

# Debat i paròdia en la poesia de les *trobairitz*: Castelloza (BEdT 109, 2) vs Bernart de Ventadorn (BEdT 70, 19)

Meritxell Simó

*Universitat de Barcelona*

[msimotor@ub.edu](mailto:msimotor@ub.edu)

<https://orcid.org/0000-0002-9043-9134>

Received: 02/03/2022; accepted 10/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.7203/MCLM.9.24044>

---

## Debate and Parody in the Poetry of the *Trobairitz*: Castelloza (BEdT 109, 2) vs Bernart de Ventadorn (BEdT 70, 19)

### ABSTRACT

This article documents and interprets the intertextual relationship between Castelloza's BEdT 109, 2 and Bernart de Ventadorn's BEdT 70, 19. After a brief introduction to Castelloza's poetry and its critical reception, we will analyse the clues that allow us to postulate, on the part of the *trobairitz*, an allusive intention to the song BEdT 70, 19 by Bernart de Ventadorn. The reading of Castelloza's song in the light of this dialogical relationship, as well as the insertion of the *trobairitz*'s lyrical voice in the troubadour corpus considered as a whole, must allow us to question the traditional vision of Castelloza as a "melancholic" poetess, aware of her inferiority in relation to the esteemed being, revealing the parodic dimension of her poetry.

### KEYWORDS

Castelloza; Bernart de Ventadorn; *trobairitz*; intertextuality; parody



*Magnificat Cultura i Literatura Medievals* 9, 2022, 263-279.

<http://ojs.uv.es/index.php/MCLM>

ISSN 2386-8295

---

## RESUM

Aquest article documenta i interpreta la relació intertextual que manté la composició BEdT 109, 2 de Castelloza amb BEdT 70, 19 de Bernart de Ventadorn. Després d'una breu introducció a la poesia de Castelloza i a la seva recepció crítica, s'analitzen els indicis que permeten postular per part de la *trobairitz* una voluntat al·lusiva a la cançó BEdT 70, 19 de Bernart de Ventadorn. La lectura de la cançó de Castelloza a la llum d'aquesta relació dialògica, així com la inserció de la veu lírica de la *trobairitz* en el corpus trobadoresc, globalment considerat, han de permetre qüestionar la visió tradicional de Castelloza com una poetessa "melancòlica", conscient de la seva inferioritat envers l'esser estimat, desvetllant la dimensió paròdica de la seva escriptura.

## PARAULES CLAU

Castelloza; Bernart de Ventadorn; *trobairitz*; intertextualitat; paròdia

Meritxell Simó. 2022. 'Debat i paròdia en la poesia de les *trobairitz*: Castelloza (BEdT 109, 2) vs Bernart de Ventadorn (BEdT 70, 19)', *Magnificat Cultura i Literatura Medievals*, 9: 263-279, DOI: <https://doi.org/10.7203/MCLM.9.24243> 

Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca PID2019-108910GB-C21 *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorrománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco*, del Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats.

## TAULA DE CONTINGUTS

- 1 Introducció – 265
- 2 Castelloza vs Bernart de Ventadorn – 267
- 3 *Trobairitz* i paròdia – 273
- 4 Obres citades – 277



## 1 Introducció

Des que l'any 1888 O. Schultz Gora va reunir i editar una antologia pionera de textos trobadorescos de veu femenina, el corpus de les *trobairitz* ha estat abordat des de prejudicis de molt diversa índole. El menysteniment de què fou objecte durant dècades, el palesen prou bé, com és sabut, els judicis d'Alfred Jeanroy, quan, no content de qüestionar l'existència de les *trobairitz*, insinuava la marginalitat de la seva presumpta producció poètica allunyant-la de l'activitat dels professionals del *trobar* per acostar-la a *celle des dilettantes* (1934: 311). També és sabut fins a quin punt la implantació, sobretot durant la segona meitat del segle XX, de nous paradigmes crítics, de la mà principalment de la historiografia sobre les dones i dels estudis de gènere, va possibilitar la "recuperació" del corpus de les *trobairitz* i el seu abordatge des d'impostacions metodològiques diverses de caire marcadament interdisciplinari. Aquesta redescoberta, tanmateix, no poques vegades s'ha fet des d'altres prejudicis, projectant-hi anacrònicament categories conceptuals contemporànies per explicar, per exemple, la polifonia de les veus femenines davant la presumpta uniformitat del discurs dels trobadors. Tot i que no és aquesta la seu per traçar un exhaustiu estat de la qüestió que podem llegir en altres llocs (Le Nan 2021: 225-245), prenc com a marc de referència per contextualitzar el discurs, certa tendència crítica a considerar la lírica de veu femenina de forma aïllada, al marge del corpus dels trobadors, i, el que, al meu parer, seria encara més qüestionable, a llegir-la des de categories hermenèutiques diferents, que sovint prioritzen el psicologisme i fins i tot postulen un marc de recepció femení (Bogin: 1976; Shapiro: 1978: 570; Paden 1989: 164). Voldria fer notar en aquest sentit que, si bé la possibilitat que dames d'alt llinatge interpretessin públicament les seves cançons amoroses escandalitzà els seus primers estudiosos – com proven els irreverents retrats del manuscrit de Béziers (Riquer 1993: 36; Brunel-Lobrichon 1989) o els comentaris de Claude Fauriel (1846, 2: 75) –, potser voler veure la producció de les *trobairitz* com una poesia íntima adreçada a un públic femení no és més que la cara amable de la mateixa moneda.

L'objectiu de les pàgines que segueixen es mostrar com aquesta tendència a llegir les cançons de les *trobairitz* segregant-les del conjunt del *corpus* trobadoresc sovint les priva d'una clau interpretativa que, com vol el joc de la variació formal, precepte primer de la *fin amor*, emergeix a través d'una lectura intertextual. La poesia de les dones, com la dels homes, només completa el seu sentit en relació amb la tradició en què forçosament s'insereix l'acte de compondre una cançó.

Un indicador del caràcter dialògic de la veu lírica femenina, prova de la participació activa de les dones en la literatura que es difonia a les corts (Lejeune 1977: 114), és l'aproximada paritat de *cansos* i *tenso*s en el corpus conservat. Alguns d'aquests debats poètics són mixtos i, de vegades, l'interlocutor és un trobador perfectament identificable (Huchet 1983: 87-90). Aquest fet objectiu,<sup>1</sup> que hauria de matisar la tendència a afaiçonar la veu lírica de les *trobairitz* segons l'arquetipus de la *chanson de femme* convertint-la en confidència primordialment adreçada a una altra dona, apunta a la vocació polèmica amb què la dona s'insereix en l'espai trobadoresc. El reduït nombre de debats que conservem entre trobadors i *trobairitz* s'incrementaria notablement si hi comptabilitzéssim tots els casos en què aquest diàleg depassa els límits de gènere de la *tenso* i es desvetlla a través de jocs d'intertextualitat. He triat Castelloza per il·lustrar aquesta necessitat de llegir la lírica femenina

1. o així per als que consideren fictícies la majoria de *tenso*s mixtes (Shapiro 1981; Zufferey 1999: 322-328).

en relació al corpus masculí, per tal com es tracta d'una de les autores que més han patit la mirada esbiaixada a què m'he referit abans. La seva obra ha estat sovint llegida en termes psicològics, vinculada al pessimisme, al masoquisme (Bruckner 1992: 881) o, en el millor dels casos, a una delicada melancolia (Bec 2013: 40; Le Nan 2021: 129). Aquests trets, prèvies ordenació *ad hoc* de les cançons i selecció de les variants convenients, fonamentarien fins i tot per a alguns estudiosos un itinerari emocional i poètic que, trencant la circularitat del cant, dibuixaria una anècdota biogràfica (Dronke 1984: 131).

Castelloza és, després de la Comtessa de Dia, la *trobairitz* de la qual ens ha pervingut una producció més extensa. Tot i així, el corpus conservat es redueix a tres composicions d'atribució segura, que apareixen en el mateix ordre als ms. *AIKd* (BEdT 109, 1; BEdT 109, 2; BEdT 109, 3); a les quals el cançoner *N* (Pierpont Morgan Library, 819, ff. 230v-232v) afegeix un quarta peça d'atribució incerta: [*P*]er ioi que ma/venga, (BEdT 461, 191). No tenim més informació de la *trobairitz* que el nom<sup>2</sup> i les notícies que es desprenen de la *vida* conservada, i que han permès circumscriure la seva activitat poètica a l'arc cronològic que va de finals del segle XII a principis del segle XIII:

Na Castelloza si fo d'Alvergne, gentils domna, moillier del Turc de Mairona. Et ama N'Arman de Breon et fez de lui sas cansos. Et era domna mout gaia e mout enseingnada e mout bella. Et aqui son escriptas de las soas cansos.

(Boutière-Cluzel-Schutz 1964 : 333)

Com és habitual en les *vidas* de *trobairitz*, la biografia de Castelloza especifica el lloc de procedència i els vincles de parentiu de l'autora, així com el destinatari dels seus versos. La hipòtesi d'identificació més plausible per al Turc de Mairona, al qual es refereix la *vida* com a marit de Castelloza, és la que apunta al personatge citat pel Dalí d'Alvernha en el sirventès compost en 1212 contra el bisbe de Clermont: "Mas vai guerra mesclan plus que'l Turcs de Mairona" (Guida-Larghi 2014: 145). Es tractaria del senyor del castell de Meyronne, personatge vinculat a l'entorn del trobador, que deuria el seu sobrenom al comportament heroic mostrat en la quarta o la cinquena croada. Al voltant de la cort del Dalí, també gravitaren la *trobairitz* Clara d'Anduza i Uc de Saint Circ (documentats fins c. 1257), trobador que una *razo* relaciona amb aquesta darrera. Més difícil resulta la identificació de l'Arman de Breon que la *vida* presenta com a destinatari de les cançons d'amor de Castelloza, i que Guida relaciona amb la traça documental d'un llinatge senyorial lligat al *castrum de Breone* (Puy-de-Dôme) (Guida-Larghi 2014: s.v. Castelloza). Si acceptem l'esmena de la lliçó de *Nnalmurs* per *NAlmucs* al v. 55 de BEdT 109, 2 ("n'Almirs" a *IK*; "n'Almir" a *d*; i "na Mieils", a *A*), se'n derivaria una possible menció, com a destinatària de la composició, a Almuc de Castellnou, documentada el 1219 (Guida-Larghi 2014: 43), la qual cosa ajudaria a precisar la cronologia suggerida pels indicis referits. Cap credibilitat atorga Riquer a la vida del segle XVIII que relaciona el trobador desconegut Pons de Merindol amb Castelloza i amb la cort de la reina Beatriu de Provença (Riquer 1975, 2: 1325). Paden recull, tot i que no hi dona credibilitat, la notícia reportada per l'antiquari J. B. Bouillet segons la qual la *trobairitz* va presidir una cort d'amor el 1230 (Paden 1981: 160).

Com ha fet notar Wendy Pfeffer, la caracterització que ens ofereix la *vida* de la *trobairitz* "Et era domna mout gaia e mout enseingnada e mout bella", correspon a la retòrica habitual de les *vidas*,

2. El nom de Castelloza ha estat interpretat com a "propietària de castells" però també referit a topònims concrets com ara Casteloux o Casteldoze (Guida-Larghi 2014: s. v. Castelloza; Paden 1981: 158-159).

on sovint les *trobairitz* es descriuen com a instruïdes (Azalais, Na Castelloza, Clara d'Anduza, Na Lombarda, Na Tibors), nobles (Azalais, Na Castelloza, Na Lombarda) i/o boniques (la Comtessa de Dia, Na Castelloza, Na Castelloza); resta poc freqüent, en canvi, que, com passa amb Castelloza, aquesta presentació canònica – que inclou nom, origen, estatus social i matrimonial, i qualitats físiques i morals – s'acompanyi d'una valoració sobre les seves aptituds poètiques (Pfeffer 2021).

El perfil biogràfic traçat per la *vida* pot completar-se amb el retrat iconogràfic que ens ofereixen els manuscrits *AIK*, inserit a la caplletra de *BEdT* 109, 1 (*A*, fol. 168v; *I*, fol. 125r; *K*, fol. 110v): *I<sup>3</sup>K* la representen dempeus, mentre que *A* la retrata asseguda al costat d'un cavaller, i incorpora una glosa marginal que ajuda a llegir l'escena “vna dona ka doneia cu(n) - j- caualler” (f. 168 v.). Tot i que el ric abillament l'assimila a altres *trobairitz*, la singularitat iconogràfica que la representa conversant amb un cavaller, sembla arrencar-la més aviat al costat de la representació dels trobadors. Probablement no es tracti d'un detall irrellevant si tenim en compte que una de les particularitats de l'obra conservada de Castelloza és l'assimilació de la seva veu lírica a la dels seus col·legues trobadors, que, des de la posició subordinada i submissa que imposa la metàfora feudal, canten l'amor envers un objecte de desig inassolible. Tant és així que, a propòsit d'aquesta *trobairitz* que més que adoptar exaspera l'actitud humil del trobador, declarant-se vassalla del cavaller que estima, Saverio Guida parla de la inversió radical de la jerarquia amorosa home-dona pròpia de la lírica trobadoresca (Guida-Larghi 2014: 145). Aquesta “inversió” és sens cap mena de dubte el tret distintiu que millor defineix la veu de Castelloza, enmig de la polifònica poètica de les *trobairitz*. Castelloza utilitza sovint el llenguatge feudal per expressar el vincle eròtic amb el destinatari de les seves cançons (*BEdT* 109, 1, v. 43; *BEdT* 109, 2, vv. 8, 16-18; 59, 62; *BEdT* 109, 3, v. 17), tret poc freqüent en la lírica de veu femenina que sovint ha dut a comparar-la amb Bernart de Ventadorn, per a molts, “el trobador de la metàfora feudal”. La comparació se sustenta tant en l'analogia de la veu que adopta el subjecte líric com en la similitud de l'objecte de desig, destinatari/ària de la cançó. Com han posat de relleu Anne L. Klinck i Ann Marie Rasmussen, l'amic de Castelloza “is the male version of the haughty, capricious domna, fully worthy of Bernart de Ventadorn's complaint” (Klinck-Rasmussen 2002: 144). La mateixa Castelloza afirma explícitament la voluntat de distanciar-se de l'altivesa de la *midons* per pregar humilment l'amic (*BEdT* 109, 2, VI). El problema, al meu parer, és que darrere d'aquesta actitud no hi ha tant una “personalitat” com el posicionament dins d'un espai poètic que, com hom reconeix en el cas dels trobadors homes, es defineix per un marcat component lúdic, fet de provocacions, rèpliques i contrarèpliques. Si volem trobar la clau de l'aproximació a Bernart de Ventadorn crec que no l'hem de buscar en cap inclinació natural de la *trobairitz* sinó per la via del joc de la intertextualitat, i no tant en la coincidència com en la voluntat polèmica.

## 2 Castelloza vs Bernart de Ventadorn

Un indicador de la relació polèmica, més que no pas d'afinitat, que busca Castelloza amb Bernart de Ventadorn és el diàleg implícit amb el trobador llemosí que detecto en la que és probablement la composició més emblemàtica de l'ortodoxa submissió de Castelloza als imperatius de la *fin'amor*:

---

3. per a la miniatura de *I vid.* G. Berton 1917.

(BEdT 109, 2)<sup>4</sup>

I. Ia de chantar non degr'aver talon,  
 car on mais chaz  
 e pieitz me vai d'amor,  
 que plaing e plor  
 fant en mi **lor estatge**;  
 car en mala merce  
 i mes mon cor e me,  
 s'en breu no·m rete,  
**trop ai faich lonc badatge.** 5

II. Ai! Bels Amics, sivals un bel semblan 10  
 mi faitz enan  
 q'ieu muoira de dolor,  
 qe l'amador  
 vos tenon per **salvatge**,  
 car ioia no·m ave 15  
 de vos, don no·m recre  
 d'amar per bona fe  
**totz temps, ses cor volatge.**

III. Mas ia vas vos non aurai cor **truau**  
 ni plen d'engan, 20  
 si tot vos n'ai peior,  
 c'a grand honor  
 m'o teing ez mon **coratge**;  
 anz pens qan mi sove  
 del ric pretz qe·us mante 25  
 e sai ben qe·us cove  
 dompna d'aussor paratge.

IV. Despois vos vi, fui al vostre coman,  
 et anc per tan,  
 Amics, no·us n'aic meillor; 30  
 que preiador  
 no·m mandetz ni messatge;  
 que ia·m viretz lo fre,  
 Amics, no·n fassatz re!  
 Car iois no mi soste, 35  
 a pauc de dol non ratge.

(BEdT 70, 19)<sup>5</sup>

I. Estat ai com om esperdutz  
 per amor un **lonc estatge**,  
 mas era·m sui reconogutz,  
 qu'eu avia faih folatge;  
 c'a totz era de **salvatge**, 5  
 car m'era de chan recrezutz ;  
 et on eu plus estera mutz,  
 mais feira de mon **damnatge.**

II. A tal donna m'era reudutz  
 c'anc no·m amet de **coratge**, 10  
 e sui m'eu tart aperceubutz  
 que **trop ai faih lonc badatge.**  
 oi mais segrai son uzatge:  
 d e cui que·m volha, serai drutz  
 e trametrai per tot salut 15  
**et aurai mais cor volatge.**

III. **Truans** volh esser per s'amor  
 e cove c'ab leis aprenda;  
 pero no vei domneyador  
 que menhs de me s'i entenda, 20  
 mas bel mes c'ab leis contenda,  
 c'antran'am, plus bel' e melhor,  
 que·m val e m'ayud' e·m socor  
 e·m fai de s'amor esmenda.

IV. Aquesta m'a faih tan d'onor 25  
 que platz li c'a merce·m prenda;  
 e prec la del seu amador  
 que·l be que·m fara, no·m venda  
 ni·m fassa far lonj' atenda  
 que lonc termini·m fai **paor**, 30  
 car no vei malvatz donador  
 c'ab lonc respaih no·s defenda.

4. Segueixo, per a les trobairitz citades a l'article, l'edició d'Angelica Rieger (1991)

5. Segueixo l'edició de Karl Appel (1915)

V. Si pro·i agues, be·us membri'en chantan q'aic vostre gan q'enbliei ab gran temor; puois aic <b>paor</b> 40 qe i aguessetz <b>dampnatge</b> d'aicella qe·us rete, Amics, per q'ieu desse <i>lo</i> tornei, car ben ere q'eu non ai poderatge 45	V. Ma donna fo al comensar franch' e de bela companya; per so la dei mais (amar) 35 que si·m fos fer' et estranha; dreihs es que donna s'afranha vas celui qui a cor d'amar qui trop fai son amic preyar, dreihs es c'amics li sofranha. 40
VI. Dels cavalliers conosc que <i>i fant lor dan</i> car ia preian dompnas plus q'ellas lor, c'autra ricor no·i ant ni seignoratge; 50 que pois dompna s'ave d'amar, preiar deu be cavallier, s'en lui ve proez'e vassalatge.	VI. Domna, pensem del enjanar lauzengers, cui Deus contranha, que tan com om lor pot emblar de joi, aitan s'en gzanha. E que ja us no s'en planha! 45 Lones tems pot nostr' amors durar, sol can locs er, volham parlar, e can locs non er, remanha.
VII. Dompna <i>N'Almucs</i> , ancse 55 am so don mal mi ve, car cel qui pretz mante a vas mi cor volatge.	VII. Deu lau qu'era sai chantar mal grat n'aya na Dous-Esgar 50 e cil a cui s'acompanha.
VIII. Bels Noms, ges no·m recre de vos amar iasse, 60 car viu en bona fe, bontatz e bon coratge.	VIII. Fis Jois, ges no·us pose oblidar, ans vos am e·us volh e·us tenh char car m'etz de bela companha.

Com revelen a cop d'ull les més que evidents represes de l'intertext ventadornia, destacades en negreta, si, en comptes de fer una lectura de la cançó referida a una vivència real o imaginària, la llegim inserida en el corpus trobadoresc, es fa palesa la voluntat d'articular el discurs al voltant d'una qüestió cabdal en el debat cortès com és la que incumbeix el tema de la fidelitat en el vassallatge davant la no correspondència de l'ésser estimat. La *canço* de Castelloza no només tracta un tema central i polèmic en el microcosmos trobadoresc, sinó que ho fa al·ludint a un trobador i a una peça que hem de situar al bell mig del famós debat sobre la durada i les possibilitats de realització de l'amor que, conegut des de Roncaglia com a Tristany-Carestia, va implicar trobadors i *trouvères*.<sup>6</sup> Cal recordar, en aquest sentit, que BEdT 70, 19, sobre la qual, com mostrarem després, es construeix el discurs de Castelloza, i que conservem també al cançoner francès *W*, va ser inserida al debat Tristany-Carestia per Luciano Rossi a partir de l'estudi de les relacions intertextuals que aquesta *canço* manté amb la de la *lauzeta* (BEdT 70, 43), amb Raimbaut d'Aurenga (BEdT 389, 32),

6. Al treball de Roncaglia (1958), que reprenia una recerca iniciada per Delbouille (1957), han seguit nombrosos estudis orientats a precisar la cronologia i el significat del debat sobre ètica amorosa que va involucrar Bernart de Ventadorn, Chrétien de Troyes i Raimbaut d'Aurenga. A part de l'estudi citat de Rossi (1987), pot llegir-se un acurat estat de la qüestió de l'abundosa bibliografia crítica sobre el tema a Spetia (2017: 24-121).

i amb la composició de Chrétien de Troyes *Amors tençon et bataille* (Rossi 1987: 55 i ss.). Voldria afegir encara una prova addicional quant al coneixement per part de Castelloza dels textos que gravitaven al voltant del famós debat, més enllà de Bernart de Ventadorn. I és que no em sembla agosarat conjecturar que les referències a Bernart de Ventadorn que trobem a BEdT 109, 02 es completen amb l'al·lusió per part de la *trobairitz* a una altra composició involucrada en la polèmica Tristany-Carestia: *Si tot m'ai tarzat mon chan* (BEdT 167, 53) de Gaucelm Faidit, un trobador que, segons Rossi, hauria estat el tercer en entrar al debat, proporcionant el motlle formal i conceptual a partir del qual Chrétien de Troyes hauria construït la seva rèplica amb *D'Amors qui m'a tolu a moi* (Rossi 1987: 28-29). En aquest context, faig notar que Castelloza pren un nombre molt important de paraules rima de la composició de Gaucelm Faidit: *chan* (BEdT 109, 2, v.2; BEdT 167, 53, v.1), *estatge* (BEdT 109, 2, v.5: "lor estatge"; BEdT 167, 53, v.2: "lonc estatge"), *merce* (BEdT 109, 2, v.6; BEdT 167, 53, v.48), *rete* (BEdT 109, 2, v. 8: "no-m rete"; BEdT 167, 53, v. 45: "e-m rete"); *semblan* (BEdT 109, 2, v. 10; BEdT 167, 53, v.16), *salvatge* (BEdT 109, 2, v. 14; BEdT 167, 53, v.14), *bona fe* (BEdT 109, 2, v.17, 61; BEdT 167, 53, v.46), *engan* (BEdT 109, 2, v.20; BEdT 167, 53, v.18); *coratge* (BEdT 109, 2, vv.23, 62; BEdT 167, 53, v.11), *tan* (BEdT 109, 2, v.29; BEdT 167, 53, v.15), *chantan* (BEdT 109, 2, v.29; BEdT 167, 53, v.15), *dampnatge* (BEdT 109, 2, v.41; BEdT 167, 53, v.4), *rete* (BEdT 109, 2, v.42; BEdT 167, 53, v.45), *re* (BEdT 109, 2, v.34; BEdT 167, 53, v.42), *chantan* (BEdT 109, 2, v.37; BEdT 167, 53, v.6), *seignoratge* (BEdT 109, 2, v.50; BEdT 167, 53, v.13), *be* (BEdT 109, 2, v. 52; BEdT 167, 53, v.52), *ve* (BEdT 109, 2, v.52; BEdT 167, 53, v.52), *be* (BEdT 109, 2, v.51; BEdT 167, 53, v.54, 57); a més de conceptes significatius també destacats en rima: *bel semblan* (BEdT 109, 2, v.10) / *bella semblança*, (BEdT 167, 53, v.26); *enan* (BEdT 109, 2, v.10) / *enanssa*, (BEdT 167, 53, v.26); *viretz lo fre* (BEdT 109, 2, v.33) / *vir mon fre* (BEdT 167, 53, v.55).

I aventuro una interpretació: Castelloza hauria volgut defensar la seva fidelitat als preceptes de la *fin'amors*, d'una banda, com veurem tot seguit, desmarcant-se de BEdT 70, 19, una misògina *chanson de change*; de l'altra, fonamentant la *pars construens* del seu discurs en l'adhesió a BEdT 167, 53, una cançó on Gaucelm Faidit, adreçant-se a Raimbaut d'Aurenga (Linhaure) i en oberta polèmica amb Bernart de Ventadorn, havia defensat la irreversibilitat del vassallatge amorós.

Un cop esbossat el que entenc que seria el marc interpretatiu de BEdT 109, 02, passo a abordar els vincles concrets que lliguen la *canço* de Castelloza a la de Bernart de Ventadorn. He fet notar, d'entrada, la repetició de les paraules rima *estatge* (BEdT 109, 2, v.5; BEdT 70, 19, v.2), *badatge* (BEdT 109, 2, v.9; BEdT 70, 19, v.12); *salvatge* (BEdT 109, 2, v.14; BEdT 70, 19, v.5); *volatge* (BEdT 109, 2, v.18; BEdT 70, 19, v.16); *coratge* (BEdT 109, 2, v.23; BEdT 70, 19, v.10); *dampnatge* (BEdT 109, 2, v.41; BEdT 70, 19, v.8); *paor* (BEdT 109, 2, v.40; BEdT 70, 19, v.30). Aquesta vistosa intenció al·lusiva s'insereix en una intricada xarxa de repeses d'elements lèxics, fórmules i estilemes que comentaré a continuació, atenent a la seva distribució seqüencial al llarg de la cançó.

Obre la cançó de la *trobairitz* l'exordi metapoètic tan característic de la producció de Bernart de Ventadorn. En el seu cas, Castelloza afirma que canta malgrat que no n'hauria de tenir ganes, atès que com més canta menys n'obté, de l'ésser estimat ("car on mais chan / e pietz me vai d'amor", vv. 2-3) i només albira la possibilitat d'esperar en va ("s'en breu no-m rete, / trop ai faich lonc badatge", vv. 8-9). El tema de l'espera infructuosa associat a la percepció per part de l'enamorat que com més prega pitjor li van les coses també és característic del cançoner del trobador llemosí. El trobem sovint formulat explícitament: "On plus la prec, plus m'es dura; / mas si'n breu tems no-s melhora, / vengut er al partiment" (BEdT 70, 30, vv. 33-35). I també el trobem referit a la seva experiència poètica en un fragment de *So fo e-l temps qu'om era gais* de Raimon Vidal de Besalú on, abans d'introduir uns versos de la cançó de la *lauzeta*, el cavaller protagonista compara la seva sort a la de Bernart de Ventadorn, (*So fo*, R, vv. 419-33): "E pietz aten, e pietz aten, / car on pus ab mi



dons m'aten / ni may la prec iey, may y pert".<sup>7</sup> Precisament els versos de la *lauzeta* són els que més clarament ressonen en l'exordi de Castelloza. La presentació en condicional de la renúncia al cant, actitud esperable que la resta de la cançó contradia, evoca intencionadament la *recreantise* amorosa que exhibia Bernart de Ventadorn en posicionar-se, amb la cèlebre *canço*, en el debat Tristany-Carestia, a la qual cosa s'ha d'afegir la represa d'estilemes de BEdT 70, 43 per part de Castelloza: "car em mala merce / ai mes mon cor / e me..." (BEdT 109, 2, vv.6-8) / "Chazutz sui en mala mercè" (BEdT 70, 43, v. 32); "tout m'a mo cor, e tout m'a me" (BEdT 70, 43, v.13); "e s'en breu no-m rete" (BEdT 109, 02, v.8); "e vai m'en, pus ilh no-m rete" (BEdT 70, 43, v.55). Les reminiscències de la *lauzeta* que detecto en la cançó de Castelloza encara estrenyen més el llaç que la vincula a BEdT 70, 19 si tenim en compte que, com ja hem recordat abans, Luciano Rossi ja havia detectat una voluntat al·lusiva a la *lauzeta* en aquesta altra composició de Bernart de Ventadorn (Rossi 1987: 55).<sup>8</sup>

El paral·lelisme entre les cançons de Castelloza i de Bernart de Ventadorn és ben palès a la segona cobla que, dedicada al *bel amic* en el cas de la *trobairitz*, i a la *domna* en el cas del trobador, plasma la diferent actitud del jo líric davant la manca de reciprocitat amorosa. De signe contrari a la intenció de Bernart de Ventadorn d'abandonar la dama per una altra més favorable ("oi mais segrai son uzatge / de cui que-m volha, serai drutz / e trametrai per tot salut", BEdT 70, 19 vv.13-15), és la declaració de Castelloza: "de vos, don no-m recre / d'amar per bona fe" (BEdT 109, 2, vv.16-17). Rebla la contraposició, el *cor volatge* del darrer vers de la cobla, emmarcat en una sentència afirmativa en el cas de Bernart de Ventadorn (v. 16) i negativa en el cas de Castelloza (v. 18).

La voluntat de construir una subjectivitat antagònica a la de Bernart de Ventadorn s'exhibeix ostensiblement des de l'*incipit* de la tercera cobla: "Mas ia vas vos non aurai cor truan" (BEdT 109, 2, v.19) / "Truans volh esser per s'amor" (BEdT 70, 19, v.17). I és subratllada per la utilització contrastada dels comparatius *peior* i *melhor*: mentre que Castelloza es manté fidel malgrat que el cavaller no la correspon com deuria ("Mas ia vas vos non aurai cor truan / ni plen d'engan, / si tot vos n'ai peior", BEdT 109, 2, vv.19-21),<sup>9</sup> Bernart de Ventadorn abandona la dama per una *melhor*, adjectiu que s'ha d'entendre en el context com a més favorable ("c'antran'am, plus bel' e melhor, / que-m val e m'ayud' e-m socor / e-m fai de s'amor esmenda", BEdT 70, 19, v.17). L'expressió de la *trobairitz* "m'o teing en mon coratge" (v. 23) reprèn intencionadament el vers 10 de Bernart de Ventadorn, que en la cobla anterior justifica l'abandó per saber-se no correspost: "c'anc no-m amet de coratge". En el cas de la *trobairitz*, en canvi, el desig es basta a si mateix en tant que font d'ennobliment. La presumpció de Bernart de Ventadorn, que es vanta de no conèixer "domneyador que melhs de me s'i entenda" (BEdT 79, 19, vv.19-20), és contrapuntada per la humilitat de Castelloza, que no dubta a considerar el seu mèrit indigne del *ric pretz* del cavaller al que canta (BEdT 109, 2, vv.24-27).

La simetria dels dos discursos es perllonga a la quarta cobla, on la *trobairitz* ("Amics, no-us

7. Cito per l'edició de Field 1989-1991.

8. L'estudiós apunta concretament a la relació entre els últims versos de la *lauzeta* ("De chantar me gie e-m recre / e de joi e d'amor m'escon", BEdT 70, 43, vv.59-60) i els versos inicials de BEdT 70, 19 ("Estat ai com om esperdutz / per amor un lonc estatge, / mas era-m sui recognogutz / qu'eu avia faih folatge, vv. 1-4), i hi veu l'expressió d'una represa de l'activitat per part de Bernart de Ventadorn després d'una crisi poètica (Rossi 1987: 56). Fins i tot la consciència del propi mestratge proclamada a la tercera cobla ("no vei domneyador / que menhs de me s'i entenda", BEdT 70, 19, vv.19-20) seria llegible com una irònica rèplica del "tan cuidava saber / d'amor e tan petit en sai!" (BEdT 70, 43, vv.9-10). Altres indicis que veu Rossi de la connexió de BEdT 70, 19 amb la polèmica franco-occitana són la presència de la cançó a *W*, així com la utilització a *Amors tençon e bataille* (RS 121) de les paraules rima *volages*, *salvages*, *damages* i dels verbs *atendre* i *vendre*. Segons l'estudiós, la coincidència hauria de llegir-se com a expressió de la intenció de Chrétien de Troyes de replicar a Bernart de Ventadorn, contraposant la seva fidelitat a la volubilitat del llemosí.

9. Adopto la interpretació de Lavaud d'un vers difícil: "bien qu'en échange je vous trouve pire à mon égard" (1910, 2: 502).

n'aic meillor;” BEdT 109, 2, v.30) repren el vers 22 de Bernart de Ventadorn (“c’antran’am, plus bel’ e melhor” BEdT 70, 19 v.22), per evidenciar novament un contrast que es concreta en la diferent actitud envers l’espera: d’una banda, el rebuig de Castelloza a implorar qualsevol concessió (“que preiador / no-m mandez ni messatge; / que ia-m viretz lo fre / Amics no-n fassatz re”, BEdT 109, 2, vv.31-34); de l’altra, la impaciència de Bernart de Ventadorn (“e prec la del seu amador / que-l be que-m fara, no-m venda / ni-m fassa far lonj’ atenda”, BEdT 70, 19, vv.27-29).

Igualment contrària és la forma com utilitzen l’un i l’altra la metàfora feudal. Bernart de Ventadorn, que, apel·lant al *do ut des* feudal, justifica el trencament del pacte amb la dama (vv. 9-12) per buscar-se’n una altra (vv. 25-26), sentència:

Ma domna fo al comensar  
franch’ e de bela companya  
per so la dei mais (amar)  
que si-m fos fer’ et estranha  
(Que) dreihz es que domna s’afranha  
vas celui qui a cor d’amar  
qui trop fai son amic preyar,  
dreihz es c’amics li sofranha (vv. 33-40)

En la cançó de Castelloza, en canvi, el motiu del guant s’adapta a una situació triangular en la qual la *trobairitz* es veu exclosa del sistema de contraprestacions afectives associat al lliurament de la penyora en qüestió. Es tracta en aquest cas d’un guant robat, pertanyent a la dama estimada, per l’amic al qual canta, i que la *trobairitz*, penedida, s’apressa a retornar per no buscar-li mal. La fidelitat de Castelloza, a diferència de la del trobador, resisteix, així, no només la no correspondència ans la traïció, atès que s’insinua aquí que l’amic té una altra amant. En la mateixa línia apunta la represa del mot *paor* referit no egotísticament a la por a patir per amor (BEdT 70, 19, vv.30), sinó a la por a causar mal a l’amic (BEdT 109, 2, v.40).

La darrera cobla, on s’hi recull l’essència de sengles posicionaments amb relació al codi, presenta en ambdós casos un to conclusiu: si Bernart de Ventadorn convida l’estimada a enganyar, seguint l’estela de Raimbaut d’Aurenga<sup>10</sup> en la famosa polèmica amb Chrétien de Troyes i el mateix Bernart (“Domna, pensem del enjanar / lauzengers, cui Deus contranha”, BEdT 70, 19, vv.41-42); Castelloza reivindica el dret de la dona a assumir la veu lírica del jo trobadoresc (“que pois dompna s’ave / d’amar, preiar deu be / cavallier, s’en lui ve / proez’e vassallatge”, BEdT 70, 19, vv.51-54).

La doble tornada que presenten ambdues cançons subratlla la voluntat al·lusiva per part de Castelloza. Mentre que Bernart s’adreça a dues dames – la que ha deixat (“mal grat n’aya na Dous-Esgar”, BEdT 70, 19, v.50) i la nova (“Fis Jois, ges no-us pose oblidar”, BEdT 70, 19, v.52) –, la *trobairitz* dedica la primera a una col·lega<sup>11</sup> (*Dompna NA/mucs*, BEdT 109, 2, v.55), i la segona a l’enamorat (*Bels Noms*, BEdT 109, 2; v. 59). El calculat paral·lelisme mostra clarament que la intencionalitat última de la composició de Castelloza no és tant exhibir la seva lleialtat sòlidament edificada sobre els preceptes de la *fin’amor*, com la transgressiva subversió d’aquests preceptes per part de Bernart de Ventadorn. Com a conclusió, entenc que el que amaga aquest calculat

10. “Vejat, dompna, cum Dieus acor / dompna que d’amar agrada. / Q’Iseutz estet en gran paor, / puois fou breumens conseillada; / qu’il fetz a son marit crezen / c’anc hom que nasques de maire / non toques en lieis. Mantenen / atrestal podetz fos faire!” (BEdT 389, 32, vv.41-48); Pattison ed. 1952: 161.

11. A propòsit de l’enviament a Almucs apunta Paden (1981): “In addressing Poem II to Almois de Castelnou, Na Castelloza stresses the contrast between Almois’ show of self-respect and her own subservience”.

capgirament dels versos de Bernart de Ventadorn és una voluntat paròdica més que no pas un tarannà de la *trobairitz*, melancòlic o de qualsevol altra mena.

### 3 *Trobairitz* i paròdia

La hipòtesi que acabo de formular cobra més força si donem un cop d'ull al corpus poètic de les *trobairitz* i constatem que la paròdia i el capgirament burlesc del discurs masculí pauta sovint el posicionament de les dones en relació al codi eròtico-poètic de la *fin'amor*. N'és un bon exemple la Comtesa de Dia, la *trobairitz* que, per les dimensions de l'obra conservada, encapçala el corpus. L'erotisme obert i sensual que amara els seus versos, tant si tradueix la personalitat desinhibida que va escandalitzar la vella crítica com si obeeix a l'adopció d'un llenguatge poètic associat al registre líric de la cançó de dona, es concreta sovint en una divertida contravenció dels preceptes de la *fin'amor*. És el cas de BEdT 46, 4, on, com va mostrar Tilde Sankovitch (1999:120), la noble dama juga a capgirar totes les convencions sobre les quals s'edifica el discurs amorós dels trobadors. L'ideal de mesura que propugna la *fin'amor* és reemplaçat per "l'excés" ("cum eu l'ai amat a sobrier", v. 4); la norma del secret i la discreció, pel desig de proclamar la intimitat amorosa als quatre vents ("e vuoill sia totz temps saubut", v. 3); la timidesa de l'enamorat, per l'expressió oberta del desig sexual ("Ben volria mon cavallier / tener un ser en mos bratz nut", vv. 9-10). La *trobairitz* s'adjudica a més el paper actiu que nega a les dones el codi amorós trobadoresc i assigna el passiu, de deixar-se estimar i adular, a l'enamorat, "que ha tingut" ("per un cavallier q'ai agut", v. 2), i que vol tornar a tenir, en un sentit feudal, però també sexual: "Cora-us tenrai en mon poder / e que iagues ab vos un ser, / e qe-us des un bais amoros?" (vv. 18-20). Com afirma Sankovitch: "to a standard representation of woman as the holder of moral power she [la Comtesa de Dia] opposes her impatient yearning for sexual power" (1999: 120).

El mateix propòsit lúdic traspua el capgirament en boca de la *trobairitz* Lombarda de la retòrica cortesa amb què Bernart Arnaut d'Armagnac pretén enamorar-la. En les dues primeres cobles del debat conservat entre tots dos (BEdT 288, 1; 54, 1), el trobador proclama que per amor a Lombarda de grat renunciaria al seu nom per dur el d'ella, i en fa una encesa lloança comparant-la amb altres dames a les quals supera en mèrit:

[Bernartz N'Arnautz]

Lombards volgr'eu eser per Na Lonbarda,  
 q'Alamanda no-m plaz tan ni Giscarda,  
 qar ab sos oiltz plaisenz tan ien mi garda,  
 qe par qe-m don s'amor; mas trop me tarda,  
 qar bel veser  
 e mon plaiser  
 ten e bel ris en garda,  
 que nuls no-l pod mover.

Seigner Iordan, se vos lais Alamagna,  
 Fransa e Peiteus, Normandia e Bretagna,  
 be me devez laisar senes mesclagna  
 Lombardia, Liverno e Lomagna.  
 E si-m valez,  
 leu per un dez

valdr'e-us ab leis qu'estragna  
es de tot avol prez. (vv. 1-16)

Clou la declaració amorosa l'apòstrofe a la dama, definida com a mirall de mèrit:

Mirail-de-Prez,  
conort avez,  
ges per vila no-s fragna  
l'amor en qe-m tenez. (vv. 17-20)

La dama mirall, però, que parla en les dues estrofes següents es revela un mirall deformant (Sankovitch 1989) de les belles imatges construïdes pel seu enamorat. Així, jugant amb els dos noms del seu interlocutor, Lombarda diu que esdevindrà Bernarda i Arnauda; i fa del doblet calidoscopi quan, per divertir-se encara més, invoca també les altres dames citades pel trobador i pregunta a un pobre Bernart Arnaut, perplex i, sobtadament perdut en una cambra de miralls, quina dona tria: “volh quem digatz el miralh on miratz”:

[Na Lombarda]

Nom volgr'aver per Bernart / Na Bernarda  
e per N'Arnaut N'Arnauda apelada;  
e grans merces, Seigner, car vos agrada  
c'ab tals doas domnas m'aves nomnada.  
Voil qe-m digaz  
cab mais vos plaz  
ses cuberta selada,  
el mirail on miraz.

Car lo mirailz e no veser descorda  
tan mon acord c'ab pauc no-l desacorda;  
mas can record so q'el meus noms recorda  
en bon acord totz mons pensars s'acorda;  
mas del cor pes  
on l'aves mes  
qe sa maiso ni borda  
no vei qe lui taises. (vv. 21-36)

Com declara Rosa Medina (2021: 248), en un article recent que fa per manera de conciliar la lectura psicoanalítica de T. Sankovitch (1989) amb la recerca històrica d' A. Rieger (1991: 242-254):

Na Lombarda se habría deshecho de la “alargada sombra” de *Midons* para devenir ella misma, ser una voz que habla, que emite un mensaje diferente donde reta a Bernart a que le responda a quién ve ahora en el espejo, una vez este ha sido roto. La Lombarda que ahora tiene identidad propia sería asimismo la que, en nuestra opinión, daría paso a Lombarda, el personaje histórico...

Un darrer i conegut exemple que vull recordar, d'entre les interessants mostres que ens ofereix la galeria de debats mixtos que hem conservat, és el que mantenen Gui d'Ussel, el trobador de la *mala cansó*, que alterna en el seu cançoner la lloança encesa i el blasme de la dama; i la vescomtessa Maria de Ventadorn, *trobairitz* i rica mecenes de trobadors (BEdT 194, 9; 295, 1). Significativament, la vescomtessa convida Gui d'Ussel a cantar en els versos inicials (“Gui d'Uissel, be-m pesa de

vos / car vos etz laissatz de chantar;<sup>12</sup>/ e car vos i volgra tornar / – per que sabetz d'aitals razos – / vuoill qe-m digatz..." vv. 1-5); és a dir, no s'autorepresenta en el debat com a *trobairitz* que dialoga amb un altre trobador, al qual planteja una qüestió de casuística amorosa, sinó com a mecenes. L'autorepresentació, sens dubte intencional, resulta del tot adequada al tema de la composició ("si deu far egalmen / dompna per drut, qan lo qier franchamen / – cum el per lieis – tot qant taing ad amor, / segon los dreitz que tenon l'amador", vv. 5-8), on Maria contesta les pretensions paritàries de Gui d'Ussel, defenent la prerrogativa de superioritat que ha de conservar la dama envers l'amant fins i tot quan aquest és acceptat com a *drutz*. Amb una ironia, en paraules d'A. Rieger, "tan característica de muchas *trobairitz*" (2003: 52), Maria tanca el debat, que conservem inacabat, titllant de traïció qualsevol aspiració per part de l'home a un tracte igualitari:

Gui d'Ussel, ges d'aitals razos  
 non son li drut al comenssar;  
 anz ditz chascus – qan vol *prejar*  
 –mans zointas e de genolos:  
 "Dompna, voillatz qe-us serva franchamen  
 cum lo vostr'om' – et ella enaissi-l pren.  
 Eu vo-l jutge per dreich a trahitor  
 si-s rend pariers e-s det per servidor. (vv. 33-40)

Per a l'estudiosa alemanya,

Maria remite a la oposició entre, como diria Erich Köhler, *Ideal und Wirklichkeit*, es decir, idealidad y realidad de la *fin' amor*, el contraste entre los admiradores humildes de los principios que acaban por darse tono de señores, una pretensión que en ningún caso puede dejar pasar la vizcondesa de Ventadorn (Rieger 2003: 52).

Sense negar el caràcter polièdric del corpus de les *trobairitz*, ni que aquest pugui ser un reflex del ric espectre de veus femenines que la tradició poètica medieval posava a disposició d'aquestes autores (Medina: 2018); voldria fer notar que el to lúdic i polèmic que sovint adopten els seus versos es revela un interessant fil conductor. Reunint aquestes dues característiques, la singularitat de les respectives personalitats poètiques i l'exacerbació del component lúdic del joc del trobar, potser ens podríem preguntar si, com en el cas de molts trobadors, aquesta idiosincràsia no té a veure també amb l'estatut social, atès que parlem sempre de dames d'alt llinatge, i no només amb el gènere.<sup>13</sup>

Recordem, en aquest sentit, que el to burlesc i el distanciament irònic que adopten les dones nobles, davant d'un codi poètic que presumptament les enalteix atorgant-los un paper modèlic en la construcció de la identitat masculina, caracteritza la recepció de la *fin' amor* també en altres indrets geogràfics i culturals. Només cal pensar fins a quin punt l'ambigüitat i la ironia defineixen també la producció literària que gravita al voltant d'altres figures vinculades a l'espai trobadoresc, com la comtessa Maria de Xampanya, mecenes de trobadors, dedicatària del *Chevalier de la Charrette*, i fins i tot personatge de ficció en obres que aborden la concepció amorosa de matriu trobadoresca amb un esperit decididament lúdic (Simó 2021/2).

12. Sobre els motius de l'allunyament de Gui d'Ussel del trobar vegeu Rieger (1991: 267)

13. El registre burlesc travessa des dels orígens la lírica dels grans senyors occitans, on contrapunta la jactància amb què el duc d'Aquitània presumia de les seves proeses sexuals ((BEdT 183, 2, v. 36), la complaença amb què el comte d'Aurenga exhibia la seva condició d'enamorat castrat (BEdT 389, 31).

La tradicional imatge de Castelloza, humil i conscient de la seva inferioritat davant l'enamorat, podria capgirar-se si entenem que, amb bones dosis d'ironia, una cançó com *Ia de chantar non degr'aver talan* no té altra intenció que la d'afirmar l'excel·lència de la *trobairitz* en detriment d'un trobador que ja havia assolit l'estatut de clàssic, com proven les nombroses cites dels seus versos en la literatura romànica contemporània (Simó 2020). Paradoxalment, Castelloza afirmaria la seva superioritat, derrotant, amb humilitat i adhesió devota al codi de la *fin'amor*, ni més ni menys que el gran Bernart de Ventadorn.

## 4 Obres citades

- Appel, Karl. 1915. *Bernart von Ventadorn, seine Lieder, mit Einleitung und Glossar* (Halle a. S.: Max Niemeyer) <<https://go.uv.es/1EW5FBn>>
- Bec, Pierre. 2013. *L'Amour au féminin: Les Femmes-troubadours et leurs chansons* (Gardonne: Fédérop)
- Bertoni, Giulio. 1917. 'Il vestito della trovatrice Castellosa', *Archivum Romanicum*, 1: 228-230 <<https://go.uv.es/ZPtUm4V>>
- Bogin, Meg. 1976. *The Women Troubadours* (New York: Paddington) <<https://archive.org/details/womentroubadours0obogi>>
- Boutière, Jean; Schutz, Alexandre H; Cluzel, Irenée M. 1964. *Biographies des troubadours* (Paris: Nizet)
- Bruckner, Matilda T. 1985. 'Na Castelloza, Trobairitz, and Troubadour Lyric', *Romance Notes*, 25.3: 239-5 <<http://www.jstor.org/stable/43802003>>
- Bruckner, Matilda T. 1992. 'Fictions of the Female Voice: The Women Troubadours', *Speculum*, 67.4: 865-891 <<https://doi.org/10.2307/2863471>>
- Brunel-Lobrichon, Geneviève. 1989. 'Images of Women and Imagined Trobairitz in the Béziers Chansonnier', in *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, ed. by William D. Paden (Philadelphia: University of Pennsylvania Press) <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv5130m8>>
- Delbouille, Maurice. 1957. 'Les senhals littéraires désignant Raimbaut d'Orange et la chronologie de ces témoignages', *Cultura Neolatina*, 17: 49-73
- Dronke, Peter. 1984. 'The Provençal Trobairitz Castelloza', in *Medieval Women Writers*, ed. by Katherina Wilson (Athens, GA: University of Georgia Press), pp. 131-152 <<https://archive.org/details/womenwritersofmiiodron>>
- Fauriel, Claude C. 1846. *Histoire de la poésie provençale*, 2 vols (Paris: Labitte) <<https://go.uv.es/vRQRKW5>>
- Field, Hugh. 1989-1991. Ramon Vidal de Besalú *Obra poética*, 2 vols (Barcelona: Curial)
- Guida, Saverio; Larghi, Gerardo. 2014. *Dizionario biografico dei trovatori* (Modena: Mucchi)
- Huchet, Jean Charles. 1983. 'Les Femmes troubadours ou la voix critique', *Littérature*, 51: 59-90 <<https://doi.org/10.3406/litt.1983.2204>>
- Jeanroy, Alfred. 1934. *La Poésie lyrique des troubadours*, 2 vols (Toulouse: Privat; Paris: Didier)
- Klinck, Anne L.; Rasmussen, Ann Marie. 2002. *Medieval Woman's Song: Cross-Cultural Approches* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press) <<http://www.jstor.org/stable/j.ctt16nzdff.6>>
- Lavaud, René. 1910 (ed.). Félix de La Salle de Rochemaure *Les Troubadours cantaliens*, 2 vols (Aurillac: Imprimerie Moderne) <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k42181/f518.item#>>
- Le Nan, Frédérique. 2021. *Poétesses et escrivanies en Occitanie médiévale: La Trace, la voix, le genre* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes)

- Lejeune, Rita. 1977. 'La Femme dans les littératures française et occitane du XII<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle', *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20: 201-217 <<https://doi.org/10.3406/ccmed.1977.3072>>
- Medina Granda, Rosa. 2018. 'Las *cansos* de las *trobairitz* o cuando el canon se mueve', in *Voces de mujeres en la Edad Media: entre realidad y ficción*, ed. by Esther Corral (Berlin: De Gruyter), pp. 219-234 <<https://www.jstor.org/stable/j.ctvbkjv2x>>
- Medina Granda, Rosa. 2021. 'La importancia de llamarse "Na Lombarda" en *Lombards volgr'eu eser per Na Lombarda* (BdT 54,1): ¿"Multiciplidad" e intertextualidad lúdica como estrategia discursiva?', *Cultura Neolatina*, 81: 235-261 <<https://doi.org/10.53148/1086>>
- Meneghetti, Maria Luisa. 1984. *Il pubblico dei trovatori: ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo* (Modena: Mucchi)
- Paden, William D. 1981. 'The Poems of the *Trobairitz* Na Castelloza', *Romance Philology*, 35.1: 158-182 <<http://www.jstor.org/stable/44943223>>
- Paden, William D. (ed.). 1989. *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press) <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv513om8>>
- Pattison, Walter T. 1952. *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange* (Minneapolis: University of Minnesota Press)
- Pfeffer, Wendy. 2021. 'How do You Describe Her? Trobairitz Descriptions in the *Vidas* and *Razos*', *SVMMMA*, 17: 75-86 <<https://doi.org/10.1344/Svmma2021.17.5>>
- Rieger, Angelica. 1991. *Trobairitz: der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik: Edition des Gesamtkorpus* (Tübingen: Max Niemeyer)
- Rieger, Angelica. 2003. 'Trobairitz, domna, mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco', *Mot, So, Razo*, 2: 41-55 <<https://raco.cat/index.php/Msr/article/view/254686>>
- Riquer, Isabel de. 1993. 'Tota dona val may's can letr'apren: las trobairitz', in *Mujeres y literatura*, ed. by Àngels Carabi and Marta Segarra (Barcelona: PPU), pp. 19-38
- Riquer, Martín de. 1975. *Los trovadores*, 3 vols (Barcelona: Ariel)
- Roncaglia, Aurelio. 1958. 'Carestia', *Cultura Neolatina*, 18: 121-137
- Rossi, Luciano. 1987. 'Chrétien de Troyes e i trovatori: Tristan, Linhaura, Carestia', *Vox Romanica*, 46: 26-62 <<http://doi.org/10.5169/seals-36324>>
- Sankovitch, Tilde. 1989. 'Lombarda's Reluctant Mirror: Speculum of Another Poet', in *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours*, ed. by W. Paden (Philadelphia: Pennsylvania University Press), pp. 183-194 <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv513om8>>
- Sankovitch, Tilde. 1999. 'The *trobairitz*', in *The troubadours: An Introduction*, ed. by Simon Gaunt and Sarah Kay (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 113-126 <<https://doi.org/10.1017/CBO9780511620508.010>>
- Shapiro, Marianne. 1978. 'The Provençal Trobairitz and the Limits of Courtly Love', *Signs*, 3.3: 560-571 <<http://doi.org/10.1086/493623>>
- Shapiro, Marianne. 1981. 'Tenson et partimen: la *tenson* fictive', in *Atti del XIV congresso internazionale di linguistica e filologia romanza*, ed. by Alberto Varvaro (Napoli: Macchiaroli; Amsterdam: John Benjamins), v: 287-301 <<https://doi.org/10.1075/z.9.v22ten>>



- Simó, Meritxell. 2020. 'From Orality to Writing: *Ab joi mou lo vers e-l comens* (BEdT 70, 1) as a Lyrical Quotation', in *Los motz e-l so afinan: cantar, llegir, escriure la lírica dels trobadors*, ed. by Meritxell Simó (Roma: Viella), pp. 159-184
- Simó, Meritxell. 2021/2. 'Semblanzas literarias de la condesa María de Champaña (1145-1198) en la literatura de los siglos XII y XIII', *Roda da Fortuna*, pp. 47-69
- Spetia, Lucilla. 2017. *La dialettica tra pastorella e canzone e l'identità di Carestia: l'anonima (?) 'A une fontaine'* (RS 137) (Fregene: Spolia)
- Zufferey, François. 1999. 'Tenzons réelles et tenzons fictives au sein de la littérature provençale', in *Il genere 'tenzone' nelle letterature romanze delle origini*, ed. by Matteo Pedroni and Antonio Stäuble (Ravenna: Longo), pp. 315-328