



Heinrich von Veldeke i el model tristanià de Chrétien de Troyes

Heinrich von Veldeke and the Tristanian Model of Chrétien de Troyes

Citació: DALMASES PAREDES, Joan (2025), «Heinrich von Veldeke i el model tristanià de Chrétien de Troyes», *Revista de Cancioneros Impresos y Manuscritos*, 14, pp. 155-166. <https://doi.org/10.14198/rcim.27516>

Joan Dalmases Paredes

Universitat de Barcelona, Espanya

jdalmases@ub.edu

<https://orcid.org/0000-0002-2775-4684>

Finançament: Aquest article s'engloba dins del projecte d'investigació *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco* (PID2019-108910GB-C21, finançat per MCIN/AEI/10.13039/5011000110331) i és una part dels resultats del projecte de recerca postdoctoral *Die Rezeption der romanischen höfischen Frauenstimme im Minnesang*, finançat per la fundació Alexander von Humboldt.

Resum

Tristran muose sunder sînen danc (MF 58,53) és una de les estrofes més memorables de tot el corpus líric del Minnesänger i ministerial Heinrich von Veldeke (abans del 1150 - ca. 1200). L'autor hi descriu breument la passió amorosa que sent envers la seva dama, caracteritzada pel lliure albir, i la contraposa a la que sent el personatge de Tristany, obligat a estimar Isolda per efecte del filtre amorós. Diversos autors han proposat que Veldeke s'hagués servit d'una font romànica per a bastir aquesta composició, concretament de *D'Amors qui m'a tolu a moi* (L 39,2), de Chrétien de Troyes. El present article no només analitza i encara ambdós textos per a cercar possibles coincidències formals i/o temàtiques, sinó que també indaga en totes les hipotètiques influències romàniques de Veldeke per tal de llistar i analitzar succintament totes les estrofes del corpus trobadoresc romànic i alemany que contenen referències a Tristany i al filtre amorós dels cèlebres amants tràgics, moltes d'elles obra d'alguns dels grans trobadors occitans i francesos, com ara Bernart de Ventadorn, Cercamon, Blondel de Nesle i el Châtelain de Coucy. Aquest procediment ens ha permès resoldre tal qüestió i arribar a la conclusió que l'estrofa del *Minnesänger* pot vincular-se estretament a la de Chrétien de Troyes.

Conflicto de intereses: El autor declara no tener conflicto de intereses.



Licència: Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-Compartir Igual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>



Paraules clau: Heinrich von Veldeke; Chrétien de Troyes; Tristan; *Minnesang*; lírica trobadoresca; Comparatística

Abstract

Tristran muose sunder sînen danc (MF 58,53) is one of the most memorable poems of the whole lyrical corpus of the *Minnesänger* and *ministerialis* Heinrich von Veldeke (before 1150 - ca. 1200). In this poem, Veldeke briefly describes the amorous passion he feels for his lady, characterized by free will, and contrasts it with the passion felt by the character Tristan, who is obliged to love Isolde due to a magic potion. Several authors have proposed that Veldeke used a Romance-language source for this composition, specifically Chrétien de Troyes' *D'Amors qui m'a tolu a moi* (L 39,2). This article not only analyzes both texts in order to find possible formal and thematic similarities, but also investigates all of Veldeke's possible Romance influences, listing all the Romance and German-language troubadour lyrics that contain references to Tristan and to the love potion, many of which are the work of some of the greatest Occitan and French troubadours, such as Bernart de Ventadorn, Cercamon, Blondel de Nesle and Châtelain de Coucy. This procedure has allowed us to come to the conclusion that *Tristran muose sunder sînen danc* can be closely linked to the song of Chrétien de Troyes.

Keywords: Heinrich von Veldeke; Chrétien de Troyes; Tristan; *Minnesang*; troubadour poetry; comparative literature



Heinrich von Veldeke (abans del 1150 - ca. 1200) fou un *Minnesänger* provinent d'una família de ministerials¹ establerta prop de Maastricht, capital de l'actual província de Limburg. D'origen noble, Veldeke va obtenir gran fama en vida per haver estat l'autor de l'*Eneasroman*, l'equivalent alemany del *Roman d'Énéas* francès. L'obra va gaudir d'un èxit sense precedents durant tota l'Edat Mitjana² i va perfilar el seu autor com un dels grans introductors de la Matèria de Roma i del gènere del *roman courtois* en territori alemany. L'elevat estatus social i l'excepcional talent literari van permetre a Heinrich von Veldeke participar en el *Hoftag* de Magúncia de 1184,³ on va poder entrar en contacte amb

1. Igual que el cavaller, el ministerial estava vinculat per pacte de vassallatge a un senyor feudal, per al qual duïa a terme funcions administratives i militars. El títol de ministerial era hereditari, fet que va permetre el sorgiment de llinatges que van incorporar-se a la baixa noblesa i al patriciat urbà alemanys.
2. Tal i com demostra la seva transmissió en catorze manuscrits d'entre els segles XII i XV: set de complets (manuscrits alemanys B, E, G, H, h, M i W) i set de fragmentaris (fragments R, Wo, Me, Ham, P, Wa, Gr). Per a més detalls sobre cada testimoni, veure la pàgina «Heinrich von Veldeke 'Eneas'» a HSC.
3. Assemblea de nobles i reis del Sacre Imperi Romanogermànic, convocada a la Pentecosta del 1184 per Frederic I de Hohenstaufen. L'elevat nombre de convidats i la seva variada procedència, a més de demostrar l'abast i el poder de la dinastia del Hohenstaufen, van fer de l'acte una cruïlla cavalleresca i cultural sense precedents.

altres trobadors alemanys (i possiblement romànics), i ser un dels primers *Minnesänger* finançats pel comte i mecenes Hermann I de Turíngia (ca. 1155 - 1217).

Amb uns orígens familiars tan distingits i una carrera literària tan activa, no ha d'estranyar que Veldeke tingués accés a algunes de les grans obres de la narrativa europea del moment (com el ja mencionat *Roman d'Énéas*) i també a algunes de les composicions trobadoresques occitanes i franceses que s'estaven difonent dins i fora de l'àmbit romànic. L'autor és, de fet, un dels primers poetes alemanys que comença a beure de les formes romàniques a partir de finals del segle XII, moment històric crucial durant el qual el *Minnesang* es consolida a les zones oest i sud-oest de l'actual Alemanya (Touber 2005: 62) gràcies, precisament, a la recepció de moltes de les característiques temàtiques i conceptuals dels moviments trobadorescos de la Romània.

La qüestió sobre com i fins a quin punt Heinrich von Veldeke va implicar-se activament en aquesta recepció ha interessat la crítica alemanya sobretot a partir dels primers grans estudis i edicions filològiques de mitjans del segle XX. És un interrogant que a dia d'avui, però, segueix irresolt, o al qual només se li han donat respostes parcials i imprecises. A *Trouvères et Minnesänger* (1952), Frank afirma que l'únic text romànic del qual Veldeke es va servir va ser *Pour mal temps ne pour gelee* (L 65,58), de Gace Brulé, model formal per a *Sî ist so gût unde ouch so schœne* (MF 63,28). Aarburg (1956), en canvi, enumera fins a quatre composicions, deixant de banda la que Frank havia assenyalat: *Ich bin vrô, sît uns die tage* (MF 57,10) i *Mir hete wîlent zeiner stunde* (MF 57,18) com a cançons inspirades per *Fine amours et bone esperance* (L 65,35), de Pierre de Molins; *Quant la sesons renouvele* (L 224,11) i *De chanter m'es pris courage* (L 224,2), de Richart de Semilli, haurien servit de referents per a *Alse die vogel vrœlîchen* (MF 65,28); i *Swer ze der minne ist so fruot* (MF 61,33) tindria com a model *Oiés pour quoi plaing et soupîr* (L 65,54), de Gace Brulé. Schweikle (1977) afegeix *Can vei la lauzeta mover* (BdT 70,43) de Bernart de Ventadorn com a referent formal per a *Swenne diu zît alsô gestât* (MF 67,9).

D'entre totes les cançons de Veldeke amb possibles influències romàniques, en destacariem una que no seria considerada com a tal fins a finals del segle passat (Mertens 1993 i Kasten & Kuhn 1995) i que encara avui en dia segueix sent objecte de debat: *Tristran muose sunder sînen danc* (MF 58,53). El present article té per objectiu esclarir si aquesta composició es pot vincular o no al text romànic fins ara proposat com a model i definir, en cas d'haver-n'hi, quin tipus de relació hi manté.

Tristran muose sunder sînen danc és una de les estrofes més memorables de tot el corpus líric de Veldeke.⁴ El jo líric hi descriu breument la passió amorosa de Tristany, regida pel filtre amorós, i la contraposa a la pròpia experiència afectiva, caracteritzada pel lliure albir:

4. Com és freqüent en la recepció de lírica trobadoresca medieval alemanya, no queda clar si ens trobem davant d'una composició monoestròfica o que hem de vincular amb d'altres fragments presents en els testimonis que ens han arribat. *Tristran muose sunder sînen danc* es conserva als manuscrits alemanys A (Kleine Heidelberger Liederhandschrift), B (Weingartner Liederhandschrift) i C (Große Heidelberger Liederhandschrift); en tots els casos, va seguida d'una mateixa estrofa que C marca com a segona dins de la mateixa composició i A i B com a cançó diferent. La mètrica i la rima d'aquesta segona estrofa (*Sît diu sunne ir liechten schîn*, MF 59,11) coincideixen amb la primera, però el contingut difereix substancialment en tractar-se d'un exordi estacional de to melancòlic. Nosaltres hem optat per deixar de banda aquesta problemàtica i centrar-nos exclusivament en l'estrofa de contingut tristanyà.

Tristran muose sunder sînen danc
 stæte sîn der kûeginne,
 wan in daz poisûn dar zuo twanc
 mêre danne diu kraft der minne.
 Des sol mîr diu guote sagen danc,
 wizzen, daz ich sôlhen tranc
 nie genam unde ich sî doch minne
 baz danne er, unde mac daz sîn.
 wol getâne,
 valsches âne,
 lâ mich wesen dîn
 unde wis dû mîn (vv. 1-8) (Moser & Ter-
 vooren 1988: 108).⁵

Tristany, en contra de la seva voluntat,
 va haver de mantenir-se fidel a la reina;
 el beuratge l'hi obligava
 molt més que no pas el poder de l'amor.
 Això, la meva estimada m'ho ha d'agrair;
 sabent que jo mai no he pres tal beguda
 i que, tot i així, l'estimo
 més que ell, si tal cosa és possible.
 Esplèndida,
 lliure de falsedat,
 deixa'm ser teu
 i sigues meva.

Així, l'autor afirma no haver necessitat beure del filtre tristanià per estimar la dama, cosa que perfilaria el seu amor com una força que no està supeditada a cap condició externa. És un amor, en conseqüència, superior al del suposat amant exemplar. Als darrers quatre versos, corresponents a l'*Abgesang*,⁶ el jo líric apel·la directament a la senyora per lloar-la i suplicar que li concedeixi el seu amor. Des de finals del segle passat, autors com Mertens (1993), Kasten i Kuhn (1995), i Sayce (1999: 91) han vist en aquest text un evident ressò temàtic de la quarta estrofa de la cançó *D'Amors qui m'a tolu a moi* (L 39,2), de Chrétien de Troyes. En aquest lament amorós, el poeta descriu la força d'una passió que l'ha sotmès sense proporcionar-li cap alegria, però a la qual ell, en la seva condició d'amar sincer, s'adhereix. Entre els precés a la dama i al seu propi cor, Chrétien insereix els versos que suposadament van inspirar Heinrich von Veldeke:

Onques du buvrage ne bui
 dont Tristan fu enpoisonnez;
 mes plus me fet amer que lui
 fins cuers et bone volentez.
 Bien en doit estre miens li grez,
 qu'ainz de riens efforciez n'en fui,
 fors que tant que mes euz en crui,
 par cui sui en la voie entrez
 donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui (vv. 28-36) (Géerard-Zai 1974: 98).

Tan Mertens (1993: 49)⁷ com Kasten i Kuhn (1995: 619)⁸ esmenten per primera vegada aquesta estrofa com a hipotètica inspiració per a Veldeke i en posem en cursiva l'ús comú

5. La traducció és nostra.

6. Terme que designa els darrers versos de la *Stollenstrophe* alemanya, que solen presentar una mètrica i/o rima lliure respecte al primer bloc de versos de l'estrofa, anomenat *Aufgesang*. Per a més informació, veure Dalmasas 2023b: 97 o «El Minnesang» a LMA.

7. «Als Angehöriger des klerikalen Standes wäre Veldeke von seinen gelehrten Bildungsvoraussetzungen her zur nachvollziehenden inhaltlichen Rezeption der Chrétien'schen kanzone wahrscheinlich in der Lage gewesen [...]. Veldeke muss Chrétien's Zentralthema erkannt haben» (Mertens 1993: 49-50).

8. «In ähnlicher Weise wie Veldeke nimmt Chrétien kritisch Distanz zu der schicksalhaften, den "freien Willen" der Liebenden ausschaltenden *Tristanliebe* und preist die Überlegenheit der "natürlichen Liebe"» (Kasten & Kuhn 1995: 619).

que els dos trobadors fan de la *Tristanliebe* ('l'amor tristanià'). Sayce, per la seva banda (1999: 91), no només afirma que les dues estrofes mantenen una relació evident, sinó que critica la decisió de Frank (1952) de deixar de banda el testimoni de Veldeke per a la seva edició.⁹ I és que el vincle entre ambdós passatges ha estat i segueix sent objecte de debat, sobretot per la manca d'analogia formal. D'aquí que Frank optés ja en el seu moment per no encarar els testimonis, mentre que Zotz (2005: 146-163) i Schnell (Touber & Mertens 2012: 137) es mostren en major o menor grau escèptics respecte a la hipotètica influència de la cançó de Chrétien sobre la de Veldeke. Zotz realitza la que fins a dia d'avui és l'anàlisi comparativa més exhaustiva entre les cançons, però també n'assenyala la incerta relació,¹⁰ i Schnell relativitza el possible vincle al·ludint a d'altres composicions occitanes en les quals Veldeke es va basar formal i/o temàticament d'una manera molt més directa.¹¹

Tot i aquesta divergència d'opinions, la crítica coincideix en afirmar que *D'Amors qui m'a tolu a moi* va ser una composició indubtablement coneguda en àmbit alemany, tal i com demostren les contrafaccions que en fan Friedrich von Hausen a *Diu süezen wort haben mir getân* (MF 44,13)¹² i, sobretot, Bernger von Horheim († ca. 1200) a *Nu enbeiz ich doch des trankes nie* (MF 112,1):

Nu enbeiz ich doch des trankes nie,
dâ von Tristran in kumber kam.
noch herzeclîcher minne ich sie
danne er Ysalden, daz ist mîn wân.
Daz habent diu ougen mîn getân.
daz leite mich, daz ich dar gie,
dâ mich diu minne alrêst vie,
der ich deheine mâze hân.
sô kumberlîche gelêbte ich noch nîe! (vv. 1-9)
(Moser & Tervooren 1988: 224).¹³

No he tastat mai la beguda
que va fer entrar Tristany en pena.
Però més coralment l'estimo jo a ella
que ell a Isolda, n'estic convençut.
Això és a causa dels meus ulls,
que van fer-me encaminar
on vaig sentir l'amor per primera vegada,
de forma desmesurada.
Mai encara no havia viscut tan afligit!

Si prenem en consideració aquests factors, podem plantejar-nos tres possibilitats: que Veldeke, tot i seguir el seu propi esquema formal, se servís del contingut de l'estrofa de Chrétien; que begués de la pròpia tradició alemanya, concretament de Bernger von Horheim; o bé que no tingués cap dels dos textos com a model, sinó un altre text o la tradició tristanià en un sentit més general, ben arrelada en àmbit romànic (Thomas

9. «Das Lied fehlt bei Frank (*Trouvères et Minnesänger*), obwohl die erste Strophe sichere Kenntnis von Chrétien de Troyes, *D'Amors ke m'ait tolu a moy* (R 1664) verrät» (1999: 91).

10. «Auch Veldeke hat sich für sein Lied wohl von Chrétien anregen lassen; allerdings dichtete er dabei in seinem eigenen Ton und ging insgesamt wesentlich freier mit Chrétiens Lied um. In diesem Fall ist daher eine Übernahme nicht zweifelsfrei nachzuweisen, aber auch wenn kein direkter Zusammenhang bestehen sollte, lohnt es sich dennoch, die beiden Lieder einander gegenüberzustellen» (2005: 159).

11. Schnell proposa *La doutsa votz ai ausida* (BdT 70,23) i *Can vei la flor, l'erba vert e la folha* (BdT 70,42), de Bernart de Ventadorn, i/o *Ab joi et ab joven m'apais* (BdT 46,1), de la Comtessa de Dia, com a possibles fonts per a *Swenne den vrouwen setzet huote* (MF 65,21). L'anàlisi d'aquestes composicions a Dalmasas 2023 ens ha permès constatar que el text de Veldeke sembla estar inspirat en el de la Comtessa de Dia.

12. La contrafacció de Friedrich von Hausen (que també podria haver-se servit de l'estructura mètrica de *Si tot m'ai tarzat mon chan*, de Gaucelm Faidit, BdT 167,53) és purament formal i no conté cap tipus de referència a Tristany o al filtre, d'aquí que no n'incorporem cap fragment en el present estudi.

13. La traducció és nostra.

d'Anglaterra, Bérout) i germànic (Eilhart von Oberg, Gottfried von Straßburg) durant el segle XII i principis del XIII. Per a poder resoldre aquest interrogant de forma definitiva i tenint en compte en tot moment les tres hipòtesis exposades, és convenient examinar no només el que uneix i diferencia les dues estrofes de Chrétien i Veldeke, sinó també allò que les singularitza en comparació a la resta d'estrofes de la tradició trobadoresca que se serveixen de la matèria tristaniana durant aquella mateixa època.

En tots els territoris europeus familiaritzats amb aquesta llegenda, Tristany era considerat un paradigma d'amant cortès, i la simple menció del seu nom era suficientment evocadora com per no haver de desenvolupar de forma explícita els seus amors amb Isolda. Els trobadors occitans més primerencs ja s'hi refereixen amb una finalitat exemplar: Cercamon afirma tenir el cor de Tristany a *Ab lo pascor m'es bel q'eu chant* (BdT 112,1a):

Non a valor d'aissi enan
 cela, c'ab dos ni ab tres jai;
et ai'n encor lo cor tristan,¹⁴
 qe Dieus tan falsa no'n fetz sai;
 miels li fora ja non nasqes
 enanz qe failliment fe[ze]s,
 don er parlat tro en Peitau (vv. 36-42) (Wolf-Rosenstein 1983: 54).

A *Tant ai mo cor ple de joya* (BdT 70,44 vv. 45-48), Bernart de Ventadorn proclama sentir un dolor amorós superior al de l'amant d'Isolda:

Eu n'ai la bon'esperansa.
 mas petit m'aonda,
 c'atressi m ten en balansa
 com la naus en l'onda.
 Del mal pes que m desenansa,
 non sai on m'esconda.
 Tota noih me vir'e m lansa
 desobre l'esponda:
plus trac pena d'amor
que Tristan l'amador,
que'n sofri manhta dolor
per l'zeut la blonda (vv. 37-48) (Serra-Baldó 1934: 68).

Raimbaut d'Aurenga s'hi emmiralla i aspira a arribar al seu nivell a *Non chant per auzel ni per flor* (BdT 389,32):

De midonz fatz dompr'è seignor
 cal que sia'il destinada.
 Car ieu begui de la amor
 ja us dei amar a celada.
Tristan, qan la'il det Yseus gen

14. Podem entendre *lo cor tristan* com 'el cor de Tristany' o, si considerem l'adjectivització del nom propi, com 'el cor entrístit/entrístat'. Les dues possibles traduccions conflueixen en un mateix significat: el cor del poeta està carregat dels mateixos dolor i passió que el de l'amant de Cornualles.

e bela, no n saup als faire;
 et ieu am per aital coven midonz,
 don no m posc estraire.

Sobre totz aurai gran valor
 s'aitals camisa m'es dada
 cum Yseus det a l'amador,
 que mais non era portada.
Tristan! Mout presetz gent present:
d'aital sui eu enquistaire!
 Si'l me dona cill cui m'enten,
 no us port enveja, bels (Pattison 1952: 27).

I Raimbaut de Vaqueiras el fa servir com a model de paciència a *Engles, un novel descort* (BdT 392,16):

Si cum Tristans, que s fes guaita,
tro que Yzeus fo vas si traita.
 mort d'espaz'aj'eu forfai,ta,
 quand ia fos per me retraits
 tan grans honors, si m fos faita,
 per qu'es folhs qui ia m n'aguaita (vv. 51-56) (Appel 1890: 273).

En àmbit francès, a *Contre le nouvel tens* (L 107,1) Guiot de Provins compara la seva lleialtat envers la dama amb la que mostra Tristany envers Isolda:

Chancenette, va t'ant,
 lez m'amie t'envoi.
 Di li que je li mant:
 cuer et cors li outroi;
s'ele me porte foi
la leiauté Tristant
 porra trover en moi (vv. 43-49) (Orr 1915: 3).

I Blondel de Nesle equipara el seu dolor amb el de l'heroi de Cornualles a *L'amour dont sui espris* (L 24,4).¹⁵

Se pitiez ne l'en prent,
 je sait qu'a estovoir
 m'ocirra finement:
 ce doi je bien voloir.

15. Més informació sobre l'ús de la matèria tristianiana a la lírica trobadoresca romànica a Roncaglia: 1958, Rossi: 1987 i Bisceglia: 2024. Val a dir que, a partir del segle XIII (és a dir, després de la mort de Heinrich von Veldeke i de Chrétien de Troyes), es produeix en la lírica francesa un augment considerable de l'ús de referències tristianianes, fet que demostra l'arrelament i creixent popularitat de la matèria. Destacariem les composicions *Amours me fait renvoisier* (L 185,3) i *Nus n'a joie* (L 185,13), de Moniot d'Arras; *Chançon ferai, que talent m'en est pris* (L 240,6), de Thibaut de Champagne; *Chanter me fait ma dame que j'ain tant* (L 48,1), del Comte de Bretagne; *Cil qui chantent de flour ne de verdure* (L 63,3), d'Eustache le Peintre; *Aucune gent m'ont enquis* (L 84,5), de Gillebert de Berneville; i *Se j'ai lonc tans esté* (L 258,7), de Raoul de Soissons, entre d'altres.

Amé ai loiaument,
 ce m'i doit bien valoir
 s'eurs de grever gent
 n'eust si frant pooir.
*De granz mauz m'a fait oir
 dont Tristans soffrit tant:
 d'amer sans decevoir* (vv. 45-55) (Lepage 1994: 196).

Com es pot comprovar, entre els segles XII i XIII les referències a Tristany en la lírica trobadoresca són abundants. No ho són tant, però, les mencions al filtre tristanià. A *Ades vol de l'aondansa* (BdT 10,2) Aimeric de Peguilhan s'identifica amb Tristany un cop ha begut el filtre, per tal com ell mateix estima la seva dama de forma desmesurada:

Et ieu dobli la balanssa,
 que'l doble tenc lieis plus car:
 totz jorns qu'aissi sai doblar
 doblament ma malanansa.
*Mas assatz doblet plus gen
 Tristans quan bel lo pimen,
 car el guazaignet s'amia
 per so qu'ieu pert la mia* (vv. 25-32) (Richter 1976: 146).

I Guillem Augier Novella (*Per vos, bella dous'amia*, BdT 205,4a) i Bernart de Pradas (*Sitot m'ai pres un pauc de dan*, BdT 65,3), per expressar la força del seu amor, afirmen haver begut del filtre:

Ai! Cantas vez plor lo dia
 e cantas vez mi fai rire
 l'amors que'm venez e'l desire
 e'm destrein lo cor e'm lia;
 e'l vostra onrada valenza
 fez en mon cor semenza
 plus que far non solia:
*ara sai eu q'eu ai begut del broc
 don bec Tristans c'anc pois garir non poc!* (vv. 19-27) (Calzolari 1986: 134).

*Beure m fai ab l'enap Tristan
 amors, e eisses los pimens,
 e si'n des a lieys, qu'ieu am tan,
 obrera'n plus cortezamens,
 quar sols suy sieus, sol mi destrenh.
 Per qu'ieu suy vengutz en desenh,
 per lieys de cuy suy e seray,
 e s'ylh begues, pus begut ay,
 d'ey's lo piment que ai begut ieu,
 veiyare'm fors fos ab Dieu* (vv. 21-30) (Schutz 1933: 87).

Aquestes tres darreres composicions tenen en comú un ús positiu de la figura de Tristan com a model d'amant cortès i del filtre com a metàfora de la inevitabilitat del sentiment

amorós. Els autors s'identifiquen o es comparen amb l'enamorat d'Isolda per tal de posar-s'hi al mateix nivell. Chrétien de Troyes, en canvi, fa ús de la metàfora amb l'objectiu de distanciar-s'hi: ell no ha begut del filtre (*Onques du buvrage ne bui/dont Tristan fu enpoisonnez* R 1664 vv. 28-29) ni ho necessita, ja que el seu amor prové del cor i de la bona voluntat (*mes plus me fet amer que lui/fins cuers et bone volentez* R 1664 vv. 28-29). L'autor es perfila així com un model d'amant diferent; un enamorat que no està sotmès a cap força externa, sinó que estima de forma lliure, cosa que el situa per sobre de Tristany. Aquesta novetat en el tractament del motiu del filtre, que encaixa amb l'aversiò de l'autor xampanyès per la matèria tristianiana, seria incorporada més endavant en àmbit francès pel Châtelain de Coucy a *La douce voix du louseignol sauvage* (L 38,7), on l'ús de l'adverbi *onques* i tota l'estructura dels versos que contenen el motiu remetent clarament a Chrétien:

Tant ai en li ferm assis mon corage
qu'ailleurs ne pens, et Diez m'en lait joïr!
C'onques Tristanz, qui but le beverage,
plus loiaument n'ama sanz repentir;
quar g'i met tout, cuer et cors et desir,
force et pooir, ne sai se faiz folage;
encor me dout qu'en trestout mon eage
ne puisse assez li et s'amour servir (vv. 20-27) (Verzilli 2016: 97).

I també per l'italià Bertolome Zorzi a *Atressi cum lo camel* (BdT 74,2):

Mais s'ieu ja trob mon apel,
l'amoroseta bevanda
non feric ab son cairel
Tristan n'Iseu plus fortamen,
quand ill venion d'Irlanda,
cum ill me ab doutz parven (vv. 49-54) (Levy 1883: 43).

En àmbit alemany, els dos únics textos que se serveixen de la metàfora del filtre i que l'empren d'aquesta mateixa manera són les estrofes de Bernger von Horheim i Heinrich von Veldeke que hem presentat. Igual que Chrétien de Troyes, els dos *Minnesänger* es distancien del filtre i de Tristany com a amant modèlic pel fet de representar un amor que no prové directament del cor. Bernger von Horheim manlleva l'esquema formal i les principals idees de Chrétien en el mateix ordre; afirma no haver begut del filtre i estimar encara més que Tristany, i menciona els ulls com la porta d'entrada a l'experiència amorosa:

<i>Onques du buvrage ne bui</i>	8a	<i>Nu enbeiz ich doch des trankes nie,</i>	4a
<i>dont Tristan fu enpoisonnez;</i>	8b	<i>dâ von Tristan in kumber kam</i>	4b
<i>mes plus me fet amer que lui</i>	8a	<i>noch herzeclîcher minne ich sie</i>	4a
<i>fins cuers et bone volentez.</i>	8b	<i>danne er Ysalden, daz ist mîn wân.</i>	4b
Bien en doit estre miens li grez,	8b	<i>daz habent diu ougen mîn getân.</i>	4b
qu'ainz de riens efforciez n'en fui,	8a	<i>daz leite mich, daz ich gie,</i>	4a
fors que tant que <i>mes euz</i> en crui,	8a	<i>dâ mich diu minne alrêrst vie,</i>	4a
<i>par cui sui en la voie entrez</i>	8b	<i>der ich deheine mâsse hân.</i>	4b
donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.	8a	<i>so kumberliche gelebte ich noch nie.</i>	4a

L 39,2 vv. 28-36

MF 112,1 vv. 1-9

El *Minnesänger* fa de la quarta estrofa de Chrétien la primera de la seva composició, perfilant la metàfora del filtre com la idea central de la cançó. Tant les paraules emprades com les construccions sintàctiques són pràcticament idèntiques en els passatges assenyalats, que conformen el nucli de l'al·legoria tristaniana. Hi ha tres detalls, però, que criden l'atenció, sobretot si es comparen amb l'estrofa de Heinrich von Veldeke. Bernger opta per traduir el mot *buorage* al seu equivalent alemany, *trank*; empra l'expressió *in kumber kam* enlloc del verb *fu enpoisonnez*; i *herzeklicher minne* enlloc de simplement *plus me fet amer*.

La composició de Heinrich von Veldeke, per la seva banda, tot i diferir formalment d'ambdós textos i semblar prou allunyada de Chrétien a primer cop d'ull, mostra més semblances de contingut amb l'estrofa francesa que no pas la de Bernger. Ho comprovarem si ens centrem en l'*Aufgesang*:

<i>Onques du buorage ne bui</i>	8a	<i>Tristan_muose sunder sînen danc</i>	4a
<i>dont Tristan fu enpoisonnez;</i>	8b	<i>stæte sîn der kûneginne,</i>	4'b
<i>mes plus me fet amer que lui</i>	8a	<i>wan in daz poisûn dar zuo twanc</i>	4a
<i>fins cuers et bone volentez.</i>	8b	<i>mère danne diu kraft der minne.</i>	4'b
<i>Bien en doit estre miens li grez,</i>	8b	<i>Des sol mir diu guote sagen danc,</i>	4a
<i>qu'ainz de riens efforciez n'en fui,</i>	8a	<i>wizzen, das ich sôlhen tranc</i>	4a
<i>fors que tant que mes euz en crui,</i>	8a	<i>nie genam unde ich sî doch minne</i>	4'b
<i>par cui sui en la voie entrez</i>	8b	<i>baz danne er, unde mac daz sîn.</i>	4c
<i>donc ja n'istrai n'ainc n'en recrui.</i>	8a	[...]	

L 39,2 vv. 28-36

MF 58,35 vv. 1-8

Veldeke deixa de banda la metàfora dels ulls, però llista la resta d'idees de Chrétien fent ús fins i tot del mateix vocabulari. Per començar, ens trobem davant de l'únic testimoni de la literatura medieval alemanya (!) que fa servir el gal·licisme *poisûn*, remetent clarament a la forma verbal *enpoisonnez*. Al mateix temps, el *Minnesänger* emula la sentència inicial de l'autor francès (*Onques du buorage ne bui; ich sôlhen tranc/nie genam*) i empra el comparatiu exactament igual (*mes plus me fet amer que lui; und ich sî doch minne baz danne er*). A diferència de Bernger, Veldeke posa també de relleu de forma explícita el seu lliure albir com a amant en comparació amb Tristany, obligat a estimar a causa del filtre (*riens efforciez n'en fui; dar tzuo twanc*). Finalment, l'afirmació que la dama li hauria d'estar agraïda per estimar per voluntat pròpia (*Bien en doit estre miens li grez; des sol mir diu guote sagen danc*) apropa definitivament els dos testimonis. En vista de totes aquestes coincidències lingüístiques i de contingut, tenint en compte la situació singular de la composició de Veldeke en el corpus trobadoresc alemany, i en comparació amb la resta d'estrofes que utilitzen la metàfora del filtre, no ens sembla arriscat arribar a la següent conclusió: la cançó de Veldeke no pot ser considerada una contrafacció pura de la de Chrétien,¹⁶ però el *Minnesänger* sí que en va extreure l'ús i el sentit de la metàfora del filtre, prenent les

16. Com sí que pot ser considerada la de Bernger, que es correspon a la de Chrétien amb el que Gruber (1983) anomena *so, mot e razo*. En el cas de Veldeke, *mot i razo* encaixen, però el *so* (l'estructura formal) divergeix lleugerament del model francès.

mateixes idees de base i reordenant-les.¹⁷ Tot apunta, per tant, que *D'Amours qui m'a tolu a moi* va ser la influència principal de Heinrich von Veldeke a l'hora de compondre *Tristan muose sunder sînen danc*.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- AARBURG, Ursula (1956), *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*, Düsseldorf, Schwann.
- APPEL, Carl (1890), *Provenzalische Inedita aus Pariser Handschriften*, Leipzig, Fues's Verlag (R. Reisland).
- BdT = PILLET, Alfred, & Henry CARSTENS (eds.) (1933), *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer.
- BISCEGLIA, Margherita (2024), *Personaggi e motivi arturiani nella poesia di trovatori e trovieri*, Roma, L'«Erma» di Bretschneider («Filologia Classica e Medievale», 9).
- CALZOLARI, Monica (1986), *Il trovatore Guillem Augier Novella*, Mòdena, Mucchi.
- DALMASAS, Joan (2023a), «Les vares de l'amor. Un cas de relació temàtica intertextual entre les líriques trobadoresques occitana, francesa i alemanya», *SVMMA. Revista de Cultures Medievales*, 22, pp. 1-23.
- DALMASAS, Joan (2023b), *Dones que mengen el cor de l'amant. La poesia de Guillem de Cabestany, el Châtelain de Coucy i Reinmar von Brennenberg*, Roma, Viella («IRCVM - Medieval Cultures», 14).
- FRANK, István (1952), *Trouvères et Minnesänger*, Saarbrücken, Schriften der Universität des Saarlandes.
- GÉRARD-ZAI, Marie-Claire (1974), *Les chansons courtoises de Chrétien de Troyes: édition critique avec introduction, notes et commentaire*, Berna, Herbert Lang.
- GRUBER, Jorn (1983), *Die Dialektik des Trobar*, Tübinga, Niemeyer, <https://doi.org/10.1515/9783111630106>
- HSC = *Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters*, Marburg-Magúncia, Philipps Universität Marburg - Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. <https://handschriftencensus.de/> [consulta: 21/04/2024].
- KASTEN, Ingrid, & Margherita KUHN (eds.) (1995), *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Texte und Kommentar*, Frankfurt del Main, Deutscher Klassiker Verlag.
- LEPAGE, Yvan G. (1994), *L'œuvre lyrique de Blondel de Nesle: textes*, París, Champion.
- LEVY, Emil (1883), *Der Troubadour Bertolome Zorzi*, Halle, Niemeyer.
- L = LINKER, Robert White (1979), *A Bibliography of Old French Lyrics*, University (MS), University of Mississippi - Departmente of Modern Languages («Romance Monographs», 31).
- LMA = *Literatura Alemana Medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela. <https://literaturaalemanamedieval.usc.gal/> [consulta: 21/04/2024].
- MERTENS, Volker (1993), «Intertristanisches - Tristan-Lieder von Chrétien de Troyes, Bernger von Horheim und Heinrich von Veldeke», a *Methodenkonkurrenz in der germanistischen Praxis*, Berlín, Niemeyer, pp. 37-55.

17. Per a més informació sobre l'entorn social alemany en el qual Veldeke va inserir aquestes idees, veure la detalladíssima anàlisi històrica de Mertens (1993: 52-55).

- MF = MOSER, Hugo, & Helmut TERVOOREN (eds.) (1988), *Des Minnesangs Frühling*, Stuttgart, Hirzel.
- ORR, John (1915), *Les Œuvres de Guiot de Provins, poète lyrique et satirique*, Manchester, Imprimerie de l'Université.
- PATTISON, Walter (1952), *The life and works of the troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- RICHTER, Reinhilt (1976), *Die Troubadourzitate im Breviari d'Amor*, Mòdena, Mucchi.
- RONCAGLIA, Aurelio (1958), «Carestia», *Cultura Neolatina. Rivista di Filologia Romanza*, 18, pp. 121-138.
- ROSSI, Luciano (1987), «Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia», *Vox Romanica. Annales Helvetici explorandis linguis Romanicis destinati*, 46, pp. 26-62.
- SAYCE, Olive (1999), *Romanisch beeinflusste Lieder des Minnesangs. Mit Übersetzung, Kommentar und Glossar*, Göppingen, Kümmerle.
- SCHUTZ, Alexander Herman (1933), *Poésies de Daude de Pradas*, París, Didier.
- SCHWEIKLE, Günther (1977), *Die frühe Minnelyrik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft («Die mittelhochdeutsche Minnelyrik», 1).
- SERRA-BALDÓ, Alfons (1934), *Els trobadors*, Barcelona, Editorial Barcino.
- TOUBER, Anton (2005), «Romanischer Einfluss auf den Minnesang. Friedrich von Hausen und die Hausenschule», a *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 127, Berlín, De Gruyter, pp. 62-81. <https://doi.org/10.1515/BGSL.2005.62>
- TOUBER, Anton, & Volker MERTENS (2012), *Lyrische Werke*, Berlín, De Gruyter («Germania Litteraria Mediaevalis Francigena», 3).
- VERZILLI, Elisa (2016), *Il Castellano di Coucy. Edizione Critica*, Roma, Sapienza – Università di Roma [tesi doctoral].
- WOLF, George, & Roy ROSENSTEIN (1983), *The Poetry of Cercamon and Jaufré Rudel*, Nova York - Londres, Garland Publishing.
- ZOTZ, Nicola (2005), *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*, Heidelberg, Winter.