

LAS TROBAIRITZ EN SU TIEMPO¹
THE TROBAIRITZ IN THEIR TIME

Antonia VÍÑEZ SÁNCHEZ

Juan SÁEZ DURÁN

Universidad de Cádiz

Resumen: Análisis desde diversas perspectivas (Iconografía, *Vidas* y *Razós*) acerca de la visión de las Trobairitz en su época, en el contexto de de la discusión sobre su particular concepción del amor cortés.

Palabras clave: Trobairitz, Amor cortés, Iconografía, *Vidas*, *Razós*.

Abstract: An analysis, from various perspectives (Iconography, *Vidas* and *Razós*), of contemporaneous views of the Trobairitz, in the context of discussions of their particular concept of courtly love.

Key words: Trobairitz, Courtly Love, Iconography, *Vidas*, *Razós*.

Como afirma A. A. Parker, el “amor cortés constituye un término de gran amplitud”, calificándolo de “fenómeno literario fascinante a causa de los problemas que pone de manifiesto” (1986: 25-26). Desde el clásico trabajo de Gaston Paris en 1883, donde definía el “*amour courtois*” como “un art, une science, une vertu, que a ses règles” (1883: 519)² se ha tratado de establecer el patrón conceptual y formal que sirve de sustrato a la poética trovadoresca desde diversos ámbitos, metodologías y enfoques. Y si ya entrañaba dificultad establecer y acotar los

¹ Este trabajo se inserta en el Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y en el Proyecto de Investigación de la AGAUR: 2014SG551.

² La cursiva es del autor, que bautizó de esta forma el amor trovadoresco. Un repaso por la historia de la expresión en M. de Riquer, 1983, T. I, pp.78-79.

rasgos que definen este patrón en la multiforme adaptación de la que el corpus de los trovadores es testimonio, el objetivo se dificulta cuando nos situamos en la esfera de la poesía trovadoresca femenina. Así, “the poetic content, forms, and the motifs of the system of *fin’amor* were clearly not wholly suitable or applicable to women lyricists. How to utilize them and modify them was not only the challenge that confronted women lyricists but provides a test case to assess the flexibility of the system and its limits as well”, con palabras de M. Sapiro (1978: 561). Ahora bien, lo que nos interesa es determinar la forma en que las mujeres trovadoras, o *trobairitz*, se adaptan -y en qué medida- al modelo masculino, y cuáles son sus propias propuestas, como plantea M. T. Bruckner: “If we are willing to listen and analyze carefully, the *trobairitz* have much to teach us about the way women poets enter into and find their place in a traditional poetic system created by male poets” (1992: 865).

Cuando J. Frappier afirmó que “l’expression d’ «amour courtois», si employée aujourd’hui, manque d’authenticité. A peu près ignorée au moyen âge (...), elle appartient à la terminologie de la critique moderne” (1959: 137), no hace más que señalar la dificultad que entraña la definición del concepto de amor desarrollado en la poesía trovadoresca. Como emblema de la expresión amorosa, la *cansó* se hace eco de la visión particular del poeta-autor sin que la posibilidad de roles marcados por un juego retórico, que podría suceder en la *tensó*, lleve a dudar de la autenticidad de un discurso en primera persona. Es indudable la importancia de los géneros dialogados en la poesía femenina occitana. A. Rieger (1991) establece el corpus de las *trobairitz* en 46 composiciones de las cuales 26 son dialogadas frente a 12 *cansós*. Ahora bien, señala A. M. Mussons la falta de acuerdo en aceptar todos los diálogos como reales, sobre todo en las composiciones mixtas en las que la interlocutora del trovador es una “*Domna*” anónima (2003: 56-57). El problema, llevado al extremo, es negar la existencia de poesía femenina, idea ya presente desde el estudio de A. Jeanroy en 1934, negarla parcialmente como hace P. Dronke³, o minimizar su valor,

³ “Las poetisas entran en un mundo –afirma el autor- creado por hombres para ellas; y, a veces, en estos debates poéticos, las respuestas de las mujeres

considerándola “un phénomène marginal”, como es el caso de J.-C. Huchet (1983: 60). Lo cierto es que el conjunto de trobairitz ha padecido un exilio crítico afortunadamente superado por las aportaciones de las últimas décadas (Víñez, 2015: 219-230).

Partiendo del género de la *cansó* y dejando de lado las *tensos* y *partimens*, no por el problema intrínseco que conlleva la polémica distinción entre “feminidad textual” y “feminidad genética”, delicado debate sobre el que ha arrojado mucha luz Rieger (1990: 47), sino porque el gran canto es, sin duda, el máximo exponente de la *fin’amors*, sin interferencias, nos preguntamos si existe una visión particularmente “femenina” del código amoroso y si se trata de una propuesta conjunta o plural. En el inventario de la autora (Rieger, 2003: 48-49), figuran como “monólogos líricos” un grupo de 12 composiciones de cinco trobairitz, una de ellas anónima, que comprende los cuatro textos de Castelloza (incluida la composición de atribución dudosa, Paden, 1981: 158-165; Lavaud, 1910: 496-521), la *cansó* de Clara d’Anduza y las cuatro de La Comtessa de Dia, además del famoso texto de Azalais de Porcairagues que, sin embargo, consideramos junto con A. Sakari más cercano al planto (1971: 527-528; Víñez, 2015: 227 [267]); también la controvertida composición de Bieiris de Romans, cuya particularidad de estar dirigida a otra dama la convierte en insólita en su contexto (Víñez, 2013: 59-61)⁴ y la *cansó* de una trobairitz anónima, además de otros fragmentos anónimos y el de Na Tibors.

Se ha debatido mucho si la teoría amorosa que reflejan estas composiciones representa “un système poétique autonome” que parte de la inversión del código socio-poético masculino (Bec, 1995: 30, 37). La clásica descripción conceptual de la *fin’amors* que llevó a cabo Frappier, cuyo análisis del universo trovadoresco implicaba elementos constitutivos *-cortezia*,

son ficticias, puestas en su boca por trovadores que fingen ser mujeres”, 1995, p. 143.

⁴ Hecho que ha sido negado, entre otros, por A. Tavera, para quien el texto corresponde a Alberic de Romans, 1978, p. 5 [6], aunque ya lo señaló Schultz-Gora en 1891. Cf. para el tema, K. Städtler, 1990, pp. 50-52, 65 y 305.

mezura, joven- desde la perspectiva masculina, servía como soporte para reconocer una gran pluralidad de registros tanto en el texto poético como en la dimensión melódica del mismo (1959: 138). Sin embargo, sólo nos ha llegado un único texto femenino con partitura musical, la *cansó* ‘*A chantar m’er de so q’ieu no volria*’ de La Comtessa de Dia⁵. Debemos atender, pues, de modo obligado en primer lugar, a la infraestructura semántica a partir de un conjunto limitado de *topoi* y del fenómeno contextual de su desautomatización (Pozuelo Yvancos, 1979: 12-13). Precisamente esta última propuesta metodológica sirve para dejar atrás el problema que advertía Dronke sobre la excesiva homogeneidad con que se ha querido ver el conjunto global: “Frasas como ‘el código del amor cortés’ o ‘las convenciones de la lírica trovadoresca’ han embotado la percepción de lo que hay de poéticamente vigente e individual en este tipo de canciones” (1995b: 150). Y en el caso de las *trobairitz* la desventaja se amplifica, al pretender hacer depender su concepción poética del ideario masculino. Para ello se recurre –y retornamos al principio- al compacto universo doctrinal del amor cortés.

Por otra parte, se ha tratado de explicar el fenómeno de la poesía trovadoresca femenina en el contexto misógino que representa la alta Edad Media⁶, interpretando la presencia de las mujeres en el mundo literario como una revancha o compensación de la realidad (Bec, 1995: 15), sirviéndose de un sistema predominantemente masculino por la imposibilidad de crear uno propio específico (Beretta Spampinato, 1980: 61). De este modo, “ce sont eux, les troubadours, qui sont à l’origine de cette lyrique spécifique nommée la *fin’amor*, et non les *trobairitz*”, afirma D. Aguilera (2012: 58).

⁵ En el folio 204r-vº del ms. W, también llamado *Manuscrit du Roi*, de finales del s. XIII. Cf. Víñez; Sáez, 2017.

⁶ La inferioridad se basa en el antifeminismo que propaga el clero, que considera las limitaciones de la mujer no sólo en el aspecto físico, sino también en el psíquico y emocional. Así, la etimología de MULIER según Isidoro de Sevilla correspondería a MOLLIS (debilidad) frente a la del hombre, VIR, que deriva de VIS (fuerza), cf. M. M. Rivera Garreta, 2005, p. 126.

Ahora bien, a partir de ese sistema de transposición del servicio feudal al ámbito afectivo-amoroso, comienzan a detectarse las discrepancias, a veces más evidentes y otras más sutiles, relativas, en primer lugar, al yo-emisor en relación a su definición socio-poética. El trovador-amante es ahora la *Domna* (Domina) o *Midons* que se dirige a un *amic* –o *cavalier*–, a veces con adjetivos laudatorios. En este sentido, es importante destacar que “ambos términos (...), nos revelan que las trobairitz en su juego poético no “hacen” inferior al amado. Al *cavalier* que la *domna* ha elegido como *amic* le da un tratamiento de igualdad, y la distancia poético-social de la cansó masculina desaparece en las de las trobairitz. Ella sigue siendo la *dompna*”, como afirma I. de Riquer (1993: 29-30). Esta premisa es clave para comprender la solución alternativa a la actitud vasallática de sumisión, obligada en el código de la *fin’amors*, que presentan estas composiciones y de estas ideas pueden derivarse afirmaciones como la de M. Bogin de que las trobairitz no adoran a los hombres como tampoco pretenden ser adoradas (1978: 15). Incluso yendo más allá, a partir de los estudios de K. Städtler (1990) y A. Rieger, debe considerarse el papel del mecenazgo femenino, que parte de la propia formación intelectual de las damas, hecho que les permite no sólo ser las receptoras de un mensaje conceptualmente sofisticado, sino que ellas mismas patrocinan, como es el caso de Garsenda de Forcalquier, condesa de Provenza, de Ermengarda de Narbona y de la vizcondesa María de Ventadorn (Rieger, 2003: 46-47). Además, parece que hay bastante unanimidad⁷ en admitir la importancia del elevado rango social de las trobairitz (Dronke, 1995a: 143), categorizándolas en el *trobar haut*, no profesional (Bec, 1995: 33). Pero algunos autores –C. Camproux, entre otros (1984: 64-65)- ven un problema en este hecho, concretamente en la *performance* de estas composiciones ante el público de la corte: “Le problème –afirma P. Bec (1979: 240)- devait se poser d’une manière plus délicate pour les femmes que pour les hommes”, hecho que fundamenta en la admisión pública de una

⁷ Aunque J.-C. Huchet parece que pone en duda el alto rango social de las trobairitz argumentando que es un elemento retórico propio de las *Vidas*, 1983, pp. 61-62.

coyuntura emocional comprometida por una relación a tres partes. Sin embargo, esto sólo es una evidencia más de la aceptación de las reglas de juego, que las trobairitz conocen perfectamente⁸, solo que al invertir la relación vasallática, sin embargo, deciden no renunciar a su estatus de *Midons*: “Il fatto che sia sposata (come tutte le altre, del resto) –afirma Beretta Spampinato refiriéndose a Castelloza- accentua di più le caratteristiche essenziali dell’amore cortese” (1980: 63).

En relación a esa puesta en escena mucho tiene que aportar la iconografía de las trobairitz (Víñez; Sáez, 2016), ya que cuatro grandes manuscritos del s. XIII -A, H, I, K⁹- nos dejan “retratos” de algunas de ellas. Para M. L. Meneghetti, el programa iconográfico resalta en estos cancioneros el protagonismo del poeta-personaje, con gestos retórico-rituales (1984: 331-336) y nos puede aproximar mejor a la consideración que de las trobairitz se tenía en los siglos XIII y XIV (Rieger, 1985: 386), también la de algunos de sus contemporáneos, por ser cercanos cronológicamente, ya que, como indica M. de Riquer, pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos (1995: X).

A excepción de H, que presenta sorprendentemente ocho miniaturas independientes de trobairitz, los otros grandes cancioneros aparecen iluminados por el mismo tipo de miniaturista, con letras historiadas sobre fondo dorado, siendo el cancionero A más lujoso, con las figuras sentadas, frente a la austeridad de las imágenes del resto, con las figuras de pie. Dieciséis miniaturas nos permiten conocer a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima: en H vemos a Almuç de Castelnou, Iseut de Capion, Maria de Ventadorn, Lombarda, Tibors de Sarenom y a la trobairitz anónima. De Castelloza nos

⁸ Ya en su tratado *De Amore*, Andrés el Capellán había explicado los principios limítrofes del comportamiento cortés exponiendo 31 *Reglas del Amor*, siendo la primera de todas la que se refiere al “polémico” adulterio: “Causa coniugii ab amore non est excusatio recta” (“El matrimonio no es excusa válida para no amar”), edición y traducción de I. Creixell Vidal-Quadras, 1995, pp. 362-363.

⁹ A (lat. 5232) y H (lat. 3207) se hallan en la Biblioteca Vaticana; I (fr. 854) y K (fr. 12473) en la Biblioteca Nacional de París. Contamos con excelentes ediciones facsímiles de J.-L. Lemaître y F. Vielliard *et alii*, 2008 y 2006.

han llegado tres imágenes: en A, I y K. De Azalais de Porcairagues, dos, en I y K. Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada en A, I, K y una duplicación de imágenes, nada usual, en H (Rieger 1985: 390)¹⁰.

Podemos observar el énfasis puesto en reflejar el alto nivel social de estas poetas en su vestimenta, ya que son representadas con vestido largo como corresponde a su rango, a diferencia de los trovadores, ataviados de un modo más informal (Lemaitre; Vielliard, 2006: XII). Detalles como las mangas intercambiables, de distinto color al del vestido, los botones de algunos de ellos (Jullian, 2007: 5), algunos accesorios como cuerdas doradas son, entre otros, elementos de atavío de altura en la jerarquía social (Guerrero Lovillo, 1949: 109-111), pero, sobre todo, el manto, normalmente forrado de armiño, que es “señal de dignidad superior”, como señala J. E. Cirlot (1988: 297). Observamos otros elementos ornamentales “ennoblecadores” como el cetro, elemento destacado y signo de poder y autoridad (Miguélez Cavero 2010: 128-129) en cuatro trobairitz de H, algunos flordelisados como en el caso de Lombarda y Maria de Ventadorn¹¹. En relación a los colores de la vestimenta, domina, indiscutiblemente, el rojo, predilecto de la nobleza (Luca, 2005: 351, 365 y 371). Así, aparecen destacadas de absoluto rojo Azalais (K) y La Comtessa de Dia (H²). También forman parte del atuendo los colores azul, verde, rosa y dorado, evocando significaciones simbólicas específicas (Víñez; Sáez, 2016: 297-298).

Las imágenes reproducen el *topos* femenino de belleza en la blancura de la tez. A excepción de La Comtessa en A, que aparece rubia y con el cabello recogido, en casi todas las miniaturas el color de pelo es castaño y con trenza, símbolo de mujer casada (Bornay, 2010: 150). En algunos casos, portan diademas -cintas muy finas en el caso de H-, como accesorio de alta categoría social. El rostro es poco expresivo, con leve

¹⁰ Las distinguiremos como H¹ y H². Dos tercios de las poesías femeninas de H son *unica*, por lo que quizá fue elaborado por o para una mujer, afirma Rieger, 1985, p. 390; quizá para un -o una- coleccionista, ya que parece que no es labor de un copista profesional, según C. de Lollis, 1889, pp. 165-166.

¹¹ Rieger distingue cinco, ya que incluye la primera imagen de La Comtessa de Día, muy deteriorada, 1985, pp. 391-392.

sonrisa y boca cerrada, como corresponde a personajes de alto rango (Garnier, 1982: 43-44, 49, 135). La orientación de cabeza y mirada (ojos) sugieren un supuesto auditorio al que se dirigen directamente, en clara actitud de interpretar sus canciones sin ayuda de juglares¹².

Toda esta información se complementa con las *Vidas* y *Razós* que acompañan a las imágenes en los cuatro cancioneros estudiados, puesto que los iluminadores tuvieron presente sus contenidos, como afirma Meneghetti (2008: 228). Las *Vidas* –escritas en tinta roja– de las seis trobairitz¹³ que conocemos, muestran un marcado carácter de homogeneidad aunque con matices. Son las “biografías” de Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Tibors, Lombarda y Maria de Ventadorn, si bien en las dos últimas, se mezclan con la *Razó*, por lo que son más extensas¹⁴. En el caso de Almueis de Castelnou e Iseut de Capió, se trata de una *Razó*. También Clara d’Anduza aparece referida en la *Razó* de un poema de su enamorado Uc de Sant Circ (M. de Riquer, 1995: 124-126). Asimismo, La Comtessa Garsenda de Forcalquier, es nombrada en las *Vidas* de dos trovadores, Gui de Cavalhon que, según dice “se crezet q’el fos drutz de la comtessa” (M. de Riquer, 1995: 272) y compuso con ella una *tensó* (Rieger, 1991: 204-213), y Elias de Barjols (M. de Riquer, 1995: 104-106). La trobairitz Alamanda escribe una *tensó* con Giraut de Bornelh (Rieger, 1991: 183-203. M. de Riquer, 1983, I: 506-510) y por la *Razó* de este texto conocemos que la trobairitz es requerida, como doncella de la dama del trovador, llamada curiosamente también Alamanda, para mediar en el conflicto del guante perdido por Giraut, prenda de intercambio amoroso que implica, al menos, el

¹² Una rúbrica al margen en A indica al miniaturista que debe representar a La Comtessa de Dia como “una dona que cante”.

¹³ Se han publicado en numerosas ocasiones desde el primer trabajo de conjunto de C. Chabaneau en 1885. También, J. Boutière, J. A. Herman Schutz, e I.-M. Cluzel en 1973 y, más recientemente, M. de Riquer en 1995, pp. 103, 124-126, 176, 185, 218, 223, 237 y 267.

¹⁴ Boutière, Schutz y Cluzel catalogan los textos de *Razó*, pp. 416-419 y 212-214; pero es indiscutible que siguen el formato de una *Vida* –presentación con adjetivos encomiásticos, origen geográfico y categorización social– ampliada con explicaciones del poema (*Razó*).

grado *entendedor* en la relación amorosa. También Guillelma de Rosers escribe un *partimen* con Lanfranc Cigala (Rieger, 1991: 224-233) y es nombrada en la extensa *Razó* (M. de Riquer, 1995: 311-313)¹⁵. Conocemos, además, algunas “trobairitz sin texto” (I. de Riquer, 1993: 24) como Gaudairenca, esposa de Raimon de Miraval¹⁶, y Elis de Montfort, autora de un debate con Raimon Jordan e incluida en la extensa *Razó* del mismo (M. de Riquer, 1995: 77-79)¹⁷.

Todas estas referencias permiten trazar límites cronológicos en la producción de las trobairitz entre 1135 y 1240, según A. Rieger, “con una concentración manifiesta a fines del siglo XII.” (1990: 45).

El contenido de las *Vidas* y *Razós* nos acerca al perfil de estas poetas. De cuatro de ellas, por ejemplo, se destaca su nivel de instrucción en referencia a su formación: “enseingnada” en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y “mou enseingnada” en el de Castelloza. La fórmula de tratamiento “Na”, así como la calificación de “Donma” para buena parte de estas trovadoras, e incluso de “gentil Domna” para algunas de ellas, como Azalais y Castelloza, o la referencia explícita al título de La Comtessa de Dia, hacen hincapié en su rango social elevado, siendo el caso de Maria de Ventadorn particular, ya que en la *Razó* que acompaña a su debate con el trovador Gui d’Ussel –único texto conocido de la autora- éste indica que “era en la cort de ma domna Maria”, en referencia a su papel como dama mecenas (M. de Riquer, 1995: 103-104). Sobre el valor literario de la obra de las trobairitz, La Comtessa de Dia y Azalais son destacadas como buenas trovadoras, calificando sus poesías de “bonas cansos”, mientras que de Tibors se dice que “saup trovar” y de Lombarda que “fazia bellas coblas et amorosas”.

¹⁵ Se elogia en una *cansó* anónima en la que se refiere su estancia en Italia, cf. Rieger, 1991, pp. 234-241.

¹⁶ Según la *Razó*, Ermengarda de Castras lo toma por caballero exigiéndole que abandone a su esposa. Él obedece aduciendo que “el no volia moiller que saubes trovar, que saatz avia en un alberc d’un trovador”, M. de Riquer, 1995, p. 210.

¹⁷ I. de Riquer añade también a Guillelma Monja, juglaresa y esposa de Gaucelm Faidit, aunque no se sabe si compuso algún texto, *ibíd.*

Todos estos elementos –*Vidas, Razós* y miniaturas- permiten un nutritivo análisis transversal texto/imagen con el objeto de una mayor comprensión del lugar que ocupa el grupo de trobairitz en el seno de la escuela poética cortés, donde fueron, según todas estas evidencias, aceptadas y valoradas. Ahora bien, la excepcionalidad de su presencia, que suele medirse en cifras –de 360 trovadores que compusieron cerca de 2500 canciones, sólo una veintena son mujeres, con 46 textos- se ha calibrado desde otros puntos de vista como la óptica emocional –los llamados “valores psico-poéticos” por P. Bec, (1995: 34)- que reflejan sus composiciones. A menudo esta visión desemboca en la consideración de una mayor sinceridad poética en las trobairitz que, en ocasiones, apunta a la osadía, con la expresión de una sensualidad más directa materializada en un lenguaje sencillo (I. de Riquer, 1993: 30-31) o “une voix de la spontanéité”, como dirá O. Tomasovszky (2004: 269). R. Nelli, incluye en su relación de escritores anticonformistas del Medioevo a algunas trobairitz cuyas reivindicaciones se hicieron oír a través de un erotismo anti-convencional (1977: 18-19)¹⁸. La percepción de una singularidad en la poesía femenina trovadoresca es negada, sin embargo, por P. Zumthor, que no observa registros expresivos diferenciados de los de la poesía masculina (1993: 109-117). Pero a poco que se profundice, no son difíciles de encontrar las desavenencias con el entramado de la *fin’amors*, en el que advierten “fisuras”, si bien es importante matizar que no ha de valorarse el conjunto de la producción en bloque, sino buscar la singularidad en cada una de ellas (Bruckner, 1992: 891). Aunque esa discusión pertenece ya a nuestro tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera, D. (2012). *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*. Paris: L’Harmattan.
- Bec, P. (1995). *Chants d’amour des femmes-troubadours. Trobairitz et ‘chansons de femme’*. Paris: Éditions Stock.

¹⁸ Se trata de autoras de algunas *tensós*: Garsenda, condesa de Provenza, Almuc e Iseut, Carena, Alais e Iselda, la Domna H y Bieiris de Romans, pp. 243-249, 255-269, 301-305

- Beretta Spampinato, M (1980). “Le Trobairitz. La fin’amors al femminile”. *Le Forme e La Storia*, I (1-2), pp. 51-70.
- Bogin, M. (1978). *Les femmes troubadours*. Paris: Editions Denoël/Gonthier.
- Bornay, E. (2010²). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- Boutière, J.; Herman Schutz, A.; Cluzel, I.-M. (1973). *Biographies des troubadours*. Paris: Nizet.
- Bruckner, M. T. (1992). “Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours”. *Speculum*, 67, pp. 865-891.
- Camproux, C. (1984-1985). *Écrits sur les Troubadours et la civilisation occitane du Moyen-Âge*. Montpellier: Occitania, 2 vols.
- Cirlot, J. E. (1988⁷). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Creixell Vidal-Quadras, I. (1985). *Andreas Capellanus. De Amore*. Barcelona: El Festín de Esopo.
- Chabaneau, C. (1885). *Les biographies des troubadours en langue provençale*. Toulouse: Édouard Privat. Libraire-Éditeur.
- Dronke, P. (1995a). *Las escritoras de la Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- Dronke, P. (1995b). *La lírica en la Edad Media*. Barcelona: Ariel.
- Frappier, J. (1959). “Vue sur les conceptions courtoises dans les littératures d’oc et d’oïl au XII^e siècle”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2^e année, n^o6, pp. 135-156.
- Garnier, F. (1982). *Le langage de l’image au Moyen Âge. Signification et symbolique*. Paris: Le leopard d’or.
- Guerrero Lovillo, J. (1949). *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC.
- Huchet, J.-C. (1983). “Las femmes troubadours ou la voix critique”. *Littérature*, 51 (3), pp. 59-90.
- Jeanroy, A. (1934). *La poésie lyrique des troubadours*. 2 vols. Toulouse-Paris: Privat/Didier.
- Jullian, M. (2007). “Images des Trobairitz”. *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 25, pp. 2-13.
- Lavaud, R. (1910). *Les Troubadours Cantaliens. XII^e-XIV^e siècles. Notes complémentaires critiques et explicatives sur les textes publiés de M. le Duc de la Salle de Rochemaure*. Aurillac: Imprimerie Moderne.
- Lemaitre, J. L., Vielliard, F., Gousset, M.-T., Laffitte, M.-P. (2006). *Portraits d e trovadours. Initiales des chansonniers provençaux I et K*. Ussel: Musée du Pays d’Ussel-Centre Trobar.
- Lemaitre, J.-L., Vielliard, F., Duval-Arnoud, L. (2008). *Portrait de troubadours. Initiales du chansonnier provençal A (Biblioteca*

- Apostolica Vaticana, Vat. lat. 5232*). Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Lollis, C. de (1889). “Appunti dai mss. provenzali Vaticani” *Revue de langues romanes*, pp. 157-193.
- Luca, P. di (2005). “I trovatori e i colori”. *Medioevo Romanzo*, Vol. XXIX (3), pp. 312-403.
- Meneghetti, M. L. (1984). *Il pubblico dei trovatori*. Modena: Mucchi Editore.
- Miguélez Caveró, A. (2010). “El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica”. *Medievalismo*, 20, pp. 125-147.
- Mussons Freixas, A. M. (2003). “Dona, lírica i representació”. *Mot so razo*, 2, pp. 56-63.
- Nelly, R. (1977). *Ecrivains anticonformistes du moyen-âge occitan. I. La Femme et l'Amour*. Paris: Éditions Phébus.
- Paden, W. D. (1981). “The Poems of the Trobairitz Na Castelloza”, *Romance Philology*, 35 (1), pp. 158-182.
- Paris, G., (1883). “Études sur les romans de la Table Ronde. Lancelot du Lac”. *Romania*, 12, pp. 459-534.
- Parker, A. A. (1986). *La filosofía del amor en la literatura española (1480-1680)*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1979). *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rieger, A. (1985). “*Ins e.l cor port, dona, vostra faisso*. Image et imaginaire de la femme à travers de l'enluminure dans les chansonniers des troubadours”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 28 (4), pp. 385-415.
- Rieger, A. (1990). “*En conselh no deu hom voler femna*. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque”. *Perpectives Médiévales*, 16, pp. 47-57.
- Rieger, A. (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Rieger, A. (2003). “Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco”, *Mot so razo*, 2, pp. 41-55.
- Riquer, I. de (1993). “*Tota dona val mays can letr'apren*: Las Trobairitz”. En A. Carabí; M. Segarra (eds.), *Mujeres y literatura* (pp. 19-38). Barcelona: PPU.
- Riquer, M. de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 tomos. Barcelona: Ariel.
- Riquer, M. de (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Rivera Garreta, M. M. (2005). *La diferencia sexual en la historia*. València: Universitat de València.
- Saphiro, M. (1978). “The Provençal *Trobairitz* and the Limits of Courtly Love”. *Signs*, vol. 3 (3), pp. 560-571.
- Sakari, A. (1971). “À propos d’Azalais de Porcairagues”. En I. M. Cluzel; F. Pirot (coords), *Mélanges de Philologie Romane dédiés à la memoire de Jean Boutière*, I, (pp. 517-528). Liège: Soedi.
- Schultz-Gora, O. (1891). “Nabieiris de Roman”. *Zeitschrift für romanische Philologie*, 15, pp. 234-235.
- Städtler, K. (1990). *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250). Historisch-soziologische Untersuchungen und Interpretationen*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- Tavera, A. (1978). “À la recherche des troubadours maudits”, *Senefiance*, 5, pp. 135-162.
- Tomasovsky, O. (2004). “Les trobairitz, une voix féminine de la poésie médiévale”. *Revue d’Études Françaises*, 9, pp. 265-272.
- Víñez Sánchez, A. (2013). “La voz disidente de las trobairitz”. En M. T. Navarrete; M. Soler (eds.), *El eterno presente de la literatura. Estudios literarios de la Edad Media al siglo XIX* (pp. 35-63). Roma: Aracne.
- Víñez Sánchez, A. (2015). “Contextualización y exilios de las trobairitz”, en Ladrón de Guevara, P.; Hernández, B. (eds.). *Marisa Madieri. Escritoras del éxodo y del exilio* (pp. 219-230). Murcia: Universidad de Murcia.
- Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J. (2016). “Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica”, en M. G. Ríos Guardiola; M. B. Hernández González; E. Esteban Bernabé (eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el Arte, el Ensayismo y la Educación* (pp. 291-302). Murcia: Universidad de Murcia.
- Víñez Sánchez, A.; Sáez Durán, J. (2017). “La música y las trobairitz. El testimonio de La Comtessa de Dia”. *Revista Internacional de Culturas & Literaturas*, en prensa.
- Zumthor, P. (1993). “L’absente ou de la poésie des troubadours”. *Omaggio a Gianfranco Folena*, I, (pp. 109-117). Padua: Editoriale Programma.