

VOZ E INTERPRETACIÓN EN LAS IMÁGENES DE LAS TROBAIRITZ¹

VOICE AND PERFORMANCE IN IMAGES OF THE TROBAIRITZ

Antonia Viñez Sánchez
Juan Sáez Durán
Universidad de Cádiz

RESUMEN

En este trabajo perseguimos como objetivo el análisis de la representación iconográfica de las trobairitz centrándonos en las miniaturas de los grandes manuscritos trovadorescos del siglo XIII para demostrar la importancia de la interpretación a través, sobre todo, de la gestualidad y su simbología.

Palabras clave: Trobairitz, miniaturas, gestualidad, simbología.

ABSTRACT

This paper analyses the iconography of the trobairitz, focusing on the miniatures in 13th-century troubadours' manuscripts to demonstrate the importance of performance, especially through gesture and symbolism.

Keywords: trobairitz; miniatures; gesture; symbolism.

Nueve son los manuscritos de la lírica trovadoresca que nos transmiten miniaturas, de los cuarenta y seis cancioneros de alguna relevancia, de los cuales cinco fueron realizados en el siglo XIII (A, I, K, H y N) y los otros cuatro en el XIV (M, C, R y E)². En cuanto a su procedencia, la mayoría fueron elaborados en la zona nororiental de Italia, en la región del Véneto³. A. Rieger (1985: 385) señala más de cincuenta mujeres de diferentes categorías entre las miniaturas de estos cancioneros: desde trobairitz a acompañantes, oyentes o esposas de trovadores. Su reivindicación del interés de estas imágenes, más allá del objetivo sólo ornamental (excepto en R), ya había sido señalada por M. L. Meneghetti, así como la necesidad de ahondar más en lo que respecta a la recepción de los textos trovadorescos en los siglos posteriores (1984: 325-326). La trascendencia de estas imágenes femeninas radica principalmente en su escasez, ya que,

¹ Este trabajo forma parte del Grupo de Investigación HUM725 de la Junta de Andalucía y del Proyecto de investigación AGAUR, ref. 2014SGR51: "Pragmática de la literatura a l'Edat Mitjana".

² Para la datación de los mismos, cf. Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 1984, pp. 325-6 [4]. La autora corrige a J. Anglade (1924), que señala sólo seis, p. 334 y [24]. A excepción de E y N que no había tenido en cuenta, el autor, pionero en el estudio iconográfico de los manuscritos trovadorescos, lleva a cabo una descripción detallada de las miniaturas femeninas en los mismos. Para la tradición manuscrita de la lírica occitana, resulta imprescindible Silvio Avalle, D'A., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Giulio Einaudi editore, 1993, pp. 60-106.

³ Excepto tres procedentes de Languedoc: C, R y E, Rieger, A., 1985, art. cit., p. 386. Para Meneghetti, E es de procedencia languedociana y el C de la zona narbonesa, ob. cit., p. 334 [25].

como afirma C. Frugoni (1997: 177), “la iconografía de la mujer en la alta Edad Media es la iconografía de una ausencia” pero, si en un primer momento es la iglesia quien clericaliza las imágenes profanas, perderá su poder sobre éstas, lo que permitirá a la clase caballeresca y profana acceder a su propia iconografía.

El primer problema, señala M. de Riquer (1995: XXVII), es “determinar si nuestras miniaturas dan la fisonomía auténtica de los trovadores, es decir si son fieles «retratos» de seres vivos, lo que es muy difícil de dilucidar porque carecemos de elementos de contraste”. De hecho, lo común es la representación del trovador como una figura aislada, lo que Meneghetti (1984: 328-330) denomina “grado cero” de las imágenes, que se aleja del programa iconográfico que muestran cancioneros anteriores. Grupo aparte es el de los cuatro grandes cancioneros del s. XIII iluminados por el mismo tipo de miniaturista, con letras historiadas sobre fondo dorado, que son las iniciales de la primera poesía. Así en A aparecen 43 letras historiadas, en I son 92, en K hay 71 y N contiene 33 (Rieger, 1985: 392), apareciendo en éste último, además, dibujos marginales. El cancionero H, en cambio, muestra sólo ocho miniaturas independientes de trobairitz, siendo insólito por esta razón. Datado tradicionalmente en el siglo XIV, C. de Lollis lo adelanta quizá a finales del s. XIII y aún lo hacen más L. Gauchat y H. Kehrlí, que señalan su composición a mediados de ese siglo (Rieger: 1985: 389). Más recientemente, M. Careri (1990: 3, [7]) señala su datación, genéricamente, en el s. XIII, precisando el lugar de confección en la zona oriental del Véneto comprendida entre Treviso y Padua, concretando M. Jullian la segunda mitad de este siglo (2007: 3). Es tópico señalar el escaso valor artístico de estas ilustraciones así como los problemas del códice, sobre todo en lo que concierne a la parte donde se ubican las trobairitz, denominada H3 por A. Krispin (1993: 231-242), última sección del cancionero a partir del f. 43 hasta el 57 vº, que se corresponde al séptimo cuaderno y donde acusamos el desorden en relación a las partes anteriores del manuscrito, mucho más organizadas, así como una tendencia más descuidada, con muchas poesías fragmentadas. Advierte además el autor que dos tercios de las poesías femeninas son *unica*, sólo transmitidas en este códice por la mano, con toda probabilidad, de un curioso o curiosa coleccionista: “Une explication possible du rôle important des *trobairitz* dans H serait que le ms. lui-même ou une de ses sources auraient été exécutés pour une femme ou par une femme”, afirma A. Rieger (1985: 390). De hecho, sabemos que muchas mujeres ejercieron el oficio de copista en el siglo XIII, sobre todo en los monasterios cistercienses del norte

de Europa (Cirlot- Garí, 2008: 214)⁴, si bien C. de Lollis (1889: 165-166) considera que el códice no es labor de un copista profesional. Pero la especulación podría ir más allá si consideramos que las imágenes pudieron ser realizadas también por mujeres. En Europa está documentada esta tarea; así, en el *scriptorium* de Hohenburg trabajan sesenta monjas en el manuscrito del *Hortus Deliciarum*, realizado en la región de Alsacia a fines del s. XII, adornándolo con imágenes. Fueron muchas las mujeres que en estos conventos fueron ilustradoras. “Entre las copistas había religiosas y laicas, no todas nobles, que habían recibido las enseñanzas necesarias para poder ocuparse de la escritura (...). Pero es más, imágenes y texto entran en la narración, apoyándose mutuamente”, siendo algunas veces más significativas que el propio texto, como afirma M. Santini (2000: 113-115).

En los manuscritos “provenzales” o trovadorescos la dinámica es conocida. Que la tarea del iluminador era independiente a la del copista queda atestiguado por las indicaciones en A para el primero. Se trata de advertencias directas al dibujante en notas marginales que sólo a veces son obedecidas. Así sucede con La Comtessa de Dia, para quien se indica “vna dona que cante”. De hecho, es este códice el que presenta más suntuosidad en sus dibujos frente a la austera ejecución de los demás, con la repetición de los tipos de miniaturas que parecen seguir un esquema prefabricado que no varía más que en los colores, como sucede particularmente en M y H (Rieger, 1985: 387). Ciertamente es que las miniaturas en H siguen al texto ya, que a veces el color invade a la escritura⁵, por lo que aquél precedió, sin duda, a las ilustraciones. Son ocho las miniaturas que aparecen, y pertenecen a Lombarda⁶, Tibors, una trobairitz anónima, Almuc de Castelnaud, Iseut de Capio, Maria de Ventadorn y La Comtessa de Dia, de la que figuran dos, lo que justifica, para Rieger (1985: 390), una posible laguna, ya que es inusual la duplicación de imágenes.

Cuatro grandes manuscritos del s. XIII -A, I, K y H⁷- nos dejan retratos de trobairitz⁸. Esta cercanía cronológica nos permitirá una mejor aproximación a la imagen

⁴ Los conventos garantizaban una vida digna a las “mujeres solas” y “por ello, a partir del siglo XIII, el número de conventos y órdenes religiosas femeninas se multiplicó”, como afirma C. Opitz, “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en Duby, G.-Perrot, M. (coords.), *Historia de las mujeres, 2. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 2000, p. 354.

⁵ Las medidas de las imágenes en Careri, ob. cit., p. 43.

⁶ Se pregunta Careri si esta miniatura, que difiere del resto en la tipología de los colores y presenta mejor estado de conservación, pudo ser obra de otra mano, probablemente la segunda que intervino en H, ibidem.

⁷ A (lat. 5232) y H (lat. 3207) se hallan en la Biblioteca Vaticana; I (fr. 854) y K (fr. 12473) en la Biblioteca Nacional de París.

⁸ El Cancionero de Béziers, con tres retratos de trobairitz (de Azalais, La Comtessa de Dia y Castelloza) donde son caricaturizadas, pertenece a finales del XVII o principios del XVIII, por lo que se aleja mucho de nuestro objetivo.

que de las trobairitz tienen sus contemporáneos “et nous pouvons (...) supposer des modèles contemporains aux personnages qu’elles représentent”, como afirma A. Rieger (1985: 386), ya que pudieron ser consultados por los trovadores más tardíos (Riquer, 1995: X). El ms. N, también del s. XIII, queda excluido, ya que entre sus imágenes, si bien hay damas que acompañan a los trovadores en muchas escenas variadas, no hay retrato de ninguna trobairitz concreta⁹. Será justamente la descripción de las trobairitz en estas imágenes lo que nos permitirá conocer su faceta como intérpretes, ya que la poesía es canto, y no solo recitación, como indica C. Poggi y las miniaturas son referencias escénicas muy eficaces que, en una lectura integrada, dan relieve al propio texto (2000:101-103).

1. RECITAR, INTERPRETAR, CANTAR.

“El trovador –dice Martín de Riquer- es aquel que compone poesías destinadas a ser difundidas mediante el canto y que, por lo tanto, al destinatario le llegan por el oído y no por la lectura (...), para los trovadores componer es cantar, aunque muchas veces no sean ellos personalmente los que canten sus producciones” (1983, I: 19).

Esta actividad de *trobar* (trovar) consiste, por tanto, en la composición del texto y su melodía de la que tradicionalmente su autor era el trovador y su intérprete el juglar, división que ya se estableció en la respuesta de Alfonso X en 1274 a la *Supplicatio* de Guiraut Riquier, texto conocido como *Declaratio*¹⁰. División, por otra parte, cuestionada por Friedrich Diez en 1826 y por E. Faral en 1910 pero asentada en la crítica siguiendo la jerarquía sistematizada que presentan las súplicas¹¹ de la tipología de intérpretes y su nomenclatura, como nos recuerda G. Vallín, para quien “los límites entre trovador y juglar no eran tan precisos” (1994: 1120)¹². El hecho es que los

Cf. I. de Riquer, “*Tota dona val mays can letr’apren: Las trobairitz*”, en Carabí, A.-Segarra, M. (eds.), *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU, 1993, p. 36.

⁹ En cuanto a los cancioneros. del s. XIV, E no contiene imágenes femeninas. En C las tres que aparecen son fabulosas, sin relación con las poesías que ilustran y en M aparece sólo la dama de Jaufré Rudel, la Condesa de Trípoli, abrazando al poeta, como imagen única, Rieger, 1985, art. cit., pp. 387-389. En R aparecen dos juglaresas danzando, únicas en los cancioneros. Para el tema de las “joglairitz”, puede verse D. Aguilera, *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*, Paris, L’Harmattan, 2012, pp. 97 y ss.

¹⁰ Edita el texto en 1966 Valeria Bertolucci Pizzorusso, “La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia”, en *Studio Mediolatini e Volgari*, vol. XIV, pp. 49-72. Resultan muy interesantes las observaciones que del texto hace la autora en “Per una nuova edizione del Libre di Guiraut Riquier. Con una nota sulle etimologie riquieriane”, en *Lecturae tropatorum*, 8, 2015, pp. 6-13.

¹¹ “...due suppliche, non genericamente ‘epistole’ como si sogliono definire”, Bertolucci Pizzorusso, “Per una nuova edizione”, art. cit., p. 12.

¹² La discusión continúa. Así, para J. D. Rodríguez Velasco la cuestión debe plantearse como un interrogante: ¿por qué surge la necesidad de establecer límites entre trovadores y juglares en un momento determinado? Análisis que debe llevarse a cabo en la relación entre ambos personajes y la sociedad cortés, en “Yeu soy us hom acлис/ A joglaria de cantar o la educación trovadoresca del juglar”, *Mot so razzo*, vol. 1, 2002, p. 46.

trovadores aparecen frecuentemente representados interpretando su obra en las miniaturas, así también las trobairitz.

A través de dieciséis miniaturas conocemos a ocho trobairitz, siete de ellas identificadas y una anónima. Se podría decir que hay bastante similitud entre los grandes cancioneros estudiados si bien cada uno presenta sus propios rasgos particulares. En A, I y K la figura se inserta en el cuadro de una inicial o letra historiada. El fondo dorado de la letra¹³ es reemplazado en H por imágenes independientes con fondo de color azul, verde, rojo o beis. Como dice Meneghetti, el programa iconográfico de los manuscritos vénetos resalta el protagonismo del poeta-personaje. Aparecen las imágenes con gestos tradicionalmente conocidos como retórico-rituales y su variedad es bastante limitada (1984: 331-336). Así, las figuras aparecen de pie, giradas levemente, a excepción de A, donde en las dos miniaturas, correspondientes a La Comtessa de Dia y Castelloza, éstas aparecen sentadas. En el caso de la segunda, acompañada de un caballero¹⁴. Las miniaturas y su correspondiente ubicación son (Jullian, 2007: 10): en H, una imagen de Almuc de Castelnuou (f. 45vº), Iseut de Capion (f. 45vº), Maria de Ventadorn (f. 53), Na Lombarda (f. 43vº), Na Tibors de Sarenom (f. 45) y la Trobairitz Anónima (f. 45). Na Castelloza tiene tres: en A (f. 168), I (f. 125) y K (f. 110vº). De Azalais de Porcairagues hay dos miniaturas: I (f. 140) y K (125vº). Por último, cinco de La Comtessa de Dia, la más representada: en A (f. 167), I (f. 141), K (f. 126vº), y dos en H (f. 49vº).

A. Rieger (1991) edita un corpus de cuarenta y seis composiciones pertenecientes a las trobairitz, en el cual hay doce *cansós*, tres sirventeses, un planto, un *salut d'amor*, tres coblas incompletas y veintiséis composiciones dialogadas, de las que tres son entre mujeres y el resto diálogos entre trobairitz y trovadores. Para A. Jeanroy, se trata de debates ficticios, pero A. M. Mussons (2003: 57) se pregunta por qué participan tantas mujeres en ese elevado número de poesías de géneros dialogados, cuáles son sus temas y si éstos podrían considerarse “femeninos”, dirigiendo la atención hacia el público para poder dar respuesta a estos interrogantes y entender el papel de la mujer, más activo de lo que se creía, en los círculos literarios de las cortes trovadorescas: “Crec que la nostra atenció s’ha de dirigir, principalment, a la recepció del gènere, és a dir, a l’entorn en el

¹³ Además de la exuberancia en la ornamentación que emplea el oro, ha de entenderse el sentido espiritual y simbólico de éste, como explica Jacques le Goff, ya que “está en la cima de la jerarquía de los colores”, en *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009, p. 276.

¹⁴ Aunque en la miniatura La Comtessa de Dia se representa sentada, parece estar en posición de cantar, por eso la incluimos. No así Castelloza, representada con un caballero junto a una apostilla que dice: “Una dama que corteja con un caballero”, Riquer, *Vidas*, ob. cit., p. 175, nº 102.

qual els diàlegs trobaven el seu públic: d'altra banda, al context en el qual els gèneres dialogats neixen i creixen, a la relació que aquests gèneres tenen amb el món de la representació col·lectiva. Haurem d'imaginar, per tant, quin és el paper de la dona dins aquest món de la representació". Sin embargo, independientemente de este hecho, que no afecta a las miniaturas donde se representa a la trobairitz aislada¹⁵, una de las cuestiones relevantes sería el análisis transversal del texto a la imagen y, sobre todo, qué significación aporta la imagen por sí misma. Cuando hablamos de texto, hemos de distinguir entre texto poético y *Vida/Razó*.

Solo en los cuatro manuscritos del s. XIII aparecen las miniaturas relacionadas con éstas últimas y los miniaturistas tuvieron presente sus contenidos. En todos estos cancioneros -A, I, K y H- el texto de las vidas aparece copiado con tinta roja¹⁶, claramente diferenciado del resto. Las *Vidas* nos transmiten un perfil del trovador y a menudo aparecen como encabezamiento de sus obras. Los datos biográficos se mezclan con explicaciones de las circunstancias que generan un texto o con detalles específicos de algún aspecto (*Razó*)¹⁷. Presentan gran diversidad en cuanto a la longitud, siendo las de las trobairitz muy breves, pequeñas pinceladas, con alguna excepción. Es verdad que en el caso de Maria de Ventadorn o Lombarda estas presentaciones adquieren mayor longitud y que algunas biografías de trovadores son asimismo esqueléticas. Sin embargo, I. de Riquer (1997: 35) asegura que en lo referente a las trobairitz no se emplea el mismo esmero que con los compañeros de la escuela, apuntando la escuálida variedad de matices en la descripción social y en la valoración poética de estas mujeres "pues todas las trobairitz son iguales: bellas y *ensenhadas* (inteligentes) y no hay comentarios críticos sobre su obra poética".

Es cierto que casi todas aparecen sólo calificadas como "domna" (Almuc, Iseut, Lombarda, Maria de Ventadorn y Tibors), o "gentil domna" (Azalais y Castelloza). Caso aparte es La Comtessa de Dia, con título explícito o Maria de Ventadorn cuya referencia a "la cort de ma domna" la sitúa en el papel de dama mecenas. Pero además, hemos de tener presente el valor indiscutible de las miniaturas como fuente de

¹⁵ La *tenzó* entre Almuc de Castelnuo e Iseut de Capion en H lo demuestra, ya que cada una tiene su propia miniatura.

¹⁶ Riquer, *Vidas*, ob. cit., pp. XXVI-XXVII, donde especifica que en cinco ms. con miniaturas o no se transmite el texto de las vidas (C, M y N) o aparecen aparte (E y R).

¹⁷ El primer trabajo de conjunto sobre estas biografías lo debemos a C. Chabaneau, *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Édouard Privat. Libraire-Éditeur, Toulouse, 1885, quien ya apuntó que muy probablemente el autor de algunas fuera el trovador Uc de Sant Circ, p. 3. Además, Boutière, J.- Herman Schutz, A.- Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973; Favati, G., *Le biografie trovadoriche*, Bolonia, Palmaverde, 1961 y Panvini, B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Florencia, Olschki, 1952. Es ya un lugar común recordar que las vidas constituyen un valioso documento histórico de la narrativa occitana del s. XIII sobre cuyo contenido que hay que guardar una actitud de cautela.

información, donde el alto nivel social de las trovadoras es puesto de manifiesto por medio de códigos simbólicos como la vestimenta¹⁸. Todas llevan un vestido largo¹⁹, cuyos colores también expresan un contenido simbólico, acompañado de manto forrado de armiño en la mayoría de los casos, como prenda que representa a la alta aristocracia²⁰. En algunas aparecen las mangas intercambiables o de distinto color, moda en el s. XIII²¹. En relación a los colores de la vestimenta, se da una variedad relativa, dominando el rojo, color predominante, sin duda, aunque también vemos el verde, rosa, azul y dorado; éste último adorna muchos de los vestidos de H, destacando el de Lombarda, entero de este color²².

Por otro lado, las seis *Vidas* que nos han llegado nos informan acerca de la actividad poética de las trobairitz. De algunas se precisa su “buen trovar”. Así, Azalais de Porcairagues “sabia trovar” al caballero Gui Guerrejat “e fez de lui mantas bonas cansos”. La Comtessa de Dia, única presente en los cuatro cancioneros, posee una vida muy esquemática y breve que sólo señala que se enamora de Raimbaut d’Aurenga “e fez de lui mantas bonas cansos”. De Lombarda, solo conocida por el intercambio de coblas con Bernart Arnaut, conde de Armanac entre 1219 y 1226, nos ha llegado una vida que es mezcla con *Razó* en la que se dice que “sabia trovar bien e fazia bellas coblas e amorosas” (Riquer, 1995: 185, 237, 218). Por último, tiene una *Vida* Na Tibors, de la primera mitad del s. XIII, de la que se dice que “saup trovar”, conservándose solo una estrofa de su obra. Pero no sucede así con Maria de Ventadorn o de Turena, que fue esposa del V vizconde Ebles de Ventadorn y se sabe que falleció hacia 1222. Su única obra conocida, un debate con Gui d’Ussel, nos permite conocer

¹⁸ “La vestimenta se vuelve equivalente al gesto”, afirma S. Disalvo, “Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia”, *Olivar*, 10, 2007, p. 75.

¹⁹ Lo que demuestra la clara intencionalidad de no confundir o asociar estas imágenes femeninas con juglares. Recordemos las juglaresas danzarinas del ms. R. El vestido corto sería un modo determinante de categorizar la baja extracción social de las protagonistas.

²⁰ “En el manto femenino se desplegaba un gran lujo. Su riqueza no estriba tan sólo en el tejido que entraba en su confección, sino también en sus accesorios, las cuerdas de oro, y, más que nada, en las pieles, sobre todo el armiño”, afirma J. Guerrero Lovillo, que también señala que la diferencia fundamental con la misma prenda masculina es, en el siglo XIII, su longitud, siendo tan largo que “apenas dejaba ver la punta del calzado”, en *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 109-111.

²¹ Jullian, art. cit., p. 5. Destaca la autora detalles como los botones de algunos vestidos, “objets de luxe qui permettaient d’ajuster le tissu et d’affiner la silhouette”.

²² El rojo simboliza la “pasión y exaltación en grado máximo”, para J. E. Cirlot (en “Vestida de rojo”, *La Vanguardia española*, 8 de julio de 1970, p. 11) como representante del fuego amoroso, tópico de la poesía cortés, pero también representa la belleza, “el eros libre y triunfante”, para J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007, p. 889. Es interesante destacar el color del vestido en I de Azalais, azul oscuro. Color que, intensificado, se asimila al negro y, por tanto, color de luto. Recordemos que es autora del único planto registrado en el corpus de las trobairitz. El rosa simboliza los afectos, pero también la carne y la sensualidad, mientras que el verde, color de Venus, se relaciona con la vegetación. Cf. Cirlot, J. E., *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona 1988, 7ª ed., pp. 135-141 y 344. Remitimos para el tema a P. di Lucca, “I trovatori e i colori”, *Medioevo Romano*, XXIX, fasc. 3 (2005), pp. 312-403.

más detalles significativos de su personalidad e, incluso, su físico, ya que se señala que “fo la plus preziada dompna qe anc fos en Lemozin, et aquela qe plus fetz de be e plus se gardet de mal. Et onret la Deus del ben plazen cors avinen, ses maestria” (Riquer, 1995: 103-104)²³. La *Razó* que acompaña y explica la *tenzó* es una invitación a cantar, ya que Gui había abandonado su trovar por un desengaño amoroso. Tampoco con Castelloza, de la que solo se dice que dedica sus *cansos* a Arman de Breon: “Et aquí son escriptas de las soas cansos” (Riquer, 1995: 176). Vemos que la calidad poética se destaca solo en Azalais, La Comtessa de Dia, Lombarda y Tibors y que, a pesar del marcado carácter tópico del género y su incuestionable homogeneidad - por ejemplo, se refiere de todas su procedencia geográfica-, no se subrayan las mismas cualidades y rasgos. De cuatro de ellas, por ejemplo, se destaca su nivel de instrucción en referencia a su formación (“enseingnada” en el caso de Azalais, Lombarda y Tibors, y “mou enseingnada” en el de Castelloza).

Los cancioneros que incluyen estas miniaturas están exentos de anotaciones musicales, de hecho solo conocemos una melodía de trobairitz, de La Comtessa de Dia, incluida en el ms. W de la Biblioteca Nacional de Francia²⁴. Es la razón de que las miniaturas alcancen aún más significación, puesto que son el único testimonio del canto y, en consecuencia, reflejo de la dimensión dual del texto trovadoresco, su otra mitad.

La dualidad escritura-texto/oralidad-miniatura es la fórmula para entender el primer sentido de la presencia de las imágenes en la *performance* del manuscrito. No se podía eludir el elemento musical y a falta de partituras –que exigían técnicos de otra especialización o se entendió que no eran necesarias- las miniaturas reflejan esa faceta indisoluble de la poesía trovadoresca como poesía escrita y cantada, también interpretada, como conocemos por la gestualidad. De hecho, “La forme écrite sous laquelle les textes littéraires du Moyen Âge nous sont parvenus rend mal compte de la manière dont ces oeuvres furent produites, mimées, reçues. Or, la parole et le geste, les mimiques, la danse et la musique y jouent, autant que le «texte», un rôle majeur”, afirma J. C. Schmitt (1990: 261). La música, la más perfecta de las artes liberales, va unida, por otro lado, a la danza, ya que “arrastran y animan a la sociedad medieval” (Le

²³ La belleza no necesita acicalamientos, de modo que el maquillaje resulta superfluo, cf. P. Ariés y G. Duby (coords.), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, T. 2, 1998, p. 359.

²⁴ Con la signatura fr. 844, fol. 204 r-vº. Cf. Bec, P., *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 388. Se trata de la cansó “A chantar m'er de so q'ieu no volria”. Para el texto e información de la transcripción de la melodía me remito a la edición de M. de Riquer, *Trovadores*, II, ob. cit., p. 800. Podemos oírla en la versión de Jordi Savall, *Cansos de trobairitz. Songs of the women troubadours c. 1200*, Virgin Edition, London, 1996.

Goff, 2009: 283). Las miniaturas de las trobairitz han de observarse más allá del retrato arquetípico, como una particular expresión de exteriorización de la voz, que requiere un público, no dibujado pero presente, a través de la particular “danza” de la puesta en escena por medio del lenguaje del código simbólico gestual. Se podría argumentar en contra la inexpresividad de estas imágenes que algunos han descrito como rústicas, básicas o repetitivas en lo que a técnica del retrato se refiere, pero conviene no olvidar el debate medieval mismo en torno a la gesticulación²⁵, no bien vista si es excesiva y considerada, en este caso, inmoral, ya que “el hombre medieval sospecha que el gesticulador está poseído y que es el diablo el que gesticula a través de él” (Le Goff, 2009: 210), siendo los objetos que acompañan al retrato los que sugieren el movimiento y la acción de sostener/alzar/mostrar del propio cuerpo. Esta representación lírica, por otro lado, va más allá de los géneros de debate donde se presupone la interacción directa. Porque la voz en alto, sea canto o recitación, adquiere valor simbólico, ya que para el que emite el sonido, la voz rompe un cerco (Zumthor, 1982: 235-236) y lo sitúa en una dimensión social, más allá de la soledad individual. Los gestos de las imágenes dicen: “los gestos –afirma V. Díaz-Corrales (2004: 13-14)- se hacen siempre para alguien, con la intención de que alguien los vea, y, por lo tanto, sirven para establecer relaciones entre personas. Y, dado el carácter ritualizado de la sociedad medieval, los gestos acaban por definir a las personas, por adscribirlas a un determinado grupo social”²⁶.

2. EL SIMBOLISMO DE LOS GESTOS: LA MANO.

Entre las disciplinas lingüísticas sitúa F. Poyatos (1994) la kinésica o estudio de la gestualidad, distinguiendo varias categorías: gestos, maneras y posturas. En el ámbito del texto escrito, podemos hablar de “gestual script”, con terminología de J. K. Walsh (1990), cuando las referencias físicas se hallan en el texto mismo. Es obligado señalar la vinculación de este lenguaje gestual con la teatralidad que, en la Edad Media, es un concepto amplio en el sentido que le confiere J. Féral (2003). En nuestro caso, el

²⁵ Se aplicará también aquí el principio de “mesura” que regula el comportamiento medieval: “ne quid nimis”. De hecho *modestia*, ideal de moderación, se opone a *gesticulatio*, que siempre aparece en sentido negativo. Cf. Schmitt, J.-C., “La moral de los gestos”, en Feher, M.-Naddaff, R.-Tazi, N. (eds.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 130 y 136.

²⁶ Se remite la autora a la extendida teoría de Hugo de San Víctor en el Medievo “Gestus est motus et figuratio membrorum corporis, ad omnem agendi et habendi modum” (El gesto es un movimiento y una disposición de los miembros del cuerpo para cualquier manera de actuar y de mantenerse).

análisis del comportamiento gestual que la iconografía de las trobairitz nos presenta nos permite afirmar que la finalidad de las imágenes es mostrar un mensaje intencionado, en cuanto a la elección de gestos primarios, no casuales ni espontáneos²⁷.

Como afirma F. Garnier (1982: 43-44 y 49), “Tout mouvement de la tête, de la main, du bras ou de la jambe peut devenir signe symbolique”. En la esfera del simbolismo debemos analizar los gestos como parte integrante del mensaje visual de la miniatura: “Toute position, toute geste peut manifester une disposition intérieure, une réaction emotive, et donc être considéré, au sens large, come une forme d’expression”. Así, el comportamiento externo responde a la actitud interna. En relación a la representación del rostro, las caras de las trobairitz muestran poca expresividad, si acaso el esbozo de una leve sonrisa con la ligera elevación de las comisuras de la boca. En cuanto a los ojos, en relación a la orientación de la cabeza, dirigen la mirada al supuesto auditorio, siendo la lateralidad del gesto de cabeza y cuerpo hacia la izquierda en todas las imágenes excepto en I, donde Azalais, Castelloza y La Comtessa de Dia se giran a la derecha, dirigiendo ésta última la mirada hacia abajo en señal de abatimiento, con la mano algo caída en relación al resto de las demás representaciones, expresando un estado anímico de tristeza por lo que el miniaturista pudo tener presente la temática de sus *cansós*²⁸. Lateralidad de cabeza y mirada se corresponden, por lo que las poetisas miran a su público directamente.

La dirección del brazo y mano “détermine le sens dans lequel s’applique l’énergie” (Garnier, 1982: 181). Constituye la mano el símbolo más evidente de “representación” musical. Para Jullian, el movimiento es apenas sensible, y los gestos poco variados, indicando la “mano parlante” como “la main qui exprime le son” ya que la representación con la boca abierta es inviable, según hemos visto. La mano abierta y extendida hacia arriba se interpreta como acción de cantar: “Ces femmes sont donc pour de bon «en représentation», c’est à dire dans l’acte de la performance, et l’absence de tout support écrit sur lequel elles auraient pu s’appuyer rend justement compte de cette tradition orale par laquelle le *trobar* s’est diffusé” (2007: 6-7). P. Zumthor (1987: 149 y

²⁷ La distinción entre gestos primarios (intencionados) y secundarios (mecánicos) se debe a D. Morris; cf. Miguélez Cavero, A., “Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispánica”, *Medievalista online*, 8 (2010), pp. 8-9 y [10].

²⁸ “Le personnage incline la tête lorsque pèse sur lui un poids physique ou moral”, dice F. Garnier, ob. cit., p. 181. El cancionero I nos transmite tres de las cuatro composiciones de la trobairitz, cf. Riquer, *Trovadores*, II, ob. cit., pp. 791-802. Así, por ejemplo, en “A chantar m’er de so q’ieu no volria”, “Apasionadamente enamorada, invoca con toda valentía su excelencia, su nobleza, su hermosura y su leal corazón para atraer al esquivo enamorado” (p. 800). La edición de las cuatro poesías de La Comtessa en Kusler-Ratyé, G., “Les chansons de la Comtesse Béatrix de Die”, *Archivum Romanicum*, I (1917), pp. 161-182.

152) insiste en la importancia del canto como factor poético: “La voix comme telle, dans son existence physiologique, est située au coeur d’une poétique”. Ahora bien, también en la gestualidad de las manos/brazos hay matices que señalar: “Con la mano pueden realizarse tanto gestos libres como trabados, de manera que se convierte en una de las partes del cuerpo más completas desde el punto de vista del lenguaje no verbal”, señala A. Miguélez Cavero²⁹.

En las tres representaciones de K, la mano derecha reposa en el bolsillo, en actitud relajada, mientras que la izquierda es alzada con las palmas abiertas, señal de canto. Se invierte la lateralidad en I, con las mismas tres trobairitz, donde es la izquierda la que descansa en el bolsillo del vestido. En H, vemos alzar la mano izquierda en todas, con variantes significativas, ya que La Comtessa de Dia sostiene un halcón en la segunda miniatura y otras, como María de Ventadorn y la trobairitz anónima, una rama. En cuanto a la mano derecha, tanto Iseut como Almuc la reposan en el abdomen y La Comtessa, en la segunda imagen, la posa en el pecho. Por otro lado, es importante señalar que cuatro portan bastón o cetro con la mano derecha³⁰. En A, La Comtessa eleva la mano izquierda, mientras la otra reposa en su regazo, al estar sentada, posición honorífica de personajes de superioridad jerárquica (Garnier, 1982: 113). En general, cuando la mano se posa sobre sí mismo, se desea dirigir la atención a la vida interior (Garnier, 1982: 181). La mano en el corazón o pecho refleja el carácter profundamente sentido de una situación³¹, algo similar a la mano apoyada o presionando el abdomen, mientras que la mano en el regazo, ocupando parte del muslo, es indicativa de determinación y poder personal (Garnier, 1982: 184-185), evidente, en esta trobairitz. Recordemos que es la única imagen sentada en solitario, posición con que se representa a reyes y personajes de autoridad o supremacía. Las manos alzadas suelen estar abiertas, si bien las que sostienen objetos llevan puño cerrado³². La Comtessa (A) lleva el índice extendido, actitud frecuente de la representación regia, ya que el dedo en punta expresa designación u orden. Los movimientos de los brazos están condicionados por las manos, aunque “il participe comme instrument porteur” (Garnier, 1982: 213). En cuanto a la

²⁹ Miguélez Cavero, A., “El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica”, *Medievalismo*, 20 (2010), p. 127 y [8]. Se entiende por “gesto libre” el acto cinético realizado en el espacio sin tocar otras partes del cuerpo ni objeto alguno, mientras que el “gesto trabado” implica que las manos hacen contacto, sobre todo, con objetos. La terminología es de Poyatos, vol. II, ob. cit., pp. 202-203.

³⁰ Para A. Rieger, son cinco, art. cit., p. 391, ya que incluye la primera miniatura de La Comtessa de Dia en H. Sin embargo, el deterioro de la imagen impide apreciarlo claramente.

³¹ A veces, representa el suspiro, Garnier, ob. cit., p. 186, figura A.

³² En el caso de Tibors, la mano izquierda está muy deteriorada.

parte inferior del cuerpo, en algunas ocasiones los pies de las trobairitz asoman por el largo vestido indicando actividad, con un pie al frente y el otro orientado hacia un lado, como en Lombarda e Iseut en H, invadiendo el miniaturista en ambos casos las letras del texto escrito; también en el caso de la Comtessa en I, la misma que, sentada en A, dirige sus pies al frente, en posición estable, como corresponde a un personaje sabio o virtuoso (Garnier, 1982: 232).

Dejamos para el final la mención de algunos objetos simbólicos particulares. En cuanto a su forma, hay manifestaciones gestuales que implican la interacción con algún objeto u “objetoadaptadores” (Poyatos, 1994: I, 221-223). Dos trobairitz aparecen portando ramas, adorno que sólo aparece en H: la trobairitz anónima y Maria de Ventadorn³³. El bastón –más bien un cetro- aparece sujetado por el brazo y mano derecha³⁴ en cuatro trobairitz de H³⁵: Tibors porta uno de color negro y el resto – Lombarda, Maria de Ventadorn y la trobairitz anónima- de color rojo con adornos dorados y una flor de lis dorada en la empuñadura en el caso de Lombarda y roja en el cetro de Maria de Ventadorn. Para Jullian “on peut alors se demander si ce bâton ne symbolise pas le printemps et le renouveau de la natura (...). La fleur de lis symbolise aussi dans l’iconographie le printemps ou l’été” (2007: 175). Según A. Rieger sólo hipotéticamente podemos considerar el cetro un signo de distinción y maestría artística –quizá el “rótulo” en el que apuntaban las composiciones los trovadores-, ya que podría tratarse de un distintivo social para diferenciar al intérprete de alto rango frente al juglar. En todo caso ese “bâton du trovar” acompaña como atributo a otros trovadores, como sucede en el grupo de los catorce caballeros del ms. M con bastones rematados en flores de lis verdes o doradas (1985: 389, 391-392)³⁶. Es, sin duda, un objeto simbólico. J. E. Cirlot lo relaciona con el “eje del mundo”, y suele rematarse en una flor de lis, la flor heráldica que es símbolo real desde la antigüedad y atributo del señor en la Edad Media, en la que es distintivo de iluminación (1988: 127). Para J. Chevalier y A. Gheerbrant, “El cetro prolonga el brazo, es un signo de poder y autoridad” (2007:

³³ Quizá también Almuc, con el puño cerrado, aunque no se puede asegurar.

³⁴ Se trata del simbolismo espacial por el que “el lado derecho corresponde a lo racional, consciente, lógico y viril”, Cirlot, *Diccionario*, ob. cit. p. 297.

³⁵ Cf [30] de este mismo trabajo.

³⁶ Anglade había visto en este atributo un “bâton de folie, sans doute” (art. cit., p. 596), que A. Rieger rechaza, citando a D. Rieger, quien interpreta la flor de lis como símbolo de pureza que ella ve asimismo discutible, ya que este significado es más tardío, art. cit., 1985, [28]. D. Rieger, “Die «troabiriz» in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen”, en *Cultura Neolatina*, XXXI (1971), pp. 205-223. También Meneghetti señala a Aimeric de Pegulhan en A, Arnaut de Maruelh y Uc de Saint Circ en N portando bastón, ob. cit., p. 330 [15].

278)³⁷. La flor es, en sí misma, símbolo del alma, como centro espiritual, y a su significado hemos de sumar los matices de colores y formas que adquiriera. Así, lejos de ser sólo un elemento decorativo y anecdótico, como afirma Jullian³⁸, es de color dorado en el cetro de Lombarda, color presente en los ropajes de muchas trobairitz, simbolizando la dignificación del personaje, como hemos señalado. Los vivos colores determinan asimismo la categorización social ya que “para manifestar su poder, los señores se adornan con oro y joyas, y se cubren con ropas teñidas con los colores más preciosos, como el púrpura”, dice U. Eco; por ello, “para comprender cuán costosos son los tintes hay que pensar en el trabajo que tienen que realizar los propios miniaturistas para fabricar colores vivos y brillantes” (2004: 105-106)³⁹.

También es dignificada La Comtessa en la segunda miniatura de H, donde aparece con un halcón en su mano izquierda. Es evidente la evocación de la cetrería, ahora bien no podemos obviar que los animales poseen su propio significado simbólico que, en el caso del halcón, “indica una superioridad o una victoria” como “símbolo ascensional, en todos los planos, físico, intelectual y moral” (Chevalier-Gheerbrant, 2007: 552). Atributo, por tanto, no sólo de referencia, sino también de significación en este caso⁴⁰.

A través de todos estos elementos podemos mirar a las trobairitz, intérpretes, formando parte de un auditorio verdaderamente intemporal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ariés, P.-Duby, G. (coords.), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, T. 2, 1998.
- Aguilera, D., *Femmes poètes du Moyen-Âge. Les Trobairitz*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Anglade, J., “Les miniatures des chansonniers provençaux”, *Romania*, L (1924), pp. 593-604.
- Bec, P., *Anthologie des troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979.
- Bertolucci Pizzorusso, V., “La Supplica di Guiraut Riquier e la Risposta di Alfonso X di Castiglia”, *Studio Mediolatini e Volgari*, vol. XIV (1966), pp. 49-72.

³⁷ También Delgado Valero, C., “El cetro como insignia de poder durante la Edad Media”, en *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, UNED, 1994, pp. 45-52.

³⁸ Jullian, art. cit., p. 6. Es injustificada su interpretación de este elemento como bastón de viajero o peregrino, ya que es uno de los atributos de excelencia más extendidos en la iconografía. Señala Miguélez Cavero que “La autoridad y el poder del soberano medieval eran mostradas y ensalzadas mediante una serie de objetos, los *regalia*”, entre los que destaca el cetro o vara flordelisada, en “El poder gestual de la mano”, art. cit., pp. 128-129.

³⁹ “El oro simboliza todo lo superior”, dice Cirlot, ob. cit., p. 344.

⁴⁰ Distinción entre lo que los animales son y lo que representan que llevan a cabo M. Brea- J. M. Díaz- I. González en “Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa”, *Boletim de Filologia*, 29 (1984), pp. 75-100.

- “ , “Per una nuova edizione del Libre di Guiraut Riquier. Con una nota sulle etimologie riquieriane”, *Lecturae tropatorum*, 8 (2015), pp. 6-13.
- Boutière, J.- Herman Schutz, A.- Cluzel, I.-M., *Biographies des troubadours*, Paris, Nizet, 1973.
- Brea, M.-Díaz, J. M.-González, I., “Animales de referencia y animales de significación en la lírica gallego-portuguesa”, *Boletim de Filologia*, 29 (1984), pp. 75-100.
- Careri, M., *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Modena, Mucchi Editore, 1990.
- Cirlot, J. E., “Vestida de rojo”, *La Vanguardia española* (8 de julio, 1970), p. 11.
- “ , *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1988, 7ª ed.
- Cirlot, V.- Garí, B., *La mirada interior. Escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*, Madrid, Siruela, 2008.
- Chabaneau, C., *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Toulouse, Édouard Privat. Libraire-Éditeur, 1885.
- Chevalier, J.- Gheerbrant, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- Delgado Valero, C., “El cetro como insignia de poder durante la Edad Media”, *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, UNED, 1994, pp. 45-52.
- Díaz-Corrалеjo, V., *Los gestos en la literatura medieval*, Madrid, Gredos, 2004.
- Disalvo, S., “Gestualidad en el *Cantar de Mio Cid*: gestos públicos y modestia”, *Olivar*, 10 (2007), pp. 69-86.
- Eco, U., *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004.
- Favati, G., *Le biografie trovadoriche*, Bolonia, Palmaverde, 1961.
- Féral, J., *Acerca de la teatralidad*, Buenos Aires, Nueva Generación, 2003.
- Frugoni, C., “L’iconographie de la femme au cours des X^e-XII^e siècles”, *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. XX, n° 78, (1977), pp. 177-188.
- Garnier, F., *Le langage de l’image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le leopard d’or, 1982.
- Guerrero Lovillo, J., *Las cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, 1949.
- Jullian, M., “Images des Trobairitz”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 25 (2007), pp. 2-13.

- Krispin, A., “La tradition manuscrite des trobairitz: le chansonnier H”, *Atti del secondo Congresso Internazionale della Asociación International d’Études Occitannes*, Torino, 1993, pp. 231-242.
- Kusler-Ratyé, G., “Les chansons de la comtesse Béatrix de Die”, *Archivum Romanicum*, I (1917), pp. 161-182.
- Le Goff, J., *Una Edad Media en imágenes*, Barcelona, Paidós, 2009.
- Lollis, C. de, “Appunti dai mss. provenzali Vaticani”, *Revue des langues romanes*, XXXIII (1889), pp. 157-193.
- Lucca, P. di, “I trovatori e i colori”, *Medioevo Romano*, vol. XXIX, fasc. 3 (2005), pp. 312-403.
- Meneghetti, M. L., *Il pubblico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 1984.
- Miguélez Cavero, A., “Aportaciones al estudio de la gestualidad en la iconografía románica hispánica”, *Medievalista online*, 8 (2010). Internet.
<www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista>
- “ ”, “El poder gestual de la mano en la sociedad medieval y su reflejo en la iconografía de los siglos del románico en la Península Ibérica”, *Medievalismo*, 20 (2010), pp. 125-147.
- Mussons, A. M., “Dona, lírica i representació”, *Mot so Razo*, vol. 2 (2003), pp. 56-63.
- Opitz, C., “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”, en DUBY, G.-Perrot, M. (coords.), *Historia de las mujeres, 2. La Edad Media*, Madrid, Taurus, 2000, pp. 340-410.
- Panvini, B., *Le biografie provenzali: valore e attendibilità*, Florencia, Olschki, 1952.
- Poggi, C., “Herralda de Hohenburg. Una artista magistral”, *Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, Madrid, Narcea, 2000, pp. 51-111.
- Poyatos, F., *La comunicación no verbal*, 3 vols., Madrid, Istmo, 1994.
- Rieger, A., “*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*, vol. XXVIII, n° 4 (1985), pp. 385-415.
- “ ”, *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1991.
- Rieger, D., “Die «troabiritz» in Italien. Zu den altprovenzalischen Dichterinnen”, en *Cultura Neolatina*, XXXI (1971), pp. 205-223.
- Riquer, I. de, “*Tota dona val mays can letr’apren*: Las trobairitz”, en Carabí, A.-Segarra, M. (eds.), *Mujeres y Literatura*, Barcelona, PPU, 1993, pp. 19-38.

- “ , “Las trobairitz provenzales en el fin de siglo”, *Lectora*, 3 (1997), pp. 27-37.
- Riquer, M. de, *Los trovadores, Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1983.
- “ , *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1995.
- Rodríguez Velasco, J. D., “Yeu soy us hom aclis/ A joglaria de cantar o la educación trovadoresca del juglar”, *Mot so razo*, vol. 1 (2002), pp. 40-51.
- Santini, M., “Las pinturas del *Hortus deliciarum*”, *Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa medieval*, Madrid, Narcea, 2000, pp. 113-159.
- Savall, J., *Cansos de trobairitz. Songs of the women troubadours c. 1200*, Virgin Edition, London, 1996.
- Schmitt, J.-C., *La raison des gestes dans l'Occident medieval*, Paris, Gallimard, 1990.
- “ , “La moral de los gestos”, en Feher, M.-Naddaff, R.-Tazi, N. (eds.), *Fragments para una historia del cuerpo humano. Parte Segunda*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 129-146.
- Silvio Avale, D'A., *I manoscritti della letteratura in lingua d'oc*, Torino, Nuova edizione a cura di Lino Leonardi, Giulio Einaudi editore, 1993.
- Vallín, G., “Trovador versus juglar: conclusiones de la crítica y documentos”, en Toro Pascua, M. I. (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Tomo II, Salamanca, Gráficas Varona, 1994, pp. 1115-1120.
- Zumthor, P., “Considérations sur les valeurs de la voix”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. XXV, nº 99-100 (1982), pp. 233-238.
- “ , *La lettre et la voix. De la “littérature” médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Walsh, J. K., “Performance in the Poema de Mio Cid”, *Romance Philology*, XLIV (1990), pp. 1-25.