al lugar que frecuentan los osos, los leones y los leopardos: ningún cobarde escapa de allí. Ha cruzado por donde las serpientes, pero ninguna lanzó los dientes sobre él. Es asombroso que no haya sido devorado al pasar entre tantas fieras salvajes, pero suele suceder que vive más el que menos le importa, y el que quiere vivir muere pronto: así es el pérfido mundo. El conde sabe bien que ha ido para que las víboras y las serpientes le dentelleen. Conoce bien las huellas de los leones, sus marcas y sus rastros. Oye su rugido en las rocas y allí quiere dejarse matar. (*Partonopeo*, p. 203)

L'aspecte que aconseguirà després d'estar vagarejant per les serres d'Ardenya el trobarem al capítol xxxiv del *Partinobles*:

E estant allí, veeren exir entre los arbres un animal molt gran y lleig, y Urraca anà envers ell, y véu que tenie semblança de persona. Y ella li apartà los cabells de davant la cara, que eren molt llarchs. Y veent Urraca que tenia cara de persona y anava a quatre cames, estigué molt espantada, y senyant, li demanà de part de Déu que li digués qui era. (*Partinobles*, cap. xxxiv)

La penitència amorosa desencadena un estat d'alienació, una malaltia amorosa amb una simptomatologia precisa que fa efectivament que els hòmens pareguen bèsties i prenguen una aparença terrible i atraient que féu que aquest tòpic es desenvolupara amb veritable fruïció sobretot a partir del segle xv. L'home salvatge va acompanyar la cultura europea des dels seus inicis i va esdevenir objecte d'autèntica moda durant els segles xv i xvi (López-Ríos 2006: 233). Des de la *Bíblia*, passant per l'antiguitat clàssica i culminant la seua esplendor en l'edat mitjana, trobem arreu éssers que caminen a cavall entre l'home i l'animal en una espècie d'híbrids monstruosos que potser són reflex de la dualitat humana. Faunes i centaures aniran confluint cap a aquesta imatge de l'*homo sylvestris*, un «ser imaginario medio hombre, medio bestia, caracterizado por estar completamente cubierto de vello y que se suponía que vivía en los bosques» (López-Ríos 2006: 234).

Per als grecs, els salvatges són aquells que es troba Alexandre el Gran en el seu periple cap a les Índies i que podem veure en les aportacions del Pseudo-Cal·lístenes (López Férez 2000: 1133). Alexandre troba al seu pas un munt de llocs estranys, llunyans i recòndits on pot germinar, com estudia Kappler (1986), la imaginació més sorprenent:

33. Y desde aquí partimos y llegamos a una región herbosa en la que existían unos hombres salvajes con figura de gigantes, esféricos, de rostro rojo y aspecto leonino. Después de éstos había otros, los llamados Oclitas, que no tenían un pelo en todo el cuerpo, con una altura de cuatro codos y un grosor como el de una lanza. [...] Desde allí marchamos y avanzamos hasta el país de los Melófagos (los comedores de manzanas), y allí vimos a un hombre con todo el cuerpo cubierto de vello, de gran tamaño, y nos asustamos. Al punto mando apresarlos. Al ser hecho prisionero nos mira con expresión salvaje. Entonces ordené que le acercaran una mujer desnuda. Y él la agarró y comenzó a devorarla. (*Novel·la d'Alexandre*, pp. 157-158)

El de Macedònia topa amb l'home salvatge autèntic, el que està recobert de pèl, al costat d'altra mena de races teratològiques que, dissortadament, se n'allunyen de l'objecte del nostre treball però que estan en l'origen de criatures estranyes que poblaran la literatura de tots els temps. L'ésser fantàstic, pelós i ple a vessar de misteri també és una figura fantàstica més del *Libro de Alexandre*:

Entre la muchedumbre de los otros bestiones,
 falló omnes monteses, mugeres e barones;
 los unos más de días, los otros moçajones,
 andavan con las bestias paçiendo los gamones.
 Non vistié ningún dellos ninguna vestidura,
 todos eran vellosos en toda su fechura,
 de noche como bestias yazién en tierra dura,
 qui non los entendiesse avrié fiera pavura.
 Ovieron con cavallos dellos alcançar,
 ca eran muy ligeros, non los podién tomar;

maguer les preguntavan non les sabien fablar,
que non os entendían e avián a callar. (*Libro de Alexandre*, p. 545)

I també sorprén la seua aparició en *El cavaller del lleó*:

Un villano, que se parecía a un Moro por su monstruosa y desmedida fealdad, criatura más fea de lo que se podría decir con palabras, estaba sentado encima de un tronco, con un gran mazo en la mano. Al acercarme al villano, vi que tenía la cabeza muy gruesa, más que la de un rocín u otro animal de mala traza, el pelo hirsuto, la frente pelada, de más de dos palmos de ancha, enormes orejas velludas, como las de un elefante, cejas espesas y cara plana, ojos de búho y nariz de gato, boca hendida como la de un lobo, colmillos afilados y rojos, como los de un jabalí, roja la barba y torcidos los bigotes, la barbilla hundida en el pecho y una larga espalda, encorvada y gibosa. Apoyado en el mazo, iba vestido de un sayo tan extraño, que no era de lino ni de lana, sino que llevaba, atadas al cuello, dos pieles de dos toros o dos bueyes, recién desollados. (*El caballero del león*, p. 6)

L'home salvatge genuí és un ésser que va totalment nu i menja carn humana o carn crua d'animals. A més, pot tenir un caràcter violent, ferotge i cruel que el fa del tot insociable i que tindrà el seu reflex en les històries cavalleresques quan l'heroi embogeix i esdevé un ésser furiós a causa de la pena amorosa. *L'homo sylvestris* és el revers de l'home civilitzat. Estem davant, doncs, d'un personatge ple de connotacions primitives gens abellidores per a una societat que tracta de refinar els seus gustos però que, malgrat això, se sent atreta totalment pel vessant ferotge que en desprèn. Tot el que envolta aquest personatge, després de nombroses traduccions i refoses, va acabar per envoltar-lo d'una gran popularitat que el va porta quasi a ser omnipresent en «la pràctica totalidad de las artes figurativas, desde piezas de orfebrería, marfiles, *marginalia*, hasta sillerías de coro, heráldica, tapices y escultura monumental» (Olivares 2013: 46).

Com diu Aguilar Perdomo (2001: 138-139), és cert que els nostres cavallers no són *sensu stricto* l'home salvatge de què es parla a la *Història d'Alexandre*, o el que apareix en aquests marfils, o el que mostra *El cavaller del lleó*, sinó que de manera passatgera han esdevingut animalons a causa de la bogeria. Però, malgrat això, els cavallers literaris guarden moltes característiques que fan que el *topos* siga fàcilment reconeixedor:

1. Tots van al bosc a lamentar-se per la pèrdua del ser estimat. Plors i sospirs omplen els paratges.
2. Van nus i tenen una vellositat abundosa.
3. Mengem allò que dóna la naturalesa tant fruits del bosc com animals crus o, en contraposició, la pena amorosa els fa que no mengem absolutament res.
3. Presenten un aspecte físic malaltís.
4. No volen la companyia de cap altre i, per això, Partinobles fuig mentre el seu criat Aufer està dormint.

Quan l'heroi perd l'amor de la seua donzella:

o cuando es sujeto de un choque afectivo intenso queda desprovisto de toda esperanza y es poseído por la angustia y la tristeza. Esto motiva su retiro de la vida civilizada y cortés y

su internamiento en la soledad de los bosques para realizar allí su penitencia de amor, accediendo a un estado de salvajismo pasajero y modificable. (Aguilar Perdomo 2001: 126)

L'estat de salvatgisme passatger ve donat per la malaltia amorosa que pateix l'heroi, per l'amor hereos, és a dir, l'amor obsessiu no correspost, els símptomes del qual són l'extenuació, l'afebliment del cos, l'insomni, el color grogós de la cara, la tristesa per l'absència de la dama, la manca de gana (Vilanova 2011). Sols es pot guarir d'aquesta malaltia d'una manera: seguint els preceptes d'Avicenna:

a) que el pacient aconseguisca la persona amada (car el que es posseeix ja no es desitja), si és possible de manera honesta; si no ho és, b) distraure'l de la seua obsessiva *cogitatio* per mitjà de diversions com els viatges, la música, el passeig, la conversa o el tracte amb altres dones; en casos greus c) fer-li veure l'error del seu judici enviant-li dones velles que blasmen els defectes de l'estimada. Sovint s'hi afegeixen observacions sobre la bondat d'una dieta alimentària escaient, els banys o el son. (Cantavella 1993: 195)

La brevetat, però, de la nostra novel·la condiciona sense remei els passatges i en aquest cas l'autor no ens explica com passa Partinobles els seus dies a les serres d'Ardenya. Considerem, però, que no està en la mateixa línia de bogeria que els seus coetanis francesos de la matèria de Bretanya, i que s'aproparia més al model d'Amadís, ja que en el capítol XXIX comença una lamentació que no presenta en cap moment cap signe de bogeria furiosa, sinó d'una gran tristesa:

—O, trist de mi, traïdor. Y, per què só nat en aquest món? Per fer tant gran traïció? Y quina sentència abasta per a castigar un tal traïdor? O, germana Urraca, ¿per què no volguéreu que jo morís en lo palau de la emperatriu, pus ho merexia? Emperò crech que u haveu fet perquè sentís major pena, y per ço me haveu allargada la vida. Emperò, jo faré de manera que durarà poch. (*Partinobles*, cap. XXIX)

Urraca, la seua cunyada, se'l troba irreconeixible com un salvatge que segueix bàsicament la preceptiva de la penitència amorosa que l'apropa a Yvain en tant que no ha complit amb la paraula donada. La fugida al bosc la precipita la traïció que ha comés en descobrir Melior. La dama, després de l'encontre amorós, imposa al cavaller un tabú: que durant el període de dos anys no la veja; per tant, en trencar la prohibició establerta, el cavaller perd les comoditats en què ha viscut fins aquests moments. L'exili de Partinobles no ve provocat per cap infidelitat com en els casos de Curial o Lancelot, sinó per una manca de confiança en les paraules de l'estimada. L'enúig que la deslleialtat ocasiona en Melior és comparable al de les altres dames literàries, encara que ella, per la pròpia brevetat de la novel·la, haurà de reconciliar-se més ràpidament amb el cavaller. Malgrat tot, el mal d'amor i tot el procés que segueix en res se n'allunya dels casos que hem vist i sí que se n'aparta dels models de les grans novel·les cavalleresques catalanes en què els protagonistes, Tirant i Curial, fan una altra classe de penitència a terres africanes (Alemany, 1997). Els processos són semblants: els cavallers tenen un ascens i una davallada clara que haurà de ser expiada i, si bé no han triat el bosc com a lloc d'expiació, sinó que de manera fortuïta s'han vist abocats a terres d'infidels, l'Àfrica també esdevé un lloc llunyà i estrany que els aparta de les seues senyores.

En tots els casos veurem una mateixa pauta, és a dir, mentre l'amor adorna el cavaller de la cortesia, els bons costums i la virtut, el desamor el metamorfosarà en una bèstia que com ens dirà molts anys després Umberto Eco per boca d'Adso de Melk:

[...] en un *Liber Continens*, identifica la melangia amorosa amb licantropia, que fa que el pacient es captngui com un llop. La seva descripció em va estrènyer el cor: de primer, els amants apareixen amb un aspecte extern canviat, se'ls afebleix la vista, se'ls enfonsen els

ulls i se'ls queden sense llàgrimes, la llengua s'eixarreeix de mica en mica i hi apareixen pústules, també el cos s'eixarreeix tot i pateixen set continuament: arribats en aquest punt, es passen el dia ajaguts de bocaterrosa, i a la cara i als turmells els surten taques semblants a mossegades de gos i, a l'últim, comencen a vagarejar de nits pels cementeris com llops. (Eco 1987: 345-346)

En definitiva, si els cavallers són, com hem dit, la suma del *logos* —el pensament i l'esperit—, l'*ethos* —l'instint— i el *pathos* —patiment, emoció—, en deixar la societat i esdevenir salvatges queden totalment desnaturalitzats i serà al bosc on prenen més força els instints, les emocions i els patiments i la raó queda apartada de manera transitòria.

Bibliografia

- AGUILAR PERDOMO, M.^a del Rosario (2001), «La penitencia de amor cavalleresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor», en «*Fechos antiguos que los caballeros en armas passaron*»: estudios sobre la ficción caballeresca, ed. Julián Acebrón Ruiz, Lleida, Univ. de Lleida, pp. 125-150.
- ALEMANY FERRER, Rafael (1997), «Al voltant dels episodis africans del *Tirant lo Blanc* i del *Curial e Güelfa*», en *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanch: l'albor de la novel·la moderna europea (Ais de Provença, 21-22 d'octubre de 1994)*, a cura de Jean Marie Barbera, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 219-223.
- ALVAR, Carlos (2012), «Locos y lobos de amor», en *Estudios sobre el Cancionero General (Valencia, 1511): poesía, manuscrito e imprenta*, ed. Marta Haro Cortés, Rafael Beltrán, José Luis Canet, Héctor H. Gassó, València, PUV, pp. 189-206.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (2006), *Las novelas y sus narradores*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CANTAVELLA, Rosanna (1993), «Terapèutiques de l'Amor Hereos a la literatura catalana medieval», en Rafael Alemany, Antoni Ferrando i Lluís B. Meseguer (eds.), *Actes del Novè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes (Alacant-Elx, 1991)*, I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat / Universitats d'Alacant, de València i Jaume I, 1993, pp. 191-207.
- CERVANTES, Miguel de (1991), *Don Quijote de la Mancha*, ed. John Jay Allen, Madrid, Càtedra.
- ECO, Umberto (1987), *El nom de la rosa*, Barcelona, Llibres a mà.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2002), «Locura, profecía y santidad en la *Vita Merlini*», *Revista de Literatura Medieval*, 14/2, pp. 9-29.
- KAPPLER, Claude (1986), *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal.
- Lanzarote del Lago* (1987), ed. Carlos Alvar, Madrid, Alianza.
- Libro de Alexandre* (1988), ed. Jesús Cañas, Madrid, Càtedra.
- LÓPEZ FÉREZ, Juan Antonio (2000), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Càtedra.
- LÓPEZ-RÍOS, Santiago (2006), «El hombre salvaje entre la Edad Media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria», *Cuadernos del CEMyR*, 14, pp. 233-249.
- LLORCA SERRANO, Magdalena i Joan Ignasi SORIANO ASENSIO (2012), «Tres penitències amoroses? Els periplos expiatoris d'Amadís, Tirant i Don Quijote», *Anuario de Literatura Comparada*, 2, pp. 231-253.
- MARÍN PINA, M.^a Carmen (1998), «Motivos y tópicos caballerescos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, vol. II, pp. 857-902.
- MONMOUTH, Geoffrey de (1986), *Vida de Merlín*, Madrid, Siruela.
- OLIVARES MARTÍNEZ, Diana (2013), «El salvaje en la baja Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 5, p. 41-55.
- Partonopeo de Blois* (2011), ed. i traducció d'Esperanza Bermejo, Múrcia, Universidad de Murcia.
- PETRONIO (1990), *Satiricón*, ed. Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Alma Mater.

- PSEUDO-CALÍSTENES (1988), *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, ed. Carlos García Gual, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garci (1987-1988), *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleca, Madrid, Cátedra, 2 vols.
- TROYES, Chrétien de (1984), *El Caballero del león*, ed. Marie-Jose Lemarchand, Madrid, Siruela.
- VALLEJO NARANJO, Carmen (2010), «El caballero y su *pathos*: el caballero salvaje. El espíritu de lo apolíneo y lo dionisiaco en la iconografía medieval», *Laboratorio de arte*, 22, pp. 19-32.
- VILANOVA, Arnau de (2011), *Tractat sobre l'amor heroic*, Barcelona, Barcino.