

# Dona, lírica i representació

## Anna M. Mussons Freixas

El corpus de la lírica femenina provençal, tal com l'estableix Angelica Rieger (1991), està format per quaranta-sis composicions distribuïdes en dotze *cançons*, tres *sirventes*, un *planh*, un *salut d'amor*, tres *coblas* soltes o fragments i vint-i-sis classificables dins del que podríem anomenar gèneres dialogats. De les vint-i-sis composicions dialogades, tres són diàlegs entre dones i les altres vint-i-tres són diàlegs mixtos, és a dir entre home i dona. La dona que participa en aquestes composicions compartides no sempre és coneguda: un dels tres diàlegs entre dones presenta com a interlocutores una *Domna* i una *Donzela* anònimes i, dels vint-i-tres diàlegs mixtos, quinze es realitzen amb interlocutores anònimes que, en la majoria dels casos, són requerides pel trobador amb l'apel·latiu *Domna*.

A qualsevol lector interessat en la producció literària femenina de tipus trobadoresc el sorprèn el nombre de peces dialogades conservades en les quals una o més dones participen amb identitat pròpia o anònimament, nombre força elevat si el comparem amb el corpus sencer de la lírica femenina provençal. Aquest fenomen és únic a l'Edat Mitjana, tal i com afirma Angelica Rieger (1990), tot establint-ne el corpus i estudiant-ne els continguts, tasca no exempta de difi-



cultats degut als desacords existents entre els estudiosos a l'hora d'acceptar totes les obres com a diàlegs reals. Els problemes s'originen sobretot pel fet que la majoria dels diàlegs mixtos presenten una interlocutora anònima, mentre que l'interlocutor masculí té identitat manifesta. Això ha fet pensar a alguns estudiosos que són textos de debats ficticis, fets per trobadors que simulen la presència d'una dona a qui demanen consell sobre qüestions diverses, principalment amoroses. Els debats ficticis són corrents a la lírica trobadoresca: els trobadors debaten, de vegades, amb éssers sobrenaturals, amb animals o amb objectes diversos, i en aquests casos no hi ha cap dubte de l'artifici d'exposició que els seus autors utilitzen com a recurs. En quant als diàlegs mixtos, en canvi, la qüestió no és clara i les opinions estan dividides: Alfred Jeanroy (1934), per exemple, considera que la majoria dels debats mixtos són ficticis,<sup>1</sup> encara que, algu-

1. «Pistoleta se fait conseiller la hardiesse par sa dame elle même, qu'il feint de consulter sur la conduite à tenir à l'égard d'une orgueilleuse dont il craint le courroux; c'est par un obligéant ami que Giraut de Borneil se fait donner un conseil analogue; Elias Cairel se fait demander compte de son inconstance par une dame Isabelle, qui l'accable de doux reproches ressemblant fort à des promesses; un anonyme fait plaider sa cause par la suivante de sa dame, qui se laisse apitoyer; c'est aussi a une suivante, la subtile Alamanda, que Giraut de Borneil expose ses tourments, non sans laisser entendre que sa patience pourrait avoir des limites. Assurément il n'y a là qu'un jeu. Mais il a été parfois si bien joué que la critique s'y est trompée: sur la participation réelle de femmes aux pièces que je viens de mentionner, elle n'a pas fait, que je sache, les réserves qui s'imposaient». (Jeanroy 1934: II: 257).

nes vegades, l'estudiós entén que la presència femenina real és indiscutible.<sup>2</sup> Aquesta contradicció il·lustra amb un exemple ben concret la confusió que el tema origina, atès que ens movem sempre en un pla absolutament conjectural. En la mateixa línia d'A. Jeanroy, trobem a M. Shapiro (1974) i en la posició contrària a M. Bogin (1976) i la ja esmentada Angelica Rieger, per citar-ne només uns quants i no allargar massa aquesta llista. Alguns autors, com Peire Bec (1979), intenten elaborar una teoria de síntesi, però la qüestió no queda resolta i això provoca que la majoria dels estudis no es posin d'acord ni tan sols en el corpus a estudiar, car parteixen d'ideologies preestablertes a favor o en contra de la ficció de tota o de part de la lírica femenina que els obliguen a minimitzar o engruixir el nombre de composicions segons els seus interessos.<sup>3</sup>

La veritat és que el problema és difícil de resoldre, no trobem indicis en els textos que ens permetin afirmar que la participació d'una dona en un diàleg és real, però tampoc hi ha cap argument que confirmi la ficció d'aquesta presència femenina. Al voltant d'aquest tema, m'agradaria plantejar diverses qüestions entorn dels diàlegs on participen les dones. Primerament, per què dins de l'autoria femenina en la lírica trobadoresca provençal trobem, proporcionalment, tantes participacions en gèneres dialogats? En segon lloc, quins són els temes que es debaten? Hi ha temes pròpiament femenins? I en tercer lloc, el fet que la majoria de tensores conservades en la lírica provençal siguin debats entre un trobador i una *trobairitz* coneguda o anònima, té res a veure amb la forma en què podríem ima-

ginar que els debats han estat pensats com a gènere trobadoresc? Seria molt agosarat pretendre de resoldre totes aquestes qüestions tan controvertides i donar solució a un problema que sembla irresoluble, però el cert és que provant de reflexionar sobre aquests punts podem matisar alguns aspectes paral·lels de la lírica femenina dialogada i anar afinant, gradualment, el perfil de la seva elaboració. Crec que la nostra atenció s'ha de dirigir, principalment, a la recepció del gènere, és a dir, a l'entorn en el qual els diàlegs trobaven el seu públic; d'altra banda, al context en el qual els gèneres dialogats neixen i creixen, a la relació que aquests gèneres tenen amb el món de la representació col·lectiva. Haurem d'imaginar, per tant, quin és el paper de la dona dins aquest món de la representació. Si trobéssim les respostes a aquestes qüestions, podríem tal vegada reivindicar un paper molt més actiu de la dona en els cercles literaris de les corts promotores de la lírica trobadoresca provençal i comprendre d'aquesta manera que, anònima o amb identitat pròpia, la participació femenina en el diàleg podria ser perfectament real.

És evident que un dels trets que més singularitza la literatura trobadoresca és el nombre de versos que aquesta literatura esmerça en contendre en paraula rimada. Els trobadors debaten temes polítics, literaris, religiosos, amorosos, o bé qüestions molt més trivials i fins i tot obscenes i poc refinades. Si els diàlegs són entre dos trobadors, ningú no es planteja res

2. «Il faut aussi reléguer parmi les ombres vaines les femmes qui nous apparaissent comme partenaires dans des tensores évidemment fictives: ainsi cette prétendue génoise qui repousse en termes fort grossiers les hommages alambiqués de Raimbaut de Vaqueiras; ainsi cette anonyme qui, avec plus de finesse d'esprit, oppose la même résistance au marquis Albert (Malaspina?); ainsi encore la dame, également anonyme, qui, consultée par Pistoleta, lui conseille la hardiesse... Dans autres pièces en revanche (tensores, partimens, ou coblas) la participation de dames est sûrement attestée par les textes mêmes: Gui d'Ussel s'adresse à une domna na Maria, en qui il est impossible de ne pas reconnaître Marie de Ventadour, Elias Cairel à une domna Isabela, Lanfranc Cigala à une Guilhelma. Deux dames discutant sur le mariage et le célibat, s'interpellent sous les noms de Carezza et Alaisina Iselda. Cette participation n'a rien qui puisse nous étonner: les dames qui prenaient plaisir à ces joutes poétiques et acceptaient d'arbitrer la querelle, pouvaient, à l'occasion, se piquer d'y jouer un rôle plus actif.» (Jeanroy 1934: I: 311-12).

3. François Zufferey cataloga, sota l'epígraf *Genres in Dialogue*, vint-i-sis composicions que no coincideixen amb el corpus establert per A. Rieger. Zufferey no inclou el diàleg entre Na Felipa i Arnaut Plagues, *Ben volgra midons saubes* (P.C. 32.1), ni el de Peire Duran amb *Domna, Midons, qui fuy, deman del sieu cors gen* (P.C. 339.3), ni el de Guillem de Sant-Leidier entre *maritz-molher, D'una don'ai auzit dir que s'es clamada* (P.C. 234.8). En canvi, considera dins dels gèneres dialogats una composició de la qual se'n conserva solament un vers en el cançonier B, entre Albert de Saint Bonet i una dama anònima, *Bela domna si.us platz* (P.C. 15a,11), i una *cobla esparsa* en la qual una dama anònima sembla començar un diàleg amb el seu amic, *Dieus sal la terra e.l pa{is}* (P.C. 461-81) (Zufferey 1989: 29-43). Malgrat aquests desacords, el corpus que publica Zufferey és dels més complets, juntament amb el ja citat d'A. Rieger. La majoria d'edicions de lírica femenina són antologies que inclouen solament una part de les composicions, principalment les que tenen com a interlocutores dones amb identitat nomenada, poques vegades trobem publicades les anònimes. En l'extrem contrari, ens trobem autors que fan créixer el corpus desproporcionadament, tot incorporant al conjunt gèneres com la pastorel·la o l'alba (és el cas de la tesi inèdita d'A. Krispin *Amours féminines dans la poésie lyrique en langue d'oc au Moyen Âge. Trobairitz et genres objectifs*, Toulouse, 1983, citada per la mateixa A. Rieger).



sobre la possible ficció del text. Aquests diàlegs els podem trobar de forma independent, és a dir, un trobador compon la seva peça, normalment un *sirventes*, parlant d'un tema determinat, i un altre trobador li respon amb una composició pròpia que reproduïx la forma estròfica i fins i tot la rima del primer. Altres, molt més nombrosos, formen una composició única, en la qual els contendents es reparteixen les estrofes o els versos. En aquest darrer cas, entrem de ple en els gèneres literaris destinats al diàleg entre dos o més trobadors, dos trobadores o un trobador i una trobadora. Els gèneres de debat entre trobadors tenen formes diverses, és una mena de joc amb les seves regles. La forma més comuna és la que rep el nom de *tenso*, paraula derivada de *contentio* que en llatí vol dir «tensió», «lluita», i en termes lingüístics, per tant, «discussió». En la *tenso*, un trobador planteja una qüestió i un altre respon, la pregunta i la resposta s'alternen d'estrofa en estrofa, el nombre d'estrofes és parell i la peça acaba amb una o més tornades que solen contenir demandes d'arbitri a una tercera persona. El terme *tenso* és el més genèric per a designar els dià-

legs entre trobadors, moltes vegades s'utilitza aquest mot encara que la composició pertanyi, per la seva forma, a un altre dels gèneres de debat de la lírica trobadoresca, i és que les diferències no són massa acusades. Ho podem veure en parlar del *partimen*, que significa «repartiment» o «divisió», dit també «joc partit». La diferència entre el *partimen* i la *tenso* rau en la manca de llibertat del primer respecte del segon: si bé en la *tenso* cadascun dels trobadors expressa lliurement la seva opinió sobre la qüestió plantejada, en el *partimen* el primer trobador que parla proposa dues hipòtesis, una de les quals ha de ser escollida pel seu oponent, que, d'aquesta manera, l'obliga a defensar l'altra opció al marge de les seves opinions. Si en el *partimen* hi participen més de dos trobadors, el primer haurà de proposar tantes hipòtesis com participants en el *joc*. Alguns estudiosos qualifiquen aquesta varietat del *partimen* amb el nom de *tornejamen*, és a dir «torneig», paraula que descriu molt bé la competició i l'enfrontament poètic que es provoca en la composició.<sup>4</sup> Si el diàleg és breu i s'estructura solament en una o dues parelles d'estrofes parlarem de *cobla* i si, a més de breu, els trobadors alternen la seva participació no d'estrofa en estrofa sinó de vers en vers, aleshores són *coblas tensonadas*, més breus i amb *tornadas*.

La importància que el diàleg i el debat tenen entre els trobadors es fa palesa en la varietat de gèneres que dediquen a aquestes formes poètiques i en el nombre de formes dialogades que s'introdueixen en altres gèneres no classificables específicament entre els gèneres de debat com la pastorella i l'alba. Les raons d'aquest gust per les formes dialogades han estat explicades de maneres diverses. Alfred Jeanroy (1934: 250) considera que la *tenso* i les seves varietats surten espontàniament dels hàbits joglarescs:

*Era natural que dos joglars, en trobar-se, tinguessin la idea ajuntar-se per proporcionar a la sessió de declamació un grau dramàtic, i picar la curiositat amb l'atracció d'una lluita en la qual cadascú intentaria (o ho faria veure) eclipsar o ridiculitzar el seu rival.*

4. Afirma Jeanroy (1934: 262) que el mot *tornejamen* per a designar un *partimen* entre més de dos trobadors va ser introduït en la nomenclatura dels gèneres per Raynouard. Sobre aquesta qüestió i per tots els gèneres de debat, es pot consultar, a més d'aquesta obra, l'estudi de J. Jones (1934).

Certament, es conserven diàlegs de joglars que proven a bastament la importància d'aquest hàbit. El mateix Jeanroy (1934: 250, n. 1) cita, per a la llengua d'oïl, la *Desputoison de Charlot et de Barbier* de Rutebeuf i emfatitza el to humorístic i satíric que tenien aquestes composicions. En aquest sentit, l'afirmació de Jeanroy ens mena directament a formes literàries molt properes als gèneres dramàtics, malgrat que no suposin de cap manera una posada en escena regular. Edmond Faral (1971: 238) dedica força atenció a allò que ell anomena «el mim dialogat» i que consisteix en un «gènere dramàtic que no suposa una posta en escena normal i que es distingeix del drama pròpiament dit no tant per la naturalesa dels temes sinó per la manera de tractar-los i representar-los». Aquests mims dialogats, segons Faral, són peces amb diversos personatges que estarien representades per un actor únic, un joglar, que faria tots els papers. Dins d'aquest grup cita obres del segle XIII com el *Privilège aux Bretons*, *La châtelaine de Saint-Gilles*, i *Courtois d'Arras*, obres en part líriques i en part narratives, el sentit de les quals només queda clar en el supòsit que fossin representades. D'altra manera les trobaríem plenes d'inversemblances i d'incoherències.<sup>5</sup> En aquest aspecte, els arguments semblen molt convincents: és difícil imaginar una obra, escrita amb gairebé tots els versos en forma de diàleg, llegida o recitada davant d'un públic per un lector o executant hieràtic que no gesticula ni canvia el to de veu per tal d'adaptar-se al contingut del text. En quant a la teoria del joglar únic, encarregat ell sol de tots els papers, és força versemblant atès que són obres amb dos o tres personatges i que s'estructuren en un relat que es trenca amb la incursió dels diàlegs en estil directe. No obstant això, les raons adduïdes per Faral no deixen de ser conjecturals pel que fa als textos més antics.<sup>6</sup> Si es tracta de textos que tenen una gran part narrativa i els diàlegs ocupen pocs versos del contingut general, és possible que fossin recitats per un joglar únic: és el que passa amb les cançons de gesta, en les quals

el narrador relata i alhora interpreta els versos que trenquen en estil directe el ritme de la narració. Seria difícil imaginar que més d'un joglar intervingués en els relats èpics per fer-se càrrec dels pocs versos que dins de la *laisse* són concedits a la presència viva del personatge. Ara bé, a mesura que creix el nombre de versos dialogats en proporció inversa als destinats a la narració, res no impedeix d'imaginar la participació de més d'un joglar en la *performance* i, d'aquesta manera, comprendre el caràcter permutable dels gèneres, tot i veient com, a través de les formes dialogades, es comença a obrir el camí que porta la narració des de la mínima recitació pública cap a una representació més elaborada. Els poemes dialogats són mostres molt clares de la forma que tenien les peces destinades a la recitació joglaresca i permeten establir algunes hipòtesis sobre la manera en què aquesta es feia efectiva davant d'un públic que no tenia gaires formes més de participar en un espectacle. D'altra banda, aquests textos exemplifiquen molt bé la relació que s'estableix entre diàleg i representació en el naixement del teatre medieval. La combinació de formes líriques, narratives i dramàtiques que trobem en aquestes obres palesen l'existència d'espais de convergència entre els gèneres.

Els hàbits joglarescos, als quals feia referència Jeanroy, encaixen molt bé en els gèneres que acabem d'esmentar. En l'èpica, en el teatre, encara que sigui teatre potencial i no de representació regular, hi ha una distància entre el públic i l'actor o l'executant, no una distància física, sinó una distància social i cultural. El joglar és un professional de l'espectacle, entenen aquest terme en un sentit ampli. Faral explica molt bé, en el seu estudi sobre els joglars, que l'evolució professional d'aquests va de la indeterminació de les activitats lúdiques més variades cap a l'especialització més afinada en la música i la poesia. La poesia dialogada és també un magnífic exemple de la permutabilitat entre la lírica i la comunicació teatral, però la lírica (i hi incloc també els gèneres dialogats: la *tenso*, el *partimen*, la *cobla*, el *tornejamen*) té un espai particular de comunicació: són gèneres que viuen i troben la seva recepció en un ambient cortesà. Aquest

5. En l'apartat que dedica a *La châtelaine de Saint-Gilles*, E. Faral (1971: 240) comparteix sobre aquest punt l'opinió de Schultz-Gora, editor de l'obra: «M. Schultz-Gora, qui l'a éditée, remarque qu'elle est presque entièrement dialoguée et que, sur les 315 vers dont elle se compose, à peine une cinquantaine est consacré par le poète à réunir entre eux par quelques mots d'explication les fragments scéniques. Et il ajoute: Une conséquence de l'usage du dialogue est que certains éléments intermédiaires de l'action ont été sautés, et que ça et là une simple indication est suffisante».

6. E. Faral (1971: 238-39) fa referència a obres del segle XV i posteriors, en les quals un personatge declara obertament que ha representat tot sol peces teatrals de dos o tres papers, però no hi ha cap cita d'aquest tipus en les obres del segle XIII que ell considera mims dialogats.

aspecte fa canviar en alguns punts les condicions de representació que hem descrit anteriorment. Si els gèneres dialogats eren perfectament comprensibles en els hàbits joglarescos als quals feia referència Jeanroy, haurem d'entendre que un joglar dedicat a la recitació de textos és diferent del saltimbanqui o del domador, que també feia activitats considerades joglaresques i, a més, haurem d'anar una mica més lluny i pensar que un joglar dedicat al mim dialogat té un tipus de formació diferent de la que ha de tenir un joglar d'èpica i de la que la mateixa complicació formal del gènere exigeix al joglar de lírica, que ha de comptar, a més, amb una formació més elevada pel que fa a la música i a la retòrica.<sup>7</sup> Aquest aspecte és ja prou conegut. La relació entre alguns gèneres de debat trobadorescos i els gèneres escolàstics medievals com el *conflictus* carolingi o la *disputatio* ja ha estat apuntada moltes vegades per autors diversos (Jeanroy, 1934: II, 249; Bec, 1979: 260) i no solament en els gèneres de debat: la formació clàssica de l'escola medieval emergeix sovint en l'estructura poètica d'altres gèneres, en les imatges que utilitza, en les formes de les estrofes i en les relacions combinatòries. Encara que aquesta influència clàssica hagi estat discutida moltes vegades, sobretot pel que fa a l'origen als gèneres i més quan és contemplada com a únic origen possible, el format clàssic i culte és perfectament compatible amb la influència «popularitzant» (per utilitzar un terme del gust de Peire Bec) i amb l'hàbit dialogístic joglaresc si ens referim als gèneres dialogats. Parlem, per tant, per reconduir una mica el tema, d'una diferència cabdal: la formació del joglar. Però no n'hi ha prou amb això. A aquesta diferència cultural particular del joglar s'hi ha d'afegir la formació del públic que l'escolta: l'una i l'altra no poden contemplar-se separatament, la recepció s'ha de produir en el mateix nivell que la *performance*. En el cas de la lírica trobadoresca provençal, la igualació està garantida: joglars i trobadors conviuen a les corts i eren alhora autors i públic dels gèneres que creaven. Aquesta ambivalència recíproca entre emis-

sor i receptor no es dona en altres gèneres o, si més no, no existeix en altres gèneres com a única forma d'emissió i recepció. Em resulta difícil d'imaginar la lírica trobadoresca sense aquest espai lúdic de comunicació pública en el qual un personatge pot ser executant i autor d'una composició i públic receptor de la següent, gairebé per a tots els gèneres, però sobretot per als debats i els gèneres dialogats. De fet, gran part de la lírica trobadoresca provençal és un gran debat intertextual que mostra amb facilitat la vivesa de la literatura trobadoresca, esmorteïda, segurament, per la rigidesa i la fixació de la còpia escrita dels cançoners, feta, com és sabut, amb molta posterioritat a la creació.

Els gèneres de debat han de tenir la seva existència, forçosament, en aquest espai viu i espontani de comunicació directe. Jeanroy explica, en el capítol que dedica als gèneres dialogats, que des de finals del segle XI existia un joc de societat que consistia en dissertar, a través de preguntes i respostes, sobre tota mena de temes, però principalment sobre l'amor. Aquest joc era pràctica habitual tan al sud com al nord de França entre els segles XII i XIV i cita com a exemples l'*Ensenhamen de la donzela* per al provençal, i les col·leccions de *Demandes* o *Devinettes d'amour* per al francès (Jeanroy,



7. E. Faral (1971: 85) considera que, fins a la primera meitat del segle XIII, els joglars de carrer no es distingeixen dels joglars de cort i, d'altra banda, no creu que hi hagi diferències entre el repertori artístic d'un joglar de lírica o de narrativa i un joglar d'èpica. En la posició contrària trobem altres estudiosos com R. Menéndez Pidal (1957: 2), M. de Riquer (1964: I, 24) i M. L. Meneghetti (1984: 71).

1934: II, 259). El *partimen* seria l'elaboració literària d'aquest joc, que no per tenir aquesta elaboració literària hauria de deixar de ser un joc de societat, d'una societat literàriament culta, però. El mateix terme *partimen* sembla incloure aquest significat si el considerem sinònim de joc partit. P. Remy (1964: 545-61) aporta nombroses referències que confirmen aquesta idea en el *roman*, tot fent un estudi de l'evolució semàntica del mot des de l'èpica (Remy, 1974). M. L. Meneghetti (1984: 84) fa referència a l'atenció i a la participació emotiva per part de l'espectador que requereix la *performance* lírica en contrast amb altres espectacles joglarescos: una audiència més restringida, més seleccionada, més «familiar», si donem a aquest terme el sentit medieval, força més ampli que l'actual, i alhora uns protagonistes de la *performance* amb un determinat nivell cultural. Entre l'autor i el públic de la representació lírica trobadoresca s'estableix una homogeneïtat tant a nivell social com a nivell cultural i ideològic de manera molt més notòria que en altres gèneres. L'afirmació de M. L. Meneghetti (1984:87-90) en aquest sentit em sembla del tot encertada:

*La performance lírica s'acaba caracteritzant, doncs, com el moment d'un ritu entre iguals, un ritu en el qual tots els participants se senten protagonistes de la mateixa manera i amb els mateixos drets a les il·lusions que genera el cant d'amor amb el seu alt poder evocador [...]. Si més no formalment, la performance trobadoresca no es diferencia gaire de qualsevol altre tipus de representació teatral; podríem dir que es tracta d'una representació teatral que renuncia a algun dels seus recursos de comunicació. Però, per compensar, augmenta les seves possibilitats de captar mimèticament l'espectador perquè es col·loca en una situació històrica-cultural en la qual el que es viu (l'acte social) es confon amb el que es representa (l'acte figuratiu) des del moment que l'autor no és altre que un dels membres de la cort i el lloc de la representació és la mateixa sala on es desenvolupen totes les manifestacions fonamentals de la vida nobiliària social.*

És en aquest ambient on situem la lírica femenina de la qual ens hem proposat de parlar. Qualsevol gènere de debat té el seu marc ideal en aquestes sales,



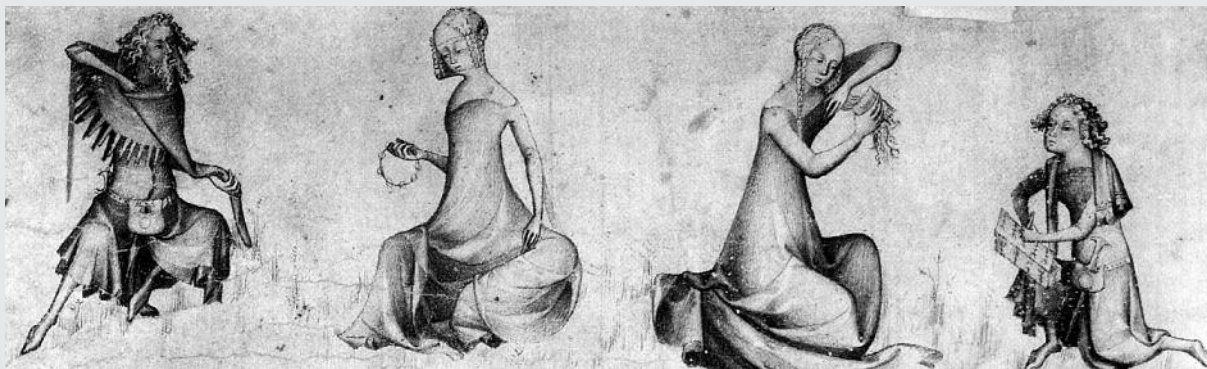
però el *partimen* sembla el més cortès i el més adequat a l'entorn femení, pel tema habitual de discussió (qüestions d'amor) i per l'estructura mateixa de la composició (una estrofa per a cada participant defensant punts de vista contraris i una *tornada* amb demanda d'arbitri). En la majoria dels casos són dones les requerides per emetre el judici de la tornada. Maria de Ventadorn és una de les més sol·licitades, i altres senyores, algunes de desconegudes, formen una llista de gairebé seixanta noms.<sup>8</sup> No podem afirmar amb certesa rotunda que aquests arbitris poètics siguin reflex fidel d'una realitat viscuda, però la situació que es descriu en el *joc partit* encaixa perfectament en una realitat de vida cortesana en la qual les dones devien tenir un paper actiu i preponderant. La participació femenina en la vida literària de la lírica trobadoresca sembla força indiscutible. Rita Lejeune (1977: 201-17) s'ocupa del mecenatge femení a les corts dels països occitans. Són moltes les dames mencionades en els textos, amb noms i cognoms, com la vescomtessa Ermengarda de Narbona, que va regnar del 1143 al 1192; Azalais de Tolosa, de l'últim quart del segle XII; Elionor, muller de Raimon VI de Tolosa, de començaments del XIII; Azalais, vescomtessa de Marsella, dels darrers anys del segle XII; Beatriu de Provença i Guida de Rodez, etc., a les quals hauríem d'afegir totes les que s'amaguen darrera un *senhal*. La participació d'aquestes dames-mecenes en les corts

8. És la xifra que dona Jeanroy (1934: 271) citant Selbach com a referència.

literàries on varen viure queda fora de tot dubte. La dona va tenir un paper essencial en el desenvolupament de la literatura trobadoresca dels segles XII i XIII, un paper actiu en una vida literària feta a les seves pròpies estances i molt del seu gust, car era una poesia que cantava l'amor i que debatia sobre les circumstàncies particulars de la manifestació amorosa, sobre la validesa de les situacions, sobre els comportaments esperats, sobre les reaccions desitjades. Alhora, podia tenir l'aire lúdic del joc poètic cortesà o la pàtina humorística de l'hàbit joglaresc. La majoria de les composicions conservades són en aquesta línia: Alaisina i Iselda, dues germanes, intercanvien unes *coblas* amb Carenza (P.C. 12,1), tot demanant-li si és millor prendre marit o restar fadrina. Carenza, amb un to força humorístic, respon que és millor prendre per marit al *coronat de sciencia*, en qui hem d'entendre Déu, per tal de tenir marit i restar fadrina. Fora de les interpretacions que es puguin donar al text per relacionar-lo amb l'heretgia càtara (Bogin, 1976: 169) i que no entrarem a avaluar, és evident que, en un format clàssic d'intercanvi de *coblas*, és a dir, de preguntes i respostes, trobem un diàleg entre amigues que encaixa perfectament en un ambient de joc cortesà. Un altre intercanvi de *coblas*, entre Almuc de Castelnau i Iseut de Capion (P.C. 253,1), és una demanda de pietat d'Iseut a Almuc en favor d'un amic que, segons sembla, ha ofès Almuc. L'actitud gens receptiva i altiva d'Almuc recorda el tema del tercer diàleg i últim entre dues dones, una *tenso* entre una *domna* i una *donzela* (P.C. 461,56) en la qual la *donzela* acusa la *domna* de deixar morir d'amor el seu amic i endega una discussió sobre el poder que la *domna* té sobre l'amant i l'obligació del perdó. Temes de discussió explicables solament en un ambient cortesà i molt difícils d'entendre fora del joc literari que aquests gèneres de debat representen.

En quant a les composicions mixtes, podem observar alguns detalls respecte de la forma en què s'estructuren: la majoria dels diàlegs amb interlocutora anònima són *tenso*s i, en la majoria dels casos, és el trobador qui comença a parlar, llevat de la *tenso* entre Raimbaut d'Aurenga i *Domna* (P.C. 389,6) i la de Montan i *Domna* (P.C. 306,2). En els casos en què la interlocutora és coneguda, solament una *tenso* és iniciada per la dona, és la *tenso* entre Isabella i Elías Cairel (P.C. 133,7). Pel que fa als *partimens*, són tres, mixtos i amb dones d'identitat manifesta: P.C. 426,1, P.C. 194,9 i P.C. 201,1. Dos dels debats són endegats per la dona i les tres composicions jutgen temes amorosos, comportaments dels amants, igualtat en els deures amorosos entre l'home i la dona, prioritat del servei amorós, la importància de l'*assag*. En tots els casos són debats propis del joc que el *partimen* representa, debats sobre matèria absolutament cortesana i literària.

L'anàlisi podria ser continuada en aquesta línia. La majoria de trobadors que dialoguen amb dones són trobadors que tenen altres debats amb altres trobadors dels quals se'ns dona el nom. Cap d'ells no és especialista en debats ficticis, és a dir amb éssers o objectes que no parlen. En la majoria dels casos, els temes que toquen encaixen perfectament amb aquests jocs de saló que hem mencionat abans i molts tenen el to satíric i humorístic que caracteritza l'aire festiu i lúdic del gènere. No hi ha cap raó per pensar que darrera de l'apel·latiu *domna* no hi hagi una dona de veritat, però tampoc n'hi ha cap per negar aquesta presència. Els noms dels interlocutors masculins se'ns donen tots, els de les interlocutores se'ns neguen majoritàriament. Podem treure una conclusió de tot això? Si és així, espero que aquesta conclusió no sigui condemnar la dona que trobem en els diàlegs al mateix silenci en què viu la dama cantada en les cançons dels trobadors.



## Bibliografia

- BEC, Peire, 1979: «Trobairitz et chansons de femme: Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge», *CCM*, 22, 235-62.
- BOGIN, Meg, 1976: *The Women Troubadours*, Nova York: Paddington.
- FARAL, Edmond, 1971: *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, Paris: Champion.
- JEANROY, Alfred, 1934: *La poésie lyrique des troubadours*, vols. I-II, Tolosa / Paris: Privat / Didier; repr. Ginebra: Slatkine, 1973.
- JONES, J., 1934: *La tenson provençale*, Paris: Droz.
- LEJEUNE, Rita, 1977: «La femme dans les littératures française et occitane du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle», *CCM*, 20, 201-17.
- MENEGHETTI, M. Luisa, 1984: *Il pubblico dei trovatori*, Modena: Mucchi.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1957: *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas: problemas de historia literaria y cultural*, Madrid: Espasa-Calpe.
- REMY, Paul, 1964: «Jeu parti et roman breton», *Mélanges offerts à Maurice Delbouille*, Sembloux: Duculot, II, 545-61.
- REMY, Paul, 1974: «De l'expression *partir un jeu* dans les textes épiques aux origines du jeu parti», *CCM*, 17, 327-33.
- 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: *Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Gesamtkorpus*, Tübingen: Nicmeyer.
- RIQUER, Martí de, 1964: *Història de la literatura catalana*, I, Barcelona: Ariel.
- SHAPIRO, M., 1974: «Tenso et partimen: la tenson fictive», *XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza*, Nàpols: Macchiaroli, V, 287-301.
- ZUFFEREY, François, 1989: «Toward a Delimitation of the Trobairitz Corpus», W.D. Paden (ed), *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, Filadèlfia: University of Pennsylvania Press, 29-43.

