

## LA MUJER MEDIEVAL ANTE EL ESPEJO: LA INTIMIDAD IMPOSIBLE DE LA LÍRICA

Rafael M. Mérida Jiménez  
Universitat de Barcelona

*Para mi hermana M<sup>a</sup> Ángeles*

Mirémoslo como lo miremos, parece que las autoras de poesía lírica del ámbito románico medieval no estaban demasiado *interesadas* en hablar de su belleza: la falta de un corpus abundante y amplio de textos no resta entidad a una confirmación que, tal vez, suele observarse en exceso ligada a nuestra perspectiva contemporánea. La belleza femenina, aunque suene paradójico, era territorio privilegiado de los hombres, como lógica consecuencia del papel de la mujer en las literaturas del Medioevo occidental. Ante una ausencia casi estricta y generalizada de un *yo poético*, ante un legado -o, lo que es casi igual, ante un sistema retórico-demoledoramente masculino, tanto laico como religioso, la hipotética conclusión se transforma en apriorismo y, a un tiempo, en interrogante: ¿qué espacio literario robaron, si lo hicieron, las autoras-poetas medievales en lengua vulgar? Alejados del ámbito de la narrativa, en prosa y en verso, distanciados por necesidades de espacio, aquí y ahora, de las órbitas latina, francesa, hispanoárabe y anglogermánica, voy a esbozar un intento de aproximación articulado mediante una serie de ejemplos sobre nuestro tema de reflexión y debate en las literaturas provenzal, italiana, castellana y catalana medievales <sup>1</sup>.

El inicio imprescindible de una cuestión como la de la auto-imagen de la mujer en la lírica románica medieval nos lo otorgan las *trobairitz* en lengua de oc: sus *vidas*, escritas por mano de hombre, resultan poco definitorias y más fieles a unos tópicos que a una siempre difusa individualidad. María de Ventadorn era “*de bel plazen cors avinen, ses maestria*” o Castelloza “*era domna mout gaia e mout ensinada e mout bella*” (Riquer, 1995: 103 y 176). En cambio, sus canciones invitan a pensar sobre los límites de la recreación física, habitual contrapunto de una gentileza en el trato y en sus afectos. Recuerdo, en especial, la cobla quinta de “*Ar em al freg temps vengut*”, de Azalais de Porcairagues (Riquer, 1975: 462), en donde se establece una clara correspondencia entre amado y amante:

*Bels amics, de bon talan  
son ab vos toz jornz et gatge,  
cortez'e de bel semblan,  
sol no-m demandes outratge*

o los primeros versos de aquella composición de la condesa de Dia (Riquer, 1975: 794), cuando nos confiesa que

*Ab joi et ab joven m'apais  
e jois e jovens m'apaia,  
car mos amics es lo plus gais*

---

<sup>1</sup> Recordemos que la literatura portuguesa no nos brinda ningún testimonio lírico escrito por mujer, pues las *cantigas de amigo* fueron compuestas por hombres, al igual que muchas otras piezas poéticas medievales puestas en boca de señoras y doncellas. (Dronke, 1968: 107-135)

*per qu'ieu sui coindet'e gaia*

El caso de la condesa de Dia me parece, desde la óptica de nuestro Congreso, uno de los más elocuentes, ya que ella se define en tanto que contrapunto de un espejo masculino y a quien no sirven, según otra canción suya, “*merces ni cortesia,/ ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens*” (Riquer, 1975: 800). La trivialidad no nos impide observar un rasgo constituyente que las *trobairitz* brindan de sí mismas en los escasos ejemplos con que contamos que convergen hacia la belleza: ellas *son* en la medida en que se contemplan en el objeto amado y es este objeto el que, sin duda, las hace sujeto. Diría incluso que estas poetas en lengua provenzal resultan subordinadas por partida doble: su voz y su imagen serían una hipoteca masculina, pero también como sujetos líricos se amoldan a la tradición amorosa que las convierte en objetos. El lenguaje personal que entreveríamos en sus versos (Lejeune, 1977: 203) no profundiza en la dimensión diferencial de su hermosura. Una de las pocas excepciones en este sentido -quizás la única- sería la canción “*Na Maria, pretz e fina valors*”, de Bieiris de Romans (Rieger, 1991: 505-506); su lectura, no obstante, al derecho y al revés, confirma la hipótesis de la sujeción a una tradición inevitablemente autoimpuesta, a no ser que cometamos la peculiar torpeza de confundirla con una *lesbiana* (Rieger, 1989):

*Na Maria, pretz e fina valors  
e-l gioi e-l sen e la fina beutatz,  
e l'acuglir e-l pretz e las onors,  
e-l gent parlar e l'avinen solatz,  
e la dous cara, la gaia cuendanza,  
e-l douz esgart e l'amoros semblan,  
ce son en vos, don non avetz egansa,  
me fan traire vas vos ses cor truan.*

Sin embargo, el corpus trovadoresco provenzal, amén del singular conjunto de piezas líricas de las *trobairitz*, ineludible por tantas razones, también acoge el nacimiento de una tradición en lengua vulgar en donde la descripción de la belleza femenina hace acto de presencia: me refiero a los debates y diálogos en verso entre dos poetas, uno hombre y otro mujer<sup>2</sup>. Este sería el caso de las *tensons* entre Lombarda y Bernart Arnaut, Alamanda y Giraut de Bornelh, Ysabella y Elias Cairel, así como el de Guillelma de Rosers y Lanfranc Cigala. Bernart Arnaut inicia su mensaje declarando “*Lombards volgr'eu eser per Na Lonbarda*” y, más adelante, afirma de ella que “*mas trop me tarda,/ qar bel veser/ e mon plaiser/ ten e bel ris en garda,/ que nuls no-l pod mover.*” Giraut de Bornelh se dirige a la *trobairitz* en busca de consejo y le saluda como “*bell'e blonda*”. Elias Cairel no duda en confesar que “*eu non crei q'el mond sia/ domna tan pros ni ab beutat tan gran/ com vos avetz*” (Rieger, 1991: 243, 185 y 276). Pero ni Lombarda, ni Alamanda, ni Ysabella participan con alusiones a nuestro tema, que queda reducido a la mención, por lo demás ciertamente tópica, de sus compañeros. Únicamente Guillelma de Rosers participa en el debate aludiendo a las cualidades de la dama, cuando en la cobla VI de “*Na Guillelma, maint cavalier arratge*” (Rieger, 1991: 228), cae en la ¿inevitable? tipología de definición:

---

<sup>2</sup> Recordemos que, según la clasificación propuesta por Rieger (1990), contamos con un total de 26 *tensos* con voz femenina que pueden ser divididas en cuatro apartados: tres diálogos “entre mujeres”, ocho diálogos mixtos “firmados”, trece diálogos mixtos con interlocutoras anónimas y dos diálogos con forma de “*jeux de rôles*” con una voz femenina.

*Lanfranc, eu dic que son malvatx usatge  
degra laissar en aqel meteis dia  
le cavalliers qe domna de paratge  
bella e pros, deu aver en bailia.  
Q'en son alberc servis om largamen,  
ja el no-i fos ; mas chascun razon pren,  
car sai qe ha tan de recrezemen  
q'al maior ops poders li failliria.*

Sólo puedo pensar que las *trobairitz* no prestaron atención a un físico y a una moral que tendió hacia la fosilización retórica. Quizás debamos pensar que ellas no se miraban en el espejo como mujeres, sino como trovadores, y que no nos encontramos ante una lírica que brinde un papel estelar a una hipotética subjetividad femenina, aunque observemos resquicios y pistas sugerentes (Ferrante, 1989, y Riquer, 1994). Estas *tensons* y diálogos sirven más a los trovadores que a las *trobairitz*, son ellos los que preguntan y ellas las que responden, las que tienen el papel pasivo, de entrada, como receptáculos de la curiosidad o de la cuita masculina. Curiosamente, por último, cabe subrayar que sólo conservamos las muestras de estas cuatro autoras en estos otros tantos coloquios. Ni tan siquiera el azar ha querido que sepamos de su arte a través de sus propias composiciones. La subordinación del género literario llega hasta la aceptación de la versificación impuesta por sus compañeros, como si su destino las hubiera obligado a ejercer su maestría a través de un canal redobladamente masculino.

El caso de "La Compiuta Donzella di Firenze" resulta en extremo insólito para el ámbito italiano, pues se trata de la única autora cuyas composiciones hemos conservado (ya del todo descartadas Gaia da Camino, personaje del *Purgatorio* dantesco, y la legendaria Nina siciliana). Sin embargo, conviene recordar las discusiones planteadas desde los estudios románticos sobre la identidad de esta mujer: para algunos críticos se trata de la única creadora de quien nos ha llegado su testimonio poético; otros, al contrario, optan por asumir que no sería sino el *senhal*, a la manera trovadoresca, de un hombre (Cherchi, 1989). Parece una cuestión difícilmente aclarable, aunque si nos atenemos a la configuración del cancionero del Vaticano en donde leemos sus versos, no deberíamos dudar sobre su entidad histórica como muestra su editor (Contini, 1960: 433-438).

Conservamos dos sonetos y una *tenzone* de la *Compiuta Donzella*, redactados probablemente hacia finales del siglo XIII, y es justamente esta tercera composición la única pieza que nos brinda los comentarios que ahora nos interesan. El anónimo masculino que inicia el diálogo ficticio, tal vez Chiaro Davazanti, nos ofrece un retrato extraordinario de esta mujer, a quien desea rendirse en vasallaje y a quien pide su amor. Los cinco primeros versos resultan en extremo elocuentes: "*Gentil donzella somma ed insegnata,/ poi c'ag(g)io inteso di voi tant' or(r)anza,/ che non credo che Morgana la fata/ né la Donna de(l) Lago né Gostanza/ né fosse alcuna come voi presc(i)ata [...]*".

Evidentemente, el retrato que se nos ofrece posee un notable interés para la historia de la difusión de los modelos artúricos franceses: el hada Morgana y la Dama del Lago son equiparadas con Gostanza d'Altavilla, madre de Federico II y dama de extendida fama y aprecio por las cortes italianas. La respuesta de la *Donzella* resulta sin duda más modesta, pues nos pinta un retrato que combina los tópicos de la humildad y del servicio amoroso:

*Ornato di gran pregio e di valenza  
e risplendente di loda adornata,*

*forte mi pregio più, poi v'è in plagenza  
d'avermi in vostro core rimembrata*

*ed invitate a mia poca possenza  
per acantarvi, s'eo sono insegnata,  
come voi dite c'ag(g)io gran sapienza;  
ma certo non ne son (tanto) amantata.*

*Amantata non son como vor(r)ia  
di gran vertute né di placimento;  
ma, qual ch'i' sia, ag(g)io buono volere*

*di servire con buona cortesia  
a ciascun ch'ama sanza fallimento:  
ché d'Amor sono e voglio ubidire.*

Resulta clara la influencia de los modelos estilísticos y lingüísticos desarrollados por Guittone d'Arezzo, de su temática subjetiva y, en algún sentido, trágica (Calenda, 1993: 311-324). Desde esta óptica podemos comprender mucho mejor el vocabulario empleado, sobre todo en la segunda estrofa, donde diríamos que se complementan los elogios del anónimo con las virtudes del intelecto. Se trata de un retrato indirecto, conformado a partir de los rasgos subrayados por el *otro*, que a un tiempo responde y se autorresponde, que define al sujeto y se proyecta en el diálogo, según las leyes de la retórica provenzal todavía no transformada por los stilnovistas (Menegueti, 1984: 158-161) <sup>3</sup>.

Como todos sabemos, la lírica femenina castellana no nace hasta su plasmación en los cancioneros quinientistas. Pero, a pesar de los siglos transcurridos desde el primer poema citado, las sorpresas en lo que atañe a nuestro tema de trabajo son nulas. Ni en el breve texto conservado, incompleto, de Doña María Sarmiento, de temática religiosa, ni en la canción atribuida a la Reina Doña Juana (probablemente Juana de Portugal, segunda esposa de Enrique IV de Castilla), ni en las *invenciones* de la marquesa de Cotrón y de "la Reina de Portugal", ni en los *motes* de Doña Catalina Manrique, Doña Marina Manuel ni de damas anónimas varias -si es que podemos dar un valor poético a *invenciones* y *motes* recogidos en los cancioneros del siglo XV- las autoras aluden a la belleza (Pérez Priego, 1990: 50, 52, 57, 58, 60, 65, 67, 72-73 y 74-77).

Muy finamente deberíamos hilar para valorar como alusivos a la belleza algunos versos de las otras mujeres castellanas que nos han legado textos poéticos. Parece difícil el caso de Doña Mayor Arias y su triste poema ante la ausencia de su esposo Ruy González de Clavijo, de viaje a la *Embajada a Tamorlán* que le encomendara Enrique III de Castilla a principios del siglo

---

<sup>3</sup> El texto del primer soneto del anónimo poeta es el siguiente: "Gentil donzella somma ed insegnata,/ poi c'ag(g)io inteso di voi tant' or(r)anza,/ che non credo che Morgana la fata/ né la Donna de(l) Lago né Gostanza// né fosse alcuna come voi presc(i)ata;/ e di trovare avete nominanza/ (ond'eo mi faccio un po(ca) di mirata/ c'avete di saver tant'abondanza):// però, se no sdegnaste lo meo dire,/ vor(r)ia venire a voi, poi non sia sa(g)gio,/ a ciò che 'n tutto mi poria chiarire// di ciò ch'eo dotto ne lo mio corag(g)io;/ e so che molto mi poria 'nantire/ aver contia del vostro signorag(g)io." Tras la respuesta de la Donzella, el poeta concluye: "Perc'ogni gioia ch'è rara è graziosa,/ mi son tardato, Compiuta Donzella,/ d'aver scritto a la vostra risposa/ la qual faceste a me fresca e novella.// E ben si testimonia, per la losa/ che di me usaste, che voi siete quella/ in cui altezza e gran valor riposa:/ cotal a(l)bor mostr' alto sua fior bella.// Sua fiore bella e d'amare lo frutto/ mostra 'n altezza com'è d'alto stato:/ però in gioia ab(b)o vostro detto tutto,// e pregovi che mi sia perdonato/ s'io m'invitai laove sone al postutto/ ch'io non son degno d'esser presentato." (Contini, 1960 : 436-438)

XV y que se convertiría en uno de los libros de viajes más interesantes del Medioevo peninsular. La alusión más clara y arriesgada aparece en una estrofa de oscura lectura, que nos dice: “Vivo en oraciones,/ este es mi meneo,/ non vistré colores/ ni aun cuantra peo/ fasta mis amores/ vengan, que deseo/ por ti, segund creo,/ non dará espuela.” (Pérez Priego, 1990: 45-46, vv. 62-69, y Severin, 1991).

Florencia Pinar tampoco nos brinda en sus canciones un retrato de la mujer de la época de los Reyes Católicos. Los efectos del amor son, como casi siempre, devastadores, y si Arias aludía a la tristeza interior y exterior, Pinar metaforiza sus estragos en una celebrada canción (Pérez Priego, 1990: 83, vv. 5-12, y Deyermond, 1978):

*Ell amor es un gusano,  
bien mirada su figura:  
es un cáncer de natura  
que come todo lo sano.  
Por sus burlas, por sus sañas,  
dél se dan tales querellas  
que, si entra en las entrañas,  
no puede salir sin ellas.*

¿Podemos entender "lo sano" también como "lo bello"? Tal vez sí, pues la hermosura y la salud se han asociado como pareja durante siglos de una manera casi unívoca. La voz de Pinar, tras los recientes estudios publicados, parece menos insignificante de lo que la crítica tradicional había zanjado por ignorancia (Snow, 1984, y Deyermond, 1995), aunque la atribución de sus poemas y las relaciones textuales que propicia la presencia de su hermano a través de las “glosas”, no parecen del todo resueltas (Di Stefano, 1996: 243-247).

Lamentablemente para el tema que nos ha reunido aquí, la mejor descripción de la belleza femenina nos la brinda un poema recogido en el *Cancionero de Herberay des Essarts* de una autora de personalidad dudosa. Se trata de la *respuesta* de una tal "Vayona" a la *pregunta* de Diego de Sevilla. Según Charles Aubrun, editor de esta recopilación, *Vayona* podría ser una dama francesa de la corte de la condesa de Foix que gobernó Navarra entre 1457 y 1461, personaje a quien se aludiría en unos versos de claras reminiscencias literarias:

*Si mirades más vezes, Diego y hermano,  
aquesta señora tanto excellente,  
fallares que su real continente  
es muy más divino que no humano;  
su rostro y sossiego con tanta mesura,  
su mirar tan honesto de sabia entendida,  
todos aquestos con gran fermosura  
la tienen velada y no adormida.*<sup>4</sup>

*Vayona* podría ser un hombre, sin lugar a dudas, si atendemos a la configuración de su retórica, a su vocabulario e imagería. La pobreza de sugerencias resulta tal que ni tan siquiera vislumbramos la tímida subjetividad de otros poemas líricos femeninos, en donde entrevemos

---

<sup>4</sup> La pregunta de Diego de Sevilla es la siguiente: “Dezitme, señora, si Dios vos dé vida,/ pues la discreción con vos siempre mora,/ la viril infanta de todas señora/ ¿para qué se nos muestra en son de dormida?/ Si es por estar tan bien basteçida/ de noble mesura sossiego en oír,/ la cara serena con poco reír,/ acto es de dama, por çierto, entendida.” (Ambas piezas en Pérez Priego, 1990 : 70)

unos mínimos rasgos que nos permiten aventurar el inicio de una lejana imagen propia. *Vayona* no se mira, sino que contempla a otra y sus versos copian, una vez más, la casuística heredada. La intimidad de trato que imaginamos parece también un mero pretexto para cumplir con el papel de mensajero que Diego de Sevilla le impone.

Y de un diálogo a otro, sin duda más atractivo. A pesar de los escasos versos de que disponemos de poetisas catalanas medievales, conservamos un singular debate, cuyo sentido primero alude plenamente a la belleza femenina: se trata de la “*Demanda feta per mossèn Ausiàs March a la senyora Na Tecla, neboda del Pare Sant*”, escrita hacia 1458. Se trata, como sabemos, de Tecla de Borja (1435-1459), sobrina de Calixto III y hermana de Alejandro VI, pontífices ambos de la poderosa familia valenciana que propició la formación literaria de esta joven viuda noble, que fuera clasificada como “*poetessa i al mateix temps com a dama intel·lectual*” (Massó i Torrents, 1936: 412). No puede ser éste el momento adecuado para abundar en un tema tan relevante como el de la educación de nuestras autoras; conviene subrayar en todo caso, ni que suene perogrullesco, su dimensión cortesana, que las distingue, también en este aspecto, de la lírica “popular” en boca de mujer, como pudieran ser las cantigas de amigo gallego-portuguesas o las *chansons de femme* francesas (Earnshaw, 1988).

El espacio cortés, su cultura e ideología, modela de forma rigurosa las piezas que estamos analizando. Ausiàs March se interroga sobre belleza e intelecto mediante una aproximación esquiva no sólo como consecuencia del género escogido y de la destinataria de su pregunta, sino también por el uso de una alabanza retórica -sobre la que deberíamos incorporar la diferencia de edad y la condición aristocrática del diálogo-: ¿qué sería más importante en nuestra dama, lo que admiran los ojos o lo que aprecian los oídos? Otros cuentan maravillas de ella, March, más experimentado en estas lides, entra en el juego literario y dirige su duda hacia quien mejor debiera darle cumplida respuesta (“*Vós, qui de totes valeu més/ així de fora com de dins*”), hacia quien, en definitiva, mejor ha podido contemplarse en el espejo <sup>5</sup>. En su *resposta*, Tecla de Borja confirma nuestras sospechas:

*Oïdes vostres raons belles,  
bon mossèn March, a qui em coman,  
responc-vos breu al que dit han  
segons jui que faç d'aquelles.  
Molt poc estim lo que en mi és,  
mas, puix forçat és lo meu dir,  
al qui dirà més val que em mir,  
jo li condemne lo procès.  
Però, si parle lo revés,  
de veritat mudant camins,  
a vós remet los meus juïns,  
qui sou de tots lo més entès.*

A mediados del siglo XV, Tecla de Borja acepta y rechaza a un tiempo las palabras del poeta, quizás por humildad, quizás por *coquetería*. Ella no puede -o no quiere- juzgar; aunque su versos nos sugieren que podría ser sujeto (lo es, ya de entrada, al responder), se complace al transformarse en objeto: se encomienda por partida doble a Ausiàs March y responde eludiendo

---

<sup>5</sup> El texto de la *demanda* de March es el siguiente: “*Entre els ulls i les orelles/ jo em trop un contrast molt gran/ e d'aquell jutgessa us fan/ parlant de vós maravelles./ Dien los ulls que val molt més/ de vós lo veure que l'oir./ Elles no hi volen consentir,/ dient que lo contrari és./ Vós, qui de totes valeu més/ així de fora com de dins,/ d'aquests dos senys mirau les fins/ e no l'esguard que propi els és.*” (Ambas piezas en Ferraté, 1994 : 402-403)

o confirmando a través de quien la juzgue. Tecla condena y a un tiempo se inhibe, ni atiende a la finalidad de los dos sentidos propuesta ni a sus apariencias (March, 1959: 132-134). Su manera sutil nos confirma su inteligencia, su negativa a proyectarse nos impide calibrar la percepción de su propia belleza.

Los ejemplos de la lírica románica medieval apuntados en las presentes páginas confirman por partida doble la imposibilidad de una experiencia singular que nos permita tejer una genealogía de la percepción femenina de la propia belleza. Los escasos versos conservados nos recuerdan que el arte de la composición poética durante la Edad Media románica fue una empresa masculina, en donde las pocas mujeres que se atrevían a acometer tal práctica debían atenerse a una retórica impuesta. Nuestras autoras son, en la mayoría de los casos, convidadas de piedra en un festín de palabras cuyas reglas ni rompen ni transgreden. Se dejan querer y participan ocasionalmente para confirmar su obligado papel; su voz se modula a partir de los esquemas, ideológicos y técnicos, que se les brinda, como si no pudieran concretar por sí mismas su propia realidad.

La verdad es esa y no otra. Las mujeres medievales de estas cortes, de estas ciudades, de estos palacios y conventos, no pudieron construir sus identidades a través de la experiencia lírica, ajena a su continente y a su contenido. No pudieron, y muy pronto algunas de ellas lo supieron: utilizaron cartas y tratados, mostraron su piedad y sus visiones, sus sueños y su religiosidad, y, a veces también, su intimidad. Será sólo a través de estas vías menos transitadas donde observaremos el inicio de la autocontemplación. La lengua latina les resultaba mucho más reconocible, a pesar de la densidad secular de su retórica, pues ellas mismas fueron educadas en un latín más ineludible que la lengua vulgar, en pleno ejercicio de construcción y artificio. Todavía deberían transcurrir unos cuantos siglos para que la lírica pudiera convertirse en un sendero en donde pudiera traducirse la imagen que contemplaban ante el espejo <sup>6</sup>.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALENDA, Corrado (1993). "I Siculo-toscani". En *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Franco Brioschi & Costanzo Di Girolamo (eds.), Turín: Bollati Boringhieri, vol. I, 311-324.
- CHERCHI, Paolo (1989). "The Troubled Existence of Three Women Poets". En *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. William D. Paden (ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 198-209.
- CONTINI, Gianfranco (1960). *Poeti del Duecento*, Milán-Nápoles: Riccardo Ricciardi.
- DEYERMOND, Alan (1978). "The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar", *Mester*, 7, 3-8.
- DEYERMOND, Alan (1995). "Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones". En *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Juan Paredes (ed.). Granada: Universidad, vol. I, 31-52.
- DI STEFANO, Giuseppe (1996). "Romances en el Cancionero de la British Library, Ms. Add. 10431". En *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*. Ana Menéndez Collera y Victoriano Roncero López (eds.). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 239-253.
- DRONKE, Peter (1968). *La lírica en la Edad Media*. Trad. J. M. Pujol. Barcelona: Ariel, 1995.
- EARNSHAW, Doris (1988). *The Female Voice in Medieval Romance Lyric*. Nueva York: Peter Lang.
- FERRANTE, Joan M. (1989). "Notes Toward the Study of a Female Rhetoric in the Trobairitz". En *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. William D. Paden (ed.). Philadelphia:

---

<sup>6</sup> Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a Lina Anguera, Gianni Pandolfi, Isabel de Riquer y Marta Segarra, quienes me brindaron su inestimable ayuda y sus consejos en diversos momentos durante la preparación de este trabajo.

University of Pennsylvania Press, 63-72.

FERRATÉ, Joan (1994). *Les poesies d'Ausiàs March. Introducció i text revisat*. Barcelona: Quaderns Crema.

LEJEUNE, Rita (1977). "La femme dans les littératures française et occitane du XIe au XIIIe siècle", *Cahiers de civilisation médiévale*, 20, 201-217.

MARCH, Ausiàs (1959). *Poesies*. Ed. Pere Bohigas. Barcelona: Barcino. 1959, vol. V.

MASSÓ i TORRENTS, Jaume (1936). "Poetesses i dames intel·lectuals". En *Estudis Universitaris Catalans. Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, 20, vol. I, 405-417.

MENEGHETTI, Maria Luisa (1984). *Il pubblico dei trovatori. La ricezione della poesia cortese fino al XIV secolo*, Turin: Einaudi, 1992.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1990). *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid: Castalia.

RIEGER, Angelica (1989), "Was Bieiris de Romans Lesbian? Women's Relations with Each Other in the World of the Troubadours". En *The Voice of the Trobairitz. Perspectives on the Women Troubadours*. William D. Paden (ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 73-94.

RIEGER, Angelica (1990), "En conselh no deu hom voler femna. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque", *Perspectives médiévales*, 16, 47-57.

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

RIQUER, Isabel de (1994). "Tota dona val mays can letr'apren: las trobairitz". En *Mujeres y literatura*. Àngels Carabí y Marta Segarra (eds.). Barcelona: PPU, 19-38.

RIQUER, Martín de (1975). *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona: Ariel, 1983.

RIQUER, Martín de (1995). *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

SEVERIN, Dorothy Sherman (1991). "Language and Imagery in Mayor Arias' poem *Ay mar braba esquiva* to her husband Clavijo". En *Homenaje a Hans Flasche*. K.-H. Körner y G. Zimmermann (eds.). Stuttgart: Franz Steiner, 553-560.

SNOW, Joseph (1984). "The Spanish Love Poet Florencia Pinar". En *Medieval Women Writers*. Katharina M. Wilson (ed.), Atenas: University of Georgia Press, 320-332.