



**HAL**  
open science

# EL AMOR. ENTRE EL ÁRABE Y EL PROVENZAL: DE LAS POETISAS ANDALUSÍES A LAS TROBAIRITZ (SIGLOS IX A XIII)

Sara Gil Saiz

► **To cite this version:**

Sara Gil Saiz. EL AMOR. ENTRE EL ÁRABE Y EL PROVENZAL: DE LAS POETISAS ANDALUSÍES A LAS TROBAIRITZ (SIGLOS IX A XIII). lectureType\_12. Francia. 2019. cel-02082097

**HAL Id: cel-02082097**

**<https://hal.science/cel-02082097>**

Submitted on 28 Mar 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sorbonne Université  
Faculté des Lettres  
Année 2018/2019

Sara Gil Sáiz  
M2 LLCE : Espagnol (R)  
Semestre 2

EL AMOR.  
ENTRE EL ÁRABE Y EL PROVENZAL: DE LAS  
POETISAS ANDALUSÍES A LAS *TROBAIRITZ*  
(SIGLOS IX A XIII)

Littérature et civilisation de l'Espagne médiévale

Professeure Hélène Thieulin-Pardo



## ÍNDICE

1. Introducción.
2. *La soie amor*.
3. Las poetisas andalusíes en la Península Ibérica: el ejemplo de la princesa Wallāda.
4. Una transmisión musical y cultural a través de las fronteras.
5. Las mujeres trovadoras o *trobairitz* en el sur de Francia: la Comtesse de Die.
6. Conclusión.
7. Bibliografía.

## 1. INTRODUCCIÓN.

El amor es un sentimiento profundo que implica la unión espiritual de un ser humano hacia otro; un único sentimiento con tantas interpretaciones como habitantes tiene un pueblo. No nos atreveremos a negar en este estudio que hombres y mujeres sientan de la misma manera, pero sí afirmaremos que manifiestan sus sentimientos de forma diferente. Si el sentimiento es el mismo, ¿por qué ocurre esto? La respuesta la encontramos en la cultura, las creencias y las estructuras sociales de cada pueblo y época.

Por supuesto que hay manifestaciones de sentimientos en todas las sociedades, sería absurdo negarlo, pero vivimos condicionados por una *doxa* de la que no siempre somos conscientes: ¿diríamos que las mujeres son más sensibles que los hombres? ¿Acaso las mujeres no pueden –o no tienen derecho– a expresar su ira por el desamor? Las manifestaciones de la lírica amorosa son el resultado de la confluencia de culturas, religiones, costumbres y vivencias que desembocan en dos interpretaciones bien diferentes: la visión masculina sobre el amor femenino y la propia visión femenina del amor.

En este estudio nos centraremos en la expresión amorosa en boca de las mujeres entre los siglos IX y XIII tanto en la Península Ibérica como en el sur de Francia. Analizaremos la transmisión oral y los factores comunes que nos llevan a relacionar la lírica de las poetisas andalusíes con la de las *trobairitz*. Para ello, tomaremos como punto de partida un estudio presentado por la profesora Estelle Doudet donde sienta las bases de la perspectiva femenina respecto al tema, y continuaremos con la comparación del panorama histórico y cultural que conocen ambos países durante la Baja Edad Media. Además, veremos que la rica y variada temática amorosa que reflejan los poemas de la princesa Wallāda en la Península Ibérica y de la Comtesse de Die en Francia podrían extrapolarse a las sensaciones que manifiestan las poetisas y cantantes del siglo XXI.

Para comprender ese *amor* que es sinónimo de pasión, deseo, ira o venganza, entre otros, debemos escuchar a aquellas mujeres que un día expresaron con sus propios labios lo que sentían; aquellas que tuvieron el valor de romper moldes y verbalizar –o cantar– su propio punto de vista.

## 2. LA SOIE AMOR.

Amor, ¿masculino o femenino? Los valores e interpretaciones que se atribuyen al *amor* han ido cambiando a lo largo de la historia. Analizar el amor significa comprender los cimientos que sustentan una sociedad, así como el pensamiento de quienes hacen alarde de él. Comenzaremos con una perspectiva actual sobre qué significa *amor*: bajo un punto de vista semántico, el amor es un “sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser<sup>1</sup>”; por otro lado, la morfología del término nos indica que se trata de un sustantivo masculino. Ahora bien, ¿sería lícito presuponer que ambas cuestiones hayan sido así

---

<sup>1</sup> Aceptación número 1 del DLE: <<https://dle.rae.es/?id=2PGmlay>>, consultado el 10/02/19.

siempre? Nada más lejos de la realidad. El término *amor* tiene actualmente género masculino en castellano, igual que en francés, occitano, catalán y aragonés<sup>2</sup>, pero no era este el caso en la época medieval; *amor* es un sustantivo femenino en francés antiguo<sup>3</sup>, tal y como muestra un escrito del siglo XIV: *par la soie amor ramene*<sup>4</sup>. Por tanto, si esta cuestión se ha modificado con el paso de los años, resulta lógico pensar que tanto las acepciones como las formas de expresión del amor también hayan sufrido cambios: ¿cómo y por qué se modifica la semántica del término? ¿Cuáles son los factores que influyen y lo condicionan? ¿Existe una única interpretación?

Cuando hablamos de amor, de amor cortés<sup>5</sup> o de poesía amorosa, en ningún momento nos paramos a pensar que puedan existir dos perspectivas diferentes sobre el mismo tema. Sin embargo, Estelle Doudet, profesora en lengua, literatura y artes del espectáculo de expresión francesa (siglos XI a XVI) en la Universidad de Grenoble, aborda dicho tema desde una perspectiva femenina<sup>6</sup>. ¿Cómo habla la mujer de amor en un ambiente de amor cortés que muestra a la mujer como un objeto? Con esta pregunta rompedora inicia la profesora Doudet su intervención, con la intención de desarrollar un análisis en torno tres nociones concretas: el amor cortés, las mujeres y la palabra. ¿Quién tuvo voz en primer lugar: el hombre o la mujer? Según Dante, la mujer habría sido quien hablara en primer lugar, pero esto es algo que no puede permitirse en la época de la que hablamos, ya que la mujer no puede acometer un acto tan noble (en el sentido medieval del término) como es el acto de la palabra. Según el Génesis, el primero que tomó la palabra fue el hombre, pero lo hizo, sin embargo, para designar a la mujer<sup>7</sup>.

¿Cómo llega la palabra a las mujeres a través del amor? Doudet afirma que el amor y la poesía en la Edad Media son cosa de hombres, y lo argumenta apoyándose en una visión médica: las ciencias desarrollan dos naturalezas opuestas entre el hombre y la mujer. En el período que nos ocupa se piensa que el hombre es un ser caliente y que lleva consigo el aliento y el deseo, de los cuales hablamos; por su parte, la mujer es fría, que no frígida y está ligada a la tierra. Ella es básicamente a quien van dirigidas las palabras de amor. Ella es, por tanto, la que recibe la poesía o la novela de amor: en otras palabras, el objeto<sup>8</sup>.

---

<sup>2</sup> Hemos puesto como ejemplo exclusivamente las lenguas que se hablaban en la Edad Media en la frontera entre España y Francia y que se conservan en nuestros días, en mayor o menor medida.

<sup>3</sup> “Étymol. ET HIST. [...] 842 subst. fém. « sentiment d'affection profonde (pour qqn) »”, según aparece en el TLFi <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?37;s=3693294030;b=9;r=1;nat=;i=2;>>>, consultado el 10/02/19.

<sup>4</sup> Folio 34c del Ms. 1433 conservado en la BNF: *L'Âtre périlleux et Yvain, le chevalier au lion*.

<sup>5</sup> Recordemos que esta noción implica una posición social alta desde el nacimiento, una buena educación y buenos modales. Todos los que no eran cortesanos eran villanos, personas de a pie a los que se les atribuían connotaciones morales negativas como la violencia, la codicia o la grosería. “L’amour courtois, ou *fin’amor*, « amour parfait », repose sur l’idée que l’amour se confond avec le désir. [...] Ainsi s’explique le sentiment complexe qui est propre à l’amour, mélange de souffrance et de plaisir, d’angoisse et d’exaltation”. (Zink, 1993: 46-47).

<sup>6</sup> Utilizaremos la información recopilada su ponencia en Aix-en-Provence durante la Journée de l’éloquence Tristan et Iseut, en las jornadas de mayo del 2017: “L’amour courtois” avec Estelle Doudet, Michel Zink et Jean-Victor Roux, recogida en <<https://www.youtube.com/watch?v=BSPsWFzyHQ0>> (consultado el 10/10/18).

<sup>7</sup> Según afirma Doudet en su ponencia, el hombre habla de una pareja de enamorados unidos por el deseo. Enseguida Eva toma la palabra para responder no a Adán, sino a la serpiente, quien le hace una propuesta seductora: el hecho de comerse la manzana.

<sup>8</sup> Para ilustrar esto, Estelle Doudet pone como ejemplo una escena de la obra *Le chevalier au Lion*, donde la mujer es exclusivamente lectora y receptora de las palabras de amor que el caballero le dirige.

En cambio, en la traducción a lengua vernácula de obra de Virgilio no se habla del amor cortés, que se vuelve todo un mundo en el siglo XII, lo cual se resuelve con la declaración de amor de Lavinia a Eneas, ya que es la protagonista la que tiene voz en ese momento para expresarle su amor a su prometido: “Amour a t’escole m a mis en poy d’heure m’as moult a pris. Amour or say bien ma leçon”.

Otro ejemplo que podríamos tratar sería el de Tristán e Isolda. Siendo ella una mujer casada enamorada de otro hombre, ¿qué puede hacer para expresarle esos sentimientos a su amado? Isolda miente para proteger su amor, puesto que la elocuencia de esta mujer enamorada está encaminada hacia el engaño<sup>9</sup>. Por el contrario, Eloísa no es capaz de contener ese fuego que siente hacia Abelardo y le escribe una carta desde el convento para declararle que esa llama, esa pasión que ella siente sigue viva, aunque se encuentre en un convento. Entonces, ¿podríamos decir que la elocuencia de las mujeres es la emoción?

Estelle Doudet cita otro ejemplo en el que el papel de la mujer es, en cierto modo, opuesto al que acabamos de describir: se trata de un ejemplo sacado de la obra de Chrétien de Troyes, *Erec et Eneide* (v.1165). En esta ocasión, los dos miembros de la pareja están locamente enamorados el uno del otro y deciden casarse. Tanto es así, que el rey Erec descuida su reinado porque prefiere estar con su mujer hasta que, un buen día, Eneide escucha la realidad de esta situación de la boca del pueblo y decide contárselo a su marido. Erec, acusando a su mujer de haberle traído el deshonor, le exige a Eneide que no vuelva dirigirle la palabra jamás. En esta situación, Doudet explica que la elocuencia dentro de un matrimonio comienza por el silencio<sup>10</sup>: *vous m’aimez ? Taisez-vous*.

En la Antigüedad surge, en el territorio bañado por el Mediterráneo, una poesía que se atribuye a las mujeres cuando trata, principalmente, el tema de la pasión amorosa<sup>11</sup>. De hecho, los ejemplos de la lírica amorosa más antiguos que se conservan en lengua romana son extractos de las “chansons de femmes<sup>12</sup>”, compuestas muchas de ellas por hombres, de la misma manera que ocurría con las canciones galaico-portuguesas, las *cantigas d’amigo*<sup>13</sup>. (Zink, 2015: 24-30).

---

<sup>9</sup> Aquí entra en juego la cuestión moral y podríamos realizar un análisis sobre los límites entre lo que está permitido y aquello que resulta muy difícil o imposible de controlar: la pasión amorosa.

Este tema lo aborda Verdon (2006) en el capítulo sobre la vida conyugal y el amor extraconyugal.

<sup>10</sup> Podríamos relacionar esto con lo expuesto anteriormente de la mano de Michel Zink: De forma espontánea, la elocuencia se asocia a la seducción y no al amor; es el silencio lo que se asocia al amor. Por supuesto, esta afirmación merecería tratarse más en profundidad e indagar más sobre el tema, pero no nos vamos a centrar en ello en esta ocasión.

<sup>11</sup> Para una mejor comprensión del tema y con vistas al desarrollo de un estudio más en específico en un futuro, aconsejamos leer CHAS AGUIÓN, Antonio (2000). “El amor ha tales mañas. *Descriptio amoris* en la poesía de cancionero”, *Cancionero Generao*, 2. Universidad de Vigo, p. 9-32; y CÁTEDRA, Pedro M. (1989). Amor y pedagogía en la Edad Media. (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria). Salamanca, Universidad de Salamanca (col. Estudios Filológicos, nº 212).

<sup>12</sup> Uno de los temas que se trataban en este tipo de composiciones era el papel de la mujer condenada a esperar pasivamente el regreso del guerrero; es decir, la mujer aparece como apenada y abandonada. Esto ocurre en el siglo X (Zink, 2015: 25). No obstante, veremos a lo largo de nuestro análisis que los temas amorosos cambian radicalmente cuando son las propias mujeres las que expresan sus sentimientos.

<sup>13</sup> Nos llama la atención la reflexión que plantea Michel Zink al respecto: “Après tout, n’est-il pas rassurant qu’en poésie au moins, chaque sexe soit parfois capable, quoi qu’on en dise, de se mettre à la place de l’autre?” (Zink, 2015: 30). Nosotras no estamos seguras de que sea exactamente esa la perspectiva a considerar. Bien es cierto que para escribir como una mujer es necesario ponerse en el lugar de la misma, pero existen lagunas imposibles de llenar, es decir, ese punto de vista va a estar regido siempre por la

Les poètes arabes et juifs d’Espagne pratiquaient une forme de poème appelée *muwwashah* ou *zadjal* qui terminait par une sorte de pointe finale, la *khardja*<sup>14</sup>. Certaines de ces *khardja* sont restées longtemps incompréhensibles, car on pensait qu’elles étaient, comme le reste du poème, en arabe ou en hébreu. Or on s’est aperçu qu’elles étaient en langue romane – en vieil espagnol : ce sont des emprunts à la poésie mozarabe, celle de la population chrétienne de souche ibérique conquise et dominée (Zink, 2015: 24).

La poesía cortés y la *fin’amor* tienen un origen hispano-árabe. Ambas civilizaciones estuvieron en contacto durante varios siglos y es normal que se produjese un intercambio cultural:

On dit [...] que la forme primitive du lyrisme amoureux était généralement celle de la chanson de femme. [...] un faisceau d’indices témoigne de son existence: la condamnation par l’Église, à date très ancienne, des chansons féminines lascives ; les quelques épisodes amoureux des premières chansons de geste, comme la mort de la belle Aude dans la *Chanson de Roland*, qui paraissent réserver aux femmes l’expression élégiaque de l’amour ; plus encore, le fait que toutes les *khardjas* empruntées à la poésie mozarabe soient des extraits de chansons de femme, où l’amour s’exprime généralement avec une gravité passionnée et sensuelle (Zink, 1993: 57).

### 3. LAS POETISAS ANDALUSÍES EN LA PENÍNSULA IBÉRICA: EL EJEMPLO DE LA PRINCESA WALLĀDA.

Las composiciones líricas de carácter amoroso que encontramos a partir del siglo IX en la Península Ibérica corresponden a una estructura rítmica y melódica fija, como es el caso de las jarchas, la moaxaja y el zéjel<sup>15</sup>. Las jarchas son composiciones tradicionales mozárabes que recogerían “no solamente la posible lírica autóctona, sino también elementos líricos «importados» galaico-portugueses y pre-trovadorescos”. Las moaxajas<sup>16</sup> son poemas árabes escritos en “lengua árabe vulgar o «extranjera””, posteriores a las jarchas (Rubiera, 1987: 320-322). El zéjel es una composición que surgió a partir de las moaxajas y que se popularizó entre todos los españoles rápidamente. Los zéjeles poseen la misma estructura que la moaxaja, aunque difieren en el estilo: “los habitantes de las ciudades hicieron versos según este sistema [el de las moaxajas] empleando su dialecto vulgar, sin observar las reglas de la sintaxis desinencial” (Menéndez Pidal, 1938: 344).

---

percepción masculina. que, como veremos más adelante, dista mucho de la femenina tal y como la expresan las propias poetisas. Esa concepción masculina sobre los sentimientos femeninos está, además, condicionada por una sociedad que atribuye a cada sexo unas características implícitas. Los estereotipos pues, aunque se intente, están demasiado arraigados en ambos sexos.

<sup>14</sup> *Muwwashah* > moaxaja; *khardja* > jarcha; *zadjal* > zéjel.

<sup>15</sup> Como el objeto de nuestro estudio no es tanto la descripción específica de dichas composiciones poético-musicales como el tratamiento que en ellas se hace del amor, no profundizaremos en esta cuestión por el momento. Para una información más detallada sobre la estructura de dichas composiciones, recomendamos leer los capítulos I y II recogidos en Menéndez Pidal, 1938.

<sup>16</sup> Hemos encontrado dos testimonios diferentes respecto al origen de la moaxaja. Por un lado, Maravillas Aguilar Aguilar, sirviéndose de una citación de M.<sup>a</sup> Jesús Rubiera, afirma que “nace a principios del siglo XI, con Ubāda Ibn Mā al-Samā” (Aguilar Aguilar, 2000: 34); mientras que Menéndez Pidal argüe que “según el testimonio doble de Aben Bassaān [...] y de Aben Khaldún [...] el inventor de la muwaššaha fue un poeta andaluz, llamado Mucāddam ben Muāfa el Calibrí, [...] el cual vivía en tiempos del emir Abdāllah, o sea entre 888 y 912” (Menéndez Pidal, 1938: 340).



En la sociedad andalusí, la mujer aparece representada siempre bajo el punto de vista masculino, ignorando a la propia mujer<sup>17</sup>. Las poetisas andalusíes rompen moldes: estas mujeres poseen formación literaria y frecuentan los medios intelectuales masculinos. Si bien es cierto que no se conservan apenas datos sobre las poetisas hispano-hebreas, puesto que los judíos andalusíes persistían en la idea de considerar a la mujer con capacidad intelectual inexistente, resaltamos el hecho de que las poetisas árabes crearon “una poesía fina y delicada con cierto grado de ternura al versificar sobre sus sentimientos”. La poesía femenina emerge en esta sociedad como reflejo del propio punto de vista de las mujeres, deseosas de expresar sus emociones y transmitir sus sentimientos y vivencias personales (Safi, 2012: 284-288).

Las mujeres cristianas en la Península Ibérica que se convertían al islam gozaban de una libertad mayor que cualquiera de las mujeres musulmanas que habitaran otro territorio mahometano, y es precisamente esa libertad la que va a verse reflejada en sus poemas, ya que “en una gran cultura como la andalusí, el amor y el enamorarse se consideraba como un acto cultural, un arte y un juego con reglas fijas, como nos muestra *El Collar de la paloma*”:

[...] las poetisas, tanto esclavas como libres, [...] no ocultaron en su interior [en sus poemas] su amor sino por el contrario expresaron de forma clara y especial los diferentes sentimientos amorosos, versificando de forma muy atrevida sobre su amor hacia el ser querido y destacando la sinceridad en la expresión de sus sentimientos y opiniones, declarándose a su amante (Safi, 2012: 288).

Una de las mujeres libres y nobles que tuvieron la oportunidad y el privilegio de expresarse mediante estas composiciones líricas fue la princesa Wallāda, hija de un califa a comienzos del siglo XI (Menéndez Pidal, 1938: 402), quien refleja varios aspectos de su personalidad en sus poemas<sup>18</sup>. En primer lugar, vemos la mezcla entre atrevimiento y pena con la que describe su relación amorosa al encontrarse separada de su amado:

¿Acaso hay para nosotros,  
después de esta separación, una salida?  
¿Puede quejarse cada uno de nosotros  
de lo que ha sufrido?  
Pernoctaba yo en los tiempos de vuestras visitas mutuas  
durante el invierno,  
sobre las brasas crepitantes por la pasión (Safi, 2012: 293).

Resulta fácil pensar que las poetisas andalusíes emplearan sus composiciones para tratar temas “dulces” o melancólicos respecto a sus amados, pero nada más lejos de la realidad. Cuando una mujer se siente dolida, también utiliza la lírica para expresar su rabia y la ira que siente hacia la persona que ama, puesto que ha traicionado la confianza que había entre ambos. La sátira (*al-hiyā*) es el género empleado en estas ocasiones<sup>19</sup>:

---

<sup>17</sup> Vemos que la situación es siempre la misma: los poemas hablan de la mujer pero no dejan que sea ella la que se exprese. Son los hombres los que muestran, a su parecer, cómo perciben las mujeres el amor.

<sup>18</sup> Sin embargo, la vida de esta poetisa no puede considerarse como modelo de representación con respecto a la situación general de las mujeres de la época. “[...] Wallāda no poseía la honestidad propia de su alto linaje” (Safi, 2012: 294).

<sup>19</sup> Para este estudio nos hemos centrado exclusivamente en el amor, que está unido al binomio amor/odio, tal y como acabamos de ilustrar. No obstante, las poetisas andalusíes trataban muy diversos temas en sus composiciones, a saber: el sufrimiento, la alegría, la tristeza, el elogio hacia los hombres de poder y la

Las poetisas andalusíes han utilizado la censura o sátira vulgar como venganza debido al desprecio con el que han sido tratadas llegando incluso en ocasiones a la ofensa. La poesía satírica utilizada por las poetisas andalusíes, es una poesía degradante que utiliza expresiones vulgares que pueden causar incluso vergüenza; esta poesía sólo es utilizada por las mujeres libres, habiendo encontrado ningún poema de las características en las producciones de las esclavas. La finalidad de la sátira era deshonrar al satirizado, así como también un pasatiempo de las clases altas (Safi, 2012: 301-302).

Wallāda deja también constancia de estos sentimientos. En este poema expresa “la fuerza de sus sentimientos, su agresividad, sus celos, sus rencores y su arrogancia”; y arremete directamente contra los defectos tanto morales como físicos de su enamorado:

Tu apodo es el hexágono, un epíteto  
que no se apartará de ti  
ni siquiera después de que te deje la vida:  
pederasta, pudo, adultero,  
cabrón, cornudo y  
ladrón<sup>20</sup> (Safi, 2012: 303).

Contrario a lo que algunos autores sostienen, la expresión de amor de Wallāda se asemeja al concepto de amor cortés, aunque integre elementos más sensuales de la poesía árabe: “El amante se dice servidor de su amada, a la cual llama *sayyidi* ‘mi señor’ o *mawlāya* ‘mi dueño’, en masculino y no en femenino, según hábitos de la poesía árabe, por lo que es imposible no relacionar tales expresiones con el *midons* de los trovadores” (Menéndez Pidal, 1938: 402-403).

El lenguaje empleado por las poetisas andalusíes refleja el fondo de la alta sociedad de al-Andalus. Sus poemas revelan un lenguaje erótico y sexual, donde la imaginación juega, en determinadas ocasiones, una función primordial:

La imaginación literaria tiene una relación estrecha con el sentimiento del poeta; los sentimientos se forman en su imaginación y son obtenidos de su entorno utilizando procedimientos estilísticos tales como la comparación, la metáfora, etc. [...] Las poetisas andalusíes han exagerado en la descripción sensual de su belleza, en su imaginación se comparan así mismas con la luna y con el sol [...]. Estas descripciones de la belleza femenina [...] están realizadas desde el punto de vista imaginativo de forma exagerada.

[...] Es de todos conocido que la mujer es mucho más sentimental que el hombre, por lo que las poetisas no han podido esconder ese sentimentalismo tanto de amor como de odio, sus poemas están llenos de sentimientos de amor y de sufrimiento, de alegría y tristeza, al estar

---

autoalabanza, donde también cabría hablar de la princesa Wallāda, quien se tiene en muy alta estima (Safi, 2012: 295-310). Ello podría explicar el grado en las expectativas que se tiene respecto a los hombres y a cómo deben o no actuar para con ella. De ser esto así, sería un tema muy importante a tener en cuenta para seguir profundizando en futuros estudios: ¿la forma de describir el *amor* responde a un ideal generalizado de la época y el sexo, o respondería, además, al estatus que se ocupa en la sociedad? Sería interesante realizar una investigación más profunda sobre qué es el *amor* y para quién.

<sup>20</sup> No tiene ningún tipo de pudor o reparo en emplear un lenguaje más duro y soez. Notamos que la sinceridad de sus palabras refleja una ira, una decepción y un enfado que no se manifestarían de esta manera si se tratase de un hombre que intenta ponerse en el lugar de esa mujer engañada para expresar cómo ha sufrido la traición en su propia piel. Tampoco queremos generalizar este hecho, porque no todas las mujeres son iguales; pero sí remarcaremos la valentía de un canto tan honesto.

escritos desde sus propias experiencias<sup>21</sup>. Durante las distintas épocas la poesía femenina se fue desarrollando paulatinamente, aumentando tanto el número de mujeres dedicadas a estos fines literarios, como los diferentes géneros poéticos utilizados, siendo el género amoroso, tratado desde un punto de vista de libertad sexual propio de la sociedad andalusí, el que más se desarrolló, llegándose incluso a tratar el tema de la homosexualidad femenina de la mano de Wallāda y Hamdūna (Safi, 2012: 320-322).

#### 4. TRANSMISIÓN MUSICAL Y CULTURAL A TRAVÉS DE LAS FRONTERAS.

Las poetisas andalusíes no son las únicas en manifestar ese sentimiento de amor que profesan, sino que encontramos también numerosos ejemplos en el sur de Francia desde la temprana Baja Edad Media. ¿Existe alguna relación entre ambos tipos de composiciones? La cultura árabe estaba mucho más desarrollada en la Alta Edad Media que cualquier otra cultura y los ejemplos arábigo-andaluces son los más antiguos; por tanto, es natural pensar que “la poesía románica imitó a la árabe”. Sin embargo, “si en el siglo IX-X Mocáddam de Cabra imitó a su vez una poesía románica andaluza, pudiera ser que esa poesía no existiese solo en Andalucía, sino en otros países románicos y que se hubiese desarrollado paralelamente en árabe, en latín, en provenzal, etc.”<sup>22</sup> ¿Cómo saber entonces la relación que existe entre esa poesía amorosa de Francia y la Península Ibérica? Podríamos hablar de influencias gracias al comercio, a los matrimonios internacionales o a los viajes de grandes señores que llevaban en su acompañamiento juglares; incluso, “las peregrinaciones de juglares errantes acá o allá de los Pirineos” (Menéndez Pidal, 389-395).

En el tema amoroso se ha observado desde luego la igualdad de varios personajes que figuran en las canciones provenzales y árabes. [...] En la poesía provenzal el *gardador* al servicio del marido o del rival, se corresponde con el *raqib* de la poesía árabe [...]: la libertad del Sur de Francia y la esclavitud de la Andalucía mora venían a parar tristemente al mismo punto, al *garador*, al *raqib* (Menéndez Pidal, 1938: 397-399).

---

<sup>21</sup> Esta afirmación merece, a nuestro juicio, una observación más detallada: como vemos, las afirmaciones que Nadia Safi expone en su tesis son rotundas y genéricas, pero nosotras no consideramos como válidas sus premisas. Sin embargo, nos parece muy interesante haberlas encontrado, puesto que refuerza el hecho de que no debemos considerar como absolutas las interpretaciones, sino que deben analizarse en base a un contexto, época y género determinado. En el caso que nos ocupa, puede que las poetisas andalusíes exageraran la descripción sensual de la belleza al compararse con el sol o la luna, sí; pero no estimamos como válido el relacionarlo directamente con el hecho de considerar a la mujer “mucho más sentimental que al hombre”. Esta problemática podría dar paso a un nuevo estudio que abarcara, a través del tiempo, las interpretaciones sobre percepción del amor cantado por mujeres en la Edad Media. Resultaría sumamente interesante al tratarse de un estudio diacrónico e interdisciplinar que tuviese en cuenta, a su vez, factores sociales, históricos y culturales. Después de todo, si los hombres entendían el amor en boca de las mujeres de una forma distinta al sentimiento de las propias mujeres, ¿por qué deberíamos admitir que todas las mujeres sienten igual? Lo realmente interesante es comprender cómo perciben ese sentimiento, y dicha comprensión no puede efectuarse sin el análisis previo de una serie de factores condicionantes.

<sup>22</sup> Ramón Menéndez Pidal analiza la estrofa en las composiciones del primer trovador conocido en Francia, Guillermo IX de Aquitania: “El uso de las formas sin estribillo debió ir precedida de cierta boga de la estrofa completa, tal como la usaron por mucho tiempo los trovadores gallego-portugueses. [...] la forma coral de la estrofa con vuelta, o sea la forma del zéjel, se hallaba naturalizada en Occitania antes que Guillermo IX comenzase a poetizar” (Menéndez Pidal, 1938: 390-391).

Una de las hipótesis sitúa como posibles transmisoras a las esclavas cantoras quienes, aunque cantasen canciones en árabe a la perfección, también recordaban aquellas que habían oído durante su infancia:

Las jarchas están puestas en labios femeninos, pero es algo más que una convención, ya que sus temas muestran un código de expresión femenino que tiene su paralelo en otras literaturas. [...] Las únicas mujeres libres en el amor, y valga la paradoja, eran las esclavas, y como prueba basta releer «El collar de la paloma». [...] Al ser educadas para el placer, [...] también recibirían enseñanza erótica, y pudieron introducir en sus poemas originarios, más inocentes, alusiones más explícitas sobre el acto amoroso [...] se ha señalado que los versos de mayor erotismo de las jarchas, están en lengua árabe (Rubiera, 1987: 324-325).

## 5. LAS MUJERES TROVADORAS O *TROBAIRITZ* EN EL SUR DE FRANCIA: LA COMTESSE DE DIE.

*Trobairitz* es el término que designa a las mujeres trovadoras que compusieron poemas líricos entre los siglos XII y XIII en el sur de Francia<sup>23</sup>. Este término alude exclusivamente a las poetisas y músicas del sur del país, que escriben en lengua occitana (*d'oc*) y se distinguen de aquellas composiciones hechas al norte en lengua *d'oïl*. De hecho, el lingüista y filólogo Pierre Bec señala que no se conoce ninguna composición hecha entre los siglos XII y XIII en el norte de Francia por ninguna mujer trovera (Brun, 2014: 19). De igual modo, este término no aparece como tal en la lírica occitana ni en los poemas, tampoco en las *vidas* o *razos*<sup>24</sup>, sino que aparece por primera vez en el verso 4577 de una obra anónima del siglo XIII titulada *Flamenca* (Aguilera, 2012: 19):

Voles, domna, doncas, qu'iei.l diga ?  
S'o voil? Ans vos o prec, amiga.  
Ar augas donc se i ave :  
Ilas ! – Que plans ? – Muer mi. De que ?  
De que ? Deu! – Hoc, domna, bos es ?  
Margarida, trop be t'es pres  
E ja iest bona trobairis.  
O eu, domna, mellor non vist,  
Daus vos e daus Alis en fora (Brun, 2014: 18)

Las *trobairitz*<sup>25</sup> utilizaban una estructura específica para sus composiciones: la *canso* o canción de amor, cuya temática hablaba sobre el amor insatisfecho de la dama; el *sirventés* o canción satírica cuya melodía estaba inspirada en la *canso*; y la *tenso* o canción dialogada, donde sus protagonistas, ya fueran del mismo o de distinto sexo,

---

<sup>23</sup> “Le terme *trobairitz* est issu du thème de la *fin' amor* dans la courtoisie lyrique, et plus précisément il est le pendant féminin du terme *toubadour*” (Brun, 2014: 18).

<sup>24</sup> La aparición de las *vidas* y *razos* en el siglo XIII en el sur de Francia coincide con una crisis de orden político, económico, social y cultural. Ambas composiciones presentan un discurso sobre la literatura y se inscriben a su vez en un discurso literario. La finalidad de las *vidas* y de los *razos* era la de introducir la poesía lírica bajo forma de “pre-textos”, y se encuentran en los márgenes de las composiciones a modo de glosas (Caluwé, 1989: 3-5).

<sup>25</sup> Las cinco más conocidas son Tibors, la Comtesse de Die, Azalais de Porcairagues, Castelloza y Lombarda (Huchet, 1983: 60-61).

conversaban sobre el amor de una dama hacia su caballero o sobre la conducta de este<sup>26</sup> (Brun, 2014: 32). Vemos que la temática coincidiría *a priori* con la de las poetisas andaluzas<sup>27</sup>. Otro cambio significativo concierne el estatus de la mujer, que ya no es la adorada, sino que se convierte en la adoradora: “La *domna* devient *prejador*, la *ricor* et la *merce* deviennent des privilèges masculins” (Bec, 1979: 239). La princesa Wallāda componía poemas adorando a su amado, lo que demuestra que esta situación se dio tanto en las poetisas andaluzas como en las *trobairitz*<sup>28</sup>.

La Comtesse de Die es la más célebre de las *trobairitz* que ha cantado los dejes del amor verdadero:

*A chanter m'er de so q'ieu no volria,  
Tant me rancur de lui cui sui amia  
Car en l'am mais que nuilla ren que sia  
Vos lui no.m val merces ni cortesia,  
Ni ma beltatz ni mos pretz ni mos sens,  
C'atressi.m sui enganad'e trabia  
Cum degr'esser, s'ieu fos desaviens.*

Je devrai chanter ce que je ne voudrais  
Tant j'ai de la rancœur de celui dont je suis l'amie  
Car je l'aime plus que nulle autre chose qu'il soit  
Pour lui ni ma grâce ni ma courtoisie ne valent  
Ni ma beauté ni mon mérite ni mon intelligence  
Ainsi je suis comme trompée et trahie  
Comme je devrais l'être si j'étais gracieuse (Aguilera, 2012: 76).

A la hora de expresar el deseo, las *trobairitz* muestran ir más allá de su tiempo y su entorno; se muestran como mujeres “liberadas antes de tiempo<sup>29</sup>” y así lo demuestra la Comtesse de Die con sus eróticas insinuaciones:

---

<sup>26</sup> Para una clasificación más detallada sobre las composiciones de este género y sobre las diferencias que existían entre los trovadores y las *trobairitz*, aconsejamos consultar el trabajo de Sandrine Brun (2014: 32-42).

“Les onze *cansos*, dont l'une, celle de Tibors, est réduite à une seule strophe ; [...] dix *tensos* classiques ; [...] deux pièces (*tensos*) atypiques [...]. Ce qu'il faut noter c'est que si le nombre de *cansos* est à peu près le même que celui des *tensos*, aucune femme-troubadour n'a abordé, semble-t-il, les autres genres qui ressortissent au grand chant courtois, en particulier le *planh* et le *sirventés*” (Bec, 1979: 237).

<sup>27</sup> No obstante, observamos una diferencia notable en cuanto al tema de las sátiras: Pierre Bec deduce (ver nota 26) que ninguna mujer trovadora habría escrito *sirventés*; mientras que Sandrine Brun los cataloga como uno de los géneros propios de las *trobairitz*. Esta discrepancia podría deberse a la atribución de ciertos poemas: “Le corpus des pièces des *trobairitz* est, on le sait, très modeste. En englobant les pièces douteuses ou anonymes, on arrive à peine à un total de vingt-trois poésies, au plus vingt-quatre, correspondant à dix-huit noms, peut-être dix-neuf, de poétesses différenciées. [...] comment savoir si l'auteur en est un homme ou une femme ? [...] dans les débats de casuistique amoureuse qui les opposent aux hommes, les femmes ne leur cèdent en rien pour la finesse des arguments et l'à-propos de la répartie. [...] En réalité, si les femmes n'ont pas écrit de *planh* ni de *sirventés*, ce n'est pas qu'elles en fussent a priori incapables, mais parce que les motivations socio-politiques de ces deux genres ne les concernaient pas directement” (Bec, 1979: 236-237).

<sup>28</sup> Algunas de las interpretaciones que se hacen sobre el “gran canto” lo sitúan como heredero de una corriente oriental. Se trata de un repertorio que mezcla música culta y popular en un sistema literario que engloba a trovadores y a *trobairitz*. “C'est ce que P. Bec y M. Zink ont tenté de déclarer lorsqu'ils souhaitaient introduire, dans certaines de leurs études concernant les *trobairitz* quelques notions empruntées à la musique savante de certains pays du Magreb” (Aguilera, 2012: 117).

<sup>29</sup> Lo mismo ocurría con las poetisas andaluzas en la Península Ibérica, tal y como hemos analizado en el apartado anterior de nuestro estudio. Vemos, pues, que esa libertad es otra similitud entre estos dos tipos de mujeres compositoras.

Cora.us tentraï en mon poder  
E que iagues ab vos un ser,  
E qe.us des un bais amoros ?

(Vers 18 à 20, *Estat ai en greu cossirier*)

Quand vous tiendrais-je en mon pouvoir  
Et m'étendrais près de vous un soir  
Et vous donnant un baiser amoureux ? (Aguilera, 2012: 178).

Pero no sólo lo expresan hacia el amado, sino que existen composiciones en las que las *trobairitz* aluden a un amor homosexual<sup>30</sup>. Hablamos de la *canso* titulada *Na Maria, pretz e fina valors*, que se atribuye a Bieiris de Romans y constituye un ejemplo único en la literatura medieval de *canso* compuesta por una mujer declarando su amor a otra mujer (*Na Maria*)<sup>31</sup> (Huchet, 1983: 64).

Otros de los temas que aproximan, sin duda, las composiciones de las *trobairitz* a aquellas hechas por las poetisas andalusíes es el canto de las mujeres infelices en su matrimonio, aquellas a las que Pierre Bec califica de “malmariées”. Las mujeres trovadoras hacen eco de esa tensión dolorosa cuando su amado las traiciona, además de ese orgullo masculino y congénito que remplace, a partir de ese momento, el rigor de las mujeres que poseían un estatus social elevado<sup>32</sup>. Además, la libertad es un factor muy importante a la hora de componer. ¿Tenían las mujeres libertad de expresión? Las poetisas andalusíes, sí, tal y como hemos analizado. En cambio, la sinceridad de las *trobairitz* es relativa. Bien es cierto que ellas utilizan un lenguaje directo y personal<sup>33</sup> que difiere de la visión poética compleja de los hombres, pero ¿podemos realmente hablar de sinceridad poética? Si pensamos en la esposa de un poderoso señor feudal, ¿en qué momento de la historia habría podido permitirse ser sincera? Por eso hablamos de sinceridad relativa, condicionada por el contexto político-social del momento. De todas formas, una cuestión que nos intriga es: ¿de dónde salen esos temas? ¿Cómo surgen? “Les trobairitz n'évoquent jamais des situations érotiques réelles, mais toujours projetées dans le désir ou dans un idéal inaccessible” (Bec, 1979: 245-252). Sucedería igual, según expone Nadia Safi en su tesis, cuando afirma que la imaginación de las poetisas andalusíes impregna todas sus composiciones<sup>34</sup>.

---

<sup>30</sup> Para comprender mejor esta idea, recomendamos leer el siguiente artículo: LEVELEUX-TEIXEIRA, Corine (2000). “Blasphème et sexualité (XIII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)”, en *Mariage et sexualité au Moyen-Âge. Accord ou crise ?*, Michel Rouche (dir.), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.

<sup>31</sup> Aunque Pierre Bec, sirviéndose de un análisis textual de la composición, afirma que podría tratarse perfectamente de una composición trovadoresca masculina: “Pour la pièce n° 15 (Bieiris de Romans), si problématique et si osée puisqu'elle chanterait l'amour d'une femme pour une autre femme, il n'y a pas la moindre trace de féminité textuelle, et la pièce pourrait très bien avoir été écrite par un troubadour masculin (Alberis de Romans ou un autre)” (Bec, 1979: 249-250).

<sup>32</sup> Esta situación es la misma que mencionan las poetisas andalusíes en sus sátiras.

<sup>33</sup> “Meg Bogin parle [...] de « journaux intimes » exprimés dans « des poésies qui échappent singulièrement aux clichés »” (Bec, 1979: 247).

<sup>34</sup> Como ya hemos comentado, el grado de imaginación, así como la interpretación de las mismas, estaría sujeto a dos contextos históricos: por un lado, el momento de la composición; y, por otro, el momento de la interpretación de dichos poemas.

Al fin y al cabo, como concluye Jean-Charles Huchet en su estudio:

La « trobairitz » prête voix à ce travail de déconstruction des thèmes de la « fin'amors » savamment organisé de l'intérieur par les jeux retors de la langue du « trobar » ; elle en exhibe, en contrepoint, le résultat, soit la vérité, cependant qu'en face l'autre voix donne le spectacle des procédures de production du mensonge et du travail poétique (Huchet, 1983 : 90).

Una vez expuestos varios y tan diversos ejemplos, podemos afirmar que las mujeres tienen su propia voz y saben expresarse por sí mismas. Su opinión y su punto de vista difiere del masculino y se muestra, en gran medida, condicionado por la sociedad y la época en la que vivieron. Hemos comprobado que las mujeres y los hombres muestran sus sentimientos amorosos, aunque no lo hacen de la misma manera: las mujeres hacen hincapié en el juego de la elocuencia, del cuerpo y del corazón, yendo en contra de lo que en realidad se espera de las ellas en la lírica amorosa que nos proporciona el medievo<sup>35</sup>.

## 6. CONCLUSIÓN.

La Baja Edad Media nos ofrece una gran riqueza lírica: la música y la cultura de los pueblos se funden en uno y dan como resultado cantos y pequeñas composiciones que se centran, principalmente, en la temática amorosa. Hombres y mujeres cantan al amor bajo ópticas diferentes. Así pues, en una sociedad donde la poesía amorosa es cosa de hombres y el amor cortés presenta a las mujeres como un objeto, sólo unas pocas poetisas se salen de la norma para cantar sus propias vivencias

Durante siglos, la sociedad ha atribuido a las mujeres los testimonios de las *chansons de femmes* de los trovadores o de las *cántigas d'amigo* galaico-portuguesas; sin embargo, conocemos testimonios que nacen de la lírica hispano-árabe a partir del siglo IX en la Península Ibérica. Las poetisas andalusíes, las mujeres musulmanas más libres de todo el territorio mahometano, ponen ritmo y letra a sus experiencias amorosas llenando de erotismo, sensualidad e imaginación las jarchas, las moaxajas y los zéjeles.

El comercio, los matrimonios internacionales y los viajes de señores nobles en compañía de sus juglares hacen posible la transmisión cultural a través de toda la Península Ibérica hasta llegar al sur de Francia. Además, se observa una gran similitud temática entre las canciones árabes y las provenzales, ya que la esclavitud de Andalucía y la libertad del sur de Francia colocan a las mujeres en una posición social muy parecida, de ahí que exista una coincidencia en la interpretación del amor en estas dos culturas.

---

<sup>35</sup> El prototipo de expresión amorosa femenina en la Edad Media dicta que las palabras de la mujer deben tener un carácter encantador y sensual. Estelle Doudet y Michel Zink nos recuerdan en su conferencia un dato muy importante en torno a esta idea: el siglo que “descubre” la Edad Media es el siglo XIX, la época del Romanticismo. Durante este periodo se fantaseó mucho con todo lo referente a la época medieval y es un siglo en el que se busca no simplemente entender la voz femenina del medievo, sino ir más allá y comprender el porqué de esos escritos; comprender cómo sentían y por qué actuaban de esa manera. Michel Zink recalca que la idea concebida sobre la sensibilidad femenina en el siglo XIX funciona perfectamente para la Edad Media, puesto que los poetas de aquella época toman la voz femenina para un cierto tono amoroso en sus composiciones.

Entre los siglos XII y XIII serían las *trobairitz* –o mujeres trovadoras– quienes expresarían mediante las *canço* y las *tenso* una inversión de papeles y dejarían de ser “adoradas” para ser “adoradoras” de su amado.

Las composiciones femeninas en la Edad Media surgen como una respuesta social al amor cortés, que elogia a la mujer sumisa, frágil y pasiva. La princesa Wallāda y la Comtesse de Die son dos grandes ejemplos de mujeres con voz, a las cuales seguirían muchas otras como Christine de Pizan en el siglo XV, con su reivindicación sobre la visión misógina de la mujer que se hace en *Le roman de la rose*.

Estas poetisas sientan las bases de una nueva era de expresión que sigue vigente en nuestros días. Por tanto, si nos centramos exclusivamente en la expresión del sentimiento y no en la estructura de la composición, ¿sería apropiado seguir hablando de Edad Media?



## 7. BIBLIOGRAFÍA.

- Ediciones de textos:

AGUILERA, Delphine (2012). *Femmes poètes du Moyen-Âge : les troubairitz*. Paris, L'Harmattan.

VERDON, Jean (2006). *L'amour au Moyen-Âge. La chair, le sexe et le sentiment*. Paris, Perrin.

ZINK, Michel (1993). *Introduction à la littérature française du Moyen-Âge*. Presses universitaires de Nancy et Librairie Générale de France [1990] (coll. Le livre de poche, n° 500).

----- (2015). *Bienvenue au Moyen-Âge*. Édition des Équateurs (coll. Le livre de poche, n° 34155).

- Estudio crítico:

AGUILAR AGUILAR, Maravillas (2000). "Poesía árabe en el Algarve medieval", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 18, p. 29-39.

BEC, Pierre (1979). "« Troubairitz » et chansons de femme. Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au Moyen-Âge", *Cahiers de civilisation médiévale, Persée*, 87 (22e année), p. 235-262.

BRUN, Sandrine (2014). "Les femmes musiciennes aux XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles : le cas des *troubairitz*". Mémoire de Master 1: Université de Lyon, Université Lumière Lyon 2.

CALUWÉ, Jean-Michel (1989). "Vidas et razos : une fiction du chant", *Cahiers de civilisation médiévale, Persée*, 125 (32e année), p. 3-23.

HUCHET, Jean-Charles (1983). "Les femmes troubadours ou la viox critique", *Littérature, Persée*, 51, p. 59-90.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1938). "Poesía árabe y poesía europea", *Bulletin Hispanique, Persée*, 40 (4), p. 337-423.

RUBIERA, María Jesús (1987). "La lengua romance de las jarchas (Una jarcha en lengua occitana)", *Al-qantara: revista de estudios árabes*, 8 (1-2), p. 319-330.

SAFI, Nadia (2012). "El tratamiento de la mujer árabe y hebrea en la poesía andalusí". Tesis Doctoral: Universidad de Granada, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Estudios Semíticos. Granada.

- Recursos electrónicos:

Youtube: Conférence 2017 “L’amour Courtois” avec Estelle Doudet, Michel Zink et Victor Roux. <<https://www.youtube.com/watch?v=BSPsWFzyHQ0>>

Trésor de la Langue Française en ligne (TLFi): <<http://atilf.atilf.fr>>

Diccionario de la Lengua Española (DLE): <<https://dle.rae.es/>>

- Manuscritos antiguos:

PARIS, Bibliothèque Nationale de France (BNF)

Título: L’Atre périlleux et Yvain, le chevalier au lion.

Autor: Anónimo.

Idioma: Francés.

Tipo de documento: Manuscrito.

Lugar: /

Fecha: 1301-1350.

Signatura: FR.1433

