

Dones i jardins a la part anònima de la *Cançó de la croada albigesa*, o l'art de manipular la lírica

Marjolaine Raguin

El llarg poema anònim que constitueix la segona part de la *Cançó de la croada albigesa* va ser compost, com és sabut, a favor del bàndol meridional, que s'oposava a la croada. És, doncs, un escrit de signe contrari a la primera part del poema, composta per Guillem de Tudela, on es desgranen els motius que justifiquen la intervenció en terres occitanes d'un exèrcit majoritàriament francès per eradicar l'heretgia albigesa seguint la crida papal a la croada. El relat de Guillem de Tudela s'interromp cap a principis de 1213 i el reprendrà un anònim d'ideologia diametralment oposada, que no indica explícitament el canvi de mà, però. La interpretació d'aquesta estranya dualitat ha preocupat de sempre la crítica. Cal destacar també que ambdues parts del poema semblen compostes quasi contemporàniament als esdeveniments i que, per tant, el seu primer públic els coneixia de prop.¹

Amb l'objectiu de servir el moviment que defensa, l'autor anònim de la segona part explota diversos arguments a través d'un procediment constant de reformulació i d'exemplificació. Aquí tractarem un aspecte poc conegut d'aquesta argumentació: l'ús dels motius de la dona cortesa i del jardí-verger. La representació d'aquests dos motius, particularment en la part anònima de la *Cançó de la croada albigesa*, constitueix de manera evident un instrument del discurs propagandístic de l'autor.²

1. Cito la *Cançó de la croada albigesa* en l'edició de Martin-Chabot (1931-61). M'hi referiré a les notes com a CCA.
2. Aquesta constatació es desprèn de l'estudi de *Cançó de la croada albigesa* efectuat recentment en el marc de la meva tesi doctoral (Raguin 2011), al qual remeto per a més detalls sobre la meva interpretació global del text. No comptem amb cap estudi específic sobre

Així doncs, mirarem d'examinar per quines raons i de quina manera l'anònim manipula en el seu text dos elements essencials de la cultura cortesa i de la lírica occitana per tal de posar-los al servei de l'èpica. La importància de la *cortezia* en el model de societat que defensa l'anònim no s'ha de menystenir: la cançó presenta la relació entre els comtes de Tolosa (anomenats col·lectivament raimondins en aquesta època) i els seus vassalls sota el signe de l'amor i de la cortesia, i ja en l'intercanvi clau entre Raimondet i Gui de Cavalhon al principi de la tirada 154, el jove comte apareix com a model del gènere, tot parlant *de las armas e d'amors e dels dos*.³ Des de l'inici de la reconquesta meridional, doncs, el públic del text anònim sap que la cortesia, que hauria de ser el centre de les seves preocupacions, té el seu portestendard en la persona de Raimondet.

Per a l'autor, no es tracta només d'emprar aquests elements, com podríem esperar, sinó més aviat de situar-se dins l'espai de la lírica cortesa, mitjançant l'ús dels motius i dels valors que la caracteritzen, per capgirar tot d'un cop aquests objectes literaris i decantar-se cap a l'èpica. Aquesta barreja de motius i el seu ús a la *Cançó de la croada albigesa* prenen així un doble significat:

el paper de la dona al text de Guillem de Tudela, autor de la primera part de la *Canó de la croada albigesa*. Tanmateix, vegeu Zerner (1992: 458–59) i Raguin (2010).

3. CCA, 154, v. 28. La importància d'aquest intercanvi per a la formulació i després la defensa de la tesi de l'anònim és un dels elements clau al treball de Guida (2003) sobre la paternitat del text anònim, que atribueix al trobador provençal. A Raguin (2011: 32–41) he fornit elements que contradiuen aquesta hipòtesi de l'estudiós italià: la qüestió de l'autoria resta, doncs, encara oberta.

Els fonaments de l'argumentació de l'anònim

Sense pretendre, per raons evidents, fer una síntesi dels diversos arguments o procediments de l'autor, recordem molt sumàriament que l'argumentació a favor del partit meridional dirigit pels comtes de Tolosa es fonamenta sobre un doble discurs polític i religiós, caracteritzat sobretot per:

- Una voluntat de desacreditar els actors religiosos del clergat catòlic romà favorables a la croada, particularment el seu discurs sobre Tolosa, l'heretgia i l'obtenció de la salvació a través de la croada.
- Una desconstrucció metòdica de la predicació, sobretot cistercenca, relativa a la croada albigesa.
- L'establiment de la noció de contracroada com a legítima i autèntica via de salvació per als cristians compromesos amb el partit meridional.
- Una argumentació teològica teixida hàbilment sobre les inclinacions de Déu a favor dels meridionals, i la possible analogia entre Jesucrist i els comtes tolosans.
- La insistència en una teologia apocalíptica.
- L'afirmació de la legitimitat dinàstica dels raimondins i la seva «elecció» per part dels pobles meridionals.
- Finalment, el desenvolupament d'aspectes etnolingüístics per confirmar la contraposició dels meridionals envers els «estrangers procedents del nord» en el si de la croada albigesa.

No cal dir que aquests elements partidistes, extrets d'un discurs propagandístic, s'han de considerar a través del prisma d'una crítica rigorosa, vegeu sobre aquest punt Raguin (2011).

són signes tant de la desmesura en la guerra i en l'ordenament natural del món, com del caràcter global del conflicte.⁴ La tesi de l'especificitat i, no

cal dir, la superioritat de la civilització meridional respecte a la dels croats és il·lustrada mitjançant les accions i els discursos dels personatges, tant si reben designacions específiques per nom com si no. En aquest sentit, i basant-nos en la dimensió de crònica del text, el discurs propagandístic es basteix, en pro del realisme i, per tant, de la credibilitat, sobre els exemples concrets de la lluita física o ideològica dels bàndols existents. Per a la crítica és ben evident que aquest «realisme» i «credibilitat» cal avaluar-los en funció del rigor en la construcció del relat i no de la hipotètica historicitat. Un cop més, el que ens interessa aquí és la coherència interna de l'argumentació en el marc de la crítica literària, i en cap cas jutjarem la veracitat històrica del text anònim.

La represa deliberada de llocs comuns de l'èpica i la lírica occitanes subratlla l'arrelament de l'autor anònim en aquesta cultura. La seva obra s'ha relacionat sovint amb el sirventes polític i anticlerical i cal remarcar, en aquest sentit, que l'empremta de la lírica es troba al centre de l'obra de l'anònim. El mateix comentari es podria haver formulat a propòsit dels exordis primaverals que inclou en llocs destacats i que representen, de cara al públic, una mostra més de la seva vàlua literària i, a la vegada, de les seves arrels culturals.⁵ Pensem, per exemple, en els primers versos de la tirada 154, on destaca la barreja de motius vinculats amb la dignitat cavalleresca i la cultura cortesana:

*Ab gran joi albergueron; e-l mati ab lo ros,
cant l'alba dousa brolha e-l cans dels auzelos,
es'expandig la folha e la flors dels botos,
li baro cavalguero doi e doi per l'erbos,
e pissan de las armas e de las garnizos*

[Amb gran joia van prendre allotjament; i al matí, amb la rosada, quan despunta l'alba dolça i se senten els cants dels ocells i broten les fulles i les flors dels capolls, els barons cavalquen de dos en dos sobre l'herba, pensant en les armes i els guarniments.]

4. L'existència de croats meridionals, tot i ser ben reals històricament, és púdicament passada per alt al text de l'anònim. Aquesta tria s'explica fàcilment si considerem la finalitat unionista del seu discurs que pretén crear una àmplia agrupació meridional rere la

figura dels raimondins. Vegeu Raguin (2011: 181, 371 i 457) i Macé (2000: 281–84).

5. Al text hi ha molts motius primaverals, *Natureingang*, referències a l'alba i als ocells. Vegeu sobretot Raguin (2011: 335 i 469).

No pretenem evidentment de reduir tots els casos en què apareixen dones o jardins a una manipulació de la lírica cortesa, perquè aquests dos elements també formen part integrant del marc narratiu de l'èpica. El que ens interessa aquí és destacar quins són els aspectes del discurs sobre aquests dos motius que n'aprofiten el marc cultural de referència, és a dir la lírica cortesa, a fi i efecte d'analitzar-ne la funció i d'examinar com aquests llocs comuns esdevenen així veritables arguments del discurs ideològic.

Les tolosanes contra la Forastera

El restabliment dels raimondins és l'eix del sistema polític pel qual combaten els tolosans i els seus aliats. Un indicatiu del grau d'implicació dels habitants de la vila podria ser la presència de dones i noies entre els seus defensors. Aquesta participació femenina, ja evocada pel relat durant els esdeveniments de Bellcaire, es repeteix a Tolosa. Hi podem detectar dues finalitats principals: a banda de ser una prova de la implicació total de les poblacions tolosanes en el combat, la presència d'aquestes dones i jovencelles permeten a l'autor d'incloure elements de caire cortès, en les danses i els cants, per exemple, reveladors de les seves arrels culturals i del seu entusiasme durant la defensa.⁶ Així doncs, tant els indicadors de la cortesia com la implicació real en els combats i en la defensa de les viles ajuden a crear una imatge del model meridional de dona i de la seva actitud envers la croada. Vegem-ho en detall mitjançant el comentari d'uns quants exemples.

Les combatents

Des de l'episodi de Bellcaire que enceta la reconquesta meridional, les dones tenen un lloc important en els preparatius de la lluita, i les seves accions permeten que el retorn dels comtes tolosans es transformi en una festa.⁷ A Bellcaire,



Setge al castell d'Amor en un breuari de Petersburg (Bruseles Bibliothèque Royale).

com més tard a Tolosa, tota la població participa en la resistència de la vila, sigui en l'aprovisionament de material, en la construcció de ginyns defensius i ofensius, o a l'hora d'utilitzar-los. Així doncs, en el relat de l'anònim es retrata la cohesió, la joia i l'esperança del bàndol meridional, mentre que al camp dels croats regna l'aflicció i el dubte.⁸ Tot contribueix a incidir en la distància que separa els resistents a la croada, que defensen la possessió legítima i ancestral de llurs terres, i els croats, considerats com a estrangers. La imatge dels «ric massos», és a dir els obrers d'alt estament, «cavaer e donas [qui] aportan lo reblu | e donzels e donzelas lo pertrait e'l cairo» (158, vv. 20–30, 'Els cavallers i les dames porten els reblons; els donzells i les donzelles, els materials i els cairells') és significativa d'aquest fenomen de solidaritat i de cohesió entre els meridionals que combaten els croats. I això no és tot, aquesta activitat es fa mentre «cascus ditz balada o verset o canso» (158, v. 31), i per tant es tracta d'un *topos* que inscriu la resistència a la croada dins el marc de la civilització cortesa; un fenomen que retrobarem a Tolosa. A l'episodi de Bellcaire, que

6. És, en part, per la seva resistència activa que les dones són condemnades pels clergues de la croada, com la resta de la població meridional.

7. Vegeu sobretot CCA, 158.

8. Vegeu Raguin (2011: 403–14), i sobretot l'argument de la «terra de promissió».



Segell de Simó de Montfort (París, Centre Historique des Archives Nationales, D7o8).

inaugura la qüestió de la implicació femenina en el bàndol contrari als croats, ja trobem tots els elements que caracteritzaran aquest aspecte en tota l'obra de l'anònim.

En efecte, en tots els casos l'aparició d'aquestes peces cantades acompanya sempre l'esment de les dones combatents —i viceversa— com es detalla al requadre de la pàgina 50. L'única excepció, si en podem dir així atesa la seva singularitat, la trobem a la tirada 205, on es relata la mort de Simó, assassinat per un pedrer manipulats per dones. Aquest cas aïllat sembla que es pot explicar perquè la joia no va destinada a manifestar l'empenta d'una part de la població, sinó el triomf i l'exultació de tots. A més, hem de tenir en compte que els crits, el ressò de les trompes, les cornetes, els corns i altres instruments que acompanyen la mort de Simó i el seu seguici immediat, tenen un caràcter general i manifesten una victòria ja guanyada i no una d'esdevenidora, com és el cas dels fragments on s'esmenten els cants (vegeu el requadre següent).

Durant l'episodi de Tolosa es poden comptar cinc casos de dones actives en la lluita contra la croada.⁹ En tots ells es distingeixen dos models femenins en la Tolosa en lluita: un d'actiu i un altre que, contràriament, és passiu davant l'adversitat. Les dones que exemplifiquen aquests dos tipus d'actituds estant identificades per l'autor com a tolosanes i forasteres, respectivament.

Quan comencen les obres de fortificació empreses pels tolosans, podem veure la reaparició de la mateixa cohesió que a Bellcaire. Així,

9. Vegeu més avall les tirades 183, 185, 203, 205 i 213.

les tolosanes, siguin burgeses, donzelles o mairades, participen al costat dels homes en la defensa de la vila: tant a la tirada 183 com a la 185, el retrat és idèntic, elles canten mentre treballen (vegeu el requadre de la pàgina 53). Observem la represa de *baladas* associades a les *dansas* i *cans*, constituint la tríada de la manifestació femenina d'un entusiasme popular. En tots dos casos, hi ha dues dades essencials i destinades a impressionar el públic: el rol assumit per les dones i la seva alegria. Aquests exemples ajuden a inculcar en el públic de la *Cançó de la croada albigesa* la idea que la població meridional unida en l'esforç podrà acabar amb l'invasor croat, de tal manera que aquestes dones s'erigeixen en model arquetípic de la resistència. La seva alegria té un origen doble: per una banda, la feina realitzada en comunitat i, per l'altra, la perspectiva d'una victòria que poden esperar gràcies a un Déu que sembla afavorir-los.

Els sons que acompanyen la mort de Simó de Montfort

*Mas li corn e las trompas e'l gaug cominalers
e'ls repics e las mautas e'ls sonetz dels clochiers
e las tabors e'ls tempes e'ls grailles menuders
fan retendir la vila e los pazimenters.*
(205, vv. 153–156)

[Tanmateix, els corns, les trompes, els carrillons, i els repics i els drings de les campanes, els tambors, tamborins i les gralles menudes fan ressonar de joia la vila i els seus paviments.]

E las trompas e'ls grayles e li corn e'l repic
(206, v. 5)

[El ressò de trompes, gralles, corns i el repic de campanes.]

De la mateixa manera, al final de la tirada 203, durant la preparació de construccions defensives en previsió de la batalla que s'acostava, tota la població sencera maniobra petites pedres tallades, incloses les *donas*, *tozas*, i *donzelas piuzelas*. Malgrat la feixuga tasca, aquestes dones i els homes que les acompanyen, troben la manera de

Altres exemples de dones que feinegen cantant

*E anc e nulha vila no vis tan ric obrer,
que lai obran li comte e tuit li cavalier
e borzes e borzetas e valent mercadier
e·lh home e las femnas e·ls cortes monedier
e li tos e las tozas e·l sirvent e·l troter*
(183, vv. 67–71)

[No s'ha vist mai en cap vila obrers tan rics, ja que hi treballen els comtes i tots els cavallers, els burgesos, les burgeses i els notables mercaders, els homes, les dones i els cortesos banquers, els mossos i les mosses, els servents i els troters.]

*Las tozas e las femnas per lo joi vertader
fan baladas e dansas ab sonet d'alegrier.*
(183, vv. 77–78)

[Les noies i les dones, amb goig vertader, canten balades i danses amb melodies alegres.]

*E·ls baros e las donas defendens e obrans.
E auzic las baladas e las rumors e·ls cans.*
(185, vv. 83–84)

[I els barons i les dames que treballen i prenen part en la defensa. I (la comtessa Alícia) sent les balades, les remors i els cants.]

*E comensan las obras e·ls portals e·ls guisquetz;
cavalers e borzes recebro·ls caironetz
e donas e donzelos e tozas e tozetz
e donzetas piuzelas, li gran e·ls menoretz
que cantan baladas e cansos e vercetz.*
(203, vv. 103–107)

[I comencen les obres, les portalades i les finestretes; cavallers i burgesos, dames i donzells, xiques, vailets i donzelles minyones; tots, grans i petits, es van passant les pedres tallades mentre canten balades, cançons i aperiats.]

*Ez obreron ab joya totz lo pobles grossiers
e donzels e donzetas e donas e molhers
e tozetz e tozetes e efans menuziers,
que cantan las baladas e los versetz leugers.*
(213, vv. 107–110)

[Tota la gent comuna, els donzells i donzelles, les dames i les mullers, els xiquets, les xiquetes i els infants menuts, treballaren amb joia, cantant balades i versets lleugers.]

cantar «baladas, e cansos e vercetz», senyal de la serenitat de la defensa tolosana (vegeu la tirada 203 al requadre anterior). Més enllà de manifestar aquesta serenitat, podem pensar que l'esment dels cants permet a l'autor de recordar al públic que els seus personatges se situen en un context cultural concret, el de la civilització cortesa i subratlla que és precisament per preservar-la que els tolosans, dones i homes, combaten. L'ús com a estendard d'allò que fonamenta el coratge i el compromís dels combatents s'assimila en aquest context al cavaller apassionat que es bat per defensar la màniga que ha rebut com a penyora de la seva dama. Si en el marc del torneig la dama és assegurada a la tribuna, espectadora com totes les altres dones, aquesta vegada, en canvi, les dones esdevenen combatents perquè en la

lluita estan en joc qüestions vitals per a tothom i perquè té lloc dins la vila.¹⁰

A més, la insistència en l'arrelament cultural del relat per mitjà dels seus personatges assegura a l'autor una major receptivitat per part del públic al contingut ideològic del seu discurs: tot plegat permet incrementar les possibilitats d'identificació de l'auditori amb els personatges del poema.

A la tirada 205, després d'erigir les construccions defensives, hi ha encara *donas, tozas i molhers* que manipulen el pedrer des d'on llançaran el projectil que matarà el comte, encertant-lo

10. Segons l'anònim, les dones encara es veien més afectades per les conseqüències funestes de la croada perquè eren les víctimes preferides pels croats. Al text es multipliquen els exemples de dones terroritzades i massacrades, sobretot quan van acompanyades dels seus nadons, vegeu més avall. Per a aquest aspecte dels personatges femenins, que no està directament relacionat amb la problemàtica d'aquest article, vegeu Raguin (2011: 209–14).

«lai on era mestiers», (vegeu CCA 205, v. 125). L'atribució de la mort de Simó a unes dones ha estat objecte de força comentaris, però al meu entendre, i d'acord amb el text de la *Cançó*, no hi ha cap raó tangible per posar en dubte l'afirmació de l'autor. De fet, no hi ha res d'extraordinari en aquest fet. És més, el sexe dels personatges no constitueix aquí cap element argumental concret, contràriament a les altres demostracions de la implicació de les dones en els combats i els preparatius. És precisament la manca d'aquest recurs que confereix més credibilitat en aquest punt al relat anònim. Més enllà de l'afany de cronista del nostre autor, podem pensar que es tracta de la demostració evident de la participació decisiva de les dones en l'esforç de combat contra les tropes croades dirigides per Simó de Montfort. Afegim, en aquest sentit, que Joan de Garlàndia, que va arribar a Tolosa per ensenyar a la nova universitat un decenni després d'aquest esdeveniment, també va registrar aquesta tradició en els seus propis escrits.¹¹ En definitiva, no cal subestimar l'afany de realisme de l'autor, que segurament procura atorgar-se el màxim de credibilitat possible davant un públic contemporani, o gairebé, dels esdeveniments.

Al final de la *Cançó*, a la tirada 213, on es relata el combat de Tolosa contra els croats, notem la presència femenina entre la infanteria croada. Aquestes vénen amb el seguici de Lluís de França i no estan dotades de cap tret de feminitat cortesa: estan guiades per la predicació marcial d'aquells que les dirigeixen, al contrari de les tolosanes, que treballen, com hem vist abans, al ritme dels cants:¹²

*Ez obreron ab joya totz lo pobles grossiers
e donzels e donzelas e donas e molhers
e tozetz e tozetas e efans menuziers,
que cantan las baladas e los versetz leugers.*

11. Vegeu Martin-Chabot (1931:III,n.4,206–07), que reprèn (sense dir-ho) les informacions exactes donades per Paul Meyer (1879:420). Joan de Garlàndia reporta aquestes dades en dues de les seves obres: el *Dictionarius* (glossa de *peltas Amazonum* relativa a la mort de Simó), i al *De triumphis Ecclesie*.

12. Sobre les arengues marcial en el camp croat, vegeu CCA, tirada 213, vv. 1–18, sobretot el v. 5 i el v. 18.

(213, vv. 107–10)

[Tota la gent del poble i els donzells i les donzelles, les dames i les mullers, els joves i les joves i els infants menuts treballaven joiosament, cantant balades i versets alegres.]

Així, a Tolosa, tot i que l'armada aplegada per Lluís, fill del rei de França, es prepara per avançar envers la ciutat, tothom feineja cantant i els cants que ocupen aquesta penúltima tirada de la *Cançó* assumeixen diverses funcions: manifesten, una vegada més, la joia, l'esperança, els ànims i encoratgen el poble a la perseverança. La imatge, dotada d'una aparent ingenuïtat, permet a l'autor d'esperar que el públic pugui identificar-se amb aquestes dones, de les quals es podia sentir tan orgullós com si es tractés d'una mare, una esposa o una germana. Podríem pensar, per tant, que l'anònim afalaga el públic per incitar-lo a reconèixer la lluita d'aquestes dones tan valeroses com a seva. El contrast entre les *molhers* croades i les *donzelas*, *donas*, *molhers* i *tozetas* tolosanes és impactant i extraordinàriament eficaç de cara al públic (213, v. 5 i vv. 108–9). L'autor contraposa així, dins un context de lluita armada, dos models femenins, culturalment ben diferents, cada un simbolitzant un món hermètic a l'altre, que aquesta penúltima tirada emplaça però en un mateix terreny.

Cal remarcar un cop més que el treball de les dones és comú a tota la població femenina

Pere des Vaux de Cernay

Contemporani de la croada albigesa de la qual és el principal cronista, era un monjo cistercenc de l'abadia de Vaux de Cernay, en la qual el seu oncle Gui, predicador de la croada i vicellegat esdevingut bisbe de Carcassona, era abat. La seva *Historia Albigensis* és una crònica llatina que forma part de les fonts principals que expliquen els esdeveniments de la croada albigesa, juntament amb la més tardana de Guilhem de Puylaurens (crònica llatina favorable a la croada) i la *Cançó de la croada albigesa*. Les diferències de concepció entre aquests textos són evidents: s'oposen llengües, èpoques i opció ideològica.

de la vila. Ens sembla especialment important la joia que habita els cors, simbolitzada per cants *leugers* que s'eleven, amb les *baladas* i *versetz* que recorden els episodis precedents de les tirades 183, 185 i 203.¹³ A més de manifestar l'alegria, la presència de dones que canten en plena feina ens mena una vegada més al registre cortès. Aquest fet comporta molts avantatges per al discurs propagandístic: ofereix al públic la possibilitat de reconèixer el comportament al·ludit com a digne i exemplar perquè forma part del seu sistema cultural de valors. De ben segur l'autor espera així suscitar l'admiració del públic i fer-li néixer una vocació de resistent, amb un fervor sempre renovat.

En definitiva, la figura de la dona meridional construïda en referència al model cortès es caracteritza per dos aspectes. És activa a l'hora de defensar la seva ciutat, i quan és necessari també lluita, però duu a terme totes les seves accions conservant el seu estatus de dona, a vegades noble i identificada com a tal. Des d'aquest punt de vista, està plenament integrada dins el marc de la cultura cortesa i recita al llarg de les seves tasques *cans*, *baladas*, *versetz*, *cansos* i *dansas*, símbols de la seva alegria. Són aquests elements del retrat femení, la lluita joiosa i la implicació amb el futur de la seva terra, que n'assenyalen explícitament el rol argumental dins de la cançó anònima.

La menció dels cors joiosos que trobem a la tirada 213 troba el seu punt àlgid a la 214, amb la reiteració d'un altre element relacionat amb les dones: el seu paper, juntament amb els seus infants, com a víctimes innocents de la croada. Així doncs, en aquestes dues últimes tirades l'autor aplega tota l'ambigüïtat i la fragilitat de la dona meridional, combatent

coratjosa, el cor valerós de la qual és ple de cortesia, i alhora una víctima fràgil. I accentua així l'esperit anticortès dels croats.

La dama a la finestra o la desesperança d'Alícia de Montfort

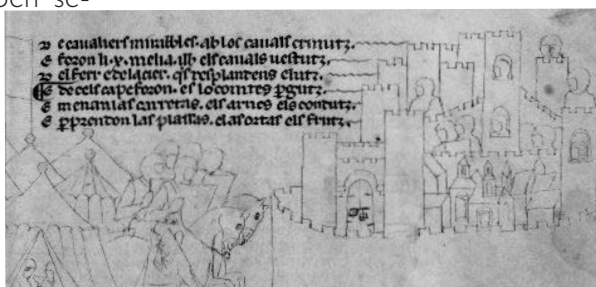
Entre els llocs comuns trobadorescos presents al text, el de la desesperança de la «comtessa», esposa de Simó de Montfort, és particularment impactant. Invertint la imatge de la dama a la finestra, Alícia, «bat las palmas e-s fier» ('pica amb les mans i es colpeja') i declama teatralment: «A,

lassa! [...] 'tant be m'anava ier!'» ('Ai lassa... tot anava bé encara ahir').¹⁴

Entre aquests dos mons de Tolosa i la croada, simbolitzats per les dones de la *Canço de la croada albigesa*, hi trobem un punt de contacte amb Alícia de Montfort, especialment en els

versos 80–87 de la tirada 185. El personatge de la muller de Simó gaudeix d'un estatus particular. La comtessa és l'única dama identificada com a tal dins la cançó, antiheroïna envers les dones de Tolosa o Bellcaire.

Alícia de Montmorency, comtessa de Leicester, és l'únic personatge femení actiu citat pel seu nom, tot i que no participi al combat, al qual s'atribueix un rol important en la narració.¹⁵ Aquesta situació és anàloga a la que assenyala Monique Zerner a la *Crònica* de Pere des Vaux-de-Cernay, on Alícia és «le seul vrai personnage féminin» (vegeu Zerner 1992: 449). En el nostre text, Alícia és la interlocutora del seu espòs i dipositària d'una part de la seva autoritat per vetllar sobre Tolosa. Els fragments de discurs directe que li



El setge de Carcassona el 1209, segons un dibuix de la *Canço de la croada albigesa* (París, Bibliothèque Nationale, ms. fr. 25425)

13. Vegeu també el passatge similar situat a Bellcaire ja esmentat.

14. Vegeu CCA, tirada 183, vv. 41–2. Pensem en l'Aida de Rotllà, mai grandiloqüent.

15. Per al personatge d'Alícia, vegeu Zerner (1992) i Sartrand (1971: 173–75). Alícia és la «comtessa» de les tirades 183 (vv. 23, 27, 42 i 52), 185 (v. 80), 189 (v. 20), 194 (vv. 31 i 60) i 196 (v. 36). També s'inclou entre «las comtessas» que al·ludeix Simó a la tirada 186 (v. 20), és a dir, les dones i noies de la seva família. Retrobem la mateixa denominació al text de Guillem de Tudela.

El paper polític de la comtessa Alícia de Montmorency

*Et can lo jorns s'aprosma, ab lo temps resplandens,
e'l castel Narbones es faitz lo parlamens;
ins e la tor antiqua, de sobre·ls pazimens.
Denant Gui de Montfort, qu'es nafrazt malamens
lo coms e la clerca e los baros valens
e ab lor la comtessa parlon privadamens.
(189, vv. 15–20)*

[I quan comença a fer-se de dia, que comença a aclarir, al castell Narbonès va tenir lloc el consell; a l'interior de la torre antiga, sobre el paviment. En presència de Gui de Montfort, greument ferit, el comte, el clergat i els barons valents, i amb ells la comtessa, deliberaven en secret.]

La comtessa Alícia va viatjar també en ambaixada a França amb el bisbe de Tolosa a fi de reclutar croats, entre els quals hi havia el seu germà, Mateu de Montmorency, que després de fer-se famós a Bouvines va ser nomenat conestable de França (vegeu Delaborde 1881: § 2). Martin-Chabot afegeix que devia acompanyar el príncep Lluís a Tolosa el 1219, com ho havia fet el 1215 (1931: III, 83, n. 5). Per al viatge d'Alícia, vegeu també Guébin (1926: I, § 600B), CCA, tirades 194 (vv. 28–33) i 196 (v. 36). Vegeu també Zerner (1992) i Sarrand (1971).

El rol històric d'Alícia com a col·laboradora política del seu marit, i sobre la parella senyorial a Llenguadoc, vegeu Zerner (1992). Arran del seu estudi històric sobre la muller de Simó, Monique Zerner sosté que devia ser una dona a qui «sens dubte agradava l'agitació de la guerra». Des del punt de vista del narrador anònim, aquest personatge és la clau de volta per a l'argumentació sobre el compromís de les dones meridionals i el rebuig envers l'estranger; la pedra de toc de la demostració es troba en el comportament cortès. Alícia, tot i que participa a les legacions, apareix sobretot com el símbol d'una certa precarietat del poder del seu marit sobre la vila.

són atribuïts estan especialment consagrats a expressar una inquietud creixent per la seva sort i la de la seva gent quan Tolosa és reconquerida pel comte Raimon, «l'autre comte», durant l'absència de Simó.¹⁶ El personatge d'Alícia, per tant, permet a l'autor de destacar la precarietat de la situació de Simó a causa del perill que corren les dones de la seva família a Tolosa, i el seu llinatge sencer, ja que Alícia tenia amb ella a Tolosa els seus fills petits i de les nores.¹⁷ La importància del personatge d'Alícia en l'entorn del seu marit es podria mesurar també per la seva presència entre els membres del consell de Simó (vegeu el requadre de l'esquerra).

Aquesta dama, que roman a Tolosa mentre Simó és en campanya a Provença, observa des de les finestres del castell Narbonès com la vila sencera esclata de joia i prepara la seva defensa quan torna el comte Raimon VI:

*Mas estec la comtessa, pessiva e cossirans,
e'l Castel, a las estras de la tor, als ambans;
e garda e remira los venens e·ls anans
e·ls baros e las donas defendens e obrans.
E auzic las baladas e las rumors e·ls cans;
e sospira e trembla e a dit en plorans:
«Be vei que·l meu jois baicha e creis lo dols e·l dans;
per qu'ieu ai gran temensa de mi e dels efans.»
(185, vv. 80–7)*

[Però la comtessa s'estava, capficada i pensativa, al castell, als ampits de la torre, a les galeries. I mira i remira les anades i vingudes, els barons i les dones que defensen i feinegen. I va sentir les balades, els rumors i els cants; i sospira, i s'estremeix i diu

L'esforç de l'autor per demostrar la precarietat de la situació de Simó al Llenguadoc no ens ha de sorprendre. La part anònima de la *Cançó* assegura que Simó, o els seus descendents o coadjuvants, perdran la guerra. Alícia és un dels elements de la narració que defineix els comtes de Tolosa i el poble meridional com els únics habitants i possessors legítims dels territoris sota la croada albigesa (vegeu Raguin 2011: 370–448).

16. CCA, tirada 186, v. 10. És així com el missatger d'Alícia designa el comte Raimon.

17. CCA, tirada 183 (v. 60), 185 (vv. 80–90), 186 (vv. 20–2).

plorant: «Bé veig que la meua felicitat s'enfonsa i que creix el dol i el dany; per això temo per mi i pels meus fills.»]

Si tenim en compte el rol de les dones entre els defensors de les viles meridionals i la seva representació en els dos camps, tal com acabem d'exposar, aquest passatge és remarcable. Alcía, l'única dona que esdevé un personatge important en el text anònim, individualitzada com a comtessa, no entra dins la categoria de les dones combatents, però ofereix, en canvi, un contrapunt que serveix per subratllar i enaltir les accions de les dones meridionals. En aquesta escena tan simbòlica que l'autor ofereix aquí, cal destacar la dama a la finestra, deseparada, passiva i gemegosa, contemplant les dones actives de les quals emanen les manifestacions dels seus ànims i combativitat: *baladas*, *rumors* i *cans*.

Remarquem que l'acció, l'agitació i el brogit característics de la mobilitat i fins i tot del canvi, tenen aquí connotacions positives, que s'oposen a la immobilitat tant física com psíquica de la comtessa. Alcía es plany tancada dins la seva torre, representada en una situació de la qual ella no té els mitjans per sortir-ne, sense l'empenta suficient per actuar ella mateixa com a cap; l'únic recurs que té és demanar auxili a Simó.¹⁸ En oposició total amb aquest comportament, les tolosanes prenen el seu destí a les seves mans davant l'adversitat. És evident que a l'autor li interessa destacar l'oposició entre Alcía i les tolosanes, perquè altrament trobem pertot escenes de desesperança, també per part de les dones de Tolosa, durant les massacres i els abusos dels croats. Així, el personatge d'Alcía, retratat deliberadament per l'autor, reflecteix la situació precària del seu marit i permet al públic de traçar una distinció neta entre ella i les tolosanes.

Assistim a una inversió del motiu cortès de la dama a la finestra: Alcía no està absorta pel fantaseig amorós, sinó angoixada per la seva supervivència i la dels seus fills.¹⁹ Per contra, els cants

que s'eleven des de la vila atorguen una connotació refinada a la massa dels seus defensors. En comptes del somieig amorós que demanaria el motiu líric que evoca el context de la contemplació des de la finestra, el seu «jois baicha» i aquesta disminució de la joia és proporcional a l'augment de l'alegria de la gent a l'exterior. Aquesta inversió de la figura cortesa de la dama a la finestra de la torre no deixa de recordar-nos, d'altra banda, una altra antiheroïna cortesa, *Flamenca*. La diferència principal és que en el *roman* el finestral de la torre sembla servir més aviat de *passé plat* (obertura per la qual es dona el menjar als presoners), i que aquell que contempla desesperat des de la finestra és Guillem; una inversió dins de la inversió, podríem dir.²⁰

Es tracta d'escenes en què Guillem s'instal·la a la finestra, però s'hi podrien afegir també la recerca d'una finestra que doni sobre la torre (v. 1964), el fet que obri la finestra com a primer gest en despertar-se (v. 2989), i la incapacitat de Guillem a quedar-se al llit (v. 3323). Finalment, Guillem també té impulsos irreprimibles cap a la finestra, que li revela i al mateix temps li amaga la seva estimada (v. 3426). La càrrega simbòlica és cada vegada més forta.

El finestral, espai protegit de somieig i símbol de l'espai obert, esdevé un indret de contacte visual amb un exterior hostil: així el símbol de l'obertura esdevé signe de la reclusió protectora.²¹ La sensació de realitat del recolliment dins el castell que li procura una seguretat precària és reforçada per l'angoixa que la turmenta, sobretot a partir dels cants que provenen de la vila i indiquen l'ardor de les altres dones, amb les

18. Vegeu *CCA*, 183 (vv. 53–60) i 185 (vv. 88–90).

19. Sobre la dama a la finestra, vegeu Clier-Colombani 2003), Suard (2003) i Grossel (2003), així com la resta de treballs en aquest volum col·lectiu. Podríem citar nombroses obres com a exemple de l'associació entre la contemplació des de la finestra i el tema amo-

rós, com ara Rosamonda d'*Elie de Saint-Gilles*, citada per Suard (2003: 413): «Rosamonde s'estut sus el palais autor | Et vint a le fenestre por oïr la douchour | [...] se li souvient d'amor » vv. 1365–66 i 1369 b.

20. Lavaud & Nelli (2000: 714, vv. 1363–68; 754, vv. 2124–28; 756, vv. 2192–96). Vegeu també Manetti (2008).

21. Per a la contemplació des de la finestra de la dona amant, sobretot a la *chanson de toile*, o el rol de la finestra en el cas dels reclusos, vegeu Grossel (2003: 67–70).

quals Alcía no comparteix ni destí ni conviccions. No és en va la rima *cans:plorans* dels versos 84–5. Lalegria de les tolosanes provoca la desgràcia d'Alcía, la forastera, tolosana «postissa», de la mateixa manera que el seu espòs Simó és «lo senher apostitz».²²

Amb aquests cants, que puguen fins a la torre i penetren en l'interior alhora segur i enclaustrant, assistim a una inversió: el públic, l'exterior, irromp en el si de l'espai clos i privat, tot i que esperaríem el contrari en aquest context de contemplació. Les veus que susciten la inquietud d'Alcía quan penetren per la finestra, i li provoquen el desig que torni Simó, es fan ressò del motiu del vent que porta la nostàlgia de l'amant en les cançons de croada.²³ En el relat, Alcía esdevé, doncs, una antiheroïna, i el contrapunt de la comtessa forastera i planyívola amb les tolosanes actives i cantaires té com a conseqüència l'exacerbació dels trets característics respectius. En aquestes condicions, l'escena del finestral esdevé un lloc de confusió entre la finestra amorosa i la finestra èpica.

Els vergers

Aquesta voluntat d'adaptar-se a les convencions literàries, ara en matèria de literatura èpica, pot explicar la profusió d'escenes de sang i fetge carregades de detalls precisos. No ens ha de sorprendre la violència en l'escena dels croats derrotats, joiosa per l'autor que contempla i asaboreix, a través de l'orientació de la seva obra, i amb el seu públic, el dolç perfume de la victòria:

E li Frances trabucan dos e dos enversatz. [...] Les an mortz e destruhz e trencatz, que d'olhs e de cervelas e de punhs e de bratz e cabelhs e maichelas e membres amaitatz e fetges e coradas departitz e cebratz e sancs e carns e glazis expanditz a totz latz;

22. Vegeu CCA, 182, v. 85.

23. Suard (2003: 413–16) detalla les diverses modalitats d'associació entre epopeia i lírica «dans une évolution complexe qui passe par la chanson courtoise puis par la chanson de croisade» (414). La lírica en veu de dona (*chanson de femme*) ocupa també un lloc important en aquesta evolució (413).

que lai ac tant Frances mortz e deglaziatz que'l camps e la ribeira n'es vermelhs e juncatz. (159, vv. 164–70)

[I els francesos ensopeguen i cauen d'esquena de dos en dos. [...] Els han mort, vençut i mutilat, de tal manera que els ulls, els cervells, els punys, els braços, els cabells, les mandíbules i els membres eren fets a miques, els fetges i les entranyes partits i esbudellats, la sang i els pedaços de carn i les espases escampats per tot arreu; allà hi havia tants francesos morts i espedaçats, que el camp i la ribera en queden coberts de vermell.]

L'enumeració dels diversos trossos de cos i les diferents maneres d'insistir-hi permeten subratllar l'anorreament de l'enemic. Són molts els exemples d'escenes d'aquest gènere. Algunes criden l'atenció en particular per la inversió que proposen de la figura tradicional del jardí. És ben sabut que en la lírica trobadoresca —i, per tant, en el corpus literari que serveix majoritàriament de referència comuna a l'autor i al seu receptor— el jardí clos, quasi uterí, és l'indret que protegeix els amants.²⁴ És un espai atemporal que recluda un univers sencer dins del qual creix una natura acollidora i amable (vergers, flors, moixons, els senyals més comuns del reverdiment). El jardí líric també és fonamentalment el lloc privat que simbolitza el refinament femení, tot i que dins la *Cançó de la croada albigesa* esdevingui un espai obert, és a dir públic i profundament violent i masculí. El jardí-verger de l'anònim, però, no es correspon amb el jardí èpic tradicionalment estèril com el que podem trobar, per exemple, en el cicle de Rotllà.

Així doncs, a partir d'aquestes referències culturals comunes, l'autor transformarà el jardí-verger paradisiàc en un camp de batalla sagnant. Els jardins de Montoliu de la *Cançó de la croada albigesa* ofereixen una altra demostració magistral de l'art de l'anònim a l'hora d'invertir els motius literaris: no són un espai protegit, sinó un lloc de carnatge, on els voltors substitueixen els

24. Entre tots els exemples del tòpic, recordem aquell de l'alba anònima *En un vergier sotz fuelha d'albespi on la dama sosté el seu «amic costa si»* (vegeu Gouiran 2005: 26–9).

ocells.²⁵ Montoliu designa una de les portes del burg tolosà i el terreny situat davant de la porta serveix de camp de batalla al llarg de tot el poema. És en aquest camp, obert a tots els perills pel fet d'estar situat fora muralla —i per tant en contradicció amb la idea del «jardín» que hem evocat— on l'autor dissenya un jardí-verger particular, amb tots els codis invertits: «Per que l'erba vertz sembla vermelha co roziers» (192, v. 14),

El guaita

Pensem en la problemàtica del guaita, que marca el temps que passa a l'exterior de l'encontre amorós i que l'anuncia sempre des d'aquest exterior. Quant a les propietats de confusió temporal dins l'espai del jardí, pensem també en el rossinyol-guaita i en l'escena d'una suspensió temporal sota un «bel pomier florit» absolutament fantàstic del *Roman de Flamenca* (vv. 2332–92), on la temporalitat s'esvaeix tot i que l'autor sigui precís sobre aspectes cronològics en altres parts de la seva obra (vegeu Chambon & Vialle 2010: 155–178). *Flamenca* també permet constatar que l'altre espai de suspensió del temps és el del somni amorós, així el paral·lelisme amb el jardí és flagrant; es tracta d'un espai reclòs i privat. Per al verger com a espai literari de l'amor, vegeu Strubel (1990) i Bouvier (1990), així com la resta d'articles d'aquest volum monogràfic.

és a dir l'herba verda, xopa de sang, sembla un roser vermell.²⁶

A partir del primer esment de la floració en el jardí de Montoliu sabem que les flors vermell-sang són les roses. Per altra banda, a la tirada 194 ens assabentem que:

*E e'l camp de Montoliu es plantatz us jardis,
que tot jorn nais e brolha, e es plantatz de lis,
mas lo blanc e'l vermelh, qu'i grana e floris,
es carn e sanc e glazis e cervelas gequis.
(vv. 76–9)*

25. Retrobem el motiu del jardí de Montoliu en tres episodis, a les tirades 192, 194 i 195 (vegeu més endavant)..

26. La metàfora es teixeix al llarg del text; vegeu les referències textuais més avall.

[I al camp de Montoliu hi ha plantat un jardí que germina i brosta cada dia, plantat de lliris, però el blanc i el vermell que hi creix i hi floreix és carn i sang, espases i cervells escampats.]

La imatge és tan bella com eficaç, el verger edènic dels dos primers versos sofreix una transformació absoluta en els dos versos següents. Observem la profusió del lèxic que anuncia la vida i el renovellament primaverenc com «plantatz», «jardis», «nais», «brolha», «lis», «grana», i «floris», per arribar finalment a l'horror de la mort.²⁷ El parentesc amb l'enumeració del v. 168 de la tirada 211 citada més amunt és evident, també s'hi parla de *carn*, *sanc*, *glazis*, als quals hi podem afegir els *cervelas* del v. 165. Els marcadors habituals d'una mort sagnant a la *Cançó de la croada albigesa* són la sang, les carns exsangües i els cervells.

Més que el carnatge subsegüent a tot conflicte armat, és l'espectacle de la mort posada en escena de manera colpidora. Aquests munts de carn dessagnada, abans viva, no són més que restes indiferenciades, el contrari exacte temporalment i simbòlic del «nais» i el «brolha».²⁸ El detall del «jardis que tot jorn nais e brolha» ja assenyalava un desajust d'aquesta natura que s'accelera dins un cicle sense repòs que esdevé anàrquic: «tot jorn»; és una natura deslligada de *Mezura*. Sobretot quan aquesta noció és fonamental en un text que defensa les arrels culturals meridionals, i en conseqüència denega als croats el sentit de la mesura. Al llarg del text, l'anònim prova de demostrar que el comportament dels comtes de Tolosa és mesurat i respectuós amb les tradicions. De fet, *Mezura* va sovint acompanyada de *Dreitura* ('dret' o 'justícia'), considerades la punta de llança de la batalla ideològica dels meridionals contra els croats. És raonable suposar, per tant, que el capgirament del jardí cortès tradicional

27. El lèxic escollit està format a la vegada per *topoi* procedents de la lírica trobadoresca. En pro de l'estreta cohesió entre les diferents escenes de Montoliu, el *vermelh* que assenyalava la floració de les roses no està aquest cop relacionada explícitament amb aquestes flors perquè la referència implícita a la tirada 192 és clara per al públic del text.

28. La vida passada és recordada als versos 80–1, amb l'evocació de les ànimes i dels esperits dels qui faran florir aquest jardí (massa) fecund.

s'hagi produït per culpa de la irrupció violenta dels croats, considerats totalment forasters. El xoc militar és alhora causa i símptoma del xoc cultural.

Aquest jardí, doncs, no és l'Edèn ni tampoc del tot, encara, l'infern. És un desordre a mig camí, un indret de judici on les ànimes i els esperits, pecadors o perdonats, poblaran l'infern o el paradís: «Entr'esperitz e armas e peccatz e mercis | Novelament i pobla iferns e paradís» (vegeu CCA 194, vv. 80–1). A la tirada 195, on el *jardin* és ara un *vergier*, podem resseguir la inversió del paradís en aquest infern i terra de judici. Aquesta vegada el blanc i el vermell no són els de les roses i els lliris, sinó flors i fruits d'un verger:

*E'l camp de Montoliu, e'l vergier perilhous,
on remas cada dia lo blancs e'l vermelhos;
mas la sanc e'l cervel e la carn e'l brazos
es la flors e la folha e lo fruit doloiros;
de que mant olhs mirable es remazut ploros.*
(vv. 123–27)

[I al camp de Montoliu, al perillós verger on cada dia esclata el blanc i el vermell; però la sang, el cervell, la carn i els braços és las flor, les fulles i el fruit dolorós; per això molt ulls admirables han esdevingut plorosos.]

El verger èpic

Labbé (1990) ens parla de la composició floral i la seva funció narrativa en el jardí èpic. L'autor ens revela que el jardí-verger èpic és el lloc de la majestat, del consell i del lleure, i la seva flora arquetípica valora «exclusivament des arbres que distinguent leur floraison ou leur feuillage, non leurs fruits» (180). Essencialment són pins, llorers, gavarreses o arços blancs, amb una absència notable d'arbres fruiters, malgrat la importància de les pomeres en els jardins septentrionals (179). El jardí de l'anònim, amb els lliris, les roses i els fruits, és, doncs, un verger líric dins l'espai de l'èpica. Aquest desplaçament, amb el desajust de la natura que indica, és un símbol inequívoc de l'anarquia del moment. Val a dir, però, que l'única menció que es fa a la *Canso* d'una poma s'inscriu plenament en el camp de l'èpica: «massa o pica o baston de pomier» (183, v. 14).

Ens ve a la memòria el verger clos, indret de somieig; però aquest, al contrari, és el *vergier perilhous*, on res del que hi creix no té a veure amb l'amor, ni tant sols amb un amor il·lusori com el de la dama de la *Nova del Papagay*, sinó que és un *fruit doloiros*. Els ulls admirables que ploren evocuen la imatge d'una dama que plora per un ésser estimat. Així doncs, la imatge d'una dama que plora no encaixa gaire amb el jardí codificat de la lírica cortesa, sinó que recorda el lloc de la dona a l'èpica, i particularment el d'Alda al cicle de Rotllà.²⁹ I en el sentit que pren al text de l'anònim, aquesta inversió que representa una dama plorosa al jardí és del mateix tipus que el d'Àlícia afligida a la finestra del castell Narbonès. Amb la recurrència de l'expressió «cada dia» hi retrobem el cicle infernal del desordre natural que regna sobre el jardí-verger, que produeix en escriure dins una dinàmica d'exces per definició simbòlicament mortífera.

L'espectacle d'aquestes tres escenes de les tirades 192, 194 i 195 és impactant.³⁰ Més enllà del detall de les restes humanes, ben normals dins del gènere, l'art de l'autor s'exhibeix realment quan associa les imatges del jardí-verger florit i fèrtil amb les de la matança, convertint-lo així en un espai de violència extrema, culturalment oposat als atributs tradicionals del jardí i del verger.³¹ El quadre i els detalls són plàsticament molt expressius i permeten al públic de representar-se la doble paradoxa d'aquestes flors i fruits de carn i sang, que semblen significar l'oposició total dels partits que s'enfronten.

Sobre la qüestió de la identitat dels dos bàndols de la croada, la tasca de l'anònim és doble. Per una banda, tracta d'uniformitzar i, per tant, de reduir tant els meridionals com els croats a

29. Vegeu Gouiran (1990) per a la Belauda occitana.

30. En altres parts de la *Cançó de la croada albigea* Montoliu és citat, sense entretenir-s'hi gaire, com un lloc d'enfrontament.

31. Martin-Chabot (1931: III, n. 5, 221) precisa que «le poète n'exagère pas [...] Guillaume de Nangis a rapporté (*Historiens de la France*, XX, 387) qu'après la bataille de Sidon le roi saint Louis aida à ramasser ceux qui restaient épars; 'il prenoit les piés et les mains, les bras et les jambes des cors occis et détrenchiés... et les mettoit en sas (sacs)' pour les faire enterrer dans des fosses».



Massacre de la croada albigesa a les *Chroniques de France* (final s. XIV), on es representa la mort del rei Pere I d'Aragó a mans de Simó de Monfort a la batalla de Muret, el 12 de setembre de 1213 (Londres, British Library, ms. Royal 20 C. VII).

una identitat única que tothom, en el si del seu bàndol respectiu, comparteix. Per l'altra, les dues identitats així identificades i, diguem-ho així, constituïdes han d'aparèixer necessàriament de la manera més antitètica possible a fi que cadascun dels dos bàndols sembli realment *estrany* a l'altre; així doncs, com hem recordat a la nota 4 hi ha un silenci absolut sobre els croats meridionals, per exemple. El motiu del jardí, com el de les dones, permet d'il·lustrar aquesta doble tasca. Aquesta mena de simplificacions a grans trets ens recorda que la *Cançó de la croada albigesa*, una crònica historicoèpica, s'inscriu en la tradició de l'epopeia, matisada per l'afany d'historicitat de la crònica.

Aquesta inversió del *jardin*, indret de serenitat esdevingut el de la violència extrema, ens mostra la capacitat de l'anònim per capgirar el text de Guillem de Tudela i per convertir la *Cançó* en alguna cosa més que un relat de guerra: el relat de l'enfrontament entre dos gegants, cosa que una vegada més ens duu a la tradició de l'epopeia i del relat de la glòria dels avantpassats victoriosos.³² Insistim sobre el fet que l'anònim no amaga la primera part de l'obra. Ben al contrari, quan

n'escriu la continuació ofereix un nou aclariment sobre la primera part del text, que esdevé un relat fàctic dels primers anys desgraciats de la guerra.³³ També és cert que, un cop enllestida la seva feina de manipulació del text, l'anònim no devia trobar preocupant el potencial nociu que representava la part del poema de Guillem per al partit raimondí (vegeu Raguin 2011: 13–74). Estava segur que era millor poeta que Guillem i tenia l'oportunitat, en compondre la continuació del text del navarrès, de destruir allò que podia ser una font de problemes en la seva argumentació (sobretot la relació amb l'heretgia i la qüestió del dret successori). Podríem pensar, doncs, que la manipulació del text de Guillem és tan reeixida que en van circular extrets, assimilats a les dures condicions del tractat de Meaux-París (vegeu Raguin (2011: 57–73).

La barreja en una mateixa escena d'elements de la lírica i de l'èpica constitueix, doncs, una gran virtut del text de l'anònim, que inverteix les representacions tradicionals per fer-se seu el públic.³⁴ Després d'un combat sobre un terreny

32. A propòsit d'això podem veure la qüestió de l'enumeració dels defensors de Tolosa a la fi de la *Cançó de la croada albigesa*, com la problemàtica de la recepció del text; Raguin (2011: 432–33).

33. Els mecanismes del pas d'un autor a l'altre han estat estudiats diverses vegades per la crítica. Per a un resum crític dels diferents estudis, l'anàlisi i la meua contribució, vegeu Raguin (2011: 47–56). Vegeu també les introduccions dels volums I i II de l'edició de Martin-Chabot (1931).

34. CCA, 209 (v.143). Com a ressò del motiu èpic, i a

anàleg al de Montoliu, cobert també de «pes e punhs e braces e cervelas e ditz | E testas e maichelas e cabelhs e cervitz | E tant dels autres membres» ('peus, punys, braços, cervells, dits, caps, mandíbules, cabells i cranis i tants d'altres membres'), aquesta vegada el «sols et la terra n'es vermelhs e crostitz» ('el sòl i la terra són coberts de vermell com si fos una crosta') (209, vv. 138–41); amb l'expressió «crostitz» 'cobert d'una crosta' es diu adéu a la lírica. L'anònim afegeix que amb aquestes imatges el públic pot comprendre la natura del combat i d'allò que està en joc: «Adoncs pogratz diire ans que'l camps fo culhitz | Que be sembla de guerra» ('llavors podríeu dir que abans que es collís el camp, semblava ben bé una guerra' o bé 'llavors podríeu dir que abans que s'arreguessin els ferits i els morts del camp de batalla semblava ben bé una guerra') (209, v. 142–43).³⁵

La fórmula és ambigua: es pot veure una represa de la idea dels fruits madurs sobre el camp de batalla i llestos per a ser collits, com a Montoliu; les restes humanes arregades pels supervivents després de la batalla en serien els fruits. El mateix es podria comentar de les flors del jardí. Ens trobem a quatre tirades del final de l'obra i el jove comte retorna a Tolosa per «defendre la terra e cobrar l'eres» (210, v. 12, 'per defensar la terra i recuperar l'herència'). Ara bé, l'encadenament *capfinit* de les tirades 209–10 recorden, quant a l'abundància de pèrdues humanes, que es tracta al capdavant d'una guerra i del destí d'aquells que pateixen «gran martire» en un «loc mortales» (210, v. 7).³⁶

diferència de les descripcions d'escaramusses i batalles sagnants, trobem una escena de combat singular que oposa dos campions meridionals, Raimon de Belarot i Aimon de Caromb, contra dos croats prop de Belcaire. Vegeu CCA, 158 (vv. 69–72). Martin-Chabot (1931: II, n. 6, p. 123) adverteix que aquesta escena de combat singular durant la croada albigesa només és mencionada per l'anònim, cosa que podria explicar-se per l'adscripció del text a la tradició de l'epopeia.

35. Les dues traduccions permeten distingir bé el joc de l'autor sobre la tria del lèxic i la polisèmia que tendeix a confondre diversos tipus de fruits i flors del jardí de Montoliu, alhora vegetals i restes humanes.
36. Guillem de Tudela parla essencialment de *crozada*,

El jardí-verger, lloc de l'amor i encontre dels amants, ha esdevingut sinònim d'odi i de perill. S'han capgirat de manera terriblement eficaç el jardí i el verger del model cortesà: les roses, els lliris i els fruits s'han convertit en símbols del paradís infernal. Per al públic és ben evident que aquest desordre, aquesta manca d'adequació al cànon de la cultura cortesana meridional suposadament tradicional, són causats per la irrupció de la croada com a empresa destructora. Així es comprèn tot el que entra en joc en aquesta inversió.

Conclusió

Així doncs, la imatge de la lírica cortesana que s'ha dibuixat al llarg del text ha estat capgirada i, poc a poc, ha anat prenent una forma nova. Està plenament al servei de la forma èpica de la *Cançó de la croada albigesa*, tant per les imatges del jardí com de la dona. Sigui meridional o esposa de Simó, la imatge de la dona s'extreu del camp de la lírica, amb les *baladas* o sota la finestra, al servei del marc èpic del conflicte. Sigui jardí o verger, el camp de Montoliu com a espai de massacre dins l'epopeia no és més que la imatge invertida de la representació cortesana tradicional dels jardins i vergers. En diferents nivells, la guerra que oposa els meridionals amb els croats és crucial per a tots els seus actors. A la *Cançó de la croada albigesa*, el combat és tant el dels resistents armats que l'autor anònim posa en escena com el seu mateix combat quan els canta i exalta el seu art.

La manipulació, a vegades extraordinària, del text de Guillem de Tudela i dels motius literaris associats a la lírica, permet pensar que l'anònim va concebre aquests elements com a parts de l'argumentació de l'obra. I, més enllà de la propaganda al servei dels comtes raimondins, en la seva escriptura cal veure-hi, amb total versemblança, l'acompliment artístic d'un trobador. Un individu que conjuga la seva lluita personal amb els altres poetes del moment amb la dels resistents, amb qui comparteix destí, i en el qual troben un suport i un mitjà d'expressió prestigiós.

mentre que l'anònim, tot i que també usi aquest terme, prefereix indubtablement el de *guerra*, per raons ideològiques evidents. Vegeu Raguin (2011: 488–90).

Així doncs, la metàfora brodada del jardí de Montoliu juga al seu favor.

Extreure del camp de la lírica cortesa els elements essencials, com són la dona i el jardí, símbols de l'harmonia i la intimitat, presenta seriosos avantatges per l'autor, que els manipula al servei de l'èpica. Indica així clarament la seva pertinença a la tradició literària i cultural de la civilització d'oc i que el seu públic l'identifiqui així. Pot dur a pensar també que el fet de compartir certs elements culturals permet establir una civilització identificable i comuna; i, certament, els meridionals, als quals aquestes referències culturals esdevingudes una suposada base comuna els haurien desaparegut, se n'informaven a través d'aquest text. Constituir aquesta xarxa de referències comunes i de pertinença mútua ajuda a identificar els croats com a necessàriament estranys a la coalició meridional reunida rere els comtes raimondins de Tolosa. Un cop cada bàndol ha estat ben individualitzat dins l'esperit del públic, l'autor propagandista només ha de mantenir les distàncies entre cada partit, i sostenir que entre ells hi ha una incompatibilitat irremeiable. Convençut dels fonaments de la lluita i del caràcter inevitable de l'enfrontament, el meridional, segur de la seva identitat gràcies (en part) al discurs de l'anònim, pot entrar en guerra contra la coalició dels *clergues* i *Frances* que devasten el país i el govern per despit dels seus usos ancestrals.³⁷ Així doncs, tota la intenció de l'escriptura del nostre autor és justament assegurar la legitimitat d'aquesta oposició a la croada.

En definitiva, l'empresa de l'anònim és una obra de propaganda per part d'un lletrat hàbil. Destinat a convèncer i persuadir el seu auditori per lluitar al costat de la resistència meridional sota l'autoritat dels comtes de Tolosa, la *Cançó de la croada albigesa* ofereix la possibilitat d'una unió àmplia a l'entorn de motius culturals que produeixen consens, i dels quals en són exemples brillants les dones i els vergers, sotmesos a una audaç transformació.



Miniatura de la croada contra els albigesos a les *Grandes Chroniques de France*, c. 1375-80 (París, BNF, ms. fr. 2813).

37. Vegeu sobretot CCA, 132 (v. 1). Sobre l'atribució de la tirada 132 com l'inici del text de l'anònim, vegeu Raguin (2011: 47-57), que esbossa un estat de la qüestió de la recerca i aporta elements inèdits.

Bibliografia citada

- BOUVIER, Jean-Claude, 1990: «Ort et Jardin dans la littérature», *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Ais de Provença: CUERMA, 41–52. [=Senefiance, 28]
- CHAMBON, Jean-Pierre & Colette VIALLE, 2010: «Pour le commentaire de *Flamenca*. III. Nouvelles propositions concernant le cadre chronologique», *Revue des langues romanes*, 114, 155–78.
- CLIER-COLOMBANI, François, 2003: «Des fenêtres ouvertes sur l'imaginaire», *Par la fenestre, études de littérature et civilisation médiévales*, ed. Chantal Connochie-Bourgne, Ais de Provença: CUERMA, 67–86. [=Senefiance, 49]
- CONNOCHIE-BOURGNE, Chantal (ed.), 2003: *Par la fenestre, études de littérature et civilisation médiévales*, Ais de Provença: CUERMA [=Senefiance, 49].
- DELABORDE, H. F., 1881: *Chronique, Étude sur la chronique en prose de Guillaume le Breton*, Paris: E. Thorin.
- GOUIRAN, Gérard, 1990: «Le jardin de Belauda», *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Ais de Provença: CUERMA, 127–37. [=Senefiance, 28]
- GOUIRAN, Gérard, 2005: *'Et ades sera l'Alba', Angoisse de l'aube, Recueil des chansons d'aube des troubadours*, Montpellier: Publications de l'Université Paul-Valéry Montpellier.
- GROSSEL, Marie-Geneviève, 2003: «Une femme à sa fenêtre: de la lyrique à l'hagiographie», *Par la fenestre, études de littérature et civilisation médiévales*, ed. Chantal Connochie-Bourgne, Ais de Provença: CUERMA, 209–20. [=Senefiance, 49]
- GUÉBIN, P., 1926: *Pere des Vaux-de-Cernay, Hystoria Albigenis*, ed. P. Guébin, E. Lyon, Paris («Société de l'Histoire de France»).
- GUIDA, Saverio, 2003: «L'autore della seconda parte della *Canso de la crotzada*», *Cultura Neolatina*, 63, 255–82.
- LABBÉ, Alain, 1990: «Nature et artifices dans quelques jardins épiques», *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Ais de Provença: CUERMA, 177–95. [=Senefiance, 28]
- LAVAUD, René i NELLI, René, 2000: *Les troubadours. Jaufre, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, Paris: Desclée de Brouwer (1a ed. 1960).
- MACÉ, Laurent, 2000: *Les Comtes de Toulouse et leur entourage. XI^e-XIII^e siècles. Rivalités, alliances et jeux de pouvoir*, Tolosa: Privat.
- MANETTI, Roberta (ed.), 2008: *Flamenca: romanzo occitano del XIII secolo*, Modena: Mucchi.
- Martin-Chabot, Eugène (ed.), 1931-61: *La Chanson de la Croisade albigeoise*, Paris («Les classiques de l'histoire de France au Moyen Age»).
- MEYER, Paul (ed. i trad.), 1879: *La Chanson de la Croisade contre les Albigeois, commencée par Guillaume de Tudèle et continuée par un poète anonyme*, Paris: Renouard.
- RAGUIN, Marjolaine, 2010: «Hérésie et hérétiques dans la *Chanson de Guilhem de Tudela*, 1209–2009, *Cathares: une histoire à pacifier? Actes du colloque international Mazamet mai 2009*, ed. A. Brenon. Portet-sur-Garonne: Loubatières, 65–80.
- RAGUIN, Marjolaine, 2011: «Propagande politique et religieuse dans la *Chanson de la Croisade albigeoise*, texte de l'Anonyme», tesi de doctorat. Montpellier: Université Montpellier III.
- SARRAND, Jean, 1971: «Alix de Montmorency et Marguerite de Marly», *Bulletin de la Commission Archéologique de Narbonne*, 32, 173–75.
- STRUBEL, Armand, 1990: «L'allégorisation du verger courtois», *Vergers et jardins dans l'univers médiéval*, Ais de Provença: CUERMA, 343–56. [=Senefiance, 28]
- SUARD, François, 2003: «Fenêtres épiques», *Par la fenestre, études de littérature et civilisation médiévales*, ed. Chantal Connochie-Bourgne, Ais de Provença: CUERMA, 403–22. [=Senefiance, 49]
- ZERNER, Monique, 1992: «L'Épouse de Simon de Montfort et la croisade albigeoise», *Femmes, Mariages, Lignages, XI^e-XIV^e siècles. Mélanges offerts à Georges Duby*, ed. J. Dufournet, A. Joris, P. Toubert, Brussel-les, «Bibliothèque du Moyen Age», 1.