

HACIA EL DESCUBRIMIENTO DE LAS TROBAIRITZ EN AUTORES CATALANES¹

Isabel de Riquer

Reial Acadèmia de Bones Lletres / IRCVM / Universitat de Barcelona

e-mail: riquer@ub.edu

Rebut: 9 febrer 2021 | Revisat: 8 maig 2021 | Acceptat: 5 juny 2021 | Publicat: 30 juliol 2021 | doi: 10.1344/Svmma2021.17.6

Resum

El trayecto hacia el descubrimiento de las *trobairitz* en los autores catalanes empieza con la exposición del ambiente en que desarrollaron su actividad estas trovadoras así como la recepción en los cancioneros de sus poemas y de sus biografías. La ausencia de sus versos en los poemas con citas de trovadores de autores catalanes hasta el siglo XV hace más apreciable y singular la inclusión por parte de Jordi de Sant Jordi en la *Passio amoris secundum Ovidium* de unos versos de Clara de Anduza sin decir (o quizá sin saber) a quién pertenecían. Propuestas para continuar la búsqueda.

Paraules clau: *Trobairitz* provenzales, recepción medieval, autores catalanes, Jordi de Sant Jordi, Clara de Anduza

Abstract

The path towards the discovery of *trobairitz* in the Catalan literary production begins with the exposition of the environment in which these female-troubadours lived and worked, addressing subsequently the reception of their poems and biographies in *cancioneros*. Complete absence of their verses in Catalan literary production up to XV century (in spite of having numerous quotations from troubadours) makes the appearance of several verses of *trobairitz* Clara de Anduza in Jordi de Sant Jordi's *Passio amoris secundum Ovidium* truly unique. Catalan poet included *trobairitz*'s verses not telling (or, maybe, not even knowing) whom these verses belonged to. Proposals to continue the quest.

Key Words: Provençal *trobairitz*, reception in the Middle Ages, catalan writers, Jordi de Sant Jordi, Clara de Anduza

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto *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

El mundo de las trobairitz en los siglos XII y XIII

En el período más brillante de la expansión de la lírica trovadoresca, entre los años 1135 y 1240, se encuentra la producción de las *trobairitz*, unas mujeres poetas occitanas que, con inteligencia y de tácito común acuerdo, desecharon conscientemente el registro tradicional de las canciones de mujer románicas y tomaron el lenguaje y los motivos de la retórica cortés que era la expresión lírica de su ambiente. Al trasladar a lo femenino la ficción masculina del vasallaje amoroso, la *domna*, pasó a convertirse en suplicante y la merced, la recompensa de aceptar el amor, pasó a ser privilegio del *amic* o del *cavalier*.² Y, quizá con la ayuda de algún *mestre de trovar*, las *trobairitz* aprendieron a medir versos, seleccionar rimas, crear la melodía o tomar la de otro trovador, optando por una manera de componer poco artificiosa en el léxico, los conceptos y las combinaciones estróficas, aunque algunas de sus canciones suponen una cuidadosa composición.³ A pesar de ello, parece que estas trovadoras no fueron en su tiempo consideradas como profesionales y su actividad ni siquiera tuvo nombre aunque cultivaron los mismos géneros poéticos, cultos y aristocráticos que los trovadores.⁴

La documentación archivística ha proporcionado datos que demuestran que las *trobairitz* conocidas fueron esposas, hijas o hermanas de aristócratas occitanos relacionados de diferentes maneras con la creación trovadoresca y su divulgación pública. Las señoras de la nobleza del sur de Francia gozaban de ciertos privilegios jurídicos y de un ambiente social, material e intelectual (AURELL 1985) que les facilitó rodearse de grandes trovadores y, en muchas ocasiones, componer poemas conjuntamente. Como pudo ser el caso de la condesa de Provenza Garsenda de Folcalquier, de María, vizcondesa de Ventadorn, *trobairitz* y también protectora o mecenas de trovadores como Pons de Capduelh, Gaucelm Faidit, Savaric de Mauléon Guiraut de Calanson y Gui d'Ussel con el que compuso un importante debate hacia el año 1209, de Castelloza, esposa de uno de los señores del castillo de Meyronne, o Clara de Anduza, emparentada con los señores de Alga y protectora de trovadores como Uc Brunenc, Pons de Capduelh, Gaucelm Faidit, Guillem de Balaun o Uc de Sant Circ (RIEGER 1991: 577-582, HUCHET 2006: 45, ESPADALER 2015: 23-24, 215). Por el contrario, nada

² En el norte de Francia hay un gran número de *chansons de femme* y muy pocas autoras de poesía cortés (BEC 1979, MÖLK 1989, TYSENS 1992 y 2003). Para las *chansons de femme* provenzales de trovador conocido o anónimas (MÖLK 1989: 66-77, BEC 1995: 195-231).

³ Las *cansós* de la Condesa de Dia son las más elaboradas: una canción con rimas derivadas y otra de coblas doblas. De las tres canciones (o cuatro, RIEGER 1991: 549 y ss.) atribuidas a Castelloza dos tienen esquema métrico único; véanse las influencias directas de determinados trovadores en las *trobairitz* en A. SAKARI (1988: 931-949). Las canciones están designadas por el número de referencia del *PC*.

⁴ El repertorio que da A. RIEGER es de doce *cansós*, tres coblas, un *planh*, un *salut d'amor*, tres sirventeses y veintiséis diálogos o debates, en total cuarenta y seis poemas conservados de veinte *trobairitz* a las que añade diecisiete trovadoras más sin textos (1991, 2003: 49). Este corpus es muy elástico pues depende de la orientación que el especialista haya dado a su estudio. P. BEC proporciona la siguiente síntesis (1995: 20-21). O. Schultz-Gora, da 16 nombres de *trobairitz* y 21 textos, M. Bogin, 8 nombres y 23 textos, W. Paden, 20/21 nombres y 48 textos, F. Zufferey 21 nombres y 45 textos, K. Städtler 13 nombres y 20 textos.

o muy poco sabemos a cerca de Alaisina, Yselda, Carezza, Ysabella o Lombarda. Tampoco se sabe de ninguna *trobairitz* que se desplazara a otras cortes, *anar per cortz*, para divulgar sus canciones ni por prestigio ni por necesidad como hicieron tantos de sus colegas masculinos que, solos o con sus juglares, llevaron sus propias canciones y las de otros trovadores por toda Europa.

En 1888 el romanista alemán Otto Schultz Gora editó por primera vez veintiuna composiciones de dieciséis trovadoras a las que llamó *trobairitz* (femenino de *trobador*) aunque no en el título de su obra *Die provenzalischen Dichterinnen. Biographien und Texte, nebst Anmerkungen und einer Einleitung* («Las poetisas provenzales. Biografías y textos, junto con anotaciones y una introducción») sino en la primera página:

An der allgemeinen poetischen Bewegung, welche das südliche Frankreich des 12. Und 13. Jahrhunderts beherrschte und die von so hoher Kulturbedeutung für das ganze Mittelalter wurde, nahmen auch Dichterinnen in ziemlich stattlicher Anzahl teil. Unter der grossen Schar der *Trobadors* freilich verschwinden sie fast, und während über Leben und die Werke jener eine Reihe von Einzelforschungen und Gesamtuntersuchungen vorliegt, hat man den *trobairitz* bis jetzt weniger Beachtung geschenkt.(1888: 1).⁵

Sin embargo, el nombre no era una invención moderna. Como es bien sabido entre los provenzalistas, en el *roman Flamenca*, compuesto en el último cuarto del siglo XIII, Margarita, una doncella de la protagonista, es elogiada como *bona trobairis* en un pasaje en que la joven completa unos versos, y ella, agradeciendo el cumplido, une en esta actividad poética a su señora y a otra de las doncellas, por lo que parece que las tres mujeres se consideraban *trobairitz*.

-Margarida, trob ben t'es pres
e ja iest bona trobairis.
-O eu, domna, mellor non vist,
daus vos e daus Alis en fora. (ed. MEYER 1865: vv 4579-4582).⁶

Casi contemporánea a esta novela es la *Doctrina d'acort*, gramática escrita por Terramagnino da Pisa entre 1282 y 1296, en la que aparece como ejemplo de sustantivo invariable los términos

⁵ «En el movimiento poético general que reinó en el sur de Francia durante los siglos XII y XIII, y que de tan gran importancia cultural fue para toda la Edad Media, tomaron parte también un número considerable de poetisas. Casi desaparecen bajo la gran multitud de *trovadores*; y, mientras que la vida y la obra de estos han merecido un gran número de estudios de conjunto e individuales, hasta ahora se ha dedicado menos atención a las *trobairitz*». Agradezco a la profesora de Filología Románica M. Reina Bastardas su traducción y comentarios de los textos alemanes.

⁶ «- Margarita, lo has hecho muy bien, eres una excelente trovadora. - Sí, señora, no hay otra mejor, excepto vos y Alicia». En otras ediciones estos versos difieren en algo de la de Meyer aunque no afectan en modo alguno su comprensión. P. MEYER (1865) anota en la palabra *trobairis*: «Féminin de *trobair*, *trouvère* ou *troubadour*», p. 356, y en el glosario de su edición de 1901 ya define *trobairis* como «[femme] qui sait trouver, imaginer». El término *trobairitz* no aparece en el *Lexique roman* de RAYNOUARD (de 1844, anterior a la edición de *Flamenca*) y sí en el *Petit dictionnaire* de E. LEVY (1909) definido como «femme qui sait trouver, imaginer» y en el *PSW* (1924) lo traduce com «Finderin» (femenino de «Finder») dando como autoridad el pasaje de *Flamenca* (POE 2002: 206).

cantayritz, *amayritz*, *emperayritz* e *trobayritz* (vv. 332-333) y, más adelante, el pisano presenta como formas masculinas *trobayre* e *chantayre* (vv. 432). «The analogy is obvius: *cantairitz* is to *cantaire*, as *trobairitz* is to *trobaire*» y, más adelante, «the presence of *trobairitz* in the *Doctrina d'acort* presupposes the existence of another, earlier attestation of the word» (POE: 2002: 206-215).

La palabra *trobairitz* no se encuentra ni en los poemas de las trovadoras ni en los de los trovadores ni en las *vidas* ni *razós*, lo que hace suponer que no se empleaba, como tampoco siguió haciéndose en siglos posteriores.

En el repertorio de las *trobairitz* no encontramos ningún caso de *autonominatio*, «la firma del poeta», frecuente en las tornadas de Marcabré, Arnaut Daniel, Guiraut Riquier o Cerverí de Girona entre otros trovadores de todas las épocas: «il numero dei trovatori che si autonominano si avvicina alla trentina, scaglionandosi su tutto l'arco della loro produzione lírica» (BERTOLUCCI 2005: 83-98, cita 87); y también son rarísimas las alusiones a los detalles técnicos de la creación literaria, de la musical o a las de la divulgación de sus canciones, tan frecuentes en los trovadores, pues, como he dicho antes, parece que no se consideraban ellas, ni fueron consideradas, como profesionales del trovar. Por ello, cualquier indicación por breve que sea vale la pena señalarla, como cuando dice Castelloza «hago canciones para que se conozca vuestro gran mérito [...]; y no os envío [mi canto] por mensajero sino que os lo digo yo misma» (109,1, vv. 5-6, 44), lo que nos hace suponer que la *trobairitz* cantaba la canción ante un público; aunque también pudiera interpretarla una juglaresa como se indica en algunos textos y se representa profusamente en la iconografía medieval (MENÉNDEZ PIDAL 1957: 31-32, 216-217; RIEGER 1991b).

Los textos de las *trobairitz* se conservan desperdigados en veintiocho cancioneros de los siglos XIII y XIV, la mayoría copiados y conservados en Italia, y sólo en cinco se copian sus *vidas* o sus *razós*. Aunque predominan los poemas en copia única, los de Castelloza y de la Condesa de Dia aparecen todos juntos en cinco o seis cancioneros; la única *cansó* de Azalais de Porcairagues, *Ar em al freg tems vengut*, (43,1,) se conserva en nueve, aunque cuatro la consideran anónima. La *cansó* de la Condesa de Dia *A chantar m'er de so* (46,2) se encuentra en catorce cancioneros, uno con la notación musical,⁷ aunque cinco de ellos la consideran anónima, y otra de sus *cansós*, *Ab joi et joven m'apais* (46,1), está copiada en ocho, cinco de los cuales adornados con la miniatura de esta *trobairitz* (RIEGER 1991: 47 y ss).

Si la redacción de las *vidas* y *razós* de los trovadores pudo ser considerada como la primera recepción y asimilación de los textos poéticos según la opinión de los círculos cortesés, al leer las biografías de las trovadoras parece como si todos los autores hablaran de la misma poetisa sin que encontremos algún juicio que las valore e individualice a ellas y a sus poemas: para sus biógrafos todas son *belas*, *gentils*, *ensenhadas* (instruidas) y sabían *ben trovar* [...] *bellas coblas et amorosas*.⁸

⁷ Es el cancionero francés *M* «Chansonnier du Roi», en la sección de textos provenzales *W* (TYSSENS 1992: 382).

⁸ No es así en el caso de las *vidas* de los trovadores de los que sabemos con mayor o menor extensión y fidelidad, su lugar de nacimiento, linaje, comienzos de su carrera, las cortes que visitó, los nombres o los *senhals* de las damas a quien dedicaba sus canciones, sintético juicio sobre el valor de su obra hasta llegar al final de su vida.

Na Casteloza si fo d'Alvergne, gentils domna, moiller del Turc de Mairona. Et ama N'Arman de Breon e fez de lui sas cansos. Et era domna mout gaia e mout enseingnada e mout bella. Et aqui son escriptas de las soas cansos. (*BdT* 1973: 333-334).⁹

También las *vidas* de Tibors, Azalais de Porcairagues y la condesa de Dia tienen el mismo estilo breve, despojado de toda ornamentación y de calidad narrativa.¹⁰ En cuanto a las *razós*, el narrador solo compone un relato o glosa el poema de alguna *trobairitz* cuando esta se relaciona con un trovador como, por ejemplo, María de Ventador con Gui d'Ussel (194,9; 295,1) o Clara de Anduza con Uc de Sant Circ (457, 4).

Por el contrario, sabemos curiosísimos y personales detalles de las que han sido llamadas por A. Rieger «*trobairitz* sin textos» o «*trobairitz* fantasmas», unas trovadoras de las que se conoce su existencia y actividad pero de las que no hay textos. Este sería el caso de Caudairenga, la mujer de Raimon de Miraval, que era *bela et avinens e sabia ben trobar coblas e dansas* por lo que fue repudiada por el trovador porque «en una casa no hay sitio para dos trovadores» (*BdT* 1973: 379-383, RIEGER 2003: 50, RIQUER 2004:161-164), o Guillelma Monja, soldadera, es decir, juglaresa, que era «bella e instruida» y fue llamada *la pro e la valen* por el trovador Elias d'Ussel, que sólo se la menciona por ser la esposa del trovador Gaucelm Faidit (*BdT* 1973: 167-169, RIQUER 2004: 89-90, 99-100). De ninguna de estas dos *trobairitz* que, por lo que parece, no pertenecían a la aristocracia, se conserva obra poética.

Alguna vez parece que el autor de la *Vida* de cierto trovador relacionado con una dama importante alude a que ésta había compuesto una canción de amor que aparece prosificada en el interior de la *vida*, como en la de Raimon Jordan (404, 9 y 12, *BdT* 1973: 161-163) o en las *razós* de Gaucelm Faidit (167,43 y 59, *BdT* 1973: 170-173) y de Guillem de Saint Leidier (234,7, *BdT* 1973: 280-281).

En su relación con los trovadores las *trobairitz* fueron respetuosamente tratadas e interpeladas con muestras de deferencia como vemos en las *vidas* y *razós* y en los numerosos debates poéticos que eran un juego cortesano de inteligencia y maestría, *Na Maria, Bona domna, Domna Na Maria, Bella, Ma domna Ysabela* (RIEGER 1991, MUSSONS 2003: 56-63). Como gran elogio, y excepcional, a una *trobairitz* podríamos destacar que Raimbaut d'Aurenga alude en unas catorce canciones a Azalais de Porcairagues, enmascarada bajo el *senhal* de *Joglar, mos Belhs Joglars* o de *bederesca*; y creo que aún es mayor el homenaje que el trovador le rinde cuando cita y recrea de manera intertextual la única canción que nos ha llegado de ella, *Ar em al freg temps vengut* (43, 1), en *Ara non siscla ni canta* (389,12), (MENEGHETTI 1992: 84-86).

⁹ «Doña Castelloza fue de Alvernia, gentil dama, esposa de Turc de Mairona. Y amó a Arman de Breon y le dedicó sus canciones. Y era dama muy alegre, muy instruida y muy hermosa. Aquí están escritas sus canciones». (RIQUER 2004: 148).

¹⁰ Si V. BERTOLUCCI calificaba la *Vida* de Jaufré Rudel como *il grado zero della retorica* (1985), las de las *trobairitz* se podría decir que son el grado bajo cero.

Siempre se ha valorado de la redacción de las *razós* trovadorescas que unos escritores, atentos y perspicaces lectores de las canciones, tuvieron la habilidad de destacar detalles aparentemente poco importantes de los textos poéticos y, añadiéndoles fantasía e imaginación, convertirlos en una bellísima historia. Ojalá hubiera leído con mayor atención alguna de las *cansós* de las *trobairitz* el autor de dos *razós* de Giraut de Bornelh que transformó el tema poético del guante perdido en una aventura de amor y de traición vivida e individual (cancionero Sg. 242 , 69 y 242, 36; I. DE RIQUER 2020) o el que intercaló en la *Vida* de Bernart de Ventadorn una tierna y sensual escena amorosa entre el caballero *Rai* y la dama *Alauzeta* que logra humanizar los primeros versos de la *cansó* de la *lauzeta* ventadorniana (Sg 70,43) o el que escribió la historia del beso robado que se encuentra en cuatro *cansós* de Peire Vidal y que la *razó* de *Pus tornatz sui en Proensa*(364, 37) prosifica y alarga con préstamos de otras canciones del trovador, sin tener en cuenta la cronología, mezclando personajes y situaciones reales con tópicos poéticos, o la metamorfosis en lobo de este mismo trovador por amor a Loba de Puegnautier (*BdT* 364,16) o la autoceremonia de Beatriz de Monferrato armándose caballero ante un espejo que Raimbaut de Vaqueiras pudo ver a través de un *espirail* (tragaluz) (*BdT* 392,20) o los encuentros y desencuentros entre los Plantagenet y Bertran de Born..., y podríamos seguir con decenas de *razós* cada cual más bella e ingeniosa. Sin embargo, ninguna de las *trobairitz* tuvo un hábil escritor que explicara en qué consistía exactamente el *assag* (la “prueba”) que tanto desea realizar Azalais de Porcairagues con su amado y si llegaron a hacerla (43,1 vv. 37-38) o porqué Castelloza devolvió *desse* (“enseguida”) el guante que le había robado a su enamorado y, sobre todo, de quién era el guante (109, 2 vv. 37-45) (I. DE RIQUER 1991) o si tuvo lugar la reunión de más de un centenar de damas para rogar a Clara de Anduza que continuara siendo fiel a su amigo ausente (115,1 vv. 17-20).

Los (o las) miniaturistas de los cancioneros dieron relevancia social y artística a las trovadoras a través de atributos iconográficos significativos de su rango y de su dedicación, respetando con frecuencia un orden jerárquico invariable: Azalais de Porcairagues, Castelloza y la Condesa de Dia.¹¹ En el cancionero *H* (Roma, Vaticano, Lat. 3702), confeccionado en el norte de Italia a mediados del siglo XIII, la romanista alemana Angelica Rieger rehabilita la importancia de este «chansonnier des *trobairitz*», poco apreciado por la crítica anterior, en el que se copian canciones de nueve *trobairitz* y algunas *vidas* junto a ocho de sus “retratos” que «constituent en outre une source de premier ordre quant à la réception, au moyen âge, des troubadours» (RIEGER 1985: 385-415 cita 405).¹²

¹¹ Cancioneros *AHIKN* confeccionados en el norte de Italia en el siglo XIII.

¹² RETRATO 1. m. Pintura o efígie principalmente de una persona. <<https://dle.rae.es>> (3/5/2021). «Genausowenig wie die Handschriften also den «Urtext» überliefern, genausowenig bieten sie ein naturgetreues Porträt von dessen Autor(in). Sie zeigen uns vielmehr das Bild, das man sich im 13. und 14. Jahrhundert von den Trobadors und Trobairitz machte. Aber dieses Bild ist für uns außerordentlich wichtig, liegt es doch jener höfischen Gesellschaft, in der sie lebten, noch sehr nahe.» (RIEGER 1991: 55-56). Trad. «Así como los manuscritos no transmiten el “texto original”, tampoco no ofrecen un retrato de los autores fiel a su aspecto real. Más bien muestran la imagen que se hacían de los *trobadores* y *trobairitz* en los siglos XIII y XIX. Pero esta imagen es extremadamente importante para nosotros, porque está muy cercana a la de la sociedad cortés en la que vivieron». «Spesso le immagini dipinte forniscono proprio il ritratto dei diversi trovatori, un ritratto non importa quanto fedele, però, in ogni caso, statuariamente ritenuto veridico» (MENEGHETTI [1984] 1992: 246). «Los anónimos autores de estas miniaturas pretenden ofrecer al que lee u hojea el manuscrito un retrato del trovador cuya obra se transcribe, a veces en actitudes significativas» (M. DE RIQUER 1995: XXVI y ss.).

Todas las *trobairitz* van vestidas como señoras nobles con una túnica larga que les tapa los pies y manto de armiño. Algunas de ellas presentan la actitud de estar cantando una canción, la mano izquierda levantada, con el dedo índice erguido y la mano derecha tendida con la palma abierta hacia un auditorio imaginario, mientras que otras llevan en la mano una especie de cetro o de bastoncillo («bâton de *trobar*» RIEGER 1985: 392), que también en otros cancioneros vemos en las manos «di trovatori di buon successo, ad esempio di Aimeric de Pegulhan, Arnaut de Maruelh o Uc de Sant Circ» (MENEGHETTI 1992: 249). Aunque también, como en el caso de las imágenes de los trovadores, cabe preguntarse si el artista era consciente del rango social de los personajes que pintaba, si seguía las indicaciones de las *vidas* o era un juicio de valor puramente simbólico.¹³

Hasta aquí se ha expuesto un sucinto panorama de las *trobairitz*: el ámbito de su actividad poética y su presencia en los cancioneros. De todo ello parece desprenderse que fueron aceptadas con respeto por sus colegas masculinos que, en bastantes ocasiones, se avinieron a componer conjuntamente con ellas ingeniosos diálogos poéticos en un plano de igualdad. Durante el ejercicio de su actividad las *trobairitz* nunca fueron reprobadas por el contenido de sus canciones de amor ni por difundirlas en público aunque pudiera parecer algo impropio a su rango.¹⁴ Fue, quizá, la escasa transmisión manuscrita de sus poemas y las dudas acerca de su atribución en los cancioneros medievales así como la redacción desabrida de sus *vidas* y *razós* lo que situó a las *trobairitz* en un segundo plano respecto a los trovadores en los siglos sucesivos.

Las inserciones líricas en narraciones catalanas

Desde mediados del siglo XIII, quien quería ser trovador o estudioso de su lengua y técnica poética podía tener a su disposición recopilaciones de canciones enteras o de sólo algunas estrofas o también colecciones de citas de trovadores que pudieron ser algunas de las fuentes de los grandes cancioneros. Se componen, entonces, en plena actividad trovadoresca, largos poemas narrativos y tratados retóricos y gramaticales en los que sus autores insertan versos o estrofas enteras de los

¹³ En el llamado cancionero de Béziers, copia tardía del cancionero *I*, de finales del siglo XVII o principios del XVIII, las canciones de Azalais de Porcairagues, la condesa de Dia y Castelloza van acompañados de las imágenes coloreadas de estas *trobairitz*. Los signos de nobleza que los manuscritos medievales otorgaban a las *trobairitz* han desaparecido y las han considerado como “cortesanas”, es decir de un modo completamente opuesto al respeto que recibieron por parte de los trovadores, de los redactores de las *Vidas* y de los iluminadores de la época inmediatamente posterior a la que vivieron, compusieron y cantaron: «Ce sont de véritables caricatures qui font penser d’un changement radical de l’appréciation de la femme-poète à cette époque» (RIEGER 1985: 388-389). Por el contrario, Geneviève BRUNEL-LOBRICHON ve en estas imágenes una intención alegórica, quizá con finalidad ejemplarizante: Castelloza representaría la piedad, la Condesa de Dia la elocuencia y Azalais la voluptuosidad (1987).

¹⁴ Para algunos reyes y grandes señores el *trobar* no fue una profesión y el medio de ganarse la vida sino un mero placer, un complemento de su personalidad y la exhibición de unas facultades y de un esfuerzo en un campo de alta exigencia artística que les gustaba exhibir interpretando personalmente sus canciones, algo que siempre se les reconoció y ponderó; basta con el ejemplo de la *vida* de Alfonso II de Aragón, el rey trovador: *Lo reis d’Aragon, aquel que trobet, si ac nom Amfos...BdT* 1973: 525.

trovadores más conocidos (RIQUER 2011: 31-34). La técnica de las inserciones líricas en poemas narrativos se desarrolló rápidamente por toda la Romania y aún más allá hasta el siglo XV, siendo los primeros textos el *Roman de la Rose* de Jean Renart en el área francesa y *So fo e-l temps c'on era jays* del trovador catalán Ramon Vidal de Besalú en la occitana.¹⁵ Esta moda literaria del *versus cum autoritate*, que pasó también a formar parte de la construcción de las *vidas* y *razós* de los trovadores y de la *Vita Nuova* de Dante (SIMÓ 1999, 2011, 2012: XXX-XLI), respondía al gusto de un público culto y conocedor de la lírica trovadoresca y de sus autores.

Llegados a este punto, hemos acudido a la obra de referencia en los estudios de las relaciones literarias occitanocatalanas en la Edad Media en busca de estrofas o de versos de alguna *trobairitz* que hubieran incorporado los poetas catalanes junto a los cientos y cientos de citas de trovadores. Se trata del trabajo exhaustivo del año 1923 sobre la recepción de los trovadores en Catalunya de Jaume Massó i Torrents (1863-1943), *La cançó provençal a la literatura catalana*, complementado ahora con la también exhaustiva actualización de Meritxell Simó (2012).¹⁶

Massó vació las siguientes obras de autores catalanes que habían insertado citas de trovadores: de Ramon Vidal de Besalú *En aquel temps c'om era jais* y *Abrils issi'e mays intrava*, de Cerverí de Girona el *Maldit bendit* y *La faula del Rossinyol*, de Jacme March *Dins un verger molt gran*, de Jordi de Sant Jordi la *Passió d'Amor segons Ovidi*, de Francesc de la Via *La Senyora de Valor*, de Francesc Ferrer *Lo Conhort* y de Pere Torroella *Tant mon voler s'és dat a Amors*. En esta moda literaria,

...a los versos de las canciones de trovadores provenzales [...] se irán añadiendo los versos de poetas catalanes, *trouvères* franceses, poetas castellanos y también alguno gallego, dialogando los poetas muertos con los poetas vivos, incorporándose a los antiguos los modernos. (I. DE RIQUER 1993: 289)

Ramon Vidal de Besalú (...1216...), tanto en su gramática, las *Razós de trovar*, como en las *novas rimadas* cita como autoridades a una veintena de trovadores provenzales para sus argumentos gramaticales o sociológicos. Las citas en las obras de Ramon Vidal, introducidas con el nombre del trovador, siempre oportunas y de selección adecuada, proporcionan un aire didáctico a la obra a la vez que rinden homenaje a una tradición poética que enlaza los clásicos con los modernos, porque entrado ya el siglo XIII el repertorio trovadoresco era considerable, variado y muy conocido en Catalunya (MASSÓ-SIMÓ [1923] 2012: 7-49).¹⁷ Las citas de *So fo e-l*

¹⁵ Si las citas de Ramon Vidal pertenecen siempre al “registro cortés” las de Jean Renart, así como las de los otros *romanciers* franceses, se distinguen por la mezcla de géneros con predominio de los populares (SIMÓ 2011: 425-451).

¹⁶ Cuando cito SIMÓ 2012 y las páginas en números romanos me refiero al *Prefaci e Introducció* del libro *La cançó provençal*. MASSÓ-SIMÓ [1923] 2012, y las páginas en números árabes corresponde a *La cançó provençal* de Massó con las actualizaciones de M. Simó.

¹⁷ Ya se ha dicho más arriba el tipo de fuentes de que podían disponer los autores de poemas con citas. En el caso de Ramon Vidal también podría haber empleado una copia de una antología que hubiera podido ser una de las fuentes de los cancioneros copiados en Catalunya entre los siglos XIII y XIV pues algunas lecturas de sus obras coinciden con las de *V* o de *Sg*, o también con *CMR*, códices copiados en zonas muy próximas (AVALLE 1993: 112-116, 127-128). Tampoco se ha descartar la capacidad de memorizar de trovadores y de juglares, profesionales de la recitación

tems y *Abrils issia* tienen la función de apoyar el discurso narrativo con la autoridad que da el fragmento escogido de un trovador determinado y así, gracias a las citas, la anécdota narrativa queda elevada a la categoría de universal (ed. FIELD 1991, ed. ESPADALER 2018). Aunque entre las cuarenta citas de trovadores que inserta Ramon Vidal no aparecen los versos de ninguna *trobairitz* se puede señalar que en *So fo e-l tems* veintidós de estas menciones están en boca de las dos damas protagonistas, integradas como expertas en el prestigioso movimiento poético.

Los largos poemas narrativos del trovador Cerverí de Girona (...1267-1285...), el *Maldit bendit* y la *Faula del Rossinyol*, que reflejan situaciones sociales, morales y políticas de su época, también van entretejidos de versos suyos y de trovadores cuyo nombre da: Aimeric de Pegulhan, Bernat de Ventadorn, Perdigon, Raimon de Miraval, Arnaut de Marueilh, Gui d'Ussel y Giraut de Bonelh, sin que aparezcan los de ninguna *trobairitz* (ed. RIQUEUR 1947: 323-358, MASSÓ-SIMÓ [1923] 2012: 49-58). Tampoco Jacme March, Francesc de la Via, Francesc Ferrer y Pere Torroella echaron mano en sus obras de los versos de alguna *trobairitz* (MASSÓ-SIMÓ [1923] 2012: 59-64, 76-121).

Hemos incorporado al repertorio de Massó el breve y anónimo *Salut d'amor* o *Salut-Lai* del manuscrito de Carpentrás¹⁸ y *La glòria d'amor* de Bernat Hug de Rocabertí, extensa narración alegórica que, además de incluir versos de poetas provenzales, franceses, gallegos y portugueses, el autor, influido por Dante, hace también dialogar con el protagonista a ciertos poetas italianos sobre sus experiencias amorosas; todo ello sin éxito alguno (I. DE RIQUEUR 1993: 294-295, 308-308).¹⁹

La *Passio amoris* de Jordi de Sant Jordi

Dice el Marqués de Santillana en el *Prohemio e carta*, escrito entre 1445 y 1449,

En estos nuestros tienpos floresció mosén Jorde de Sant Jorde, caullero prudente, el qual çiertamente conpuso asaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonaua ca fue músico exçellente; fizo, entre otras, vna cançión de oppósitos que comiença: «Tos ions aprench e desaprench ensems». Fizo la *Passión de amor*, en la qual copiló muchas buenas cançiones antiguas, asý destos que ya dixes commo de otros. (ed. López Estrada 1984: 58).

e incluso algún error en el cómputo silábico de los versos de alguna cita parece indicarlo, aunque podría ser, también, una alteración debida al copista (FIELD 1989: 130-133).

¹⁸ Con citas de Aimeric de Belenoi, Rigaut de Berbezilh, Guiraut de Bornelh y una «cansoneta d'amors» cantada por mujeres que es un rondel francés anónimo (CABRÉ 1987).

¹⁹ En cuanto a los versos insertados en *La glòria d'amor*: «Es prácticamente imposible que [Rocabertí] los conociera por haberlos oído cantar, no sólo porque el cambio de los gustos musicales hacía que aquella poesía no perteneciese al repertorio musical de mediados del s. XV, sino porque desde finales del siglo XIII la poesía cortesana no se cantaba, aunque se hayan dado casos de poetas que también eran músicos y que musicaban parte de sus poesías – como Juan del Encina o Guillaume de Machaut» (AVENOZA 2003:36). Quisiera desde estas páginas recordar y rendir homenaje a Gemma Avenoz, colega y amiga del Departamento de Filología Románica de la UB que nos ha dejado estos días en que estoy redactando este artículo (EPD).

El caballero y poeta Jordi de Sant Jordi (finales XIV- 1424) compuso un largo poema alegórico sobre el proceso del enamoramiento, la *Passio amoris secundum Ovidium*, en el que entramó «muchas buenas canciones antiguas» (ed. Riquer-Badia 1984: 265-281)²⁰. Jordi de Sant Jordi no introduce la cita con el nombre del autor como solía hacerse en las *novas rimadas* y en ciertos poemas desde Ramon Vidal de Besalú. Desde la primera década del siglo XX, los estudiosos han ido identificando la autoría de las citas que, con unos versos de Guillem de Berguedà a la cabeza, les siguen los de Arnaut de Maruelh, Bernart de Ventadorn, Rigaut de Berbezilh, Folquet de Marselha, Ponç d'Ortafà, el trovèrre Oton de Granson,²¹ unos versos que podrían ser de Raimbaut de Vaqueiras, los dos primeros de los *Stramps* compuestos por él y la primera estrofa de la *Crida* también suya (Massó-Simó [1923] 2012: 65-75). Aquí nos interesa destacar que Jordi de Sant Jordi incluyó en su *Passio amoris* los versos de dos voces femeninas: la de una poetisa catalana anónima²² y la de la trobairitz Clara de Anduza con los cuatro primeros versos de su única canción *En greu esmay ez en greu pessamen* (PC 115, 1), una de las tres citas más extensas de la *Passio*. Parece, pues, que el poema de la trobairitz (¿todo o solo estos versos de la primera estrofa?) llegaron a Catalunya y se conservaron dentro de la *Passio amoris* en los folios 120r-123r del código *VeAg*.²³

El fragmento de la *Passio amoris* que nos interesa es el siguiente:

«Ffolhs, ben haguist la testa vana;
¿com te meties
 en aycest loch, e que y volies?
 Di m'o, si t platz,
 ne com est aysi malmenatz».
 Respon dolen:
*En greu esmay ez en greu penssamen
 an mis mon cor ez en granda error,
 li lausenger e-l falç devinador,
 abaxador de joy e de joven.* (Riquer-Badia 1984: XVIII, vv. 117-126).²⁴

La *cançó* de Clara de Anduza solo está copiada en el cancionero *C* con la rúbrica *clara danduza* (París, B.N. fr. 856, f. 359 a/b).²⁵

²⁰ La *Passio* se conserva, sin atribución, solo en el cancionero *VeAg* compilado hacia el año 1420, véase Alberni 2003.

²¹ «Els versos 43-47 de la *Passio amoris* [...] semblen parafrasejar uns altres del poema d'Oton de Granson [...] copiat a la p. 424 del cançoner Vega Aguiló» (Pujol 1990: 185n46).

²² *Així cant és en muntanya deserta*, poema conservado solo en *VeAg*. Parece que su autora participó en uno de los Consistoris de Tolosa, importantes certámenes poéticos que se dieron desde 1323 a 1484 (Massó-Simó [1923] 2012: 71). Jordi de Sant Jordi copia los vv. 8 - 9 de la segunda estrofa: *Axi com fech dels quatre vents natura, / quez on plus van esforcen lur poder* en los que observamos que por estos dos versos (y por toda la primera estrofa) no se puede saber si la autoría del poema es femenina, hasta llegar a los. vv.10-14: *so fay amor per mostrar son voler/ vas me, qui suy ffrancha, leals e pura;/ que m'a fayta lonch temps viure languen/ en loch de mort, mon amich actenden;/ richs es lo joys qui miran se demanda.* RAO 0.6

²³ Por lo que se puede desmentir que «Clara's song seems never to have left the area» (Poe 1990: 330).

²⁴ La cursiva es nuestra. Otras ediciones de la *Passio amoris* consultadas: Siviero 1997: 104-113, Fratta 2005: 199-217.

²⁵ PC 115,1; 624:19, con el esquema métrico idéntico hay más de treinta casos de trovadores de todas las épocas, sobre todo de la más tardía: a10 b10 b10 a10 c10' d10 d10 c10', rimas en: -en, -or, -ia, -ar. Tres coblas *unissonans* y una tornada de cuatro versos (Frank 1953-1957). Eds.: Bec 1984: 194-195, 1995: 95-96, Mólk 1989: 56-57, Rieger 1991: 572-576.

I

En greu esmay ez en greu pessamen
 an mes mon cor ez en granda error
 li lauzengier e·lh fals devinador,
 abayssador de Joy e de Joven,
 5 quar vos q'ieu am mais que res qu'el mon sia
 an fait de me departir e lonhar,
 si q'ieu no·us puesc vezer ni remirar,
 don muer de dol, d'ira e de feunia.

II

Selh que·m blasma vostr'amor ni·m defen
 10 no podon far en re mon cor mellor,
 ni·l dous dezir qu'ieu ai de vos maior
 ni l'enveya ni·l dezir ni·l talen,
 e non es hom, tan mos enemixx sia,
 si·l n'aug dir ben, no·l tenha en car,
 15 e, si'n ditz mal, mais no·m pot dir ni far
 neguna re que a plazer me sia.

III

Ja no·us donetz, bels amicx, espaven
 que ia ves vos aia cor trichador
 ni qu'ie·us camge per nul autr'amador,
 20 si·m pregavon d'autras donas un cen;
 qu'Amors que·m te per vos en sa bailia
 vol que mon cor vos estuy e vos gar,
 e farai o; e, s'ieu pogues emblar
 mon cors, tals l'a que jamais non l'auria.

IV

25 Amicx, tan ai d'ira e de feunia,
 quar no vos vey, que quant yeu cug chantar
 planh e sospir, per qu'ieu no puesc so fa
 a mas coblas que·l cor complir volria. (ed. MÖLK 1989: 56-57, 196-197).²⁶

En 1984 Pierre Bec editaba esta canción de Clara de Anduza en su estudio-antología titulado *Burlesque et obscenité chez les troubadours*. Nos parecía algo extraño incluir en tal repertorio esta *cansó* de ausencia del amado, lastimera y bastante anodina, sin rasgos de burla ni de obscenidad.

²⁶ «I. En gran inquietud, gran disgusto y gran aflicción han puesto mi corazón los aduladores y pérfidos espías que hacen decaer Alegría y Juventud. Porque a vos, a quien amo más que a todo el mundo, os han separado y alejado de mí y no os puedo ver ni contemplar, por lo que muero de dolor, tristeza y resentimiento. II. Quien me reprueba y me prohíbe amaros no puede en nada aliviar mi corazón ni aumentar el deseo que tengo de vos, ni mis ganas, ni el anhelo, ni el ánimo. Y no hay nadie, aunque sea mi enemigo, que si le oigo hablar bien de vos, no se lo agradezca; pero si habla mal no puede decir ni hacer nada que sea de mi agrado. III. No temáis, dulce amigo, que mi corazón os traicione ni que os cambie por otro enamorado, aunque me lo rogaran más de un centenar de damas. Porque Amor, que por vos me tiene bajo su dominio, quiere que os esconda y os guarde en mi corazón, y así lo haré; y si pudiese llevarme mi cuerpo, quien lo tiene [ahora], jamás lo tendría. IV. Amigo, siento tanta tristeza y resentimiento cuando no os veo que, cuando quiero cantar, lloro y suspiro, aunque con mis coplas no podría conseguir lo que el corazón quisiera hacer realidad.»

Bajo el enunciado «La Fin·Amors inversée» escribía Bec:

En réalité, si cette pièce [de Clara de Anduza] est effectivement une des plus affectivement marquées de la lyrique des *trobairitz*, les indices de sa « féminité » profonde sont très douteux et, à part les vocatifs des vers 17 et 25 (*bels amics, amics*) et la mention au vers 19 de quelque *autr'amador* masculin, cette chanson d'amour (qui contient à peu près exclusivement les seuls traits caractéristiques de la formulation habituelle de la *fin'amor* masculine) est littéralement bifonctionnelle et n'a rien, en profondeur, de spécifiquement féminin. C'est dans ce sens que, comme nous l'avons déjà fait remarquer, le texte «féminin» troubadouresque, qu'il s'agisse d'une féminité textuelle (texte d'homme «prêté» à une femme) ou de féminité génétique (texte de femme mais copiant les modèles masculins) demeure un contre-texte, c'est-à-dire fonctionnant à la fois dans le code (ici masculin) et hors du code, par le fait même que son auteur est une femme. (BEC 1984: 193-194).

La “feminidad textual” expuesta con tanta claridad por este eminente provenzalista en 1979 empieza en la tercera estrofa, hasta entonces: «n'a rien, en profondeur, de spécifiquement féminin».

Efectivamente, en la *Passio Amoris* los cuatro versos de Clara de Anduza los pronuncia un hombre, el atormentado enamorado, y no hay nada en ellos que permita suponer que fueron compuestos y cantados por una mujer. Esto nos hace aventurar que Jordi de Sant Jordi pudiera ignorar a quién pertenecían estos versos si, en la fuente (o fuentes) que utilizaba, no constara la rúbrica del cancionero *C clara danduzza* o que sólo se consignaran en dicha fuente los cuatro versos que cita o que, en el caso de que conociera la autoría, la hubiera silenciado intencionadamente tal como había hecho con los otros nombres de trovadores tan conocidos y tantas veces nombrados por sus predecesores.

El nombre por el que se conocía el poema, según el marqués de Santillana y el códice *VeAg*, *Pacio amoris secundum ovidium*, delata «ressons paròdics» (RIQUER-BADIA 1984: 265),²⁷ y su indefinida estructura métrica, que no tiene correspondencia en el *Répertoire* de FRANK (1953-1957), combina las *novas rimadas* con las codoladas de manera nueva y original (RIQUER-BADIA 1984: 288-289, FRATTA 2205: 206).²⁸

Esto podría significar que Jordi de San Jordi, que supo dar un tono jocosos, desenfadado y, en ocasiones, enigmático a algunos de sus poemas (*Ara hojats VIII*, *En mal poder X*, *la cobla esparsa XIII*, *la cançó d'opòsits XV* o *Lo cambiador XVI*, I DE RIQUER 1995-1996, SIVIERO 1997: 17), quiso desafiar a un auditorio de *entendens*, sus amigos caballeros y poetas aragoneses, castellanos,

²⁷ Por ejemplo *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matheum*. La tendencia, ya muy antigua, a la parodia sacra, introduciendo como bromas inocentes (aunque a veces con intención de escarnio) frases, locuciones o himnos en latín de los textos y ritos de la Iglesia más habituales dentro de una composición en lengua vulgar, debía suscitar la risa, y más aún en este caso en que se atribuye la redacción de la “Pasión” a Ovidio, el modelo de la poesía erótica profana. En RIQUER-BADIA 1984: 265 se citan diversas obras latinas paródicas como la *Passio Scotorum peritatorum* o la *Passio Francorum secundum Flamingo*.

²⁸ La codolada es una forma estrófica compuesta de versos octosílabos y tetrasílabos alternados y pareados que suele explicar historias de carácter humorístico, satírico o de carácter popular.

catalanes y valencianos que se reunían en torno Alfonso el Magnánimo, proponiéndolos un juego literario, un *devinalh* original, e invitarles de viva voz,²⁹ a descubrir los autores de los versos escogidos entre los que incluía algunos suyos. Y, para aumentar la dificultad, les incluyó entremedio los versos de dos *trobairitz* que prestaban su voz al enamorado.

Conclusión y propuestas para el descubrimiento de las *trobairitz*

No hay, pues, ninguna cita de versos de ninguna *trobairitz* ni en las gramáticas ni en las *novas rimadas* de autores catalanes, por lo que podríamos decir que su presencia literaria fue nula con la excepción de Jordi de Sant Jordi que incluyó en su *Passio amoris* cuatro versos de Clara de Anduza y dos de la poetisa catalana de la *muntanya deserta* sin “feminidad textual” alguna como pasatiempo para sus colegas.

Resulta muy desalentador redactar unas páginas sobre la recepción de las *trobairitz* en los escritores catalanes de la edad media con un resultado tan irrisorio y negativo, pero que no deja de ser significativo. Precisamente este silencio (que también se encuentra en otros ámbitos de la Romania en que grandes escritores solo citaban a trovadores) puede estimular a seguir adelante hacia el descubrimiento de las *trobairitz* en el ámbito de la cultura literaria catalana en los siglos siguientes a Jordi de Sant Jordi.

Jordi Cerdà (1997, 2001) ha expuesto que los estudios sobre la lengua y los poemas de los trovadores provenzales se iniciaron en Catalunya, con gran tenacidad, pasión y acierto en la primera mitad del siglo XVII gracias a las largas estancias de Antoni de Bastero (1675-1737) y, algo más tarde, de Joaquim Pla (1745-1817) en Italia y Francia respectivamente. Sus largas y fecundas rebuscas en archivos y bibliotecas y las minuciosas copias que hicieron de algunos de sus fondos, sobre todo de los cancioneros de trovadores, facilitaron que la Renaixença viera una continuidad poética y cultural que arrancando en la edad media trovadoresca había llegado a los poetas catalanes del siglo XIX. La publicación de sus investigaciones, que también fueron utilizadas los medievalistas europeos para sus repertorios y antologías, facilitaron que Torres Amat, Milà i Fontanals, Coll i Vehí, Victor Balaguer y Jaume Massó i Torrents, entre otros, conocieran los poemas de las *trobairitz* a los que añadieron sus comentarios. Una vez “descubiertas” las *trobairitz* por estos estudiosos catalanes se podrá comprobar si les pudo influir, como a algunos de los más eminentes provenzalistas europeos, el juicio tan negativo sobre las mujeres trovadoras del filólogo, lexicógrafo, folklorista, investigador, autor de terroríficos cuentos infantiles y profesor de la Universidad de Göttingen Jakob Grimm (1785-1863): las «costumbres más libres de las señoras provenzales les permitían emitir sus veredictos en las cortes de amor e incluso componer canciones y cantarlas en público» que era algo que no pasaba en Alemania donde «no hemos oído hablar jamás de una mujer-poeta porque era algo en contra de las buenas costumbres. En las mujeres reside, en verdad, la pureza de la poesía, pero ellas no la deben expresar, como tampoco no participan en las guerras» (1811: 8, 147).³⁰

²⁹ Como hemos visto lo que dijo el Marqués de Santillana que le conoció personalmente en el Prohemio: «él mesmo asonau ca fue músico exçellente; [...] Fizo la *Passión de amor*».

³⁰ Josep Coll i Vehí (1823 - 1876), preceptista, crítico, filólogo y escritor, en su tesis doctoral titulada *La sátira*

BIBLIOGRAFIA

ALBERNI, ANNA, 2003. *El Cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7-8): estructura i contingut*, tesi doctoral llegida el 2003 a la Universitat de Barcelona. TDC@t, 2005

AURELL, Martí, 1985. “La détérioration du estatut de la femme aristocrâtiques en Provence (X-XIII siècles, *Le Moyen Âge* : 5-32

AVALLE, D’Arco Silvio, 1993. *I manoscritti della letteratura in lingua d’oc*. Nuova edizione a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi.

AVENOZA, Gemma, 2003. “Poetas catalanes del XV y trovadores: Pere Torroella y el *Perilhós tractat*”, *Scène, évolution, sort de la langue et de la littérature d’oc*, Actes du VII^e Congrès International de l’Association Internationale d’Études Occitanes, R. Castano, S. Latella, S. Guida (eds.), Roma, Viella, vol. I: 25-40

BEC, Pierre, 1979. “*Trobairitz et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge*”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII, 3: 235-262

—1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours*. Le contra-texte au Moyen Âge, édition bilingue, Paris, Stock / Moyen Âge.

—1995. *Chants d’amour des femmes-trobadors*, Paris, Stock / Moyen Âge

BERTOLUCCI PIZZORUSSO, Valeria, [1970] 1985. “Il grado zero della retoric nella *vida* di Jaufre Rudel”, *Il racconto*, M. Picone (ed.), Bologna, Il Mulino:189-203

—2005. “La firma del poeta: un sondaggio sull’ *autonomatio* nella lirica dei trovatori”, *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001), M. Pampín Barral, C. Parrilla García (eds.), vol. I: 83-98

BdT. 1973. *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIIIe et XIVe siècles*, J. Boutière, A. - H. Schutz, I.- M. Cluzel (eds.), Paris, Nizet

BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève, 1989. “Le chansonnier provençal conservé à Béziers”, *Actes du Premier Congrès International de l’A.E.I.O*, Southampton, 1984, P. T. Ricketts (ed.), London, 1987: 139-147

provençal (1861) entre las muchas páginas dedicadas a las “damas trovadoras” transcribe y comenta los versos vv. 21-24 de *En greu esmai* de Clara de Anduza, «casada, como los mismos versos que voy a transcribir lo demuestran, [que] declara su amor en unos términos que debieron alarmar al marido» (COLL I VEHI 1861: 52, I. DE RIQUER 1997, 2000).

CABRÉ, Lluís, 1987. “El conreu del lai líric a la literatura medieval catalana”, *Llengua & Literatura*, 2: 67-132

CERDÀ, Jordi, 1977. “La provençalística a Catalunya: de Bastero a Milà”, *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de literatura medieval*, S. Fortuño Llorens, T. Martínez Romero (eds.), Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997, vol. II: 55-65

—2011. “Serra-Baldó i l'erudició d'entreguerres”, *Miscel·lània in memoriam Alfons Serra-Baldó (1909-1993) en el centenari del seu naixement*, Ll. Llecha Llop, L. Anoll (eds.), Publicacions de l'Abadia de Montserrat, (Textos i Estudis de Cultura Catalana 169): 67-76

COLL I VEHI, Josep, 1861. *La sátira provençal*, Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra

ESPADALER, Anton M., 2015. *Flamenca*, Traducció, pròleg i notes, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona

—2018. Ramon Vidal de Besalú. *Obra completa*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona

FIELD, Hugh, 1989. Ramon Vidal de Besalú *Obra poètica*, I, Barcelona, Curial

—1991, Ramon Vidal de Besalú *Obra poètica*, II, Barcelona, Curial

FRANK, István, 1953-1957. *Répertoire métrique de la poésie des troubadours*, dos vols, Paris, (Bibliothèque de l'École des Hautes Études), Honoré Champion

FRATTA, Aniello, 2005. Jordi de Sant Jordi. *Poesie*, Barcelona, (Els nostres clàssics, col·lecció B 26), Editorial Barcino

GRIMM, Jakob, 1881. *Über den altdeutschen Meistergesang*, Göttingen

HUCHET, Jean-Charles, 2006. *Voix de femmes au Moyen âge*, Paris, Robert Laffont

LÓPEZ ESTRADA, Francisco, 1984. *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, (Colección Temas de España 153), Taurus

MASSÓ I TORRENTS, Jaume, 1923. “La cançó provençal en la literatura catalana”, *Miscel·lània Prat de la Riba*, Barcelona, vol. I: 341-460

MENEGHETTI, M. Luisa, [1984] 1992. *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1957. *Poesía juglaresca y orígenes de las Literaturas Románicas*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos

MEYER, Paul, 1865: *Le Roman de Flamenca, publié d'après le manuscrit unique de Carcassonne traduit et accompagné d'un vocabulaire*, Paris

MÖLK, Ulrich, 1989. *Romanische Frauenlieder*, München, (Klassische Texte des romanschen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben; Bd. 28), Fink Verlag

—1993. “Chanson de femme, trobairitz et la théorie romantique de l’origine de la poésie lyrique européenne”, *Atti del secondo congresso internazionale de la AIEO*, vol. I, Torino: 243-254

MUSSONS, Anna M., 2003. “Dona, lírica i representació”, *mot so razo* 2: 56-63

PC PILLET, Alfred, CARTSENS, Henri, 1933. *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer

POE, Elisabeth W., 2002. “Cantairitz e Trobairitz. A Forgotten Attestation of Old Provençal Trobairitz”, *Romanische Forschungen*, 114: 206-215.

PUJOL, Josep, 1990. *L’obra de Jacme March: Edició i estudi*, Universitat Autònoma de Barcelona

RAO PARRAMON, Jordi, 1992. *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat: 273-319, “Repertori d’autors i d’obres”

RAYNOUARD, François J. M., 1844. *Lexique roman, ou dictionnaire de la langue des troubadours*, t. IV, Paris, Chez Silvestre, libraire

RIEGER, Angelica, 1985. “*Ins e-l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers l’enluminure dans les chansonniers des troubadours”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVIII, 4, 1985: 385-415

—1990. “*En conselh no deu hom voler femna*. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque”, *Perspectives médiévales*, 16: 47-57

—1991. *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*. Edition des Gesamtkorpus, Tübingen, MaxNiemeyer Verlag

—1991b. “Beruf. *Joglaressa*. Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter”, *Feste und Feiern im Mittelalter*, Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag: 229-242

—1993. “Les troubadours-fantômes en Italie”, *Atti del Secondo Congresso Internazionale della Associazione Internazionale d’Etudes Occitanes* (Torino, 31 agosto-5 settembre 1987), 2 vols., G.Gasca Queirazza (ed.), Torino, Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche, I, p. 327-347

—2003. “*Trobairitz, domna*, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco”, *mot so razo* 2: 41-55.

RIQUER, Isabel de, 1989-1991. “Giraut de Bornelh en las obras de Ramon Vidal de Besalú y Jofre de Foixà”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XLII: 159-182

<https://www.raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/195665/270064>

—1991. “El guante robado de Castelloza”, *Anuari de Filologia de la Universitat de Barcelona*, XIV, (Secció G: Filologia Romànica, 2): 49-60

—1993. “Poemas catalanes con citas de trovadores provenzales y de poetas de otras lenguas”, *O Cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os dias 26 e 29 de abril de 1993*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia: 289-314

—1994. “*Tota dona val més can letr’apren: las trobairitz*”, *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU: 19-38

—1995-1996. “Lo canviador de Jordi de Sant Jordi: *maldit*”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLV: 239-258

—1997. Las *trobairitz* provenzales en el Fin de Siglo, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 3: 27-37.

—2000. “Las *trobairitz*”, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, vol. VI, C. Dupláa, I. M. Zavala (eds.), Barcelona: Anthropos: 27-39

—2020. “...e fon sazoz / Que per un gan / Er’hom bautz e ioios! Giraut de Bornelh, *Iois e chans*, *BdT* 242. 40, v. 93-95”, *Revue des Langues Romanes*, CXXIV, nº2: 235-255. <https://journals.openedition.org/rlr/>

RIQUER, Martín de, 1947. *Obras completas del trovador Cerverí de Girona*, Barcelona, Instituto Español de Estudios Mediterráneos

—[1975] 2011. *Los trovadores*. Historia literaria y textos, Barcelona, Editorial Planeta / Ariel

—1995. *Vidas y retratos de trovadores*. Textos y miniaturas del siglo XIII, Barcelona, Galaxia Gutenberg

—2004. *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*, Barcelona, El Acantilado

RIQUER, Martí de, BADIA, Lola, 1984 *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, València, Tres i Quatre

SCHULTZ [GORA], Oskar, 1888. *Die provenzalischen Dichterinnen, Biographien und Texte, nebst Anmerkungen und einer Einleitung*, Leipzig

SIMÓ, Meritxel, 1999. *La arquitectura del “roman courtois” con inserciones líricas*, New York-Barcelona, Peter Lang-EUB

—2011. “Les citations lyriques des «noves rimades»: Ramon Vidal vs Jean Renart”, *Revue des Langues Romanes*, CXV, n. 2: 425-451

—2012. *Jaume Massó i Torrents: La cançó provençal en la literatura catalana cent anys després*. Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo (Corpus des troubadours, 3; Études, 2)

SIVIERO, Donatella, 1997. Jordi de Sant Jordi, *L'amoroso cerchio*. Poesie dell'ultimo trovatore, Milano-Trento, Luni

SW LEVY, Emil, 1894-1924. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch. Berichtigungen und Ergänzungen zu Raynouards Lexique roman*, 8 vols., Leipzig, Reisland, (reimp. Ginebra: Slatkine, 1973)

—1923. *Petit dictionnaire provençal-français*, Heidelberg, Carl Winter, (reimp. Raphèle-lez-Arles: Marcel Petit, 1980)

TYSSENS, Madeleine, 1992. “Voix de femmes dans la lyrique d'oïl”, *Femmes, Mariages, Lignages, XII^e-XIV^e siècles, Mélanges offerts à G. Duby*, Brussels, (Bibliothèque du Moyen âge 1), De Boeck Université: 373-387

—2003. “La cançó de dona en llengua d'oïl”, *mot so razo*, 2: 71-83

SAKARI, Aimo, 1988. “La forme des poésies des trobairitz”, *Miscel-lanea di Studi Romanzi offerta a Giuliano Gasca Queirazza*, Torino: 931-949