

IMATGE I REPRESENTACIÓ DEL MATRIMONI CATALÀ AL SEGLE XII:

Lectura d'una miniatura
del «*Liber Feudorum Ceritaneae*»

Imma Riera i Raimon Arola

Durant el primer trimestre del curs 1982-83 es va fer a l'Institut d'Estudis Medievals un seminari sobre el matrimoni al s. XII dirigit pel professor J.E. Ruiz-Doménec. El seminari va consistir en l'estudi de diverses fonts documentals. Una d'elles, la que aquí ens interessa, és d'alguna manera inhabitual en l'estudi dels comportaments de les societats; es tracta d'una font no escrita, sinó miniada, això és, d'una imatge. L'estudi que presentem és el d'una miniatura del *Liber Feudorum Ceritaniae*, la que està al foli n° 59 i que representa un matrimoni; d'aquí dues preguntes sobre les quals centrem la hipòtesi: ¿quina imatge de la dona projecta i difon la ideologia dominant dins la societat europea de finals del s. XII?, i ¿quin lloc i funció li seran conferits a la dona en el caminar social?

Sota aquests interrogants s'amaga l'impuls de la recerca i l'ànsia de descobrir i comprendre què ens porta a endisar-nos dins la «realitat» d'un document fet en un temps i un lloc concrets, en unes circumstàncies que són les que li confereixen la seva especificitat i la possibilitat del seu engendrament, i que en darrer terme es converteix en un «objecte històric». Document-objecte que lliga el nostre pensament amb una realitat cronològicament llunyana; que ens lliga amb tensions, conflictes i aspiracions socials i mentals que, sens dubte, són unes altres que les nostres, però que en aprofundir-hi cada cop les veiem més dintre de nosaltres; en nosaltres. L'anàlisi de la miniatura ens possibilita desvetllar part del

misteri —misteri del temps; la interpretació d'un silenci profund... transformar una mica les boires en «or».

Dos punts claus, dues dades concretes ens obren el camí de la recerca:

1110: S'escriu el document (el text que acompanya el miniat), es tracta d'una «donació de dona en matrimoni» que relaciona tres personatges, el pare, la filla i el futur espòs. El document descriu una cerimònia ritual bàsica que constitueix els fonaments sobre els quals s'ordena tota la societat: el matrimoni. Els personatges que intervenen, així com el contingut de l'acte, són eminentment feudals; això queda clar.

1190: El document passa a formar part d'un cartulari: compendi de documents que s'ordena i selecciona d'acord amb la voluntat d'Alfons I el Cast, el rei, que així fa palesa la seva autoritat, el seu poder únic, les noves propostes d'ordenació de la societat. Dins d'aquest cartulari es fan les miniatures, de les quals una és la donació en matrimoni —la que estudiem— i la resta fa referència als actes de vassallatge.

Dins del seminari l'anàlisi de la miniatura va complir la seva funció, però alhora ens va obrir un vast camp de reflexió teòrica que calia reconsiderar com a tal; el plantejarem en tres punts:

a) en establir els fonaments de la reflexió, això és, *com i què* abstraïem del document, què podem saber d'ell i per ell;

b) en la ubicació cronològica del document; en les tensions històriques implícites del s. XII, que recollim sota una dialèctica teòrica;

c) en els pressupòsits formals i estilístics que conformen la miniatura; el substrat del naturalisme.

La primera qüestió marca, en el que és fonamental, el camp de reflexió on ens mourem aquí; és el que en direm «saber històric», que inclou tant el conjunt disciplinari anomenat història (segon punt) com el que en diem història de l'art (tercer punt); ambdues disciplines es relacionen, *des del* document, com allò inevitable que apareix en el sistema de lectura, en la manera d'abstreure.

Les tres qüestions desemboquen estrictament, en l'anàlisi del document en el seu comportament intern, la seva imatge. Anticipant la resultant de l'anàlisi veurem com la lectura desencadena el plantejament que, al capdavant, s'ha convertit en l'enunciat de la

nostra reflexió: el paper de la dona en la ideologia dominant del s. XII. G. Duby acaba una brillant i sàvia reflexió sobre el tema fent una pregunta: «*què se sap de la dona?*»¹ (dins la textura social de transformació i de lluita del poder del s. XII). Una gran pregunta que neix en el «saber històric» i que està, àdhuc, en el mateix nucli del que és, a les darreries del s. XX, el «saber» mateix: relativitat dialèctica entre el subjecte que està-coneixent i l'objecte que ha de ser conegut.

A) FONAMENTS DE LA NOSTRA REFLEXIÓ

En introduir-nos en un sistema reflexiu, en pensar sobre ell, no podem fer-ho sinó establint una relació contrastada amb el sistema de síntesi cognoscitiva que en-ell té un document que ens interessa. Hem estudiat aquesta relació en un altre lloc²; resumint molt podem veure que aquest sistema es fonamenta en una coordinació entre les imatges que contenen les obres i el que per a ells era el saber. En qualsevol document pròxim a l'obra d'art del s. XII —i especialment fins aquest segle— ens enfrontem a uns sistemes bàsicament *simbòlics*. El símbol és aquí la coordinació entre la imatge i el saber; d'aquí que el comportament fenomènic de l'obra, la seva imatge, el seu ser-en-relació s'estableixen com l'origen estricte —i absolutament ampli— dels significats; un saber contingut que descansa en l'obra, fora de l'individu i de la història, en la intersubjectivitat. Aquí no podem vacil·lar, seria un error de principi de la metodologia.

No tenim cap altre sistema ni model per a veure els canvis i les tensions de les maneres de pensar al s. XII que centrar-nos en el model que la pròpia societat utilitza: això és, al s. XII el fonament dels models mentals i imaginaris està en la relació entre el símbol i el ser-en-relació de la imatge. No podem entendre les transformacions que acaben amb la societat i el sistema feudal sense apuntar al nucli de llurs significacions³.

¹ G. DUBY, *El caballero, la mujer y el cura*, Barcelona, 1982, p. 242.

² Cf. R. AROLA, «Lectura d'una miniatura del Beatus de Girona», *Medievalia* 3, 1982.

³ Cf. J.E. RUIZ-DOMÉNEC, *El origen de la obra de arte feudal*, Bellaterra, 1979.

B) TENSIO HISTÒRICA

El s. XII és tot ell d'una gran complexitat, està situat allí on neix una configuració del món que impera encara avui. Sense sortir de la miniatura trobem dos aspectes que en són un bon exemple: *el tema i la tematització*. El tema de la miniatura és una donació en matrimoni; durant el s. XII aquesta institució, ritu o cerimònia viu, com tota la societat, un gran canvi; l'Església el vol controlar. Durant el s. XII l'Església centra la seva campanya ideològica a convertir-se en intermediària de les relacions de parentiu i del ser-de-la-sexualitat/moralitat; per això intenta, i ho aconsegueix, convertir el ritu feudal del matrimoni en un *sagrament*. D'un acte que, sigui com sigui, pertany a la festa feudal, a la festa laica, es passa a un acte eclesiàstic. El matrimoni serà, com diu l'Església, un sagrament.

Ara bé, si els canvis del tema són vitals no ho són menys els canvis en la tematització; això és, l'impuls que porta a la realització del document, la miniatura que podem tenir a les nostres mans. Es produeix, d'alguna manera, la inversió del procés anterior: aquí quelcom propi de l'Església —l'escriptura, el miniat, la intemporalització— perd el seu caràcter sacre i es converteix en instrument del rei, del conjunt laic (és l'escriba de la seu de Barcelona qui transcriu i minia els textos per encàrrec del rei al seu notari i degà de la seu de Barcelona Ramon de Caldes). És en les profundes transformacions del s. XII quan apareix la necessitat de documentar els fets, de narrar la vida, de fer història. La miniatura que estudiem és de les primeres que representen un matrimoni. Aquest cartulari està en el mateix inici del que és l'art laic; un art —o sistema de l'obra d'art— que neix en el càlid límit de la cort, porta per porta de la catedral. La consciència del que s'ha dir art laic és una consciència que prepara i origina la història.

C) SUBSTRAT DEL NATURALISME

L'abast de la ruptura del s. XII avui en dia encara no està prou clarificat i no deixa de sorprendre molts dels nostres plantejaments intel·lectuals; moltes de les innovacions persisteixen en la base de la nostra cultura i de la nostra manera de pensar. Per exemple, ens costa desvincular les imatges de les representacions;

és com si els pressupòsits del naturalisme que apareixen en ple s. XII encara fossin els nostres. Però el naturalisme no és més que l'exigència d'uns determinats pressupòsits de l'obra d'art.

El naturalisme històric o teòric no és sinó l'intent de confondre la realitat i la imatge, i per tant l'intent de treure contingut a la imatge per ella mateixa, al ser-en-relació; deixar de simbolitzar. El coneixement i el saber, que fins al s. XII eren propietat indisso-luble de la imatge, passa a l'esfera de la reproducció de la realitat, a l'esfera de la representació; la síntesi cognoscitiva passarà, amb el naturalisme, d'estar en-l'obra a estar en-l'espectador: *la idea d'hom*. La història de l'art, que tindria molt a dir sobre aquest punt, es perd en futileses i val més oblidar-la com a disciplina.

El subjecte expectant (i alhora l'obra que-és-per-a-ser-expectada) és l'encarregat de configurar la síntesi del coneixement; l'obra només apunta una idea del ser-de-la-realitat-representada; d'on: la realitat és depèn en darrera instància de l'espectador, sols aquest pot abstreure. L'obra deixa de ser en la sacralitat, hierofònica, deixa de contenir la presència de Déu, l'ordre i la glòria del cel, per a retenir una intencionalitat de re-presentació.

Lectura

En situar-se davant de la miniatura hom pot preveure la mecànica de significació (idea) des del primer contacte amb ella; això és, des de la representació figural: hi ha a un costat el pare, que dóna en matrimoni la seva filla Ermengarda; a l'altre costat hi ha el futur espòs, que rebrà en matrimoni la filla; entre ells dos hi és ella, que és tant la filla del pare com la futura esposa. Així el pare dóna, el marit rep i la dona és-donada i és-rebuda: la dona se situa en la variabilitat, en el ser-com-a-canvi. L'Ermengarda és allò mòbil i està en la dialèctica de la reflexivitat; dins d'ella s'inclou la dona bella i també *el centre* de la miniatura. La dona, ella, és l'eix mitjaner de la il·luminació, ocupa i oculta la verticalitat central. Dos punts destaquen en aquest eix: el centre general de la miniatura, situat sobre la panxa d'ella (*punt X de la traducció*), i el punt que és el centre de la part superior, situat a la mà esquerra que té sobre el pit (*punt 1*), i alhora centre de l'arc vermell que té inclosos els tres personatges.

La figura d'Ermengarda centralitza tot el conjunt miniat en tant que composició; però la variabilitat representativa de la dona qüestiona la potència simbòlica del centre, de tal manera que el centre es desplaça, tendeix. L'esquema de la verticalitat, l'estructura simètrica de la miniatura es desplaça, el centre es perd i en això el centre cerca un lloc fora d'ell.

El punt 1 de la traducció és el centre de la part mòbil —de l'escena lligada pels gestos dels braços— però no manté la tensió real de la miniatura com a fet plàstic, de la configuració de la imatge. *La mà de la dona sobre el pit és un centre de la representació que oculta el centre tensional.* En l'ambivalència que la dona té aquí, la mà que es lliga amb el pare (*punt 1*) es desdobla en l'altra mà; la mà dreta d'Ermengarda que l'estén cap al futur espòs (*punt 2*) aquest la recull, la pren (*punt 3*). Societat immersa en la gestualitat.

El punt 1, el centre, va cap al punt 2 que és a l'àmbit del marit i es complementa en el punt 3, això és, la mà del futur marit que recull la mà d'Ermengarda. En aquest moviment de les mans hi ha la tensió real, la tensió-que-és-en-relació: *el punt (el cercle 2-3)*. La dinàmica gestual dels personatges dibuixa la dialèctica entre les dues mans de la dona; el punt 1, el centre, cau cap a l'àmbit del futur espòs i, d'alguna manera, pertany a ell. Quan analitzem les zones cromàtiques retornarem sobre la significació, *l'encontre en el rosa*.

El que, d'entrada, és obvi és que en la representació hi ha una tendència.

El que és el centre és el moviment que permet la tendència de la dinàmica plàstica; *el centre busca una esfera de propietat no centrada, sinó significant en-la-representació: l'anar-cap-al-marit.*

La figura de la dona, d'Ermengarda, al bell mig de la miniatura no té el sentit simbòlic de la vertical central de l'art que en diem romànic; no podem pensar, després de l'anàlisi anterior, que ella sigui l'element estructurador: la figura d'ella oculta i asenyalava una idea.

Per la disposició dels personatges hem de pensar l'escena com una *escena oberta*, això és, *que els tres personatges estan com estan perquè inclouen un espectador*; sembla com si estiguessin posant per a un retrat; l'escena s'obre quan els dos homes es retiren cap als costats per tal que puguem veure l'Ermengarda amb clare-



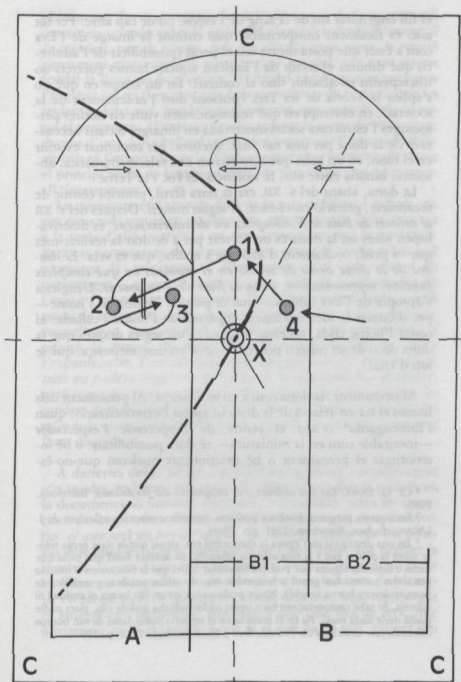
dat. D'aquesta manera, l'espectador queda frontalment davant del centre i, alhora, el centre exigeix un espectador; l'espectador mira inevitablement quelcom que té una doble intenció. L'escena que configura la miniatura és un testimoniatge-ser-per-ser-vista per mostrar un centre; un centre que mediatitza: eix de l'espectacle.

És com si a les darreries del s. XII, havent perdut el centre el seu valor real i simbòlic, el problema intel·lectual fos el següent: què pot ocupar el centre que, no sent pròpiament, el centre pugui assumir una realitat-més (com la del centre) que les definicions. La pregunta descansa en el camp de recerques d'aquesta realitat-més buscada, és a dir, quina realitat-referida (o re-presentació) ha de ser aquest centre. És, doncs, una exigència del naturalisme; la consciència de l'espectador parteix de quelcom extern —la dona— que ella mateix se sap com a provocador de consciència. L'Eva de la catedral d'Autun. *L'obertura frontal de l'escena compleix la mateixa dinàmica que permetrà en aquella època la creació de la novel·la*; l'espai pictòric és com una finestra que deix de simbolitzar en la recreació simbòlica del centre, i només pot deixar fluir dins d'ella unes o altres, o moltes representacions. En ésser una realitat referida del món, el dins de la miniatura-representació-implica directament que deixa de ser del món-que-és-en-si-la-miniatura. *S'oculta la imatge*.

Per a nosaltres, i ben segur per als intel·lectuals del s. XII, no existeix, fora de la dona, cap altra realitat-referida que pugui assumir el centre perdut; però no és sense molts matisos.

Abans del s. XII la dona conté, com a tal, un conjunt misteriós: misteri de la fecunditat, símbol de la Terra i de la Vida, i a la vegada i concretament per als feudals, portadora única de la Virtus-poder del *dominus* feudal (ella és sang del pare i els seus fills ho seran igualment) i de la Fortuna (la seva entrega va acompanyada de les terres del Senyor feudal). La dona feudal era la clau que obria l'accés al poder, a la riquesa; per això era tan buscada i per això mateix molt sovint es convertia en la «bona ocasió» que portava el noble a repudiar la seva veritable esposa accedint així, mitjançant un segon matrimoni, a un estament més alt dins l'extremada cohesió de l'univers feudal.

Si les Ermengardes eren a la vegada tan volgudes i tan vigilades era per la seva «funció» i «condició» de dones: era fonamental que



el fill engendrat fos de la sang de l'espòs, no de cap altre. Per tot això és fàcilment comprensible que enfront la imatge de l'Eva com a ésser que porta dintre seu el pecat (possibilitat de l'adulteri) que dibuixa el sector de l'Església aquests homes guerrers no discrepessin en absolut sinó al contrari. En un temps en què no s'aplica la Teoria de les Tres Funcions dins l'ordenament de la societat⁴, en el temps en què realment varen viure els nostres personatges l'estructura social concretada en llinatges o clans necessitava de la dona per una raó vital, decisiva: per continuat existint en el món, en un món que consistia en una relació dramàtica, absoluta, binària entre ells, la violència, el Foc i la Terra.

La dona, abans del s. XII, era la terra fèrtil, principi còsmic de fecunditat, gestació en-el-baix, el segon misteri. Després del s. XII *al misteri de baix se li sobreposa un desconeixement*, es desenvolupen idees on la dona és un pretext per a ocultar la realitat-més que es perd, ocultament d'allò que s'oculta, que es vela. *El símbol de la dona deixa de ser-ho en el moment en què compleix funcions representatives, quan és fruit del pensament*. L'Església s'apropia de l'Eva bíblica —que és part de l'home en l'home— per dibuixar-la ideològicament separada de l'home i callada; al costat l'home crida, ordena, disposa. Vuit segles després que la dona deixi de ser misteri per convertir-se en desconeixença, què se sap d'ella?⁵.

Al pensament, la dona com a tal se li escapa. Al pensament dels homes el ser-en-relació de la dona bloqueja l'exteriorització; quan l'Ermengarda⁶ ocupa el centre de l'espectacle l'espectador —inevitable com en la miniatura— té dues possibilitats: o bé interioritzar el pensament o bé exterioritzar quelcom que-no-és-

⁴ Cf. G. DUBY, *Los tres ordenes a lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, 1980.

⁵ En aquesta pregunta històrica podríem concentrar totes les reflexions de J. LACAN; cf. *Aun*, Barcelona, 1981, pp. 79-93.

⁶ En una descripció de l'època la dona ideal era: «igual que la clara gema reluce sobre la piedra gris y la rosa sobre la amapola, así aparece Enid más bella que dama o doncella alguna que pudiera encontrar aquel que la buscara en el mundo por todas partes: tan gentil y honorable era, de sabias palabras y amable, de buen carácter y buena acogida. Nadie pudo nunca ver en ella locura ni maldad ni villanía. Se sabe comportar tan bien (que) nadie hablaba mal de ella, pues nadie podía decir nada malo. Ni en el reino ni en el imperio hubo dama de tan buenas costumbres». CHRETIEN DE TROYES, *Erec y Enid*, Madrid, 1982, p. 109.

pensament. Per a un senyor feudal, un senyor de la guerra, qui construeix un món sobre la pedra i el silenci dels símbols la sent, *li és corpòria*; per als homes, que són ells i la terra aspra, la relació pensament-exteriorització no té perquè ser una; per a un senyor feudal la dona no és el centre. Al model ideològic que proposen l'Església i el rei (i en tant que és la consciència de ruptura amb les regles feudals) no li queda més alternativa que negar la relació entre el pensament i l'exteriorització, separar la ment de les accions; davant d'una dona bella al centre de l'espectacle l'única possibilitat que té l'espectador és la *d'interioritzar* el pensament, de sentir el principi teòric de la subjectivitat, de sintetitzar i moralitzar en ell, internament.

La miniatura està situada dins de la cort d'Alfons I el Cast, no pot estar més segura en un altre lloc, més protegida, més pròxima a la regla-d'allò-interior, a un *dins teòric* (com serà la Catedral). Rera els personatges de la miniatura —entre la franja *blava* què emmarca la miniatura i l'arc *vermell* el què estan els personatges— es veu la ciutat, el nou element configurador de l'espai, l'economia i la societat. Dins l'arc vermell, com a fons propi de les figures, hi ha el *groc*; l'ordre de fora a dins és: blau-vermell-groc, que equival cromàticament a la immanència i reforça la funció de marc; del color retentiu-fosc va cap a l'expansiu-clar; l'escena es desenvolupa sobre el groc, *un cop entrats no podem sortir*; el càlid món de la cort potser no té centre, però segur que no té sortida. Un món que es construeix sobre les cendres dels feudals. La cort com a lloc del nou ordenament del món és la inversió de l'anterior, damunt d'unes cendres grises una llum daurada.

A darreries del s. XII les transformacions socials i econòmiques són agudes, reclamen una resposta, una solució (això és evident en la documentació literària, cortesana, eclesiàstica); totes les intencions de «respondre» s'uneixen i coincideixen en un mateix objectiu: *el que serà no pot ser el que era*. Això ho tenen clar i la reflexió dels intel·lectuals se centralitza en l'únic espai que permet la inversió: la cort. Dins, totes les ànsies d'ordenar les tensions entre els diferents estaments socials coincideixen en la forma de plantejar els problemes: cal una representació del món; aquí representar és amagar-en-l'ordenació, «fer veure» allò que «ha de ser», que òbviament no és el que és. I què és el què ha de ser?; quines són

les normes que s'han d'acceptar?; a quin joc s'ha de jugar?⁷. Als diferents plantejaments precedeixen les intencions i abans de començar ja se sap el final, se saben els vincles possibles i permesos *de lligar el pensament i l'exteriorització*. A partir d'ara i d'una manera evident, el comportament de la societat respon a un projecte, com diria J.E. Ruiz-Doménec: «*Durante dos momentos, entre 1024-1031 y entre 1180-1190, la reflexión, teológica o metafísica, pensó la estructura trifuncional y la hizo conscientemente objeto de un planteamiento político y social*»⁸.

El rei ostenta un poder únic, oposat al poder fraccionat dels lligaments feudals i de llurs sistemes de parentiu. En aquest canvi apareixen moltes preguntes i no és casualitat que ara, precisament ara, Chrétien de Troyes representi, enfront d'un públic que ansia i cerca respostes, unes obres per encàrrec de la cort de Champagne que descriuen tor un camí o una aventura que porta a terme el «personatge» —Ivan, Lancelot, Erec— per trobar el seu lloc, el seu ser i estar en el món i que sols troba finalment en adoptar els ideals i la moral cavalleresca i l'amor cortès. Chrétien inventa la novel·la i què és la novel·la sinó representació? El poder de la novel·la està en la creació d'una línia entre el pensament i l'exteriorització en confondre la ficció i la realitat. Chrétien, en un primer moment, dubta, deixa el seu personatge Lancelot perdut en una torre enfront del mar... després pren partit i ho fa obertament: defèn uns valors, una moral, una nova moral, aquella que difon l'Església, que clava els seus ulls en la institució matrimonial, en el paper de la dona. No ho oblidem, ara es busca l'ordenament de la societat i el que serà no pot ser «allò que havia sigut fins ara».

Sobre el fons groc els tres personatges de la miniatura construeixen gesticulant una realitat compacta i completa; cadascun d'ells va vestit d'uns dels tres colors del marc, que són els tres colors bàsics. *El pare vesteix de groc. Ella porta un vestit de color blau puntejat amb groc i vermell; sota el vestit la roba que cobreix els braços i els cabells és blanca. Ell, el marit, va de vermell i el forro és blanc* —el del pare és fosc. La conjugació del groc i el blau, això

⁷ Cf. J.E. RUIZ-DOMÉNEC, *El juego del amor como re-presentación del mundo en Andrés el Capellán*, Bellaterra, 1980.

⁸ J.E. RUIZ-DOMÉNEC, «Los tres órdenes y el límite mental», *Medievalia* 3, 1982, p. 144.

és, el pare i la filla queda lligada en un clar/fosc, que reproduceix la filla en les dues parts que té el seu vestit. A aquesta conjugació es sobreposa el vermell, una gran taca vermella que és el vestit del marit; dins d'ell cau la mà d'Ermengarda suaument, però inevitable. La relació cromàtica del pare i la filla és com llurs mirades (les dues tenen la mateixa direcció i el mateix sentit), *amb el vermell les mirades s'enfronten i el braç d'ella i d'ell s'ajunten*, es troben. Un punt rosa (resultat de l'unió cromàtica del vermell i el blanc) s'arreprenja sobre el vermell; el centre es desplaça cap a un nou conjunt d'identitat: *el marit*.

En desplaçar-se el centre es trenca la verticalitat de la composició i així l'espai pictòric queda dividit en dues parts: *la zona A* (vegeu traducció) que correspon representativament al marit, però que s'omple com a imatge d'un vermell intens, el color del foc, principi vivificador; conté el punt tensional, és la zona dominant. *La zona B* representa el pare i la dona, és la zona dominada, malgrat contenir el centre geomètric; és la zona de l'aigua que generarà la terra: blau. La unió de les dues zones (especialment la A i la B) configura el punt dinàmic, se situa en una dialèctica entre el foc i l'aigua⁹, entre el principi masculí i el principi femení, entre el principi actiu i el passiu; ara bé, aquesta relació se soluciona amb el color rosa, la passió equilibrada en una esgerda entre l'amor pur i l'amor vil i animal; una esgerda delimitada com a comportament per un model ideològic, en la qual se situa la dona.

La reducció de la representació als elements interns, als elements pròpiament plàstics —mitjantçant la traducció— ens ha permès de descobrir la pèrdua del centre: el centre ideològic oculta el veritable centre. En aquesta tendència correspon a la imatge de la dona el paper *passiu i dependent de l'home*, que enllaça amb els projectes d'ordenació social que parteixen de la cort; en aquesta dependència —sobre la qual se sustenta el matrimoni— la dona queda *residual*, en la base inferior de la piràmide social¹⁰. En reflexionar sobre la imatge de la dona que difon una ideologia a finals del s. XII es veu la paradoxa de tota la societat: com en la

⁹ Cf. H. CORBIN, *Temple et contemplation*, Paris, 1980, pp. 40-42.

¹⁰ G. DUBY, *Los tres órdenes*, cit. pp. 363-380, demostra que dins el món cortesà es construeixen teories i models social de comportament que feminitzen la tercera funció incluint a les dones en el lloc més baix de la societat.

miniatura, d'organització clarament ternària —tres personatges, tres colors, esquemes triangulars, etc.—, la societat busca restablir un model antic, el de les Tres Funcions, però aquest esquema està lligat a un determinat projecte polític, en definitiva a una idea. El que apareix aquí és representació d'una societat perfecta, un sistema de l'aparença que implica encadenar el pensament i els presupòsits sobre el ser i sobre la reflexió del ser a la representació. Però avui, d'una vegada per totes, el pensament pot representar el ser-de-la-dona?