

# Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco

Angelica Rieger

No cabe duda de que la mujer aristocrática del sur de Francia en el Medioevo disfruta de una serie de privilegios que le permiten participar de manera excepcionalmente activa en la vida cultural y literaria de su época.<sup>1</sup> Quisiera darles hoy un resumen de estas actividades y de las personalidades más destacadas de este centro cultural femenino.<sup>2</sup> Después de unas palabras de introducción sobre la terminología utilizada, que son indispensables a causa del matiz ideológico de ciertos aspectos de la discusión científica, voy a presentar tres casos ejemplares destinados a ilustrar el papel decisivo de la mujer en la vida cultural del Medioevo occitano.

## Terminología

Como queda dicho, la investigación del papel de la mujer en el Medioevo occitano necesita una breve discusión de problemas terminológicos enlazados con este fenómeno, y que son el uso del occitano antiguo *domna* y *trobairitz* para designar a estas mujeres; *fin'amor*, para designar uno de los conceptos determinantes de la lírica trovadoresca relacionada con ellas; y, finalmente, el propio término «occitano», con el cual voy a empezar:

### Occitania

Hoy existe un compromiso leal de apoyar el esfuerzo de los occitanistas modernos para resucitar el occitano como segunda lengua cultural de Francia

—comparable al catalán— y renunciar a los términos tradicionales «provenzal» y «provenzalistas».<sup>3</sup> Aunque ciertos investigadores todavía desconían de esta terminología, a mi juicio los términos Occitania y occitano no necesitan más justificación como los más exactos y adecuados: mientras que provenzal sólo toma en consideración una parte de la cultura occitana —el dialecto y la región de Provenza—, occitano abraza la totalidad del patrimonio cultural de la Francia mediterránea, hasta el sur de la Loire y de Lyon.

### Domna

Abordaré ahora la cuestión de la representante medieval de esta cultura occitana: la *domna*. Existen dos variantes, la más general (del latino *domina*, señora), que designa a cada mujer noble de la Edad Media occitana, y la más famosa, que designa a la dama cantada por los trovadores. A decir verdad, en sus poesías suelen llamarla no sólo *domna*, sino también *midons*, «mi señor» (por «mi señora»), un hecho que ha desconcertado a más de un lector y conducido a la hipótesis extravagante de la lírica trovadoresca como lírica homosexual. El término masculino correspondiente a *domna*, como resulta de la forma *midons*, es *don* (o más raramente *senher*). Esto es importante para la interpretación de la lírica de dichas *domnas*, ya que ellas emplean estos dos términos —si es que los emplean— sólo en un contexto irónico. En otras ocasiones, utilizan el término más íntimo *amic*, «mi amigo», mientras que su correlativo, *amiga*, sólo aparece muy rara vez en los versos de los trovadores.

1. Para el estado actual de la investigación, véase la bibliografía, que contiene la mayoría de los títulos relevantes en este contexto.

2. Véase el inventario, la lista de las trovadoras y de sus poesías (citadas por sus números respectivos en el texto).

3. Véase Bec 1972: 10: «De nos jours, le terme plus adéquat d'occitan, pour dénommer l'ensemble des parlers d'oc, se répand de plus en plus». Todas las referencias bibliográficas en el artículo se refieren a la bibliografía esencial.

### Trobairitz

Si la *domna* se convierte en trovadora, la llamamos en general con la forma femenina de *trobador*, o sea *trobairitz*; el problema es que este término no es utilizado por las propias trovadoras y tampoco se encuentra ni en los textos relativos a ellas, las «biografías» medievales, es decir las *vidas y razos*, ni en las obras de los trovadores. Por eso, entre otros, el gran Georges Duby (1983), dándonos otro ejemplo del matiz ideológico de este debate terminológico, ha llegado a titular un artículo suyo «Trovador no es femenino». Sin embargo, *trobairitz* es un término auténtico: proviene de la única novela medieval occitana en verso conservada, *Flamenca*. La protagonista se consuela de su marido celoso con un amante, con quien intercambia en la iglesia, durante la misa, unas palabras preparadas minuciosamente de antemano y que se juntan para formar una poesía amorosa dialogada. Es *Flamenca* la que utiliza el término por primera vez, alabando a su doncella Margarita de haber imaginado una respuesta particularmente ingeniosa, con el verso «ja est bona trobairis». <sup>4</sup> Las propias *trobairitz* designan sus actividades poéticas en general como *chantar*, es decir «hacer versos, cantar y representar», y a sus obras como *chansos* (canciones) o como *coblas* (coplas o estrofas). Al lado de *cantar*, los biógrafos medievales utilizan también *trobar* y no hacen ninguna distinción terminológica entre poesía femenina y masculina. En un pasaje reúnen a una pareja trovadoresca con el colectivo *dui trobador* (dos trovadores). <sup>5</sup> Se trata aquí del trovador Raimon de Miraval y de su esposa Caudairenga, mujer interesantísima y de quien hablaré luego.



### La fin'amor

El sentimiento que une el trovador a su *domna* y la *trobairitz* a su *amic* en la lírica trovadoresca es la *fin'amor*. En occitano, *amor* es femenino y el cambio de sexo de la «dama Amor» occitana al «Dios de Amor» en las demás lenguas románicas es uno de los fenómenos más consternantes del Medievo, que aquí nos desviaría demasiado lejos, pero que merecería un estudio a parte. Además de *fin'amor* se encuentran los términos *amour provençal* (amor provenzal) y *amour courtois* (amor cortés). El primero disfrutó de cierta popularidad en los años setenta a consecuencia del clásico estudio sobre el mundo erótico de los trovadores de René Nelli (1974), pero falla por las razones mencionadas anteriormente respecto al provenzal; el segundo falla no sólo por el debate animado en los años sesenta que puso en duda hasta su viabilidad, sino por la restricción metodológica que supone a la literatura del Norte de Francia y al *roman courtois*. Me parece preferible, pues, recurrir al auténtico *fin'amor*, aunque tampoco sea empleado por las propias *trobairitz*. En sus poesías, sólo encontramos *amor*, sin más, y debería consagrarse un estudio a descubrir si esta diferencia terminológica esconde una diferencia conceptual, en otras palabras, si las *trobairitz* oponen con *amor* un concepto femenino universal del amor al concepto masculino estrechamente codificado de la *fin'amor*.

4. Véase Lavaud & Nelli 1978: I, 619-1063, v. 4577 («Ya eres una buena trovadora») y también Rieger A. 1991: 6.

5. Boutière et alii 1973: 416 y 498.

## Bibliografía esencial

### Antologías

AGUADÉ I BENET, Rosamaria, 1994: *La veu de la dona a l'edat mitjana*, Castelló d'Empúries: Ajuntament.

BEC, Pierre, 1995: *Chants d'amour des femmes-troubadours*, Paris: Stock.

BOGIN, Meg, 1976: *The Women Troubadours*, London / New York; trad. *Les Trobairitz: poètes occitanes del segle XII*, introducción de Magda Bogin, versiones de Alfred Badia, 1983, Barcelona: La Sal.

KASTEN, Ingrid, 1990: *Frauenlieder des Mittelalters*, Stuttgart, Reclam.

MARTINENGO, Mariri, 1997: *Las Trovadoras: poetisas del amor cortés*, ed. Clara Jourdan, introducción de Michela Pereira, traducción de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: Horas.

MARTINENGO, Mariri, 2001: *Le trovatore II: poëtesse en conflitto*, Milano: Libreria delle donne.

MÖLK, Ulrich, 1989: *Romanische Frauenlieder*, München: Fink.

NAPPHOLZ, Carol Jane, 1994: *Unsung Women: The Anonymous Female Voice in Troubadour Poetry*, New York: Lang.

RIEGER, Angelica, 1991: *Trobairitz: Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik: Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen: Niemeyer.

SCHULTZ-GORA, Oskar, 1888: *Die provenzalischen Dichterinnen: Biographien und Texte nebst Anmerkungen und einer Einleitung*, Leipzig: Fock.

STÄDTLER, Katharina, 1990: *Altprovenzalische Frauendichtung (1150–1250): Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen*, Heidelberg: Winter.

VÉRAN, Jules, 1946: *Les poëtesses provençales du Moyen Age et de nos jours*, Paris: Quillet.

### Estudios

AKEHURST, F.R.P. & Judith M. DAVIS (eds.), 1995: *A Handbook of the Troubadours*, Berkeley: University of California Press.

AURELL I CARDONA, Martí, 1995: «La détérioration du statut de la femme aristocratique en Provence (X<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles)», *Le Moyen Age*, 40, 5-32.

BEC, Pierre, 1979: «Trobairitz et chansons de femme: Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Age», *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 235-62.

BERETTA SPAMPINATO, Margherita, 1980: «Le trobairitz: la fin'amors al femminile», *Le Forme e la Storia*, 1, 51-70.

BERGERT, Fritz, 1913: *Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*, Halle: Niemeyer.

BLANCHE-BENVENISTE, Claire (ed.), 1978: *Les Trobairitz: Les femmes dans la lyrique occitane [= Action Poétique, 75]*.

BRENON, Anne, 1988: *Le vrai visage du catharisme*, Portet-sur-Garonne: Editions Loubatières.

DUBY, George, 1983: «Troubadour n'est pas féminin», *Nouvel Observateur*, 962 (21-4-83), 96.

HUCHET, Jean-Charles, 1983: «Les femmes troubadours ou la voix critique», *Littérature*, 51, 59-90.

JEANROY, Alfred, 1934: «Les femmes poètes dans la littérature provençale aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles», en *id.*: *La Poésie lyrique des troubadours*, Toulouse / Paris: Privat / Didier, I, 311-17.

LEJEUNE, Rita, 1977: «La femme dans les littératures française et occitane du XI<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle», *Cahiers de civilisation médiévale*, 20, 201-17.

LUG, Robert, 1991: «Minnesang und Spielmannskunst. Usuelle Musik», en *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, II. *Die Musik des Mittelalters*, ed. H. Möller y R. Stephan, Laaber: Laaber, 294-324.

LUG, Robert, 1994: «Singen auf dem Pferderücken: Indizien zur Rhythmik der Troubadours», *Soziolinguistik und Sprachgeschichte: Querverbindungen*, ed. G. Berkenbusch y C. Bierbach, Tübingen: Narr, 229-59.

MASSÓ I TORRENTS, Jaume, 1936: «Poetesses i dames intel·lectuals», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona: s. n. I, 405-14.

MENEGHETTI, Maria Luisa, 1984: *Il pubblico dei trovatori: ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo*, Modena: Mucchi.

NELLI, René, 1974: René Nelli, *L'Erotique des troubadours*, Paris: Union Générale d'Éditions.

NOY, Francesc, 1978: «Trobairitz», intr.: Montserrat Figueras, *Cansós de Trobairitz (Lyrik der Trobairitz um 1200)*: Hesperion XX, EMI Electrola.

PADEN, William D. (ed.), 1989: *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

PERNOUD, Régine, 1980: *La femme au temps des cathédrales*, Paris: Stock.

PETERS, Ursula, 1988: «Frauenliteratur im Mittelalter? Überlegungen zur Trobairitzpoesie, zur Frauenmystik und zur feministischen Literaturbetrachtung», *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 38, 35-56.

POWER, Eileen, 1975: *Medieval Women*, Cambridge: CUP; trad. *Les femmes au Moyen Age*, Paris: Aubier.

RIEGER, Angelica, 1985: «*Ins e-l cor port, dona, vostra faisso* –Image et imaginaire de la femme à travers l'enluminure dans les chansonniers de troubadours», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 28, 385-415.

RIEGER, Angelica, 1987: «Un sirventes féminin –la trobairitz Gormonda de Monpeslier», en *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Etudes Occitanes (Southampton, 4 - 10 August, 1984)*, ed. Peter T. Ricketts, London: AIEO / Westfield College, 423-55.

RIEGER, Angelica, 1989: «Was Bieiris de Romans lesbian? Women's relations with each other in the world of the troubadours», en *The Voice of the Trobairitz*, 73-94.

RIEGER, Angelica, 1990: «*En conselh no deu hom voler femna* –Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque», *Perspectives médiévales*, 16, 47-57.

RIEGER, Angelica, 1991: «Beruf: Jogleassa –Die Spielfrau im okzitanischen Mittelalter», en *Feste und Feiern im Mittelalter: Paderborner Symposion des Mediävistenverbandes*, ed. Detlef Altenburg, Jörg Jarnut y Hans-Hugo Steinhoff, Sigmaringen: Thorbecke, 229-42.

RIEGER, Angelica, 1993: «Les troubadours-fantômes en Italie», en *Atti del Secondo Congresso Internazionale della Association Internationale d'Etudes Occitanes (Torino, 31 agosto – 5 settembre 1987)*, 2 vols., ed. Giuliano Gasca Queirazza, Torino: Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche, Università di Torino, I, 327-47.

RIEGER, Angelica, 1994: «Le chansonnier de *Domna Blanchemain*, *Trobairitz* –Essai de reconstitution (d'après Francesco da Barberino)», en *Actas do XIX Congreso Internacional de Lingüística e Filoloxía Románicas*

(*Universidade de Santiago de Compostela, 1989*), VII/9: *Filoloxía medieval e renacentista*, A. *Crítica textual e edición de textos*, B. *Historia e crítica literarias*, ed. Ramón Lorenzo, A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 57-78.

RIEGER, Angelica, 1995: «Alamanda –une trobairitz dans l'entourage des comtes de Toulouse?», en *Les Troubadours et l'état toulousain avant la croisade (1209): Actes du colloque de Toulouse (9-10 décembre 1988)*, ed. Arno Krispin, Bordes: CELO, 183-92.

RIEGER, Dietmar, 1971: «Die trobairitz in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen», *Cultura Neolatina*, 31, 205-23.

RUSS, Joana, 1983: *How to Suppress Women's Writing*, Austin: Texas UP.

SCHNELL, Rüdiger, 1999: «Frauenlied, Manneslied und Wechsel im deutschen Minnesang: Überlegungen zu 'gender' und Gattung», *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 128/2, 127-84.

### Recepción

HEYSE, Paul, 1921: *Trobadornovellen und andere Novellen*, in *id.*, *Gesammelte Werke* (3, 3), Hildesheim: Olms. [RIEGER, Angelica, 1991: «*La Poétesse de Carcassonne de Paul Heyse* –ou: comment 'moraliser' la fin'amor», en «*Il miglior fabbro*»: *Mélanges de langue et de littératures occitanes en hommage à Pierre Bec*, Poitiers: CESMA, 485-96.]

HÖLZLE, Peter, 1979: «Der abenteuerliche Umgang der Irmtraud Morgner mit der Trobairitz Beatriz de Dia», en *Mittelalter-Rezeption*, ed. J. Kühnel, H.-D. Mück y U. Müller, Göppingen: Kümmerle, I, 430-45.

MORGNER, Irmtraud, 1974: *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*, Berlin: Aufbau.

VERDET, André, 1979: *Amour lointain. Quatre contes courtois du XII<sup>e</sup> siècle*, Paris.



## Inventario

A continuación voy a inventariar brevemente el material conservado. Tres grupos de damas confrontadas con la *fin'amor* ocupan el centro de nuestro interés: el primero —y mayor— de las receptoras de la lírica trovadoresca, de las damas cantadas por los trovadores; el segundo, todavía poco conocido, de las mecenas de los productores de esta lírica, y el tercero y más interesante de las damas que, no contentas de estos papeles pasivos se ponen a producir sus propias obras, el grupo de las productoras de poesías trovadorescas, las *trobairitz*.<sup>6</sup>

### El cuadro histórico, social y cultural de las *trobairitz*

Su cuadro histórico, social y cultural corresponde, en principio, al de los trovadores. En cuanto al cuadro cronológico, las *trobairitz* se mueven —siempre aproximadamente— entre 1135, para la interlocutora anónima de Uc Catola (núm. 24), y 1240, para Guillelma de Rosers (núm. 7), con una concentración manifiesta a fines del siglo XII. El final de la independencia occitana fue provocado por la invasión francesa, camuflada de cruzada contra los heréticos cátaros y conocida con el nombre de guerra albigense; una invasión que empezó en 1209 y acabó con la caída de Montségur en 1244. Significó también el fin de la cultura occitana cultivada en las cortes de la alta nobleza occitana, por ejemplo en Aix-en-Provence y Tolosa.

Sobre todo en el sudoeste, en el dominio de los condes de Tolosa, se encuentra el marco histórico del movimiento de los cátaros. Por su supuesta procedencia de la ciudad de Albi, también fueron llamados albigenses. Se trata —simplificando muchísimo— de una doctrina dualista construida sobre la oposición del Bien y del Mal, con el cuerpo (femenino o masculino) siempre representante del Mal. Sólo el alma (asexual), purificándose a través de una serie de reencarnaciones y de la rígida observancia de las reglas de vida cátaras, es capaz de alcanzar el Bien. Este concepto implica la igualdad de las almas y, en consecuencia, la igualdad del hombre y de la mujer ante Dios. Así, por ejemplo, la mujer puede acceder hasta el más alto nivel de la jerarquía cátara y, por tanto, dirigir las almas hacia

el camino del Bien. Además, en el contexto de sus conceptos extremadamente «anti-corporales», los cátaros lógicamente rechazan el matrimonio y la procreación; por ejemplo, no se otorgan los últimos sacramentos cátaros, llamados *consolamentum*, a una mujer embarazada. Respecto a la abstinencia exigida, siempre practicada muy imperfectamente, las mujeres cátaras, para citar un último ejemplo, se esfuerzan por perfeccionar las posibilidades de la contracepción.<sup>7</sup> El dinamismo emancipatorio de esta doctrina es, entre paréntesis, sin duda una de las causas de la persecución sin cuartel de los cátaros por parte de la Iglesia católica. Hoy en día, la existencia de muchas mujeres cátaras de alta condición social en el Medievo occitano es un hecho probado y su influencia sobre las otras damas occitanas parece indiscutible: las noticias de su actividad corren —como la lírica trovadoresca— de corte en corte, y podemos concluir que, a finales del siglo XII, toda mujer —sin ser necesariamente cátara— conoce los conceptos centrales del catarismo y su potencial explosivo de emancipación.

Muchos trovadores, que perdieron su *modus vivendi* en las cortes occitanas de la posguerra albigense, se exilian al norte de Italia y con ellos probablemente algunas *trobairitz*, como, por ejemplo, Guillelma de Rosers, la citada interlocutora de Lanfranc Cigala (núm. 7), cuya estancia en Italia está documentada por un elogio en forma de poema anónimo. Estas circunstancias revisten también importancia para la historia de la transmisión de la lírica de las *trobairitz*: la mayoría de los manuscritos conservados proviene del norte de Italia de los siglos XIII y XIV, donde no sólo se imita a las trovadoras occitanas —como lo hacen, por ejemplo, las interlocutoras anónimas de Aimeric de Peguilhan y del marqués de Malaspina (núms. 12 y 16) y la *trobairitz* Ysabella (núm. 10). Más aun, según mi homónimo, Dietmar Rieger (1971), estas trovadoras interesan particularmente a los conservadores —y, yo añadiría, a las conservadoras—, ya que existe en la Biblioteca Vaticana un manuscrito bastante deteriorado que contiene un verdadero «cancionero de trovadoras», ilustrado únicamente con nueve miniaturas de *trobairitz*. No creo aventurarme demasiado

6. Véase el inventario completo en el cuadro de la p. 49.

7. Para más detalles, tengo que remitir aquí a los estudios del Centro Nacional de Estudios Cátaros en Carcassonne y sobre todo de su directora, Anne Brenon (1988), sobre el «rostro verdadero del catarismo» y de la mujer cátara.

al considerar esto como un indicio de una mujer comitente, compradora o compiladora de este manuscrito o de su modelo. Aunque se conservan, a consecuencia de las guerras albigenses y las destrucciones sistemáticas correspondientes, muy pocos cancioneros —y sólo dos de cierta importancia— de origen occitano, todos los restantes reservan también un espacio para las poesías de las *trobairitz*.

Así el arco está de nuevo tendido hacia Occitania. Junto a la independencia cultural, la *domna* occitana (y sólo de ella hablaremos aquí, ya que, a pesar de su existencia documentada, las juglaresas de origen más modesto no parecen ser a la vez trovadoras) pierde sus privilegios, y tendremos que esperar cuatro siglos más antes de que, en la aristocracia del norte de Francia, se forme otra vez una «cultura de salón» comparable a aquella que veremos en el espacio cultural de las *trobairitz*. Con estos privilegios llegamos al espacio social de nuestras *domnas*, por lo que remito al estudio «köhleriano» de Katharina Städtler sobre la poesía femenina occitana o *Provenzalische Frauendichtung* (1990). Aunque sus privilegios jurídicos (la sucesión toma en consideración a las mujeres y ellas conservan el poder de disponer de sus bienes y de su herencia, aun durante el matrimonio, etc.) parecen, según Martí Aurell i Cardona (1985), atenuarse desde el siglo XII, todavía permiten reinar a principios del siglo XIII a una mujer como Garsenda de Forcalquier —como ya veremos más adelante— en un condado de la envergadura de Provenza. En su calidad de aristócrata —para los detalles remito otra vez al estudio de Katharina Städtler (1990)—, la *domna* dispone de una educación relativamente universal, estudiando, sobre todo, en los conventos o bajo la dirección espiritual de un clérigo, todo lo necesario para hacerse receptora experta de la lírica trovadoresca, es decir, leer y escribir; versificar y rimar; cultivar la música y cantar. En las cortes, esta formación básica se completa con las habilidades prácticas que permiten a la mujer occitana medieval —junto al poder que da disponer de un presupuesto propio— ejercer el papel de mecenas: la organización de la vida social de la corte, la administración de un presupuesto cultural destinado a la representación. Todo esto formaba parte, de todos modos, de sus deberes como señora de la casa. El requisito indispensable para una participación activa de la mujer en la vida literaria queda, por lo tanto, establecido.

#### Receptoras de la lírica trovadoresca

El partido que sacan las mujeres de estas posibilidades varía en los distintos casos. Es cierto que la mayoría se contenta con el papel de objeto del cantar de los trovadores. Hay que presumir que toda mujer noble que recibe a un trovador en su corte pertenece a este grupo. Todas son receptoras de la lírica trovadoresca. Ya en 1913, Fritz Bergert establece una lista de más de trescientas «damas nombradas y celebradas por los trovadores» (*Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen*), pero, en realidad, tienen que ser muchas más; no obstante, su identidad pone dificultades porque los trovadores suelen camuflarlas con un *senhal* poético, un nombre fingido destinado a guardar el incógnito de la dama —o, como dicen los pragmáticos, a garantizar la multifuncionalidad de una canción de amor cantada en varias cortes. Así, por ejemplo, ciertas canciones están dedicadas a damas diferentes en los diferentes manuscritos. Es interesante constatar en este contexto que las *trobairitz* casi nunca utilizan esta posibilidad en sus poesías, de lo que se puede deducir que están sujetas a convenciones y obligaciones menos rígidas que los trovadores.

#### Protectoras y mecenas

Como he señalado más arriba, la mayoría de las *domnas* de la alta nobleza occitana dispone de un presupuesto propio que contiene también partidas culturales, entre otras. En general utilizan estos fondos



de acuerdo con sus maridos –también conocidos como mecenas– para patrocinar la lírica trovadoresca. Les incumbe a ellas remunerar los servicios de los trovadores presentándose en su corte. Dicha remuneración consiste, para los juglares y los trovadores profesionales, en pensión y alojamiento, sean de larga duración o sólo durante el invierno; en regalos, como vestidos y caballos, o en dinero. Algunos trovadores también dan a entender que obtienen a veces remuneraciones eróticas.

En reconocimiento a su generosidad, los trovadores ponen por las nubes a sus mecenas y protectoras en las coplas que les dedican de sus canciones, las llamadas *tornadas*. Y como los trovadores se comportan en este caso con menos discreción que con las damas cantadas, se nos ha transmitido una hilera de nombres de dichas protectoras. En primer lugar hay que nombrar a la condesa de Provenza, Garsenda de Forcalquier, la vizcondesa de Ventadorn, María –las dos son conocidas como *trobairitz*, dialogando con los trovadores Gui de Cavailon y Gui d'Ussel (núms. 5 y 9)– y Ermengarda de Narbona, menos conocida por sus actividades poéticas que por la administración «militante» de sus bienes con respecto a sus vecinos. Es imposible de momento dar indicaciones precisas sobre el alcance de este patrocinio, también destinado a aumentar el prestigio de las propias mecenas, porque el mecenazgo femenino en el Medievo europeo –y no sólo en Occitania– es un fenómeno aún bastante descuidado y poco estudiado.

### Productoras

Como receptora y como mecenas, la *domna* occitana adquiere un conocimiento preciso del «mercado trovadoresco». Imaginen por un momento su vida en la corte: sin los medios de comunicación de masas, sin periódico, radio ni televisión. Para ella, la poesía trovadoresca –lo que nosotros estudiamos hoy con tanta seriedad como una construcción complejísima– significa sobre todo distracción y diversión: no existen muchas distracciones y diversiones para ella y las canciones de los trovadores disfrutaban de la atención casi indivisa de su auditorio. El músico y musicólogo Robert Lug (1991 y 1994) demuestra, en sus análisis sobre la música medieval y las inserciones líricas trovadorescas en el *roman* en verso en francés antiguo, que la práctica de la representación y la recepción de la lírica trovadoresca corresponde en líneas

esenciales a la música ligera de hoy, con sus modas, sus éxitos y *hit-parades*, sus discotecas y conciertos *live*. La historia de la transmisión de la lírica trovadoresca ejemplifica esta tesis: un éxito trovadoresco, por ejemplo, se transmite en un gran número de manuscritos, de tal manera que las más famosas canciones de amor de Bernart de Ventadorn se encuentran en más de cuarenta versiones.

Las canciones de las *trobairitz*, en cambio, no parecen pertenecer a esta categoría, con una excepción: catorce manuscritos transmiten la melancólica canción de amor *A chantar m'er de so qu'ieu no volria* (Debo cantar de lo que no querría) de la Comtessa de Dia (núm. 35). Por eso tiene el honor de representar exclusivamente a las *trobairitz* en las antologías de lírica trovadoresca y de verse considerada con prontitud por la crítica literaria como símbolo del lirismo femenino absoluto. Un hecho que contribuye con certeza desde hace mucho tiempo a la estrechez de miras que caracteriza ciertas interpretaciones de la lírica de las *trobairitz*.

Pero volvamos a la *domna* occitana: ella conoce a fondo las obras de los trovadores de su entorno –a menudo explícitamente destinadas a ella– y su repertorio, que contiene en la mayoría de los casos también obras de sus compañeros más o menos remotos en el tiempo o en el espacio; oye las últimas creaciones cantadas por los juglares o trovadores itinerantes y, desde luego, sabe recitar, tocar y cantar de memoria las canciones más populares. Y sabe componer nuevas canciones según el concepto trovadoresco del conjunto artístico de *motz*, *razo* y *so*, de «palabras, contenidos y sonidos». Una gran cantidad de relaciones intertextuales entre trovadores y *trobairitz* –y viceversa– demuestra que sabe explotar sus posibilidades de manera muy fructífera. Sobre todo en los géneros dialogados (cuya característica es reciclar la forma métrica o la melodía de una *canso*, ya conocida, mientras que la *canso* requiere obligatoriamente una forma y melodía originales), es decir en las *tensos* o *partimen*, se perciben relaciones intertextuales frecuentes y fácilmente detectables a causa de estas coincidencias formales. Encontraremos en seguida estas verdaderas «respuestas» con alusiones formales y substanciales a las canciones de trovadores, que sirven de modelo en las poesías de Garsenda de Forcalquier y de María de Ventadorn.

¿Cuántas *domnas* agotan estas posibilidades?

¿Ninguna, como pretende el ya citado Georges Duby (1983)? En su opinión, todos los textos con voz femenina son compuestos por hombres –una tesis tan inde demostrable como irrefutable, y cuya inversión, también concebible (todos los textos con voz masculina podrían igualmente ser compuestos por mujeres), significativamente no ha sido nunca formulada. Remito aquí sin más comentario al título del polémico libro de Joana Russ (1983): *Cómo suprimir la escritura femenina*.

¿Cuántas *trobairitz* existen? ¿Ninguna, o sólo unas pocas, cuya existencia histórica queda documentada? En este caso, nuestro corpus se reduce a media docena de mujeres, de quienes la identidad histórica comprobada no prueba, sin embargo, la actividad poética. Por ejemplo, no existe ningún documento que diga: «es condesa de Ventadorn y *trobairitz*»; pero tales documentos tampoco existen con respecto a los trovadores. Sabemos que las *domnas* encargan a los trovadores la ejecución de *letras y responsios*, en una palabra, la correspondencia con *domnas* amigas –esto es por lo menos lo que narra una *razo* de Uc de Saint-Circ y de la *trobairitz* Clara d'Anduza (núm. 33). ¿Suelen ellas también delegar su poesía? ¿Y qué pasa con aquellas sólo nombradas en los cancioneros? ¿Y con aquellas cuyos nombres ignoran hasta estos manuscritos, limitándose a la declaración lapidaria «una *domna*»? Sea como fuere, existen sólo dos soluciones metodológicas practicables ante este dilema: la «solución Duby», o, si aceptamos la existencia de siquiera una sola *trobairitz*, debemos abrir el corpus para todas las candidatas virtuales, para todas aquellas presentes en la lírica trovadoresca con un yo lírico femenino. Pues bien, las referencias a mujeres que componen poesías en el Medioevo occitano –sobre todo en las *vidas* y las *razos*, en los manuscritos y en sus miniaturas– son demasiado numerosas; su presencia es presentada con demasiada naturalidad por sus autores y compiladores como parte integrante de la vida cultural general, las relaciones intertextuales entre sus obras y las de los trovadores de su época abundan demasiado para que la «solución Duby» se pueda tomar seriamente en consideración. De ello resulta un corpus

de 46 textos, en el cual la identidad de un yo lírico femenino con una trovadora no se puede probar en todos los casos, pero tampoco se puede refutar en ninguno. Este corpus se subdivide en tres grupos:

El primero y más conocido –con el cual, por consiguiente, nos extenderemos menos– es el grupo de *trobairitz* que cultivan el monólogo lírico. Hasta ahora identificada con frecuencia con la canción de amor clásica, la *canço* (núms. 27-38). Se encuentra, en efecto, en el corazón del sistema de géneros practicados por las *trobairitz*, aun cuando no se cultiva con la exclusividad proclamada por muchos críticos. Además de la *canço*, están representadas casi todas las variantes de la creación trovadoresca: el *salut* o «carta de amor» (núm. 43), el *planh* o «llanto funébre» (núm. 42), la *cobla* (núms. 39-41) y el *sirventes* (núms. 44-46), género polémico que tiene además un valor inestimable para la interpretación de las obras de las *trobairitz*, ya que demuestra de manera irrefutable que tenemos que corregir la imagen de la *domna* consumiéndose en penas de amor. Gormonda de Montpellier utiliza el *sirventes* en su respuesta contra el «herético»

Guillelm Figueiras para defender la Iglesia católica contra los ataques de este último (y da pruebas sorprendentes de su conocimiento de la doctrina cátara); una *domna* anónima que se irrita contra una regla de indumentaria demasiado restrictiva; y otra contra las invectivas misóginas del trovador Marcabré.

El segundo grupo consta de 17 *trobairitz* «fantasmas», es decir sin transmisión de textos, representado aquí por Caudairenga.

Y el tercer grupo de 26 textos de *trobairitz* dialogando con un interlocutor o una interlocutora, representado aquí por Garsenda de Forcalquier y María de Ventadorn (núms. 1-26). Con las dos últimas citadas llegamos a los casos ejemplares.

### **Estudio de tres casos ejemplares**





## Inventari

No.	P.-C.	Autora(s) / autor	Títol
<b>Diàlegs entre mujeres:</b>			
1.	12.1 = 108.1	N'Alaisina Yselda, Na Carena	<i>Na Carena al bèl còrs avenenz</i>
2.	20.2 = 253.1	N'Almuc de Castelnu, N'Isout de Capion	<i>Dompna N'Almucs, si-us plages</i>
3.	461.56	anón.: <i>domna-donzela</i>	<i>Bona domna, tan vos ai fin coratge</i>
<b>Diàlegs mixtos con mujeres conocidas:</b>			
4.	12a.1 = 242.69	N'Alamanda, Giraut de Bornelh	<i>S'ie-us quier conseil, bell'ami Alamanda</i>
5.	187.1 = 192.6 [461.59]	La Contessa de Proensa (Garsenda de Forcalquier), Gui de Cavallon	<i>Vos que-m semblatz dels corals amadors</i>
6.	32.1	Na Felipa, Arnaut Plagues	<i>Ben volgra midons saubes</i>
7.	200.1 = 282.14	Na Guillelma de Rosers, Lanfranc Cigala	<i>Na Guillelma, maint cavalier arratge</i>
8.	54.1 = 288.1 [271.1/ 461.216]	Na Lombarda, Bernart Arnaut d'Armagnac	<i>Lombards volgr'eu eser per na Lombarda</i>
9.	194.9 = 295.1	Na Maria de Ventadorn, Gui d'Ussel	<i>Gui d'Ussel, be-m pesa de vos</i>
10.	133.7 = 252.1	N'Ysabella, Elias Cairel	<i>N'Elyas Cairel, de l'amor</i>
<b>Inicial conocida:</b>			
11.	249a.1 = 426.1	Domna H., Rofin	<i>Rofin, digatz m'ades de cors</i>
<b>Diàlegs mixtos con mujeres anónimas:</b>			
12.	10.23	Aimeric de Peguilhan, <i>domna [- Amors]</i>	<i>Domna, per vos estauc en greu turmen</i>
13.	87.1 [75.1]	Bertran del Pojet, <i>Domna</i>	<i>Bona dona, d'una re que-us deman</i>
14.	231.1	Guillem Rainol d'At, <i>domna</i>	<i>Auzir cugei lo chant e'l crit e'l glat</i>
15.	231.4	id.	<i>Quant aug chantar lo gal sus en l'erbos</i>
16.	296.1a = 15.2 (?)/ [16.10]	Marques, <i>domna</i>	<i>Dona, a vos me coman</i>
17.	306.2	En Montan, <i>domna</i>	<i>Eu veing vas vos, Seingner, fauda levada</i>
18.	339.3	Peire Duran, <i>domna</i>	<i>Midons, qui fuy, deman del sieu cors gen</i>
19.	372.4	Pistoleta, <i>domna</i>	<i>Bona domna, un conseil vos deman</i>
20.	389.6 = [46.3]	Raimbaut d'Aurenga, <i>domna</i>	<i>Amics, en gran cossirier</i>
21.	392.7	Raimbaut de Vaqueiras, <i>Domna</i>	<i>Bella, tant vos ai preiada</i>
22.	409.3	Raimon de las Salas, <i>domna</i>	<i>Domna, qar conoissenz'e senz</i>
23.	409.5	id.	<i>Si-m fos graziz mos chanz, eu m'esforcera</i>
24.	451.2	Uc Calola, <i>domna</i>	<i>No-m pòsc mudar, bels amics, q'en chantanz</i>
25.	234.8	Guillem de Sant-Leidier: <i>maritz - molher</i>	<i>D'una don'ai auzit dir que s'es clamada</i>
26.	:6'269.1	Johan de Pennas: <i>guerier - guerieira</i>	<i>Un guerrier per alegrar</i>
<b>Monólogos - la canso:</b>			
27.	43.1	N'Azalais de Porcairagues	<i>Ar em al freit temps vengut</i>
28.	16a.1 = 93.1	Na Bieiris de Romans	<i>Na Maria, pretz e fina valors</i>
29.	109.1	Na Castelloza	<i>Amics, s'ie-us trobes avinen</i>
30.	109.2	id.	<i>la de chantar non degr'aver talan</i>
31.	109.3	id.	<i>Mout avetz faich lonc estatge</i>
32.	461.191	attrib.: Na Castelloza	<i>Per ioi que d'amor m'avegna</i>
33.	115.1	Na Clara d'Anduza	<i>En greu esmay et en greu pessamen</i>
34.	46.1	La Comtessa de Dia	<i>Ab ioi et ab ioven m'apais</i>
35.	46.2	id.	<i>A chantar m'er de so q'ieu no volria</i>
36.	46.4	id.	<i>Estat ai en greu cossirier</i>
37.	46.5	id.	<i>Fin ioi me don'alegransa</i>
38.	461.206	anón.	<i>Quan vei los praz verdesir</i>
<b>Monólogos - coblas y fragmentos:</b>			
39.	440.1	Na Tibors de Sarenom	<i>Bels dous amics, ben vos puosc en ver dir</i>
40.	461.81	anón.	<i>Dieus sal la terra e'l pais</i>
41.	461.203a	anón.	<i>Cant me donet l'anel daurat</i>
<b>Un planh:</b>			
42.	461.2	anón.	<i>Ab lo cor trist environat d'esmay</i>
<b>Un salut d'amor:</b>			
43.	42a	N'Azalais d'Altier	<i>Tanz salut e tantas amors</i>
<b>Un sirventes:</b>			
44.	327.1	P. Basc(?)	<i>Ab greu cossire</i>
45.	5.5	Raimon Jordan(?)	<i>No puosc mudar no digua mon vejaire</i>
46.	177.1	Na Gormonda de Monpeslier	<i>Greu m'es a durar, qar aug tal descrezensa</i>

### Caudairenga

Caudairenga representa el gran grupo, hasta ahora nunca considerado, de las *trobairitz* sin textos conservados (Rieger A. 1993 y 1994). Esto nos recuerda las sensibles pérdidas en la transmisión de la lírica occitana, pues hasta dieciocho *trobairitz* son conocidas sólo de oídas. Pero demuestra también —a través de esta transmisión de segunda mano— la ya señalada evaluación positiva de las *trobairitz* por sus contemporáneos como parte integrante de la vida cultural, ejemplarizada en la persona de Caudairenga, cuyo marido, Raimon de Miraval, está documentado como trovador aproximadamente entre 1191 y 1220. Una *razo* narra que el marido, Raimon de Miraval, quiere repudiar a Caudairenga, porque sabe bien «hacer coplas y danzas». Desgraciadamente, ya no queda de ella más que esta noticia. Raimon ha repudiado a su mujer pretextando que «basta con un trovador en una casa» y que «no conviene a dos trovadores vivir en la misma casa». Para terminar con la anécdota: Caudairenga, sin rechistar, se va a vivir a casa de su amante y Raimon es despreciado y rechazado por la *domna* a causa de quien había iniciado estas maquinaciones.<sup>8</sup>

Dos aspectos de esta historia del engañador engañado son particularmente interesantes para nosotros: de un lado la naturalidad con la que el autor medieval de la *razo* habla de una mujer que hace «coplas y danzas» como de un *trobador*, y del otro la sanción social del rechazo de Raimon. Y no sólo la sanción simbólica en forma del desprecio de su *domna*: Uc de Mataplana, compañero, mecenas importante y representante de la opinión pública, pide cuentas a Raimon en un *serventes* compuesto antes de 1213, de «por qué por sus buenas calidades y por su hermoso trovar apartó a su cortés esposa de sí». Se trata, siempre según Uc, de un delito grave contra las reglas de la *fin'amor*. Por fin, Uc se disculpa oficialmente ante Caudairenga en nombre de la sociedad cortesana. La respuesta de Raimon comprueba la fuerza de esta presión social, puesto que se retracta de su ataque y busca otra explicación para la separación: «Nunca me desagradó el trovar ni desaprobo

el canto ni el solaz ni alejé de mí a mi esposa por ello»;<sup>9</sup> ahora, sólo la primacía de la dama amada y cantada sobre la esposa exige la opción por su *domna* y contra su mujer.

Esta «historia de familia» siempre ha sido juzgada sólo según su carácter verídico y su utilidad para reconstruir la biografía de los interesados —y así ha pasado inadvertida su verdadera importancia: contribuye a aclarar el papel de la *trobairitz* en el seno de la sociedad medieval; y, en definitiva, una mujer que no nos ha dejado ni un sólo verso nos informa precisamente de la situación de la trovadora en el Medievo occitano.

### Garsenda de Forcalquier

Sigue ahora el grupo de las mujeres que dialogan con un interlocutor o una interlocutora. Una de sus representantes más brillantes es Garsenda de Forcalquier.<sup>10</sup> La única heredera del condado de Forcalquier, casada muy joven —por su abuelo y casi como prenda de paz entre ambos condados— con el conde Alfonso II de Provenza, se queda viuda con un hijo menor en 1209. Es verdad que Pedro II de Aragón, hermano de Alfonso, se apodera por de pronto de la tutela de su sobrino, pero después de su muerte en las guerras albigenses en 1213, Garsenda reconquista la tutela de su hijo Raimon Berenguer y con ella la regencia del condado de Provenza. Firma como «mater et tutrix domini comites» en muchos documentos hasta la mayoría de edad de su hijo. El 19 de mayo de 1225 entra —en cierto modo «por fórmula» y sin ir a vivir allí— en el convento de La Celle en el departamento del Var.

Esta mujer, que dirige entre 1213 y 1220 el destino de uno de los condados más poderosos de Occitania, no puede pasar inadvertida a los trovadores. En efecto, un gran número de textos se refiere a ella, y Garsenda parece hacer de su corte en Aix-en-Provence uno de los centros culturales y de reunión de trovadores, que no desmerece en nada a las cortes de sus ilustres vecinos-mecenas Blacatz o Guillem IV dels Baus. Entre estos trovadores, se

8. Boutière et alii, 1973: 380 y 394: «Bela era et avinens, e sabia ben trobar coblas e dansas»; «qe no convenian dui trobador en un alberc» y «asaatz avia en un alberc d'un trobador»; véase también Rieger 1991: 98-105.

9. Riquer (1972, 455-494). El texto y la traducción se hallan en las pp. 488-492: «Car per sos bels captenemens / e per son bel trobar parti / ca bortesa moiller de si» (vv. 19-21); «ja mais non la chasti / de trobar ni de motz plazens» (vv. 39-40).

10. Texto y traducción en la p. 54; véase también Rieger 1991: 206-13.

encuentra también uno de sus vasallos más poderosos, Gui de Cavaillon, por cuya *vida* sabemos que «se cree que es el amante de la condesa Garsenda, mujer del conde de Provenza».<sup>11</sup> Sea como fuere, es cierto que Gui es nombrado como testimonio en un documento firmado por ella en 1209 y que—antes de partir hacia Italia a la muerte del conde— hace el papel de interlocutor en el intercambio de *coblas* conservado.

Garsenda, aprovechando la forma y el contenido de una *canço*-modelo del trovador Gaucelm Faidit, que varía el topos de la igualdad de dos amantes de origen social diferente ante la *fin'amor*, ordena explícitamente a Gui de Cavaillon que no se comporte con ella «como un cobarde [...] porque no quiero que seáis tan temeroso conmigo».<sup>12</sup> Gui, con otra alusión al modelo común, desmarca su respuesta conscientemente de las canciones de los «trovadores profesionales» más o menos destinadas a todas las mujeres. Replica que, aunque sólo su respeto excesivo por Garsenda le detiene de una declaración de amor, él prefiere servirla personalmente con hechos en lugar de palabras, puesto que «quisiera que los hechos digan más que las palabras [...] porque un hecho honroso debe bien equivaler a una palabra». Ambos interlocutores expresan su acuerdo de principio con la ideología de la *fin'amor* proclamada por un trovador profesional, Gaucelm Faidit, pero conservan al mismo tiempo su integridad de señores feudales—casi—iguales: ella, invitando a Gui de Cavaillon al servicio amoroso, con obvia ironía y en tono imperioso; él, dando a entender—con fingida sumisión al servicio trovadoresco— que no necesita someterse totalmente, y aclarando con su juego de «hechos y palabras», que dispone, como señor feudal, de otros medios que las bellas palabras del trovador. Las dos *coblas* aparentemente insignificantes de esta «*trobairitz* ocasional» de alto rango, Garsenda de Forcalquier, y del caballero-poeta Gui de Cavaillon, dan testimonio, no obstante, del modo lúdico de tratar su ideología de la *fin'amor* por los propios receptores de la lírica trovadoresca.

### María de Ventadorn

Como mi tercer ejemplo, he elegido, para terminar, a una eminente concedora y mecenas de los trovadores: María de Ventadorn.<sup>13</sup> Aún *donzella*, es decir soltera, y vizcondesa de Turena, recibe—junto con sus dos hermanas también conocidas como mecenas, Helis y Contors— los homenajes de un trovador de la envergadura de Bertran de Born. María se casa con el vizconde Eble V de Ventadorn y entra así en una familia vinculada desde sus orígenes a la evolución del arte de los trovadores: el bisabuelo de su marido, el llamado «Ebolus Cantador», es considerado—aunque ninguna de sus obras se haya conservado— al lado de Guillem IX de Peitieu como uno de los fundadores del *trob* y el abuelo de Eble V entra en la historia literaria como mecenas de Bernart de Ventadorn. El joven matrimonio—desde su boda hacia 1190— honra esta herencia y María llega a ser una de las *domnas* más cantadas de toda la lírica trovadoresca. Gran número de trovadores le dedican sus poesías: se conservan veinticuatro *tornadas* dedicadas a ella, cinco requerimientos de arbitraje en debates de casuística amorosa, y, además, María se convierte en *trobairitz* e inicia el diálogo con uno de sus trovadores preferidos, Gui d'Ussel.

Muchísimos trovadores frecuentan, pues, a la vizcondesa de Ventadorn; en su corte se cruzan los hilos de toda una red de relaciones literarias y es patente que María preside un verdadero «salón literario», frecuentado también por la nobleza vecina y, no en último término, por los cuatro trovadores de Ussel, de un castillo vecino situado sólo a 30 kilómetros de Ventadorn. Los cuatro buscan allí también la inspiración para sus propias obras. De esta constelación nace, finalmente, el diálogo de María con Gui d'Ussel. Sin embargo, Gui no se forja ilusiones sobre la categoría de las relaciones que mantiene con su vecina y señora María de Ventadorn. En sus *tornadas* con dedicatoria no esconde que su buen entendimiento con ella le parece vital: «Si la razón no me mandaba decir todo lo bien de mi señora María, lo mandaría el amor a la verdad».<sup>14</sup> En sus diecinueve poesías conservadas, María está casi siempre presente. Y su mayor éxito, la llamada *mala canço*—una acerba crítica a una *mala domna* y a la *fin'amor*— le liga además a ella con rela-

11. Boutière et alii 1973: 505: «E si se crezet q'el fos drutz de la comtessa Garsenda, moillier del comte de Proensa».

12. Todas las traducciones en el artículo son mías; véanse también las traducciones de Menéndez y Rivera Garretas.

13. Texto y traducción en la p. 53; véase también Rieger, 1991: 262-74.

14. Audiau 1922: 43: «Si ja rasos no'm disia / Que de midonz Na Maria / Parler re que fos benestan, / Veritatz mi fai dir d'aitan».

ciones intertextuales.<sup>15</sup>

La figura clave de la reconstitución de la evolución formal del diálogo iniciado por María es su admirador más apasionado y a la vez su crítico más severo, Gaucelm Faidit. Al lado de sus elogios entusiastas llega hasta el extremo de inculparla en una *tornada* de no tener corazón y de presentarla también como una *mala domna*. Reencontramos a la misma María elogiada en su diálogo con Gui d'Ussel, en el cual desemboca toda su experiencia de protectora y concedora de la lírica trovadoresca. Sólo con la elección de la forma se puede comprobar toda la sutileza de sus conocimientos del arte de *trobar*. Elige, como modelo del diálogo, uno de los esquemas de versificación preferidos por Gui, quien también lo utiliza en la *mala canso*. Y María no hace esta alusión por casualidad, sino que, seguramente, ve esta crítica de la *domna* —aunque no vaya dirigida contra ella— con mucho disgusto y la considera poco respetuosa. El ataque magistral de María contra el gran éxito de Gui, la *mala canso*, va aún más allá: su única modificación de este modelo remite al propio modelo de Gui, la *mala canso* de Raimbaut de Vaqueiras. Una ojeada basta para confirmar la interdependencia de las dos canciones en lo que concierne al contenido. ¿Pero cómo llega a oídas de Gui la canción del trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras, y, sobre todo, cómo ha podido llegar tan rápidamente, dado que la fecha de composición se ha fijado en 1195 para la primera y en 1196 o 1197 para la segunda? La respuesta es: por medio del «trovador sirviente» de María, Gaucelm Faidit, y de la corte de Ventadorn. Gaucelm no sólo se sirve primero de esta forma, sino que también la trae sin duda a Ventadorn, como recuerdo de uno de sus repetidos viajes a la corte del conde Bonifacio I de Monferrato, el mecenazgo más importante de Raimbaut. Allí, Gui la recoge para hacer de ella —con variaciones formales muy ligeras y una nueva melodía— su propia y tan imitada *mala canso*. Esto no le puede pasar por alto a María, quien por lo tanto lo explicita claramente a Gui al recurrir al «original».

En cuanto al contenido de su diálogo con Gui, María permanece fiel a su papel de señora feudal. Y Gui no lo pone en duda en absoluto con su decisión de defender en este debate la igualdad de los amantes ante la *fin'amor*; al contrario, defiende sólo por pura fórmula



y sin comprometerse personalmente el concepto de la igualdad y evita así esta tarea inaceptable a María, a quien pasa el único papel que le resulta adecuado.

Hay que suponer que la corte de María participa en este juego, no sólo formando un público iniciado para el debate, que sabe seguir el camino de la forma métrica y de la melodía, así como el de sus variaciones, de Raimbaut a María, pasando por Gaucelm y Gui; y más aún influyendo indirectamente —a través de su «horizonte de expectativas» (*Erwartungshorizont*), por lo que respecta a la conducta de María— en el contenido. Haciendo su papel de señora de Ventadorn, María rechaza —como era de esperar y con gran naturalidad— toda pretensión de igualdad masculina: «Y una *domna* debe amar a su amante como a un amigo, pero nunca como a un señor».

Naturalmente, las medias tintas de Gui tampoco escapan a la atención de María, y las enfrenta en su última *cobla* conservada; y con esta ironía tan característica de muchas *trobairitz* remite a la oposición entre, como diría Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, es decir, idealidad y realidad de la *fin'amor*, el contraste entre los admiradores humildes de los principios que acaban por darse tono de señores, una pretensión que en ningún caso puede dejar pasar la vizcondesa de Ventadorn. Dice «yo juzgo, por justicia, como traidor aquél que se declaró servidor y luego pretende ser igual». Es una pena que no conozcamos las últimas palabras de María, porque las *tornadas* de la *tensó* se han perdido. Pero las reglas del juego del diálogo mixto permiten la conclusión de que la *trobairitz* María no tuvo que alejarse demasiado del punto de vista de la señora y que pudo acojer la sumisión definitiva de Gui en la última *tornada*.

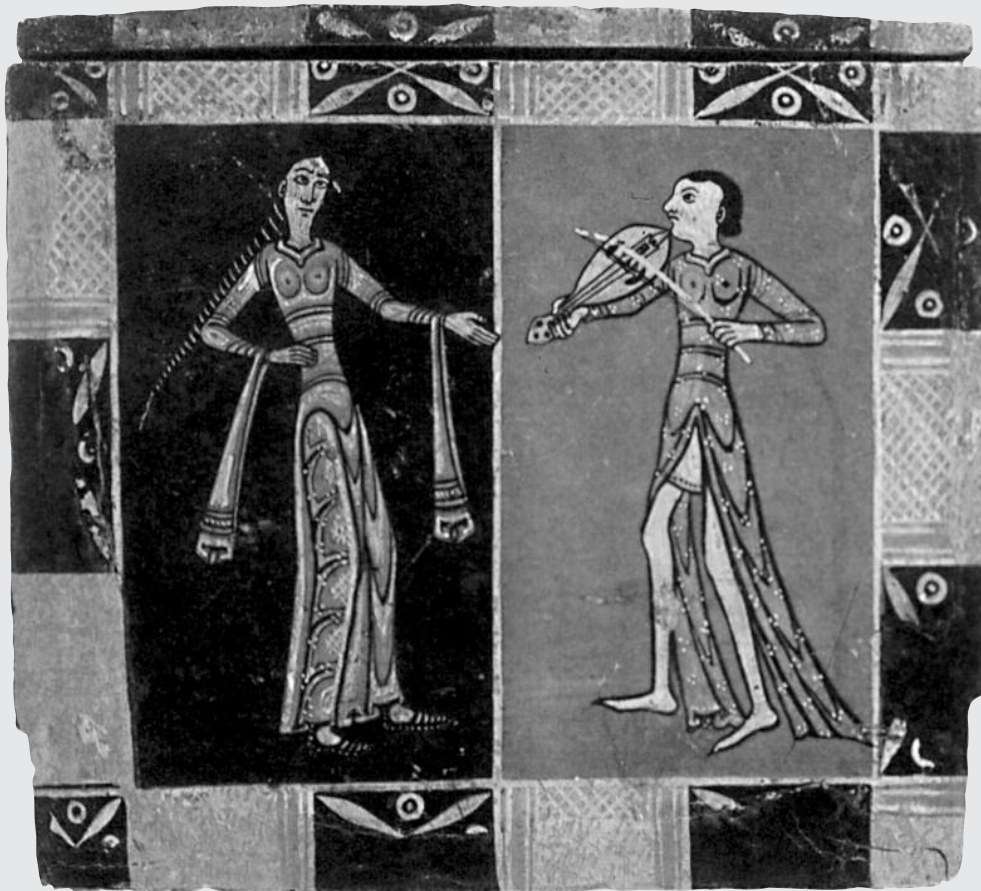
15. Véase Rieger 1991: 266-69; y Rieger 1992: 1071-88.

Na Maria de Ventedorn e'N Gui d'Uissel<sup>17</sup>

- I Gui d'Uissel, be'm pesa de vos  
car vos etz laissatz de cantar;  
e car vos i volgra tornar  
–per que sabetz d'aitals razos–  
5 vuoill qe:m digatz si deu far egalmen  
dompna per drut, qan lo qier francamen,  
–cum el per lieis– tot qant taing ad amor,  
segon los dreitz que tenon l'amador.
- II Dompna Na Maria, tensusos  
10 e tot cant cuiava laissar,  
mas aoras non puosc estar  
qu'ieu non chant als vostres somos.  
E respond eu a la dompna breumen  
que per son drut deu far comunalmen  
15 cum el per lieis ses garda de ricor,  
qu'en dos amics non deu aver maior.
- III Gui, tot so don es cobeitos  
deu drutz ab merce demandar,  
e dompna deu o autrejar,  
20 mas ben deu esgardar sazós.  
E l drutz deu far precís e comandamen  
cum per amiga e per dompna eissamen,  
e dompna deu a son drut far honor  
cum ad amic, mas no cum a seignor.
- IV 25 Dompna, sai dizon demest nos  
que –pois que dompna vol amar–  
engalmen deu son drut onrar,  
pois engalmen son amorsos.  
E s'esdeven que l'am plus finamen  
30 e-ls faichs e-ls dichs en deu far aparen,  
e si ell'a fals cor ni trichador  
ab bel semblan deu cobrir sa follor.
- V Gui d'Uissel, ges d'aitals razos  
non son li drut al comenssar;  
35 anz ditz chascus –qan vol prejar–  
mans iointas e de genolos:  
'Dompna, voillatz qe:us serva franchamen  
cum lo vostr'om' –et ella enaissi-l pren.  
Eu vo-l iutge per dreich a trahitor  
40 si:s rend pariers e:s det per servidor.
- VI Dompna, so es plaitz vergoignos  
ad ops de dompna razonar  
que cellui non teigna per par  
ab cui a faich un cor de dos.  
45 O vos diretz –e no:us estara gen–  
que:l drutz la deu amar plus finamen,  
o vos diretz qu'il son par entre lor,  
que ren no:il deu lo drutz mas per amor.
- I *Gui de Ussel, me lamento de vos  
porque habeis dejado de cantar,  
y dado que quisiera haceros volver a la poesía,  
–ya que sabéis de tales razones–  
quiero que me digáis si la mujer debe actuar hacia el amante,  
cuando le ama sinceramente, del mismo modo  
que el amante actúa hacia ella en todo lo que concierne al amor,  
según la ley que vincula a los amantes.*
- II *Doña María, yo quería abandonar  
las tenzones y cualquier otro canto;  
pero ahora no puedo dejar  
sin respuesta vuestra demanda;  
y respondo brevemente, acerca de la dama:  
ella debe proceder hacia el amante  
del mismo modo en que él actúa hacia ella, sin tener en cuenta el rango,  
porque, entre dos amantes, no debe haber uno superior.*
- III *Gui, el amante debe pedir por piedad  
todo aquello de lo que está deseoso,  
y la dama lo debe ofrecer,  
mas debe esperar la ocasión.  
El amante debe presentar sus súplicas  
y las peticiones de igual modo a una dama que a una amiga,  
mientras que la dama debe honrar al propio amante  
como a un amigo, mas no como a un señor.*
- IV *Señora, aquí entre nosotros todos piensan  
que, así como la dama quiere amar,  
en modo igual debe honrar al amante,  
ya que los dos están igualmente enamorados.  
Y si sucede que ella le ama más,  
que lo demuestre en los hechos y en las palabras;  
y si tiene sentimientos falsos y engañosos,  
que con modos amables disimule su locura.*
- V *Gui de Ussel, al principio los amantes no son en absoluto de este parecer,  
por el contrario cada uno, cuando quiere suplicar a la dama,  
con las manos juntas y de rodillas dice:  
«Señora, permitidme que os sirva sinceramente  
como vasallo» y ella así le acepta;  
yo le juzgo en buen derecho traidor,  
si se entrega como igual  
quien se ofreció como servidor.*
- VI *Señora, es una opinión vergonzosa,  
para ser defendida por una dama,  
no considerar como igual a aquel  
con quien ha hecho un corazón de dos;  
o bien sostenéis, y esto no os honra,  
que el amante la debe amar más,  
o bien acordáis que son iguales; porque el amante  
no le debe nada a la dama, si no es por amor.*

17. Rieger 1991: 257s.; traducción: Rivera Garretas y Mañeru Méndez, en Martinengo 1997: 71-73.





### La Contesa de Proensa<sup>18</sup>

- I Vos que'm semblatz dels corals amadors,  
ja non volgra que fossetz tan doptanz;  
e platz mi molt quar vos destreing m'amors,  
qu'autressi sui eu per vos malanz;  
5 ez avetz dan en vostre vulpillatge,  
quar no·us ausatz de preiar enardir;  
e faitz a vos ez a mi gran dampnatge,  
que ges dompna non ausa descobrir  
tot so qu'il vol per paor de faillir.

En Gui de Cavaillon

- II 10 Bona dompna, vostr'onrada valors  
mi fai estar temeros, tan es granz;  
e no·m o tol negun outra paors  
qu'eu non vos prec, que·us volria enanztan  
gen servir qu'ieu no·us fezes oltratge  
15 – qu'aissi·m sai eu de preiar enardir  
e volria que·l faich fosson messatge  
e presesetz en loc de prec servir  
qu'us honratz faitz deu be valer un dir.

- I Vos, que me parecéis estar entre los amantes sinceros,  
no quisiera que fuerais tan indeciso:  
y mucho me place que mi amor os atormente,  
porque yo sufro por vos igualmente.  
En vuestra timidez os hacéis daño,  
porque no osáis ser atrevido al suplicarme  
y a vos y a mi procuráis gran mal;  
ya que la dama nunca osa descubrir  
todo su deseo, por temor a equivocarse.

- II Noble dama, vuestra honrada virtud  
me vuelve temeroso, por lo grande que es,  
y de suplicaros no me aparta  
ningún otro temor; porque quisiera, sobre todo,  
serviros de modo tan cortés que no os hiciera ultraje  
–solo de este modo sabré ser atrevido al suplicaros–  
y quisiera que mis actos hicieran de mensajeros  
y que aceptarais, en lugar de ruegos, mis servicios:  
porque un acto cortés vale más que una palabra.

18. Rieger 1991: 204s.; traducción: Rivera Garretas y Mañeru Méndez, en Martinengo 1997: 79.

## Conclusión

Lo esbozado en estos ejemplos se confirmaría con el análisis de los restantes diálogos de *trobairitz*. En estos diálogos, sean de mujer a mujer (como en los núms. 1 a 3) o con otros trovadores (como en los núms. 4 a 24), se refleja toda la amplia gama de temas y registros trovadorescos. Encontramos el clásico *conselh*, una «orientación social» en forma de diálogo, al lado del contra-texto –o anti-texto– obscuro. Las interlocutoras representan ámbitos muy diferentes: la *domna* adorada pero esquiva, Lombarda (núm. 8), camina al lado de la *domna* adorando a su interlocutor esquivo, Ysabella (núm. 10); la *trobairitz* ocasional de alto rango, Garsenda de Forcalquier, al lado de la *trobairitz* probablemente profesional, Guillelma de Rosers (núm. 7).

Pero todas las *trobairitz* tienen tres rasgos característicos en común. Primero, el arte magistral del juego con *motz*, *razo* y *so*, los «materiales de construcción» ya citados de la lírica trovadoresca, y el gusto por la creación de relaciones intertextuales sutiles revelando frecuentemente más de la personalidad de una *tro-*

*bairitz* –también con respecto a la fijación de la fecha de su obra, por ejemplo– que su biografía exigua. Segundo, su reserva en la consideración de la ideología altamente estilizada de la *fin'amor* y de su sistema de normas y su conciencia de la divergencia entre ideal y realidad, tomándose el derecho de romper continuamente estas «reglas del juego». Así, en los diálogos conservados es siempre la *domna* la que inicia la ruptura con la norma y crea un verdadero anti-texto del texto trovadoresco. Y tercero, la ironía latente en el trato con sus interlocutores, cuando, por ejemplo, Guillelma, Ysabella, Domna H. y la interlocutora anónima de Raimbaut d'Aurenga aprovechan la reserva galante para poner en duda la virilidad de sus interlocutores (núms. 7, 10, 11 y 20); o cuando María sonríe por la fútil pasión de los adoradores echados a sus pies; o cuando se burlan de las consecuencias demasiado «realistas» de la *fin'amor*, embarazo y maternidad, como la *domna* de Guillem Rainol d'At (núm. 14) o Alaisina Yselda y Carenza (núm. 1). La distancia irónica permanece como una de las constantes de su diálogo.

## Bibliografía

- AUDIAU, Jean, 1922: *Les Poésies des quatre troubadours d'Ussel*, Paris.
- BEC, Pierre, 1972: *Nouvelle anthologie de la lyrique occitane du moyen âge*, 2 ed., Avignon: Aubanel.
- BOUTIÈRE, Jean, Alexander Herman, Schutz & Irénée-Marcel Cluzel, 1973: *Biographies des Troubadours: textes provençaux des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles*, 3 ed., Paris: Nizet.
- BRENON, Anne, 1988: *Le vrai visage du catharisme*, Portet-sur-Garonne: Editions Loubatières.
- LAVAUD, René, & René Nelli, 1978: *Les troubadours. Jaufré, Flamenca, Barlaam et Josaphat*, 2 ed., Paris: Desclée de Brouwer.
- MARTINENGO, Mariri, 1997: *Las Trovadoras: poetisas del amor cortés*, ed. Clara Jourdan, introducción de Michela Pereira, traducción de Ana Mañeru Méndez y María-Milagros Rivera Garretas, Madrid: Horas.
- RIEGER, Angelica, 1991: *Trobairitz: Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik: Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen: Niemeyer.
- RIEGER, Angelica, 1992, «La mala canso de Gui d'Ussel, un exemple d'«intertextualité de pointe'», en *III<sup>e</sup>me Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes. Montpellier, 20–26 septembre 1990. Contacts de langues, de civilisations et intertextualité*, ed. Gérard Gouiran et al., Montpellier: Presses de l'Imprimerie de Recherche / Université Paul Valéry, III.
- RIQUER, Martín de, 1972: «El trovador Huguet de Mataplana», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Madrid: Cátedra, I, 455-94.
- ZUFFEREY, François, 1995: «Toward a Delimitation of the Trobairitz Corpus», en *Voice of the Trobairitz*, 31-43.