

UNED

# Identidad autorial femenina y comunicación epistolar

María Martos y Julio Neira *(Coords.)*



# *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*

MARÍA MARTOS  
JULIO NEIRA  
(coordinadores)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

*IDENTIDAD AUTORIAL FEMENINA Y COMUNICACIÓN EPISTOLAR.*  
*(0181030AS01A01)*

*Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.*

© *Universidad Nacional de Educación a Distancia*  
*Madrid, 2018*

*Librería UNED: c/ Bravo Murillo, 38 - 28015 Madrid*  
*Tels.: 91 398 75 60 / 73 73*  
*e-mail: libreria@adm.uned.es*

© *María Martos y Julio Neira (coordinadores)*

*ISBN: 978-84-362-7392-2*  
*Depósito legal: M - 22.287-2018*

*Primera edición: octubre de 2018*

*Impreso en España - Printed in Spain*

*Maquetación e impresión: Grafo, S.A.*  
*Avda. Cervantes, 51-edificio 21 - 48970 Basauri (Vizcaya)*

## ÍNDICE

<b>Introducción.</b> Identidad autorial femenina y comunicación epistolar: una propuesta metodológica. <i>María Martos y Julio Neira</i> . . . . .	7
--	---

### Siglos XVI-XVIII

Identidad autorial y recepción de las trobairitz en el Cancionero de Béziers. <i>Antonia Viñez Sánchez y Juan Sáez Durán</i> . . . . .	25
Las cartas de una monja capuchina de Pavía: sor María Marta Bicuti (1605-1661) y sus interlocutores. <i>Mariela Maitti</i> . . . . .	41
«Cada día mas sola sin ti»: autoridad y emoción en las relaciones epistolares de María Teresa de Austria. <i>Nieves Romero-Díaz</i> . . . . .	61
«Tu carta no me harto de leerla»: el epistolario de Lucía Carrillo de Albornoz (1735-1805). <i>Gabriela Martínez Pérez</i> . . . . .	93
Privacidad y publicidad en el discurso epistolar femenino: el caso de la Marquesa de Alorna (1750-1839). <i>Vanda Anastácio</i> . . . . .	113
La autoridad femenina en las cartas de una ilustrada: María Lorenza de los Ríos y Loyo, marquesa de Fuerte-Híjar (1761-1821). <i>Catherine M. Jaffe y Elisa Martín-Valdepeñas Yagüe</i> . . . . .	133
<i>A person who can write a long letter with ease, cannot write ill</i> : el estilo epistolar como sustrato de la narrativa de Jane Austen. <i>Antonio Ballesteros</i> . . . . .	151

### Siglo XIX

Las cartas de María Rosa de Gálvez (1801-1805) o la voluntad de ser dramaturga. <i>Helena Establier Pérez</i> . . . . .	163
La identidad poética autorial en la correspondencia de la Comtesse de Salm. <i>Ángela Magdalena Romera Pintor</i> . . . . .	187
De la modestia a la reafirmación: Charlotte Brontë escribe a Robert Southey, Hartley Coleridge y G. H. Lewes. <i>Dídac Llorens Cubedo</i> . . . . .	207
El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial. <i>Mercedes Comellas</i> . . . . .	223

La identidad autorial en las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda. <i>Ángeles Ezama Gil</i> . . . . .	249
De mujer a mujer: correspondencia femenina en el epistolario de Blanca de los Ríos. <i>Ana María Freire</i> . . . . .	273
Emilia Pardo Bazán, la creación de la figura pública en el espacio pri- vado de la carta. <i>Dolores Thion Soriano-Mollá</i> . . . . .	303
Un retrato de Rosalía de Castro a través de su correspondencia. <i>M.<sup>a</sup> Pilar García Negro</i> . . . . .	321
La poesía inédita de Concepción Arenal conservada entre su corres- pondencia con la familia Asuero. <i>Patricia García Sánchez-Migallón</i> . . .	335
Imposturas y silencios. El epistolario de la baronesa de Wilson a Nar- ciso Alonso Cortés o los enigmas biográficos de una mujer de letras en el siglo XIX. <i>Pura Fernández</i> . . . . .	361

### Siglos XX-XXI

La reconstrucción de una identidad autorial: la correspondencia de María Lejárraga. <i>Laura Lozano Marín</i> . . . . .	383
La correspondencia entre Margherita Sarfatti y Ada Negri. <i>Alessandra Scappini</i> . . . . .	397
La escritura privada como espacio de formación identitaria en Elena Fortún. <i>Ivana Calceglia</i> . . . . .	417
Después de la tormenta, el silencio: a propósito de Elisabeth Mulder. <i>Pepa Merlo</i> . . . . .	433
Escribir desde el otro exilio: el drama de la escritura en Carmen Laforet a través de la correspondencia con Ramón J. Sender. <i>Luca Cerullo</i> . . .	447
Imagen autorial de Ana Inés Bonnin en su correspondencia con el edi- tor Manuel Arce. <i>María Payeras Grau</i> . . . . .	465
Alda Merini. Cartas desde el manicomio. <i>Mercedes Arriaga Flórez</i> . . . . .	483
Correspondencia con poetas españolas a fines del siglo XX. <i>Sharon Keefe Ugalde</i> . . . . .	501
Discursividad en las cartas de Carla Harryman y Lyn Hejinian en <i>The Wide Road</i> . <i>Manuel Brito</i> . . . . .	517
Voces de lo femenino frente a la violencia: recreaciones de lo epistolar en <i>Witness the Night</i> (2010), de Kishwar Desai. <i>Carmen Escobedo</i> . . . .	539
Consideraciones sobre la identidad autorial de las poetas navarras ac- tuales en el correo electrónico. <i>Isabel Logroño Carrascosa</i> . . . . .	557

## IDENTIDAD AUTORIAL Y RECEPCIÓN DE LAS TROBAIRITZ EN EL CANCIONERO DE BÉZIERS

Antonia Víñez Sánchez  
Universidad de Cádiz  
antonia.vinguez@uca.es

Juan Sáez Durán  
Universidad de Cádiz  
juan.saez@uca.es

El denominado Cancionero de Béziers, datado a finales del s. xvii o principios del xviii, es considerado la copia de un cancionero de la Biblioteca del Louvre a la que se refería Pierre de Chasteuil-Gallaup en 1701 (BRUNEL-LOBRICHON, 1987: 140-141) en su *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix*, donde informa de que su hermano Hubert Chasteuil-Gallaup (1624-1679) había ordenado transcribir el manuscrito,<sup>1</sup> por lo que constituye un testimonio importante acerca de la recepción de la poesía trovadoresca en ese contexto histórico-cronológico. Su rastreo a lo largo de estos siglos resulta tarea dificultosa. Fauris de Saint Vicens (1750-1819), referido en la primera página,<sup>2</sup> había heredado el manuscrito de su padre que, a su vez, lo obtuvo de su tío, Henri-Joseph de Thomassin, señor de Mazaugues (1684-1743); a éste último se lo había donado Pierre de Chasteuil-Gallaup, muerto en 1727, aficionado al tema, ya que había escrito versos en provenzal y había realizado una *Histoire des Troubadours ou Poètes provençaux, continué jusqu'à présent, composée sur les anciens manuscrits des mémoires particuliers*, publicada en 1770 (HERSHON, 2010: 15). También el Señor de Mazaugues planeó una *Histoire de la littérature provençale* y una *Histoire de la Provence* que no llegó a concluir (BAUQUIER, 1880: 68-69), lo que demuestra la fascinación de estos personajes por la cultura trovadoresca.

---

<sup>1</sup> En la página de *Mediatèque occitane*, aparece referido como «Chansons de troubadours ou Chansonnier Méry de Vic» (Ms 13). Sobre el problema del nombre, cf. la «Fiche encyclopédique» del *Chansonnier Méry de Vic*, en CIRDOC-Mediatèca occitana, Chansons de troubadours [Chansonnier Méry de Vic], *Occitanica-Mediatèca Enciclopèdica Occitana*, en red: <http://purl.org/occitanica/10865>.

<sup>2</sup> En la primera página del manuscrito puede leerse: «Ex libris Fauris de St. Vicens».

En 1883 Camille Chabaneau daba por perdido el Cancionero (1883: 70), cuya pista había seguido hasta 1816, fecha en que F. J. M. Raynouard lo menciona, informando de que estaba en propiedad de Fauris de Saint Vicens (1816, I: 440). Pero en 1987 G. Brunel-Lobrichon presenta la noticia de su descubrimiento en la librería parisién de Monsieur Balabanian (1987: 139, [1]). El Cancionero, que había sido comprado por el Centre International de Documentation Occitane de Béziers en 1983, se halla actualmente en el fondo de archivos y manuscritos del CIRDOC.<sup>3</sup>

El interés del Cancionero de Béziers va más allá de sus composiciones, *tensós* y *cansós*, ya que reproduce asimismo las *Vidas* de trovadores y trobairitz, algunas de ellas glosadas y retocadas por el enigmático Jean de Nostredame (1507-1577), sobre cuyas invenciones advierte M. de Riquer (1983, I: 26 y [11]).<sup>4</sup> Contiene, además, 23 figuras, algunos grabados y otras pintadas o dibujadas. Constituido por 129 folios, cuyo tamaño aproximado es de de 335 por 215 mm. Aparece paginado desde la página 1 a la 223, y a partir de ahí sin numerar hasta la 272. Su encuadernación está adornada con armas doradas en el centro, origen de la polémica acerca de su creador.<sup>5</sup> En sus páginas finales, se adjuntan listas alfabéticas de los trovadores y sus composiciones. Parece que hay acuerdo en considerarlo una copia tardía del Cancionero I de la Biblioteca Nacional de Francia (fr 854), con una ordenación ligeramente distinta (BRUNEL-LOBRICHON 1987: 143) y con algunas omisiones según su editor más reciente, C. P. Hershon (2010: 11), aunque las composiciones de las tres trobairitz que se incluyen en el Cancionero de Béziers habían sido editadas anteriormente por Brunel-Lobrichon, comparándolas con la versión del ms. I (1989: 221-225), cuyo orden de aparición siguen.

En cuanto a la iconografía de las tres trovadoras —Castelloza (fol. 149), Azalais de Porcairagues (fol. 171) y La Comtessa de Dia (fol. 174)—, I. de Riquer observó en las representaciones del Cancionero de Béziers «las mismas reticencias hacia las *trobairitz* que adoptó la crítica posterior» (1997: 35). Es un hecho el exilio de las trobairitz durante décadas, como consecuencia de

<sup>3</sup> El manuscrito puede consultarse en línea: <http://calames.abes.fr/pub/ms/Calames-201326132404681>.

<sup>4</sup> Muchos de los errores son advertidos por el mismo Henri-Joseph de Thomassin. Sobre Jean de Nostredame, cf. Chabaneau-Anglade (1970, reimpr. de 1913). También François Pic (1998).

<sup>5</sup> Para B. Marty, el cancionero fue llevado a cabo en la segunda mitad del siglo xvii por Méry de Vic Sarred, célebre bibliófilo cuyas armas adornan el manuscrito, atribuidas erróneamente a los Gallaup de Chasteuil por Fauris de Saint Vicens en una carta a Raynouard, en [Recueil] *Chansons de troubadours* [Chansonnier Méry de Vic], Occitanica-Mediatèca Enciclopedia Occitana/Médiathèque encyclopédique occitane, <http://www.purlorg/occitanica/1849>.

la teoría de A. Jeanroy, que afirmó la inexistencia de la voz femenina en la lírica occitana (1934, 311-317), aunque ya haya quedado definitivamente desterrada a un merecido olvido. En 1946, J. Véran reivindica la importancia de las trovadoras en su estudio *Les poétesses provençales du moyen âge et de nos jours* (1946: X-XI). Posteriormente y desde el emblemático estudio de Meg Bogin en 1976, se ha producido lo que P. Bec denomina «le phénomène des femmes troubadours». El autor presenta su propia antología en 1995, editando 25 composiciones pertenecientes a trobairitz, aunque descarta registros de temática no amorosa y duda de la autoría real femenina en las composiciones dialogadas (1979: 235 y [1]; 1995: 8). P. Dronke (1995: 142-143 y 390 [45]) señala la tendencia generalizada a las conjeturas en relación al grupo, estableciendo la nómina en veinte, sin dudar de la existencia de trobairitz anónimas. Para el autor, ni la recopilación de O. Schultz-Gora (1888) ni la de Bogin son absolutamente exhaustivas. Conviene no olvidar el exilio a que estas composiciones se vieron sometidas hasta su renacimiento (VÍÑEZ, 2015: 219-230), que se produce ya en la década de los 70 y, sobre todo, de los 80, gracias a los trabajos de K. Städtler en 1986 y de A. Rieger, autora de la edición más concienzuda hasta el momento (1991), que establece una nómina de 20 trobairitz, además de 17 nombres de trovadoras de las que no se han conservado textos, editando un conjunto de 46 composiciones, 24 de ellas anónimas.

Desde que en 1924 J. Anglade publicara un importante artículo sobre las miniaturas en los cancioneros trovadorescos, poca atención se ha prestado al tema de la iconografía de los trovadores, y aún menos a las imágenes de las trobairitz, quizá por considerar que las miniaturas no representan en modo alguno «retratos» reales o que su factura es convencional o pobre (VÍÑEZ-SÁEZ, 2016). En 1984, M. L. Meneghetti estudia la iconografía de los trovadores (1984: 325-402) advirtiendo que estos materiales miniados proporcionan indicaciones decisivas para comprender el proceso de la recepción de la lírica occitana en la región del Véneto a lo largo de los siglos XIII y XIV. Un año más tarde, en 1985, Rieger lleva a cabo el primer análisis específico de la iconografía de las trobairitz, señalando el interés no sólo ornamental de las miniaturas que, para la autora, constituyen el modelo que pudieron encarnar estas poetisas en su contexto social (1985: 385-387). Ello sería aplicable asimismo a cancioneros posteriores, como el de BéziERS.

Se puede afirmar que hay bastante similitud entre los grandes cancioneros trovadorescos del siglo XIII que transmiten imágenes de *trobairitz*,<sup>6</sup> aunque cada uno presenta su propia fisonomía, teniendo en cuenta que I y K pueden considerarse «iconográficamente quasi gemelli», con palabras de G. Canova (2008: 52). A excepción de H, que presenta únicamente ocho miniaturas independientes de *trobairitz*, el resto son letras historiadas sobre fondo dorado. Conocemos a ocho *trobairitz*, siete de ellas identificadas y una anónima, a través de dieciséis miniaturas.<sup>7</sup> Para Meneghetti, el programa iconográfico de estos cancioneros destaca el protagonismo del poeta-personaje, presentando imágenes con gestos retórico-rituales de limitada variedad (1984: 331-336). En el caso de las imágenes femeninas, las figuras aparecen de pie, giradas levemente en todos, a excepción de A, donde La Comtessa y Castelloza aparecen sentadas. En los cuatro cancioneros medievales citados, las miniaturas tienen relación directa con las *Vidas* y *Razós* y los iluminadores tuvieron presente sus contenidos. Sólo seis *Vidas* de *trobairitz*<sup>8</sup> han llegado hasta nosotros y muestran un marcado carácter de homogeneidad, aunque con matices. En el Cancionero de Béziers se reproducen las *Vidas* de Castelloza —que figura como *Na Castelosa*—, Azalais de Porcairagues —que aparece como *N'Azalais de Porcarages*— y La Comtessa de Dia (HERSHON, 2011: 35-36, 78-79, 84-85). Un análisis de los contenidos determina que se destacan cualidades como la belleza, así en Castelloza y La Comtessa; se nombra a los enamorados en los tres casos.<sup>9</sup> Para Azalais y Castelloza una nota marginal indica que «Nostradamus n'en a rien escrit», mientras que para La Comtessa hay un comentario más extenso:

Nostradamus dit que ceste comtesse de Die estoit une dame fort sage et vert[u]euse de grande beauté, docte en la rithme provensale; qu'elle fut amoureuse de

---

<sup>6</sup> Se trata de A (lat. 5232), H (lat. 3207), I (fr. 854) y K (fr. 12473). Los dos primeros se encuentran actualmente en la Biblioteca Vaticana y los otros dos en la Biblioteca Nacional de Francia.

<sup>7</sup> En H, una imagen de Almuc de Castelnou (f. 45v<sup>o</sup>), Iseut de Capion (f. 45v<sup>o</sup>), Maria de Ventadorn (f. 53), Na Lombarda (f. 43v<sup>o</sup>), Na Tibors de Sarenom (f. 45) y la *trobairitz* anónima (f. 45). De Castelloza nos han llegado tres imágenes: en A (f. 168), I (f. 125) y K (f. 110v<sup>o</sup>). De Azalais de Porcairagues, dos: I (f. 140) y K (f. 125v<sup>o</sup>). Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada: en A (f. 167), I (f. 141), K (f. 126v<sup>o</sup>) y H, con dos miniaturas (f. 49v<sup>o</sup>), cf. Jullian (2007: 10).

<sup>8</sup> Son Azalais de Porcairagues, Castelloza, La Comtessa de Dia, Tibors, Lombarda y Maria de Ventadorn. En los dos últimas, se mezclan *Vida* y *Razó*, por lo que son más extensas. En el caso de Almuc de Castelnou e Iseut de Capió, se trata de una *Razó*. Se han publicado en numerosas ocasiones. La edición más reciente es de M. de Riquer (1995: 185, 176, 237, 267, 218, 103 y 223).

<sup>9</sup> Así, Azalais de Porcairagues «sabia trovar» al caballero Gui Guerrejat «e fez de lui mantas bonas cansos». La Comtessa de Dia se enamora de Raimbaut d'Aurenga «e fez de lui mantas bonas cansos» y de Castelloza, se dice que dedica sus *cansos* a Arman de Breon. M. de Riquer (1995: 185, 176, 237).

Guillen Adhémar, á la louange duquel elle a escrit plusieurs belles chansons, ainsy qu'el a esté dit en la vie dudit Adhémar. Après la mort duquel elle se fit religieuse au monastère de St. Honoré de Tarascon, où elle mit par escrit plusieurs belles oeuvres, et entre autres *La Tractat de la Tarasca*, et qu'elle y mourut de douleur l'an 1193. (HERSHON, 2011: 84)

Se trata de una glosa de Jean de Nostredame que relata hechos inventados, por lo que conocemos de la problemática identificación de La Comtessa (PATTISON, 1952: 27-30; RIQUEUR, 1983, II: 791-793). Es posible que la extraordinaria fama de esta trobairitz le motivara a engordar su escuálida *Vida*. De hecho, ha sido, sin duda, la trovadora con más impacto en la literatura crítica. Así, Raynouard expresa su gran admiración por ella, siendo el primero en compararla con Safo (1817, II: XLII-XLIII). Se trata, por otro lado, de la trovadora con mayor número de composiciones conservadas, cuatro (KUSSLER-RATYÉ, 1917), seguida de Castelloza de la que conocemos tres,<sup>10</sup> mientras que de Azalais solo nos ha llegado una (RIQUEUR, 1983: 459; SAKARI, 1949: 23-43, 56-87, 174-198).

Un análisis de los textos de las *Vidas* de estas tres trobairiz nos permite extraer conclusiones sobre la percepción que de ellas se tenía en el contexto de la escuela trovadoresca; así Azalais y Castelloza son calificadas como «gentils domna», «enseingnada» la primera y «mout enseingnada» la segunda, mientras que La Comtessa de Dia, cuya categorización social va implícita en el título, es «bella domna». La categorización social elevada de la fórmula de tratamiento y el alto nivel de instrucción concuerdan con el lenguaje de las imágenes. Centrándonos en las miniaturas del Cancionero I,<sup>11</sup> el alto nivel social es puesto de manifiesto por medio de códigos simbólicos de la vestimenta, gestos, colores y adornos. Las tres imágenes siguen la misma pauta, presentándose de pie, giradas hacia la derecha con brazo derecho levantado y mano dirigida a un supuesto auditorio, en el acto de cantar/interpretar. El vestido largo que portan evidencia la intención de no confundirlas con juglaresas, de baja extracción social,<sup>12</sup> y lo acompañan de manto forrado de armiño en los tres casos, como prenda que representa el lujo de la alta aristocracia (GUE-

<sup>10</sup> W. D. Paden (1981: 158-165) realizó la edición crítica de su obra asignándole cuatro composiciones, como había hecho anteriormente René Lavaud en 1910, de las que tres son de atribución segura.

<sup>11</sup> Contamos con la excelente edición de las miniaturas de J.-L. Lemaître y F. Vielliard con la colaboración de M.-T. Gousset y M.-P. Laffitte (2006). Tanto I como K están a disposición en el catálogo en red de la BNF, sección «Archives et Manuscrites».

<sup>12</sup> Pensemos en las juglaresas danzarinas del ms. R.

RRERO LOVILLO, 1949: 109-111). En relación a los colores de la vestimenta, se da una variedad relativa, dominando el rojo —color de la nobleza— que viste a Castelloza (vestido) y a La Comtessa (capa). Combinan con el azul (capa de Castelloza y vestido de Azalais) y el verde (vestido de La Comtessa y capa de Azalais).<sup>13</sup> Asimismo, los adornos del cabello —cintas— con que las tres trobairitz aparecen, ponen de manifiesto su relevancia social. Todos estos elementos han de observarse más allá del retrato arquetípico, como expresión de la voz y de la *performance* de la poesía trovadoresca femenina, con un auditorio insinuado, que ahora somos nosotros.

Y si bien se representa a las trobairitz en los cancioneros medievales en todo su esplendor pero de un modo homogéneo, esta visión varía sustancialmente en las tres imágenes del Cancionero de Béziers, donde aparecen caracterizadas individualmente, ya que se ha tratado de evocar con cada imagen una significación particular y propia (BRUNEL-LOBRICHON, 1989: 216-218).

Muy alejado cronológicamente del entorno aristocrático de la *fin'amors*, este cancionero muestra una percepción muy distinta de las trobairitz. Para I. de Riquer, «los signos de nobleza que los manuscritos medievales les otorgaban han desaparecido», e incluso las ve como «cortesanas» (1997: 35-36). Ahora bien, no podemos generalizar hasta tal extremo en los tres casos. Es importante destacar el método por el que estas imágenes se habían seleccionado para representar a las trobairitz, que demuestra un previo conocimiento de los contenidos de *Vidas* y poemas: «ces trois figures —explica Brunel-Lo-brichon (1987: 146)— ont été découpées ailleurs et collées au debut des textes qu'elles sont censées illustrer». Los añadidos de imágenes, tras la compilación, formaban parte del procedimiento de Pierre de Chasteuil-Gallaup, que había recortado los grabados, coloreándolos después, y seleccionando para cada trovadora la imagen que creyó más acorde, teniendo presente su identidad autorial (HERSHON, 2010: 12).

Castelloza (fol. 149. Figura 1)<sup>14</sup> «viste con una túnica corta que descubre sus piernas enfundadas en unas medias rojas», como describe I. de Ri-

<sup>13</sup> Es importante señalar el significado psíquico de los colores y sus correspondencias alquímicas. El rojo simboliza «pasión, sentimiento, principio vivificador» para J. E. Cirlot (1988: 135-141 y 344), y «el eros libre y triunfante» para J. Chevalier y A. Gheerbrant (2007: 889). El verde, color de Venus, se relaciona con la vegetación y evoca naturaleza y fertilidad. El azul se asocia con el cielo y el mar, altura y profundidad.

<sup>14</sup> Aprovechamos para agradecer a M. Benjamin Assié y Mme. Isabelle Biau-Bosc de Lo CIRDOC, *Mediatèca Occitana*, su ayuda para la publicación de las imágenes (figuras 1, 2 y 3 de este trabajo).

quer. Sin embargo, la actitud es medida. Brunel-Lobrichon ve un matiz de santidad en la representación, con las manos juntas en actitud de rezo (1987: 146). La figura está de pie, con los pies divididos por la tabla de una cruz en el suelo, evocando sin duda las representaciones marianas, en tono de elevación. Ese contexto explicaría la presencia del cordero en el dibujo, símbolo cristiano del *Agnus dei* relacionado con la inocencia y pureza (CIRLOT, 1988: 145; CHEVALIER-GHEERBRANT, 2007: 344-346). La gestualidad, con la mirada perdida y el rostro serio, sugiere una cierta nostalgia. El cabello es rubio, recogido en moño, como símbolo de recato. Los pómulos están intensamente resaltados de color rojo, representando quizá la juventud. Los colores amarillo y violeta del vestido son suaves, con adornos dorados, y contrastan con el rojo de las botas muy llamativas que, en efecto, quedan al descubierto, lo que no es extraño en la época, por lo que, en términos generales, no representa la imagen de una cortesana, sino de una mujer piadosa que reza sobre elementos simbólicos triviales, cuya estética de maquillaje, peinado y adornos responden a la época del cancionero, finales del siglo xvii o principios del xviii. El uso excesivo del pigmento dorado contrasta con la sencillez del diseño del traje, de gasa y seda, con escote amplio, evocando la vestimenta de un estamento popular, ya que la falda (saya) no cubre por entero los pies, si bien da una sensación de sutileza muy al estilo de la moda de «apariencia», tan frecuente desde mediados del s. xvii (LASMARIAS, 2009: 142). Se trata de una vestimenta suelta, con amplias mangas y doble falda, de moda en la época (LAVIER, 2006: 109). Es evidente que para la selección de la imagen se tuvo en cuenta la rúbrica explicativa que figura a pie de imagen, tras la *Vida*:<sup>15</sup> «Chanson où elle se plaint de l'absence de son ami»; también el contenido de la composición, «Mout aurez fag lonc estage» (HERSHON, 2011: 35-36; PADEN, 1981: 177-179), dirigida al caballero a modo de súplica, rogándole que vuelva. El tono se asemeja a la comunicación epistolar, como sucede en las otras dos trobairitz, con una buena dosis de intimismo, en un contexto que ha de respetar con cautela el secreto amoroso, dada la condición de mujer casada de la *domna*.

---

<sup>15</sup> M. de Riquer da la noticia de una segunda vida escrita en provenzal, a imitación de las medievales, a la que no da crédito y que es referida por Pierre de Chasteuil-Gallaup en su *Discours* (1983, III: 1325 y [2]).

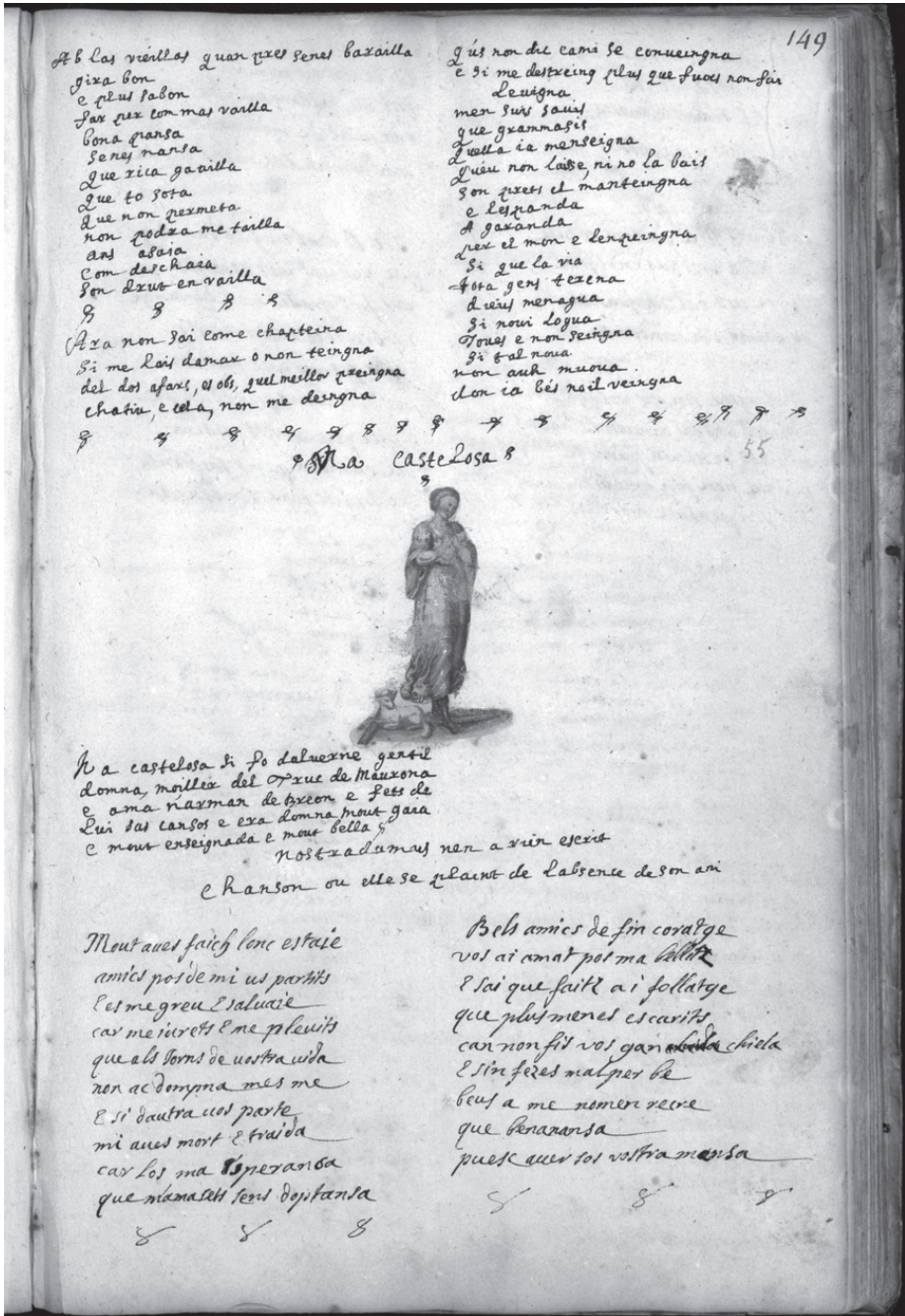


Figura 1. Castelloza, fol. 149. [Recueil] Chansons des troubadours [Chansonnier Méry de Vic]. Collection CIRDOC, ms. 13. Domaine public. Domeni public.



La segunda trobairitz que aparece en el Cancionero de Béziers es Azalais de Porcairagues (fol. 171. Figura 2). La representación se aleja de la solemnidad de la miniatura en el ms. I. En efecto, Brunel-Lobrichon (1989: 171) advierte el gesto provocativo de la trobairitz, que se levanta la falda y enseña las piernas cubiertas con medias rosadas. La actitud lasciva se acompaña de un atuendo más lujoso, al estilo barroco, más caracterizado que el de las otras dos. Calza unos chapines, que son alzas que normalmente quedaban ocultas bajo el vestido; se trata de plataformas a veces de alturas desmesuradas, que causaron furor desde el siglo XVI y que tuvieron particular éxito en Venecia donde los usaban las mujeres de todos los estamentos sociales, desde aristócratas a prostitutas (SEMMEHACK, 2013: 120-142). Quizá sea ésta la razón por la cual Brunel-Lobrichon afirma que el vestido podría ser de ese siglo, aunque no lo argumenta. El gesto insinuante del personaje responde más bien al segundo grupo, el de las cortesanas. El vestido, con gran escote, como corresponde a la época, lleva un cuello en forma de abanico, denominado Médici por ponerlo de moda en Francia María de Médici (1575-1642), esposa de Enrique IV, aunque la primera en usarlo fue Catalina de Médici unas décadas antes (BEMBIBRE, 2005: 21-23; PENDERGAST-PENDERGAST, 2004: 484). El de la trobairitz es exagerado, como el vestido en general. El abundante uso de joyas y el abuso del pigmento dorado convierten a la imagen en ostentosa, recargada e incitante, frente a la delicadeza sutil que mostraba Castelloza. El cuerpo no se insinúa, se muestra con el ajustado corpiño y, aunque el cabello rubio también está recogido en moño, se ha recargado con adornos que intensifican lo vistoso de la imagen. El diseño es lujoso y opulento, en la línea de una «culture des apparences» con palabras de D. Roche (1989), pero queda lejos de representar a una dama noble, sobre todo por el lenguaje gestual. El único texto conocido de la trobairitz aparece debajo, tras la breve *Vida*, sobre la que no hay glosa alguna. Los escasos datos con que contaba el autor del Cancionero quizá le llevaron a deducir un tipo femenino determinado, personificación de la lujuria y la seducción, motivado probablemente por el sentido ambiguo de algunos versos de la composición «Ar em al freg temps vengut» (SAKARI, 1949: 185; RIQUER, 1983, II: 459-462); así, la estrofa V plantea el *assai* —«concubitus sine actu»— para R. Nelli, pero independientemente de la presencia de este tipo de prueba concreta, es evidente el sentido carnal de los versos en el contexto de la intención, también física, de buena parte de la canción amorosa provenzal, como sucede en el caso que nos ocupa (RIQUER, 1983, I: 90-93).

174.

E adés se vizon lai deors  
 en uson son bel cors platen  
 e il si lor tan douçamen  
 queu nol juri far gardar anllors  
 e d'ams nol ten fait chausir  
 nor i rei conest mais del moir  
 an sui quare plus avertexor  
 non son de França Ardeus lo tos

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

e degxon far qualche breus  
 ma donna per son chausimen  
 quei far que d'autra non later  
 per queit s'ia mai d'homos  
 si me s'ia tan enherdir  
 que guar la sui tan obbidor  
 de pejar far sui temoxor

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

Et are An Galdier de las tois  
 non pres del mesage far gen  
 que trobet per son hardimen  
 en Antiochaly siogne d'ors  
 don per mais raultes enroger  
 e mais maren com raultes  
 com a on me far donna de uos  
 guar me d'is Carol iros

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9


deu guar poi entre el amador  
 an estat amoxolamen  
 ab gran jany de tot maximen  
 caisi me ten ai vofra iros  
 quant el cor vofre cor remor  
 fones donna cui far desir  
 per que me sembla iros  
 quei mai de quel venis lo doj

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

Seigneur qui dieu vos lai usir  
 delor on el per sui pejour  
 e uos far maitre de plus peor  
 et d'is auis labos far vos

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

*La Comtesse de dia*



La comtesa de dia si fo moullier  
 deo Guillan de nestius bella donna  
 e bona si sennamousses de den rombus  
 Dauverge et fets de sui manes bonas  
 chansos

Nostradamus dit que ceste comtesse de dia estoit une dame fort sage et  
 vertueuse de grande beaulte docte en la science prouersale, quelle fut  
 amoureuse de Guillan adhemar a la heuange duquel elle a eue  
 plusieurs belles chansons ainsi que il a este dit en la vie du duc Adhemar  
 apres la mort duquel elle se fit religieuse au monastere de st honore  
 de Tarscon ou elle mit par esire plusieurs belles chanses et entre autres la  
 Traicta de la Passaie et quelle y mouut de debre l'an 1193

Chanson ou elle fait des boches de rouoir poidex son  
 ami a son gre

Proverbes  
 Estar ai en consieu  
 que un couatier que a que  
 et vil sia totz temps parbut  
 come en lai amar a s'ibrie

Ara uei que sui trahida  
 Car ra non le donei manou  
 on ai estat en grant exor  
 en leu et quare sui vestida

9 9 9 9 9 9 9 9 9 9

Figura 3. La Comtesa de Dia, fol 174. [Recueil] Chansons des troubadours [Chansonnier Méry de Vic]. Collection CIRDOC, ms. 13. Domaine public. Domeni public.

La Comtessa de Dia figura en tercer lugar (fol. 174. Figura 3), ocultando su nombre en el manuscrito ya que la imagen ha sido pegada encima, lo que da la impresión de elaboración un tanto descuidada. Para I. de Riquer la figura parece embarazada y alza los brazos, en actitud de bailar, sin embargo, Brunel-Lobrichon (1989: 218) interpreta una pose grandilocuente y teatral, enmarcada en un paisaje pastoral convencional. La sensación de hinchazón del estómago, por otro lado, se explica por el efecto de la doble falda y de la presión del cinturón. Su vestimenta correspondería a la versión femenina de la toga del orador romano, por lo que la representación de esta trobairitz conserva la alta categoría que mostraba en el cancionero I, cuyo lenguaje gestual parece imitar mostrando a la trobairitz de pie, interpretando su *cansó*, solo que ahora lo hace en el contexto de un naturalismo tópico, con fondo de *locus amoenus* en el que destacan los restos de una fortificación (HERSHON, 2011: 84), como evocación del mundo medieval. El paisaje de tonos suaves pero de temática guerrera, concuerda con el vigor del brazo alzado y los puños cerrados del personaje. La mano derecha alzada lleva un mitón, muy a la moda de finales del xvii. Los botines son cortos y más discretos, de color grisáceo rematados con cinta roja. El vestido —rojo y amarillo, sin adornos dorados— es poco escotado, más recatado, sin resaltar el erotismo o la sensualidad en el personaje, de talante más bien fuerte y enérgico, aunque dirige la mirada hacia abajo, como en el ms. I. Refleja una estética de tipo popularizante en la que los brazos quedan desnudos, por lo que acompaña el vestido con un manto, también llamado mantellina (LASMARÍAS, 2009: 136) o *palatine* que, en este caso, es de color rosa. El cabello, recogido y adornado con diadema, es rubio y, siguiendo la moda de finales del s. xvii, ensortijado con rizos a los lados que caen por el cuello desnudo (LAVER, 2006: 111, 114). Una estética que evoca el mundo clásico pero que recuerda la antigua dignidad de las representaciones medievales. Se han transmitido de La Comtessa cinco miniaturas medievales, siendo especialmente dignificada en algunas de ellas, como la segunda miniatura del cancionero H (fol. 49v<sup>o</sup>) donde aparece sosteniendo un halcón, símbolo aristocrático. Una rúbrica explicativa antes del texto poético, la famosa *cansó* «Estat ai en greu cossirier» (KUSSLER-RATYÉ, 1917: 173; RIQUER, 1983 II: 798-799), dice: «Chanson où elle fait des sohets de pouvoir poséder son ami à son gré», lo que explicaría la determinación que expresa la imagen.

En relación a las tres *cansós*, las trobairitz ejercen su actividad de componer como «complemento de la personalidad o instrumento de sus actitudes»

(RIQUER, 1983, I: 23), ya que entienden el arte literario como un adorno; sin embargo en su caso, el ser mujeres implica un reto añadido, el de su propia imagen social, impuesta por el código feudal que invierten, transformándose en solicitantes y no en damas que asisten, silenciosas, al cortejo amoroso, de modo que la lírica es también instrumento reivindicativo y expresión de su particular visión de la *fin'amors*. El interiorismo, intensamente afectivo y directo, alcanza cimas de gran autenticidad en las tres composiciones, rasgo audaz si tenemos en cuenta que la poesía nace con la intención de ser divulgada por su propia naturaleza musical y que los textos se adscriben al *trovar leu*, modalidad estilística que muestra un mensaje de fácil entendimiento para el auditorio. La experiencia narrada en primera persona convierte estos poemas en un mensaje directo al receptor, el *bels amics* o *cavallier*. Y si el género epistolar halla su propio cauce retórico en el *ars dictaminis* —«invento auténticamente medieval», dirá J. J. Murphy— las *cansós* indicadas pueden entenderse en el amplio contexto de «las complejas relaciones que en el Medievo existieron entre los conceptos del lenguaje y sus usos sociales» (MURPHY, 1988: 202, 274). Unos usos estrechamente ligados a la figura femenina ya desde la tradición clásica, en la que «Ovidio nelle *Heroides* fissa l'immagine della donna che scrive lettere», como señala M. L. Doglio (1993: I).

Las tres trobairitz representadas en el Cancionero de Bézieres reflejan su propio protagonismo literario en el contexto histórico de finales del siglo XVII o principios del XVIII. Las imágenes seleccionadas para representarlas comunican, sin duda, su singularidad, muy lejos ya de la homogeneidad que reflejaron las miniaturas del Cancionero I. Al fin eran poetas individuales, con su propia identidad autorial.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGLADE, Joseph (1924). «Les miniatures des chansonniers provençaux». *Romania*, 50, 593-604.
- BAUQUIER, Joseph (1880). «Les provençalistes du XVIII<sup>e</sup> siècle». *Revue des Langues Romanes*, XVII, 65-83.
- BEC, Pierre (1995). *Chants d'amour des femmes-troubadours. Trobairitz et «chansons de femme»*. París: Stock.
- (1979). «“Trobairitz” et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen Âge». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXII (3), 235-262.

- BEMBIBRE, Carlos (2005). *Del Barroco al Rococó: indumentaria, encajes y bordados*. Buenos Aires: Nobuko.
- BOGIN, Meg (1976). «The Women Troubadours», Nueva York-Londres: Paddington Press (1983). *Les Trobairitz. Poetes occitanes del segle XII*. Barcelona: LaSal.
- BRUNEL-LOBRICHON, Geneviève (1987). «Le chansonnier provençal conservé à Béziers». En *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*, de Peter T. Ricketts (ed.), 139-147. London: Westfield College.
- (1989). «Images of Women and Imagined Trobairitz in the Béziers Chansonier». En *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*, de W. D. Paden (ed.), 211-225. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- CANOVA MARIANI, Giordana (2008). «Il poeta e la sua immagine: il contributo della miniatura alla localizzazione e alla datazione dei canzonieri provenzali AIK e N». En *I trovatori nel Veneto e a Venezia. Atti del Convegno Internazionale. Venezia 2004*, de G. Lachin (ed.), 47-76. Roma-Padova: Editrice Antenore.
- CHABANEAU, Camille (1883). «Sur quelques manuscrits provençaux», *Revue des langues romanes*, XXIII, 70-76.
- CHABANEAU, Camille; ANGLADE, Joseph (1970). *Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux*. Genève: Slatkine Reprints [reimpr. de Paris, 1913].
- CHANSONS DE TROUBADOURS OU CHANSONNIER MÉRY DE VIC (Ms 13). <http://calames.abes.fr/pub/ms/Calames-201326132404681>.
- CHASTEUIL-GALLAUP, Pierre de (1701). *Discours sur les arcs triomphaux dressés en la ville d'Aix*. «Fiche encyclopédique» *Chansonnier Méry de Vic*, en CIRDÒC-Mediatèca occitana, Chansons de troubadours, <http://purl.org/occitanica/10865>
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (2007). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1988). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor. 7.<sup>a</sup> ed.
- DOGLIO, Maria Luisa (1993). *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*. Roma: Bulzoni Editore.
- DRONKE, Peter (1995). *Las escritoras de la Edad Media*, Barcelona: Crítica.
- GUERRERO LOVILLO, José (1949). *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC.
- HERSHON, Cyril Patrick (2010). «Le Chansonnier de Béziers. Édition, notes et commentaries», *La France latine*, 150, 5-298; (2011), *La France Latine*, 152, 7-184.
- JEANROY, Alfred (1934). *La poésie lyrique des troubadours*, I. Toulouse-París: Privat/Didier. [Reimpr. de 1974].
- JULLIAN, M. (2007). «Images des Trobairitz». *Clio, Femmes, Genre, Histoire*, 25, 2-13.

- KUSSLER-RATYÉ, Gabrielle (1917). «Les chansons de la comtesse Béatrix de Die», *Archivum Romanicum*, I, 161-182.
- LASMARÍAS PONZ, Israel (2009). «El traje popular en el siglo XVII». *Ars Longa*, 18, 133-142.
- LAVER, James (2006). *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra. 10.<sup>a</sup> ed.
- LEMAITRE, Jean-Loup; VIELLIARD, Françoise (2006). *Portraits de troubadours. Initiales des Chansonniers provençaux I & K*. Ussel: Musée du Pays d'Ussel-Centre de Trobar.
- MARTY, Bruno. [Recueil] *Chansons de troubadours [Chansonnier Méry de Vic]*, Occitanica-Mediatèca Enciclopedia Occitana/Médiathèque encyclopédique occitane. [http: www.purlorg/occitanica/1849](http://www.purlorg/occitanica/1849)
- MENEGHETTI, M. Luisa (1984). *Il pubblico dei trovatori*. Modena: Mucchi Editore.
- MURPHY, James J. (1986). *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PADEN, William D. (1981). «The Poems of the *Trobairitz* Na Castelloza». *Romance Philology*, 35, 158-182.
- PATTISON, Walter T. (1952). *The life and Works of the troubadour Raimbaut d'Orange*. Minneapolis: Minnesota Archive Editions.
- PENDERGAST, Sara; PENDERGAST, Tom (2004). *Fashion, costume, and culture: clothing, headwear, body decorations, and footwear through the ages*, vol. III. *European Culture from the Renaissance to the Modern Era*. Detroit: UXL.
- PIC, François (1998). «Contribution bibliographique à l'étude de la postérité des troubadours: les *Vies* des plus célèbres et anciens poètes provençaux de Jean de Nostredame (1575), leur diffusion depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, leurs possesseurs et leurs lecteurs». En *Le rayonnement des troubadours: Actes du Colloque de l'AIEO*, de A. Toubert (ed.), 185-200. Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi B. V.
- RAYNOUARD, François J. M. (1816). *Choix des poesies originales des troubadours*, T. I. (1817), T. II. Paris: Firmin Didot.
- 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*, XXVIII (4), 385-415.
- (1991). *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- RIQUER, Isabel de (1997). «Las *Trobairitz* provenzales en el fin de siglo», *Lectora*, 3, 27-37.
- RIQUER, Martín de (1983). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols. Barcelona: Ariel.

- (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- ROCHE, Daniel (1989). *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Fayard.
- SEMELHACK, Elizabeth (2013). «Above the rest: chopines as trans-Mediterranean fashion». *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14 (2), 120-142.
- STÄDLER, Katharina. (1986). *Altprovenzalische Frauendichtung (1150-1250)*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverl.
- SCHULTZ-GORA, Oskar (1888). *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig, G. Fock [reimpr. Ginebra: Slatkine, 1975].
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia (2015). «Contextualización y exilios de las trobairitz». En *Marisa Madieri. Escritoras del éxodo y del exilio*, de P. L. Ladrón de Guevara; B. Hernández; Z. Zografidou (coords.), 219-230. Murcia: Universidad de Murcia.
- VÍÑEZ SÁNCHEZ, Antonia; SÁEZ DURÁN, Juan (2016). «Las trobairitz en imágenes: aproximación a una lectura simbólica». En *Mujeres de letras pioneras: en el arte, el ensayismo y la educación*, de M. G. Ríos Guardiola; M. B. Hernández González; E. Esteban Bernabé (eds.), 291-304. Murcia: Universidad de Murcia.
- VÉRAN, Jules (1946). *Les poétesses provençales du moyen âge et de nos jours*, Paris: Librairie Aristide Quillet.