



**LA CANÇÓ DE DONA CATALANA:
ESTABLIMENT DEL CORPUS, INFLUÈNCIES LITERÀRIES
I PROBLEMES DE FILIACIÓ***

THE CATALAN WOMAN'S SONG:
ESTABLISHMENT OF THE CORPUS, LITERARY INFLUENCES
AND FILIATION PROBLEMS

Abel Vázquez Márquez
Universitat de Barcelona
abelvazquez2@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8783-8759>

Recepció: 14/09/2023 – Acceptació: 20/10/2023

Resum

La investigació sobre la cançó de dona catalana ha estat molt escassa en l'àmbit dels estudis romànics, cosa que contrasta vivament amb l'atenció que ha rebut aquest corpus textual en el cas d'altres àrees lingüístiques. Es tracta, però, d'un conjunt de textos extremadament ric, que es remunta als inicis de la creació literària en català i que pot proporcionar claus valuoses per a l'estudi de la lírica medieval de veu femenina globalment considerada.

El present article examina breument la presència d'aquest codi líric en la literatura catalana medieval, i també en tracta la recepció posterior al segle XVI. La investigació presenta el corpus de textos lírics catalans fins ara identificats i assenjala les problemàtiques que planteja, posant especial èmfasi en tres punts concrets: les filiacions que estableix amb altres tradicions poètiques (la francesa i la castellana, principalment), la seva complexa relació amb el concepte de poesia popular, i, finalment, el grau de participació de les dones en la creació i la circulació d'aquest tipus de lírica.

* Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca *Estudio de la canción de mujer en la lírica galorománica y germánica y de la figura femenina como constructora del espacio sociopoético trovadoresco* (PID2019-108910GB-C21). Agraïco a la Dra. Meritxell Simó la lectura atenta de l'article i els seus valuosos comentaris i aportacions.

Paraules clau

Cançó de dona, literatura catalana medieval, lírica popular, lírica femenina, poe-
tesses medievals.

Abstract

Research on Catalan woman's song has been very scarce in the field of Romance studies, which contrasts vividly with the attention this textual corpus has received in the case of other linguistic areas. It is, however, an extremely rich set of texts, which goes back to the beginnings of literary creation in Catalan and which can provide valuable keys for the study of medieval female voice lyrics globally considered.

This article briefly examines the presence of this lyrical code in medieval Catalan literature, and also deals with its reception in the 16th century. The research presents the corpus of Catalan lyrical texts identified so far and points out the problems it raises, placing particular emphasis on three specific points: the affiliations it establishes with other poetic traditions (mainly French and Castilian), its complex relationship with the concept of popular poetry, and, finally, the degree of participation of women in the creation and circulation of this type of poetry.

Keywords

Woman's song, Catalan medieval literature, popular lyrics, feminine lyrics, medieval women poets.

I. INTRODUCCIÓ: EL CONTEXT CRÍTIC

La historiografia sobre la cançó de dona està íntimament lligada a la teoria sobre els orígens populars de la lírica romànica. Alfred Jeanroy (1889, pp. 158-230) i Gaston Paris (1892, p. 416) van ser els primers en bastir una argumentació filològica sòlida al voltant d'aquesta hipòtesi, que situava les cançons de dona al final d'una llarga tradició de cants populars femenins que es remuntava als inicis més remots de la lírica romànica. L'anàlisi de les *chansons de toile* franceses semblava corroborar aquesta tesi, ja que la presència d'arcaïsmes lingüístics i de recursos mètrics i temàtics propis de la poesia èpica permetien posicionar la lírica de veu femenina entre els testimonis literaris més primerencs de les llengües vulgars (Verrier 1937, Cremosi 1943). Edmond Faral (1946-1947), en aquest sentit, fou el primer crític a

qüestionar la il·lustre antiguitat de la *chanson de toile*, ja que els seus trets arcaics coexistien amb fórmules modernes, cosa que indicava, segons l'autor, que aquests textos són en realitat volgudament arcaïtzants, una ficció literària duta a terme pels *trouvères* francesos dels segles XII i XIII.

No obstant això, el descobriment de les *kharjas* mossàrabs l'any 1948 va corroborar l'existència d'una tradició lírica de cançó de dona expressada en llengua vulgar des del segle X, és a dir, des de molt abans de l'adveniment de la poesia trobadoresca. En aquesta tradició no només hi participaven les líriques francesa i mossàrab, també les *cantigas d'amigo* galaicoportugueses, els *villancicos* castellans i alguns testimonis procedents de la poesia llatina medieval, tal com van demostrar autors com Ramón Menéndez Pidal (1951/2014, pp. 169-256), Leo Spitzer (1952), Pierre Le Gentil (1963) o Peter Dronke (1968). La cançó de dona, així doncs, es configurava com una manifestació literària comuna a tota la Romània que es remuntava als seus períodes més inicials i que, a més, semblava arrelada en la tradició poètica folklòrica, ja que la sensualitat i impetuositat de la veu lírica femenina allunyava la cançó de dona de les convencions de la poesia cortesana. Per aquest motiu, Pierre Bec va incloure la *chanson de femme* dins el registre sociopoètic *popularisant* (1977, pp. 57-62), que englobava totes aquelles tipologies líriques caracteritzades per una difusió social àmplia i fluida, una estructura formal i conceptual aparentment senzilla, i una trajectòria històrica extensa, ja que aquestes modalitats (normalment mal identificades per la tradició manuscrita) es van conservar a la literatura oral-tradicional fins als nostres dies. La lírica *popularisant*, a més, constituïa sovint un producte literari híbrid, pel fet que admet interferències amb el registre culte.

En les últimes dècades, però, la proposta de Bec ha estat rebutjada per una part considerable de la crítica. Ulrich Mölk, per exemple, va definir la cançó de dona com “Ein Liebeslied des volkstümlichen Registers” (1988, p. 88), però a la seva antologia, publicada un any després, va incorporar peces cultes, entre les que es trobaven algunes cançons de *trobairitz* i sonets (1989). Ingrid Kasten, per la seva banda, va afirmar que la separació registral de Bec no es podia aplicar a la lírica alemanya, ja que fins i tot els *Frauenlieder* més antics feien referència al món cortesà i cavalleresc (1990, p. 21). Per les mateixes dates, però, Lorenzo Gradín defensava “el caràcter eminentemente tradicional del código”, que es traduïa en “una jerarquía y una funcionalidad diferentes respecto a la estética cortés” (1990, p. 271). Per la seva banda, algunes autores nord-americanes (Klinck 1999, Doss-Quinby *et al.* 2001, Grimbert 2003), van reivindicar l'eliminació total de les distincions registrals per situar la cançó de dona al mateix nivell que la poesia masculina cortesana.

Un altre debat que ha marcat la interpretació crítica de la cançó de dona ha estat la qüestió de l'autoria femenina. Jeanroy, en aquest sentit, considerava que les *chansons de malmariée* eren massa escabroses per a ser obra de dones poetesses reals. De fet, constituïen una ficció literària duta a terme pels poetes cultes, que buscaven en aquestes veus femenines desitjoses i encoratjades una mena de compensació amorosa respecte del model cortès, on eren ells els perpetus suplicants davant la *belle dame sans merci* (1889, p. 97). En canvi, l'erudit va acceptar que les *chansons de toile* procedien d'autèntiques cançons improvisades o entonades per les dames mentre filaven i cosien (1889, p. 225), opinió compartida després per Gaston Paris (1893, p. XCII-XCIII). Faral, com hem vist, relegava el gènere a un evocador divertiment creat pels *trouvères*. En relació a això, Pierre Bec (1979) va subratllar que un poema medieval podia tenir un subjecte líric femení (*féminité textuelle*), però això no implicava necessàriament que l'autora del text fos una dona poetessa real (*féminité génétique*). Bec, de fet, considerà que totes les *chansons de femme* en francès antic eren d'autoria masculina (1979, pp. 235-236), i Dronke afirmà que, a excepció de la lírica de les *trobairitz*, no havien pervingut poemes personals en llengua vulgar escrits per dones, malgrat acceptar que segurament van existir (1984, p. 98). Aquest autor, tanmateix, va acceptar que el codi líric s'originava en cants preliteraris populars femenins. Zink, en canvi, va recuperar les idees de Faral a propòsit de la *chanson de toile* i les aplicà al conjunt de la cançó de dona romànica, que esdevenia una farsa literària creada *sui generis* per poetes cultes masculins (1996, pp. 146-147).

Altres estudioses, per contra, van investigar les evidències documentals sobre l'activitat literària i musical de les dones a l'edat mitjana europea, i van concloure que és possible atribuir a poetesses reals desconegudes les composicions anònimes de veu femenina. Aquestes opinions s'enquadren en el llarg debat historiogràfic sobre l'existència de les *trobairitz*, que es va estendre durant les dècades de 1970, 1980 i 1990. La postura més radical en aquest sentit fou l'adoptada per Jean-Charles Huchet, que va refutar completament l'existència de poetesses cultes durant l'edat mitjana occitana (1983). Els estudis d'Angelica Rieger, però, van analitzar la historicitat i interpretació literària de diverses *trobairitz* (1989, 1990, 1991), una línia de recerca que culminà en el seu corpus de poesia occitana femenina (1991). En aquesta magna obra, Rieger va incorporar no només les obres d'autores proves, sinó també moltes veus femenines anònimes que, segons l'estudiosa, podien ser el producte de dones poetesses no reconegudes.

Els estudis de Rieger van tenir un gran impacte en la recerca sobre la lírica femenina medieval. En el cas francès, destaquen els estudis pioners de Maria Coldwell (1986) i Madeleine Tyssens (1992), que van identificar les atribucions

femenines contingudes a les fonts manuscrites i van elaborar sengles corpus poètics d'autoria femenina, on van incloure cançons corteses, *jeux-partis* i algunes *chansons de femme*. Posteriorment, Doss-Quinby *et al.* (2001) van ampliar aquesta selecció, i, tot emmirallant-se en el treball editorial de Rieger, van incorporar en el seu estudi els textos explícitament atribuïts a dones juntament amb algunes peces anònimes de veu femenina, cosa que les convertia, potencialment, en testimonis de *féminité génétique*. En àmbit castellà, Margit Frenk va defensar de forma molt contundent l'autoria femenina original de la cançó de dona, la qual, segons l'estudiosa, transmet sentiments femenins genuïns i està arrelada en les pràctiques de vida de les dones reals del període (1993/2013, pp. 333 i 338).

Fins al moment, cap estudi ha avaluat aquestes problemàtiques en el context de la literatura catalana medieval. Així doncs, el nostre objectiu és presentar el corpus poètic de cançó de dona catalana fins ara identificat (2), estudiar les seves influències literàries (3) i analitzar els factors més polèmics d'aquesta tradició lírica: la seva relació amb la poesia popular (4) i la possibilitat de l'autoria femenina (5).

2. IDENTIFICACIÓ I DESCRIPCIÓ DEL CORPUS

Des de principis del segle passat, i arran dels estudis seminals de Jaume Massó i Torrents (1936), els especialistes han identificat un conjunt de sis poemes que conformen el corpus de la lírica catalana medieval de veu femenina. El nombre de testimonis és molt reduït si el comparem amb altres tradicions literàries ibèriques, però, així i tot, el corpus ha gaudit d'una identitat compacta i reconeguda com a tal en aquestes últimes dècades.¹ Per ordre cronològic, les sis poesies són les següents: (1) *Ez yeu am tal qu'es bo e belh* (RAO 92.1, Reyna de Mallorca), (2) *Ab lo cor trist e environat d'esmai* (RAO 0.3, anònim), (3) *Axi cant es en muntanya deserta* (RAO 0.6, anònim), (4) *Lassa, mays m'agra valgut* (RAO 0.70, anònim), (5) *No puch dormir soleta, no* (RAO 0.89, anònim) i (6) *Hoydes vostres rahons belles* (RAO 23.1, Tecla Borja).

¹ Cal mencionar, en aquest sentit, els estudis de Pilar Lorenzo Gradín (1990, pp. 33-35), Rosamaria Aguadé i Benet (1994, pp. 103-114), Lola Badia (1994a, 1994b, 1994c, 1994d), Montserrat Villas i Chalamanch (1994) i Montserrat Cabré i Pairet (2003). Totes elles fan al·lusió a la lírica de veu femenina com una tradició literària de pes en la poesia catalana medieval.

D'aquests sis testimonis, quatre estan arrelats en la tradició trobadoresca culta de l'edat mitjana (núms. 1, 2, 3, 6), i només dos d'ells s'han classificat modernament com a cançons de dona: *Lassa may's m'agra valgut* (núm. 4), que desenrotlla el tema de la malmonjada; i *No puch dormir soleta, no* (núm. 5), un lament de donzella enamorada. Els dos testimonis apareixen llistats al treball sobre la cançó de dona romànica de Lorenzo Gradín (1990, pp. 33-35), que atribueix la reduïda presència de cançons de dona en el context català al pes de la poesia cortesa, que expulsa de les recopilacions manuscrites altres modalitats poètiques.

No obstant això, una anàlisi detallada de la tradició manuscrita i impresa revela que la cançó de dona va gaudir d'un ampli desenvolupament en els ambients literaris catalans de l'edat mitjana i el renaixement. Així ho va demostrar el pioner article de Rafael M. Mérida (2018), que va reunir fins a una vintena de textos de veu femenina basant-se en la consulta del *Corpus d'Antiga Poesia Popular* de Josep Romeu i Figueras (2000) (d'ara endavant, *CAPP*). La seva selecció s'aturava a finals del segle xv; per això, la present investigació amplia el marc cronològic fins al segle xvi, ja que la lírica catalana moderna perpetua temes i motius literaris procedents de la cançó de dona, cosa que permet estudiar-la com un fenomen de recepció d'esquemes lírics específicament medievals (Romeu i Figueras, 1991/1993, pp. 26-27).

Fins ara, els testimonis identificats sumen un total de cinquanta textos procedents dels segles XIII a XVI. En la selecció s'han tingut en compte tots els poemes lírics de veu femenina i temàtica amorosa i eròtica, on s'inclouen expressions planyívols de desig amorós i manifestacions més alegres i desimboltes que poden adoptar un to picardiós, incitant o obertament sexual.² Així mateix, els textos incorporats s'incardinen en el registre estilístic *popularisant* tal com l'ha definit Pierre Bec en l'estudi esmentat.³ En el següent llistat donem el títol o íncipit, l'autoria, el gènere, la datació i el número d'identificació de cadascun dels testimonis incorporats.⁴

² Alfred Jeanroy va puntualitzar que el to predominant en aquests poemes femenins era el de la lamentació casta i amorosa (1889, pp. 155-158). Són de la mateixa opinió Theodor Frings (1949, p. 5), Menéndez Pidal (1951/2014, p. 232) i, més modernament, Pierre Bec (1977, p. 57). Aquestes postures, tanmateix, responen a una imatge preconcebuda de l'antiga lírica popular que no es correspon amb la realitat dels textos conservats, els quals, per contra, ens ofereixen moltíssims exemples de veus femenines alegres i procaces que s'han de tenir en compte en els estudis sobre cançó de dona (Frenk 1991/2013, pp. 290-296).

³ Discutirem el caràcter popular o culte de la cançó de dona catalana a l'apartat 4.

⁴ Per motius de coherència metodològica, s'han exclòs del corpus les pastorel·les, que es consideren un gènere separat de la cançó de la dona (Lorenzo Gradín, 1990, p. 36).

	Títol	Autoria	Gènere	Datació
1	<i>Gelosesca</i> BdT 434a, 001a = CAPP 7	Cerverí de Girona	Dansa – Malmaridada	Segle XIII
2	<i>Ara lausetz, lauset, lauset</i> RAO 0.14 = BdT 461, 24a	Anònima	Dansa	Segle XIII
3	<i>Ara pren marit, que eu ho vul bé</i> CAPP 8	Anònima	Dístic	Segle XIII
4	<i>Lassa, mays m'agra valgut</i> RAO 0.70 = CAPP 35	Anònima	Dansa	Segle XIV
5	<i>Més val soleta estar</i> CAPP 48	Anònima	Dístic	Segle XIV
6	<i>Mala fuy tan fresqueta</i> CAPP 53	Anònima	Dístic	Segle XIV
7	<i>Déus, trop se triga qui m'aurà</i> CAPP 59	Anònima	Dístic	Segle XIV
8	<i>Vejats, son jo assats</i> CAPP 60	Anònima	Dístic	Segle XIV
9	<i>Perdut, perdut l'é</i> CAPP 63	Anònima	Dístic	Segle XIV
10	<i>Déus, yo esper d'ell</i> CAPP 64	Anònima	Dístic	Segle XIV
11	<i>Las, per què nasquí yo anch de mare</i> CAPP 66	Anònima	Dístic	Segle XIV
12	<i>Yo he trobat qui m'ama</i> CAPP 67	Anònima	Estrofa irregular	Segle XIV
13	<i>Qui leyalment serveix amors</i> RAO 0.38a = CAPP 79	Anònima	<i>Rondeau</i>	1390-1410
14	<i>Déus! Car fom tan erguyloses</i> RAO 0.38a = CAPP 80	Anònima	<i>Rondeau</i>	1390-1410
15	<i>Píyyuṭ naeb</i>	Anònima	Dansa – Malmaridada	1340-1420
16	<i>Pus flach sou que nula stopa</i> RAO 64.2 = CAPP 84	Gabriel Ferrús	Dansa	1410-1437
17	<i>Anau-vos-én, la mia amor</i> CAPP 85	Anònima	Dansa – Alba	1428
18	<i>Si-m trobau al bosch soleta</i> CAPP 86	Anònima	Dístic	1429
19	<i>Vitum vitayna</i> CAPP 89	Anònima	Dístic	1429

20	<i>En Burell m'à vist lo cony</i> CAPP 90	Anònima	Dístic	1429
21	<i>Ay, marit! Com no m'ho feu</i> CAPP 92	Anònima	Trístic	1429
22	<i>No puch dormir soleta, no</i> RAO 0.89 = CAPP 93	Anònima	Viadera	1429
23	<i>Pus que vuyt jorns stich, senyora</i> RAO 0.117 = CAPP 93	Anònima	Viadera	1429
24	<i>Si bé-m so malmaridada</i> CAPP 100	Anònima	Dístic – Malmaridada	Segle xv
25	<i>Dindirindín rindín rindayna</i> CAPP 101	Anònima	Tirada liriconarrativa	1480
26	<i>Anar-se'n vol lo meu senyor</i> CAPP 199 (només refrany)	Joan Fernández d'Herèdia	Dansa	1500-1549
27	<i>Soleta yo só açí</i> CAPP 205	Bartolomé Cárceres	Dansa	1556
28	<i>La crich crach</i> CAPP 285	Valero Fuster	Tirada liriconarrativa	1556
29	<i>No-m ploreu davant</i> CAPP 287	Valero Fuster	Dansa	1556
30	<i>No tingau, jove, dolors</i> CAPP 306	Joan Timoneda	Dansa	1562
31	<i>Bé-s orada la donzella</i> CAPP 312 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
32	<i>Cantau, senyor, si voleu</i> CAPP 316 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
33	<i>Yo bé-l dexaria</i> CAPP 319 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
34	<i>Teniu fermes esperances</i> CAPP 332 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
35	<i>Ad aquell que yo vull bé</i> CAPP 333	Joan Timoneda	Dansa	1562
36	<i>Aquell jove que ha cantat</i> CAPP 336	Joan Timoneda	Dansa	1562
37	<i>La dona que dona fe</i> CAPP 338 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
38	<i>Gentilhom, dons guie-us Déu</i> CAPP 341 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562

39	No-m façau exes ullades CAPP 346 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
40	Si mon pare no us ha dat CAPP 347 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
41	Teniu-vos per despendit CAPP 348 (només refrany)	Joan Timoneda	Dansa	1562
42	Anar-se'n vol lo meu senyor	Joan Timoneda	Dansa	1562
43	Qui t'ál fet lo mal del peu CAPP 353	Joan Timoneda	Dansa	1562
44	Si-m levi de bon matí CAPP 358	Pere Serafi	<i>Rondeau</i>	1565
45	Llassa, mesquina! Què faré CAPP 359	Pere Serafi	Cançó	1565
46	Diu-me Juliana CAPP 384	Anònima	Dansa	1566
47	Anar-se'n vol lo meu senyor	Galceran Durall	Dansa	1564-1580
48	Déu vos salve, ·l moliner CAPP 402	Chacón	Tirada liriconarrativa	1581
49	Aunque tenu veu perdut CAPP 404	Mateu Fletxa el Jove	Dansa	1581
50	O mala sort CAPP 422	Pere Ordines	Seguidilla	1593

El corpus s'ha sistematitzat d'acord amb una classificació que dona els resultats següents:

Més de la meitat de les composicions (un 52 %) segueix la forma romànica de l'estrofa amb volta, anomenada *virelai* en francès i dansa en occità i català. Aquest esquema estròfic és característic dels gèneres lírics popularitzants, i consta d'un refrany inicial i una sèrie de cobles glossadores dividides en dues parts: una mudança bipartida o tripartida amb rimes noves i una volta que reproduïx algunes o totes les rimes del refrany. L'estrofa, a més, es pot concloure amb la repetició completa o fragmentària del refrany.⁵ Així mateix, un nombre considerable de textos són díctics (un 24 %), és a dir, composicions breus de dos versos que es

⁵ Per a la definició, configuració i variabilitat mètrica de l'estrofa amb volta, remeto a l'estudi canònic de Vicenç Beltran (1984). Sobre les danses occitanes i catalanes, vegeu Radaelli, 2007.

poden entendre com a refranys o com a inicis de cançons perdudes. La resta de formes estròfiques són molt minoritàries.⁶

En l'àmbit narratiu, la major part de textos (un 82 %) són composicions monologades en boca de la protagonista femenina. No obstant això, en quatre d'aquests monòlegs és la confident la que parla en nom de l'amiga (núms. 30, 31, 32 i 37). Aquestes quatre composicions pertanyen al *Cancionero Flor de enamorados* (1562), on el personatge de la confident/consellera juga un paper vital en el desenvolupament dels jocs eròtics de societat que regulen els poemes pertanyents a aquesta recopilació lírica.⁷ Per últim, un petit nombre de poesies opten per la forma dialogada entre l'amiga i l'amic (núms. 2, 17, 23, 43 i 48) o l'amiga i el marit (núms. 15 i 21), i només dos presenten casos de *narratio mixta*. En totes dues, la veu narrativa pertany a l'amic (núms. 28 i 46).⁸

El nostre corpus poètic arreplega tot el ventall d'experiències amoroses codificades per la tradició literària de la cançó de dona. La classificació temàtica que presentem, tanmateix, no és en cap cas un sistema definitiu. A voltes, resulta difícil adscriure un poema a una única categoria, ja que la hibridació de temes i motius és un fenomen habitual en la lírica romànica *popularisant*. Reconeixent aquesta limitació, hem optat per classificar les temàtiques amoroses en tres categories: amor correspost (1), amor no correspost (2) i amor prohibit (3), on hem englobat els motius de la malmaridada i la malmonjada.⁹

Així, aproximadament la meitat de les composicions (un 54 %) expressa circumstàncies relacionades amb l'amor correspost, des d'efusions líriques de joia amorosa i sexual (núms. 2, 10, 12, 13, 18, 19, 20, 24, 28, 29, 32, 33, 34, 36, 40, 43, 44, 48 i 49) fins a lamentacions per la separació i l'absència de l'estimat (núms. 17, 22, 26, 42, 45 i 47) o per la pressió exercida pels maldients (núm. 46). Una

⁶ Comptabilitzem tres *rondeaux*, tres tirades liriconarratives, dues viaderes, una *cansó*, una estrofa d'estructura irregular, un trístic i una seguidilla.

⁷ Un bon reflex d'aquests jocs eròtics es pot trobar a *Lo somni de Joan Joan* de Jaume Gasull (València, 1497) (ed. Miquel i Planas, 1911, pp. 85-186). Sobre aquest punt és interessant la introducció de Justo García Morales a l'edició facsímil del *Libro de motes de damas y caballeros* de Luis Milán (València, 1535) (ed. García Morales, 1951), que remet a l'ambient de la cort del duc de Calàbria.

⁸ Segons Jeanroy (1889, p. 158) i Bec (1977, p. 57), la forma primigènia o essencial de la cançó de dona és el monòleg femení. No obstant això, Lorenzo Gradín va demostrar que aquest codi líric emprà recursos diegètics més diversos en tots els períodes i tradicions literàries, com la *narratio diegematica* (el narrador del poema és extern a l'acció) o la *narratio mixta* (la veu narrativa alterna el seu discurs amb el dels personatges) (1990, pp. 81-83 i 113-130).

⁹ Aquesta ordenació dels tòpics amorosos de la cançó de dona és utilitzada per Lorenzo Gradín (1990, p. 84), que, al seu torn, l'extreu de l'estudi de Guiseppe Tavani sobre la *cantiga d'amigo* (1980, p. 91).

composició, a més, desenrotlla el tema de l'autoelogi de l'amiga (núm. 8). A l'apartat sobre l'amor no correspost (un 28 % dels textos), sol ser la protagonista femenina la que rebutja el seu pretendent (núms. 5, 16, 30, 35, 38, 39 i 41), sovint mitjançant exclamacions jocosos i burlesques sobre la seva poca traça en el flirteig amorós. En dues ocasions, l'amiga es penedeix d'haver-se mostrat massa orgullosa davant els precs de l'enamorat (núms. 11 i 14), i en tres més és ella la que es lamenta per la indiferència de l'amic (núms. 7, 9 i 50). Altrament, destaquen els dos consells contra l'amor, on la confident aconsella no fiar-se'n de les falses paraules dels amadors (núms. 31 i 37). Per últim, el tema de l'amor prohibit (un 18% dels textos) està integrat per dos motius tradicionals: el de la malmaridada, és a dir, la queixa d'una dona casada amb un home que li és desagradable (núms. 1, 3, 15, 21, 23, 24 i 27) i el de la malmonjada, això és, el lament d'una jove que ha estat reclosa al convent contra la seva voluntat (núms. 4 i 6).¹⁰ Cal destacar, finalment, que totes aquestes temàtiques no exclouen expressions obertes i procaces de desig sexual.

Amb relació als trets estilístics, hem decidit analitzar tres factors predominants en la cançó de dona romànica: les localitzacions espacials (1), les caracteritzacions dels personatges (amiga, amic, marit i mare) (2) i l'ús de símbols eròtics (3).

Un total de disset composicions (34 %) contenen referències a l'espai on té lloc el discurs líric. Pel que fa a les diferents tipologies que apareixen, destaca especialment l'escenari domèstic, és a dir, la casa de l'enamorada, on ella espera dolorosament la tornada de l'amic (núm. 22) o bé conversa amb ell des del llindar de la porta, cosa que dona peu a negociacions insinuants i provocadores (núms. 23, 26 i 29). A voltes, l'amiga es queixa de la insistència del seu amant, que no deixa de rondar casa seva (núms. 16 i 30), es preocupa per la seva reputació quan el deixa entrar (núm. 46), o, per contra, manté a l'interior de l'habitatge furioses discussions amb el marit (núm. 15).¹¹ També l'espai natural apareix amb certa freqüència, ja que el jardí o el bosc actuen com a llocs de reunió clandestina dels

¹⁰ El tema del díptic núm. 6, de fet, revela la situació oposada: una jove es lamenta per no haver professat la vida monàstica perquè així s'hauria estalviat el mal d'amors que pateix. Amb tot, Mérida Jiménez enquadra la composició dins el tema de la malmonjada (2018, p. 228).

¹¹ Les nou referències a l'espai domèstic són les següents: *hostal* (núm. 16), *posada* (núm. 23), *açí* (núm. 26), *casa* (núms. 29 i 46), *porta* (núms. 29 i 30), *lit* (núm. 22), *ros ha-mità* ('cap de llit', núm. 15) i *com s'és colgatz* (núm. 1, en referència al llit matrimonial).

enamorats.¹² Finalment, el convent es troba en composicions sobre la malmonjada o en sàtires sobre la vida llicenciosa del clergat (núms. 3 i 4).¹³

Pel que fa a la caracterització de l'amiga, les sèries lexicals que més es repeteixen són les que connoten el desànim de l'enamorada. Hi destaquen termes com *lassa*, que apareix en cinc poesies (núms. 4, 11, 22, 44 i 45), i *mesquina*, que apareix en quatre (núms. 20, 43, 45 i 46).¹⁴ Són molt comuns, així mateix, els adjectius acompanyats pel sufix diminutiu femení *-eta*, que expressa la joventut i la picardia de la protagonista femenina.¹⁵ L'amic, per la seva banda, és referit mitjançant epítets convencionals que evocuen la seva bellesa, dolçor i estima.¹⁶ En els poemes de rebug, en canvi, el pretendent és titllat de fals, boig o maldestre en l'art d'estimar.¹⁷ La resta de personatges de la cançó de dona rep un tractament molt esporàdic i convencional. Així, el marit de la noia s'erigeix en l'obstacle principal de les seves aspiracions amoroses. Normalment, es tracta d'un home vell i gelós (núms. 1, 15 i 23) que impedeix la trobada amb l'amic i és incapaç de satisfer sexualment la protagonista femenina (núms. 1, 15 i 21). La mare, per últim, apareix en només dos poemes, actuant com a còmplice del desig de la seva filla (núm. 1), o bé com un obstacle més, ja que les seves amenaces constants neguitegen l'amiga (núm. 46).

En darrer terme, tractarem l'ús dels símbols naturals per al·ludir a la passió sexual de la veu femenina, un aspecte estilístic que ha cridat molt l'atenció dels estudiosos, especialment amb relació a la *cantiga d'amigo* galaicoportuguesa i al *villancico* castellà.¹⁸ En el cas català, aquest tret d'estil és molt minoritari, ja que no-

¹² Són quatre les composicions que empen aquest recurs: *bosch* (núm. 18), *giardin* (núm. 25), *vergel* (núm. 42) i *jardí* (núm. 43).

¹³ Altres escenaris destacables són el castell (núm. 39) i el molí (núm. 47).

¹⁴ Altres qualificatius habituals per evocar la tristesa de l'enamorada són *dolorida* (núms. 26, 42), *desdixada* (núms. 42 i 50) o *trista* (núms. 47 i 50).

¹⁵ Així succeeix en els següents casos: *soleta* (núms. 5, 18, 22, 27 i 45), *fresqueta* (núm. 6), *mongeta* (núm. 6), *guarideta* (núm. 43), *llaseta* (núm. 44), *mesquinellea* (núm. 45) i *Brigideta* (núm. 49).

¹⁶ Citem al respecte alguns exemples il·lustratius: *mon amich* (núms. 1 i 11), *mon amis douz* (núm. 1), *qui m'ama* (núm. 12), *belhs amichs* (núm. 16), *la mia amor* (núm. 17), *mon bel senyor* (núm. 17), *mon dolç amichs* (núms. 22, 44 i 45), *mon dolç amat* (núms. 22 i 44), *lo meu senyor* (núms. 26, 42 i 47), *àngel* (núm. 36), *jove* (núms. 15, 30, 31 i 36).

¹⁷ En aquestes composicions, l'amic és burlat per mitjà d'expressions còmiques i jocosos: *no valetz vent en popa* (núm. 16), *foll* (núm. 28), *les vostres amors no les vol ella* (núm. 30), *orat* (núm. 35), *cervell lleuger* (núm. 37). Convé ressaltar, a més, l'acusació de falsedat: *llàgrimes falses* (núm. 29), *disfamadors* (núm. 31), *vostres burles no són veres* (núm. 39).

¹⁸ Ementem en aquest sentit els estudis clàssics de Reckert (1970) i Morales Blouin (1981).

més apareix a vuit composicions.¹⁹ En canvi, el desig eròtic és al·ludit mitjançant expressions explícites (núms. 3 i 20) o metàfores diverses (núms. 16, 19, 21, 22, 28, 29, 36 i 46). Esmentem la del castell obert (núm. 40), que representa el cos desitjós de la jove (una metàfora de fort regust trobadoresc), o la del molí (núm. 48), on els dos enamorats molen farina en clau inequívocament sexual (motiu present en alguns *villancicos* castellans, com veurem en el següent apartat).

3. INFLUÈNCIES LITERÀRIES

Considerant totes aquestes dades, podem afirmar que el nostre corpus revela dues influències principals: la francesa i la castellana. Els ecos de la *chanson de femme* es perceben en l'ús de formes mètriques franceses, com el *rondeau*, caracteritzat per la intercalació dels versos del refrany a les estrofes (núms. 13, 14 i 44).²⁰ Val la pena, en aquest sentit, mencionar els cinc *rondeaux* francesos inserits a la *Stòria de l'amat Frondino e de Brisona* (RAO 0.27), dels quals tres són de veu femenina. Aquests textos lírics expressen la tristesa i llangor de la parella protagonista, que durant el relat es veu tràgicament separada per la guerra i per les murmuracions dels envejosos. Les tres composicions femenines, a més, fan ús de recursos propis de la cançó de dona, com l'exclamació tòpica *Lassetta* (v. 246, ed. Annichiarico, 1991, p. 101) o els epítets amorosos *mes dous amis*, *dous biaux amis*, etc. (vv. 333 i 372, ed. Annichiarico, 1991, pp. 113 i 117). És possible que les insercions líriques siguin obra del mateix autor de la *Stòria*, però, en tot cas, revelen la influència de la *chanson de femme* francesa i de les seves formes mètriques en la poesia catalana medieval.²¹

¹⁹ Els símbols eròtics naturals que presenta el nostre corpus són el mar (núms. 15, 29), el bosc (núm. 18), el foc (núm. 31), les flors (núms. 25, 43 i 44), el jardí (núms. 25, 43 i 44) i els fruits (núm. 49).

²⁰ La forma paradigmàtica del *rondeau* presenta tres versos seguits pel refrany. Com a característica pròpia, el primer vers del refrany es repeteix entre el primer i el segon vers de l'estrofa (aAabAB). A partir del segle XIV, és habitual reproduir el refrany a l'inici de la composició (ABaAabAB). En aquest moment, a més, comencen a aparèixer *rondeaux* de més d'una estrofa, com és el cas del nostre poema núm. 44 (Doss-Quinby *et al.*, 2011, p. 179).

²¹ Sobre la qüestió de l'autoria, Amédée Pagès creu que l'ús esporàdic del metre alexandrí revela la mà inexperta d'un "étranger incompletament initié aux finesses de la versification française" (1936, p. 136). L'erudit va reconstruir l'estrofisme de les sis insercions líriques de la *Stòria* segons l'estructura convencional del *virelai* i el *rondeau* (1936, pp. 125-127, 136-140), però l'última editora del text, Annamaria Annichiarico, ha rebutjat aquesta reconstrucció, ja que no hi ha senyals suficients en el manuscrit que permetin deduir la repetició fixa del *refrain* (1990, pp. 73 i 79-81). Per l'estudi d'aquest i d'altres exemples de cançons franceses en la literatura catalana baixmedieval, vegeu Marfany, 2009.

D'altra banda, sis dels textos recopilats (núms. 7-12) són traduccions de *refrains* francesos medievals (Romeu i Figueras 1980/1993, pp. 113-144). En l'àmbit temàtic observem alguns paral·lelismes suggeridors, com el de la mare antagonista (núm. 46)²² o el de la malmonjada, que tot i trobar-se també en la tradició castellana, rep al nostre corpus un tractament similar al que trobem en àmbit francès. Això s'observa, per exemple, a la composició *Lassa, mays m'agra valgut* (núm. 4), on distingim la mateixa maledicció i condemna als familiars de la monja que s'observa en algunes composicions franceses del segle XIII:

Monjada fuy a mon dan;
 pecat gran
 han fayt seguons mon albir;
 mas çels qui mesa mi han,
 en mal an
 los meta Deus, e-ls ayr.²³

De Diu ait maleïçon
 qui m'i mist!
 Mal et vilanie et pechié fist
 de tel pucelete
 rendre en abïete.
 Trop i mefist,
 par ma foi!²⁴

Un altre paral·lelisme temàtic destacable té lloc a l'exordi de dues cançons: la tirada liriconarrativa procedent del *Cancionero musical de Montecassino* (núm. 25) i el *rondeau* de Pere Serafi (núm. 44). En totes dues composicions, la protagonista femenina s'aixeca a l'alba i es dirigeix al jardí a collir flors. Aquests tres elements naturals han estat identificats per Pierre Bec com una fórmula lírica estereotipada utilitzada a la *chanson de femme* per introduir la trobada dels amants o l'expressió del desig femení (Bec, 1981, p. 250). Aquest exordi, que té el seu origen en els *ron-*

²² Lorenzo Gradín fa notar que, als textos francesos, la mare de la protagonista rep un tractament generalment negatiu, a diferència del que succeeix a la tradició ibèrica, on aquest personatge actua com a dipositari còmplice de les confidències amoroses de la filla (1990, p. 37). La disparitat ha estat assenyalada, així mateix, per Menéndez Pidal (1951/2014, pp. 226-230).

²³ Seguim l'edició de Badia, 1983, núm. XVIII, p. 281, vv. 5-10.

²⁴ Citem els vv. 12-18 de la veu *motetus* del *motet* francès a quatre veus *Joliment en douce desiree* (MW 819:1). Emprem l'edició de Doss-Quinby *et al.*, 2001, núm. 71, p. 247.

deaux de Belle Aelis del segle XIII, es manté a la lírica francesa *popularisant* durant els segles XV i XVI, i va influir en el desenvolupament de la catalana:

Dindirindín rindín rindayna.

Dindirindín.

Me levay un domatín,
matinet denant l'alba,
per anar a un giardín
per collir la cirofrada.

*Dindirindín.*²⁵

Sí-m leví de bon matí
y aní-me'n tota soleta
y entrí-me'n dins mon jardí

—*de matinet*

l'ayre dolcet la fa rira riret—
per cullir la violeta.²⁶

*Est il ore du venir,
est il ore, dous amis?*

Un bien matin me levay,
viron, viron, viron, vai!
En un giardin m'en intray
en bone hore.

*Est il ore du venir,
est il ore, dous amis?*

En un giardin m'en intray,
viron, viron, viron, vai!
tres rozetas la culhai,
en bone hore.²⁷

²⁵ Reproduïm l'estrofa tal com la dona Romeu i Figueras al *CAPP* (núm. 101, p. 111). Recentment, Marcello Barbato (2022) ha comparat la composició amb dos testimonis romànics afins, un procedent del *Cancionero musical de Palacio* (ed. Romeu i Figueras, 1965, núm. 359, p. 441), i un altre del Ms. Fr. 12744 de la Bibliothèque nationale de France (ed. Paris, 1875, núm. CIV, pp. 102-103). Les tres poesies comencen amb el mateix refrany i mostren un desenvolupament temàtic paral·lel. A partir de l'anàlisi lingüística dels textos, Barbato ha afirmat que el model original fou segurament un poema francès (2022, p. 160).

²⁶ Segueixen el refrany i dues estrofes més. Citem l'edició de Romeu i Figueras (2001, núm. LVII, p. 184). La peça fou editada i analitzada anteriorment per Joan Alegret (1985).

²⁷ Segueix la repetició del refrany i quatre estrofes més. Seguim l'edició de Meyer (1907, núm. XXI, pp. 78-79).

La influència de la lírica tradicional castellana es deixa notar en l'ús del paral·lelisme, que trobem en dos textos del corpus (núms. 22 i 23). Segons Romeu i Figueras (1954/1993, pp. 37-112), la tècnica paral·lelística catalana té un origen galaicoportuguès, i va ser introduïda a la Corona d'Aragó pel trobador català Cerverí de Girona.²⁸ Altres estudiosos, però, han assenyalat la utilització del paral·lelisme a Castella, Itàlia i França des de períodes molt primerencs, i han conclòs que es tracta d'un esquema estròfic comú a tota la Romània sense un origen definit. Qui més ha advocat per aquesta hipòtesi ha estat Eugenio Asensio, que assenyalava que "el empleo de la técnica versificatoria paralelística, diseminada por todo el occidente en la época en que surgían las cantigas de amigo, está ligada a usos igualmente comunes: la danza cantada y la liturgia. La danza la ha creado, la liturgia la ha robustecido" (1953/1957, p. 229). Així i tot, l'ús de refrany inicial amb retronxament emparenta les nostres composicions paral·lelístiques amb models mètrics específics de Castella, identificats com a tal pel mateix Asensio.

Les coincidències temàtiques són força abundants. Trobem la complicitat de la mare al poema de Cerverí (núm. 1) o el tema de l'insomni de l'enamorada (núm. 22), que enyora l'amic absent i el somia en la seva soledat. Aquesta lamentació apareix amb molta assiduïtat als *villancicos* castellans dels segles xv i xvi, on la noia es queixa que els seus ulls no poden dormir per l'absència de l'estimat:

*No puch dormir soleta, no.
 Què-m faré, lassa,
 si no mi spassa?
 Tant mi turmenta l'amor!
 Ay amich, mon dolç amich!
 Somiat vos he esta nit.
 Què-m faré, lassa?*²⁹

²⁸ Segons l'estudiós, Cerverí degué entrar en contacte amb la lírica galaicoportuguesa l'any 1269, quan acompanyà l'infant Pere a la cort de Toledo, on va acudir amb l'esperança d'entrevistar-se amb Alfons X el Savi. El terme que utilitza Cerverí per referir-se a la cançó paral·lelística, *viadeyra*, significa 'cançó de camí' (cf. *viader*, 'caminant', 'vianant', 'que fa via o camí', Coromines, *DECLC*), cosa que indica, segons Romeu i Figueras, que Cerverí degué compondre aquests poemes paral·lelístics durant la ruta de tornada de Toledo com a distracció musical pels membres del seguici de l'infant. Vegeu, així mateix, *CAPP*, p. 47.

²⁹ Segueixen tres estrofes paral·lelístiques més. Citem l'edició del *CAPP*, núm. 93, p. 103.

¡Hola, hola,
que no tengo de dormir sola!
¡Hala, hala,
sino bien acompañada!³⁰

Un altre paral·lelisme interessant el trobem a l'alba *Anau-vos-én, la mia amor* (núm. 17), que reproduïx un esquema poètic àmpliament divulgat en la poesia tradicional castellana (Fuente Cornejo, 2001, pp. 55-57): el subjecte líric (normalment una dona) suplica al seu amant que abandoni el seu llit per l'arribada de l'alba, que és anunciada pel cant dels galls. La súplica, a més, és articulada mitjançant verbs en imperatiu i un apòstrof al·ludint a la persona estimada. Aquest esquema, amb alguns o tots els seus elements, el distingim també en la tradició castellana:

—*Anau-vos-én, la mia amor,*
anau-vos-én,
que la gent se va despertant
e lo gal vos diu en cantant:
*“anau-vos-én”.*³¹

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete,
cata que amanece.³²

Assenyalarem finalment, dues coincidències espacials més. D'una banda, les referències a la casa o al llindar de l'enamorada, que, com hem vist, apareixen en set composicions catalanes (núms. 15, 16, 22, 23, 26, 29 i 45) i en alguns *villancicos*;³³ i, de l'altra, l'espai del molí com a lloc eufemístic per expressar el desig o la trobada sexual, que és el motiu principal d'un poema català (núm. 48) i de diversos castellans.³⁴

³⁰ Composició editada per Frenk (2003, I, núm. 169B, p. 153). Destaca, així mateix, el text *No pueden dormir mis ojos* (ed. Frenk, 2003, I, núm. 302C, p. 235).

³¹ Reproduïm l'edició del *CAPP* sense la cobla glossadora (núm. 85, p. 100).

³² Composició editada per Frenk (2003, I, núm. 454B, p. 328). Destaca, així mateix, el text *El alba nos mira* (ed. Frenk, 2003, II, núm. 2290, p. 1624).

³³ Composicions editades per Frenk (2003, I, núm. 292, p. 228; I, núm. 661, p. 455; I, núm. 1248B, p. 848 (veu masculina)).

³⁴ Composicions editades per Frenk (2003, I, núm. 1160bis, p. 795; I, núm. 1162bis, p. 792; I, núm. 79bis, p. 97 (veu masculina)).

4. POESIA POPULAR?

La nostra proposta crítica enquadra la cançó de dona en el conjunt de tipologies líriques que conformen el registre *popularisant*. Acceptem, per tant, que aquesta modalitat poètica circulava oralment en ambients populars, o que, com a mínim, gaudia d'un marc d'actualització molt menys tancat i cenyit que la coetània poesia cortesana. En aquest sentit, l'eroticisme de la veu femenina allunya la cançó de dona dels paràmetres estètics i conceptuals de la literatura cortesana, cosa que delata uns orígens ancorats en modes expressius propis del poble. Altres factors ajuden a corroborar aquest punt, com la pervivència d'aquest codi poètic en el folklore actual, el fet que mantingui els seus trets identificadors des de les *kharjas* mossàrabs fins al segle XVI i la freqüència discontinua i fragmentària en què apareix a la tradició manuscrita. De tot això, com explica Vicenç Beltran, es desprèn l'existència d'una "escuela popular o muy próxima a una poesía popular, alejada de los focos de producción poética habituales en la Edad Media, las cortes, y apartada de sus convenciones y, muy en particular, de sus exigencias" (2009, p. 25). Hem vist, però, que una part de la crítica nord-americana ha defensat l'eliminació total de la dicotomia *popularisant/aristocratisant*. Aquesta intenció, però, està més arrelada en finalitats ideològiques extraliteràries que en l'anàlisi concreta de la tradició poètica medieval, que mostra, per contra, que la cançó de dona obeïa a unes convencions estilístiques diferents de la poesia cortesana. Per aquest motiu, hem optat per mantenir la divisió registral al llarg del present estudi. No obstant això, cal remarcar que la pràctica totalitat dels testimonis conservats va ser posada per escrit per músics i poetes cultes formats en els procediments de la literatura aristocràtica. La cançó de dona, per tant, és inseparable del context culte que la va acollir, desenvolupar i preservar durant l'edat mitjana i el renaixement. Aquest context d'alta societat, a més, ajuda a esclarir les constants interferències que presenta el codi líric amb el registre cortès i cavalleresc, almenys pel que fa als textos que han pervingut.

Davant aquest complex escenari, el nostre propòsit és descriure les fonts de la cançó de dona catalana (1) i identificar els contextos d'interpretació i difusió de les obres (2). Això ens ajudarà a precisar el context social i literari que va acollir aquesta tradició poètica.

Com sol succeir amb els gèneres lírics *popularisants*, la cançó de dona catalana té una transmissió textual complexa i heterogènia. Dinou composicions (un 38 %) es troben en cançoners recopilats entre finals del segle XV i el segle XVI, en un moment en què la sensibilitat renaixentista atorgava un alt valor estètic als productes poètics "del poble" per la seva puresa i autenticitat, cosa que afavoria

l'accés d'aquest tipus de textos a les compilacions poeticomusicals cultes (Frenk 1962/2014, pp. 50-55). Les fonts pertanyents a aquesta època són el *Cancionero musical de Montecassino* (c. 1480, núm. 25), el *Cancionero de Uppsala* (1556, núm. 27), el *Cancionero Flor de enamorados* (1562, núms. 30-43) i dues recopilacions líriques d'autor: *Las obras de don Juan Fernández de Heredia, assi temporales como espirituales* (1562, núm. 26) i *Dos libros de Pedro Seraphín de poesia vulgar en lengua catalana* (1565, núms. 44-45).

Uns altres setze textos (un 32 %) són fragments lírics inserits en obres narratives o espirituals, un procediment nascut a la narrativa cortesa francesa del segle XIII que va gaudir d'una enorme popularitat als segles següents (Simó 1993). En el nostre corpus, destaquen els *refrains* procedents del tractat místic *Libre d'amorettes* (s. XIV, núms. 7-12), els dos *rondeaux* inserits en el *Salut d'amor* (RAO 0.38a, s. XIV, núms. 13 i 14), les composicions procedents de la traducció catalana del *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1429, núms. 19-23), i els dos poemes extrets de *Las ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las serenísimas Infantas de Castilla...* (1581, núms. 48 i 49). Ultra això, localitzem tres poemes impresos en plec solts del segle XVI (núms. 28, 29 i 46). Tres composicions, per últim, procedeixen dels grans cançoners medievals catalans: el *Cançoner Gil* (s. XIV, núm. 1), el *Cançonet de Ripoll* (s. XIV, núm. 4) i el *Cançoner Vega-Aguiló* (s. XV, núm. 16). La resta de fonts (manuals notariais, manuscrits diversos) tenen una representació molt minoritària en el corpus.³⁵

³⁵ Dos textos estan conservats en manuals notariais: el *Cançoner de Sant Joan de les Abadesses* (Biblioteca de Catalunya, Ms. 3871, segle XIII; núm. 2) i el revers d'una minuta administrativa emesa pel Consell de Cent (Arxiu Històric de la Ciutat, carpeta 02.01/1C.XII-23.1, 1428; núm. 17). Un díptic procedeix d'un tractat de geomància del segle XIII que es conservava a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, actualment perdut (Carreras y Candi, 1902; núm. 3). Un altre díptic està extret d'una petita col·lecció de parèmies catalanes del segle XIV (Real Academia de la Historia, Colección Salazar, t. A-2, ff. 13r-14r; núm. 5). La composició *Piyuyt naeb* (núm. 15), escrita en una barreja de català i hebreu, està testimoniada en dos manuscrits miscel·lanis jueus del segle XV (Bodleian Library, ms. Lyell 98 i Biblioteca Nacional d'Israel, ms. 8.º 3312). El díptic *Si bé'm só malmaridada* (núm. 24) és citat a la rúbrica d'unes llaors marianes del segle XV (*CAPP*, núm. 103). La rúbrica especifica que el poema marià havia de ser cantat amb la melodia d'aquesta cançó de dona. El manuscrit, actualment no localitzat, és esmentat per Joaquín Villanueva (1803-1852, II, pp. 191 i 196-197). El mateix succeeix amb el díptic *Mala fuy tan fresqueta* (núm. 6), que apareix a una consuetada de la *Representació de l'Assumpció de madona sancta Maria*, una peça teatral religiosa representada a Tarragona l'any 1388 (Arxiu Històric Arxidiocesà de Tarragona, ms. 60; Cortiella i Òdena, 1987). La consuetada indica que el cor final de lloança a la Mare de Déu s'havia de cantar amb el so d'aquesta cançoneta. El poema *Anar-s'en vol lo meu senyor* de Galceran Durall (núm. 47) es troba a dos manuscrits que l'autor utilitzava per apuntar-hi comptes, despeses i altres dades d'ordre econòmic (Biblioteca de Catalunya, mss. 1723 i 1724). Finalment, al poesia *O mala sort* (núm. 50) fou apuntada per l'estudiant mallorquí Pere

La pràctica totalitat de les fonts procedeix d'ambients lletrats cultes, alguns directament relacionats amb la cort (tractat de geomància, *Montecassino*, *Uppsala*, *Gil*, *Vega-Aguiló*, Fernàndez d'Herèdia, Fletxa, *Salut d'amor*),³⁶ i d'altres amb entorns eclesiàstics (*Sant Joan de les Abadesses*, *Ripoll*, *Amorettes*)³⁷ o urbans-professionals (alba, *Decameron*, composició catalano-hebrea, *Flor de enamorados*, Pere Serafi, Galceran Durall, Pere Ordines).³⁸ Els plecs solts, per la seva part, s'han

Ordines en les últimes pàgines del seu manual de retòrica, esmentat per Joaquín M. Bover (1868, II, pp. 46-47) i localitzat per Salvador Reus i Belmar a la biblioteca personal de Gabriel Llabrés (1995, p. 152).

³⁶ Segons Charmasson, la geomància no era una pràctica endevinatòria popular, sinó que es va difondre en ambients intel·lectuals i cortesans (1980, p. 270). El cançoner de Montecassino (Archi-
vio, ms. 871) es relaciona amb la cort napolitana d'Alfons el Magnànim (Pope & Kanazawa, 1978). Per la seva banda, el *Cançonero de Uppsala* reflecteix la producció literària de la cort valenciana de Ferran d'Aragó (1488-1550), duc de Calàbria i vidu de la virreina Germana de Foix (Romeu i Figueras, 1958). El *Cançoner Gil* (Biblioteca de Catalunya, ms. 146; sigla S^g o A segons la llista de Massó i Torrents, 1914, p. 30) s'ha associat tradicionalment a l'entorn de Pere el Cerimoniós, però un estudi recent assenyala com a possible comitent a Pere II d'Urgell (Cabré i Martí, 2010). El *Cançoner Vega-Aguiló* (Biblioteca de Catalunya, mss. 7 i 8; sigla V^aA^g o H^a-H^b segons la llista de Massó i Torrents, 1914, pp. 62 i 72) se situa en el cercle de poetes que envoltaren la reina Maria de Castella (1401-1458) (Albèrni Jordà, 2003, pp. 340-356). El poeta valencià Joan Ferràndez d'Herèdia (c. 1480-1549) va estar íntimament relacionat amb l'esmentada cort del duc de Calàbria (Ferrerer, 1955, pp. XI-XVII). Per últim, Mateu Fletxa el Jove (1530-1604) fou mestre de la capella imperial de Maximilià II i Maria d'Àustria (Gómez Muntané, 1986). El *Salut d'amor*, d'autoria anònima, no s'adscriu a cap cort concreta, però duu a terme una exposició epistolar dels principis de la *fin'amor*, fet que vincula la composició amb ambients aristocràtics (Riquer, 1964, II, pp. 53-58).

³⁷ El *Cançoner de Sant Joan de les Abadesses* (Biblioteca de Catalunya, ms. 3871) és un bifoli extret d'un volum notarial procedent de la cort secular de l'abat de llur monestir (Ferrer i Godoy, 2019). Lola Badia suggereix que el compilador del *Cançoneret de Ripoll* podria tractar-se d'un monjo de l'extrem nord-oriental de Catalunya (1983, pp. 151-153). El *Libre d'Amorettes*, per últim, és la traducció catalana d'un tractat místic francès del segle XIV (Romeu i Figueras 1980/1993, pp. 113-144).

³⁸ L'única alba del nostre corpus (núm. 17), com ja hem especificat a la nota 43, es troba en un document emès pel Consell de Cent barceloní. Segons Badia (1974, pp. 82-87), la traducció catalana del *Decameron* (Biblioteca de Catalunya, ms. 1716) apel·lava als gustos literaris de la burgesia mercantil, que era més sensible a les innovacions estètiques procedents d'Itàlia que no pas el món de la cort, encara arrelat, a principis del segle XV, en la tradició trobadoresca medieval. Per la seva banda, la composició bilingüe *Pyyut naeb* (núm. 15) procedeix dels ambients de les aljames urbanes medievals. Malgrat el seu to popular, l'estudi de Riera i Sans revela que és obra d'un poeta culte, format en la llengua hebrea i en l'estudi de les Sagrades Escripures (1972, p. 9). Ja en època moderna, la *Flor de enamorados* circulà bàsicament en els ambients lletrats barcelonins dels segles XVI i XVII. Es tractava d'un públic ampli i de formació heterogènia que no pot identificar-se amb cap elit culta però tampoc amb el poble estricte (la població analfabeta urbana i rural) (Fuster, 1983, pp. 11-12). Els poemes catalans del cançoner, malgrat contenir refranys i glosses de factura *popularisants*, són el resultat d'un esforç artístic clarament culte (Fuster, 1983, pp. 16-21). Pere Serafi fou un pintor i poeta d'origen estranger establert a Barcelona. La seva obra poètica el connecta amb els grups literaris

considerat fonts transmissores de l'autèntica poesia popular, però els estudis de Vicenç Beltran demostren que, si bé aquests circulaven per ambients lletrats més diversos i "baixos", es continuaven fent ressò dels codis literaris instaurats per la lírica *cancioneril*, sobretot en el primer període (2009, pp. 247-288). Per tant, la inclusió de poesies de factura *popularisant* responia més aviat a una moda literària aristocràtica que no pas al desig de recollir i conservar autèntica poesia folklòrica. És possible, en aquest sentit, que la parèmia *Més val soleta estar* (núm. 4) i alguns dístics (núms. 6 i 24) procedeixin, efectivament, del cabdal líric popular, ja que les fonts que ens els han transmès no permeten de fer majors precisions. Tanmateix, insistim en la transmissió culta de bona part dels textos conservats, cosa que ens obliga a situar-los en un context literari instruït.

D'altra banda, les fonts manuscrites i impreses ens revelen, de vegades, els contextos d'interpretació i difusió d'aquestes poesies, que apunten clarament a ambients cultes. Vegem els exemples més esclaridors:

1. El *rondeau* de veu femenina *Qui leyalment serveix amors* (núm. 13) és cantat per un luxós seguici de dames que han estat recompensades pel déu Amor per mostrar-se pietoses davant els precés dels seus enamorats. El fragment líric *popularisant*, per tant, s'inscriu perfectament en la temàtica cortesa de la narració que ens el transmet, i que té com a escenari principal la cort d'un comte:

... *quan viron venir*
 .vii. dones sus lurs palafres
 blanxs coma neus, ab lur arnes
 rendats ab flors d'aur e d'asur.
 [...]
 E cantet gint, azaut e clar,
 sta cansoneta d'amor:
*Qui leyalment serueix amors...*³⁹

2. La traducció catalana del *Decameron* (1429) és una font excepcional perquè, amb l'objectiu d'adaptar el text a la sensibilitat catalana, l'anònim traductor substitueix les balades italianes originals per cançons catalanes de to popular. Set

punters de la Ciutat Comtal durant la segona meitat del segle xvī (Romeu i Figueras, 2001, pp. 15-28). Galceran Durall fou ciutadà de Barcelona per les mateixes dates (Romeu i Figueras 1976/1993, pp. 197), i Pere Ordines era estudiant del col·legi de Montis-sion de Palma a les darreries del segle xvī (Reus i Belmar, 1994, p. 151).

³⁹ Citem els vv. 496-499 i 517-519 del *Salut d'amor* (ed. Asperti, 2001, *Rialc*).

d'elles són interpretades per Dioneu al final de la jornada V en el context d'una dansa guiada per Emília, una altra de les aristòcrates del grup:

E lexant-se ja les cigales de cantar, fahent cridar cascuns, anaren a sopar, los quals ab alegra festa e cantar e a sonar se adonaren. E havent ja ab voler de la Reyna presa una dança Emilia, fo comandat a Dioneo que cantas una cançó. Lo qual prestament començà:

*Si-m trobau al bosch soleta...*⁴⁰

3. Finalment, traiem a col·locació el valuós testimoni aportat per *El Cortesano* de Luis Milán (1561), una obra que reflecteix els hàbits literaris i musicals de la cort valenciana de Germana de Foix i el duc de Calàbria, amb la qual van estar relacionats diversos autors i fonts del nostre corpus (Herèdia, *Uppsala*). En aquest context, l'intercanvi de cançons popularitzants castellanes i catalanes constituïa un dels passatemps cortesans més habituals, ja que servien com a vehicle de burles i comentaris jocosos:

El paje le respondiò:

—¡Vamos, señor canónigo! Y aunque me ha dicho que soy távano de su giba, yo le prometo de no picar esta jornada en ella, sino cuando podré defendella. Y por señal que lo haré, quiero cantar, para daros plazzer, esta canción catalana:

Bella, de vós sos enamorós

gibeta mia,

totstemps sospir pensant en vós

*la nit i'l dia.*⁴¹

En definitiva, l'estudi d'aquests exemples revela que la cançó *popularisant* catalana era, a l'edat mitjana i el renaixement, un producte literari sofisticat, destinat a amenitzar els divertiments socials en companyia de persones distingides i amb formació literària. Per aquest motiu, convé reformular la cançó de dona com una tradició lírica específicament culta, molt més arrelada en referents estètics aristocràtics que en uns remots orígens populars, els quals, d'altra banda, són molt difícils de delimitar i precisar a causa de l'absència de fonts que ens transmetin de forma fidel la poesia folklòrica d'aquesta època.

⁴⁰ Citem l'edició de Massó i Torrents, que, tot i insuficient, és encara l'única completa a disposició dels estudiosos (1910, p. 344).

⁴¹ La discussió entre el patge del Malrecaudo i el canonge Ester té lloc al principi de la jornada V. Citem l'edició de María Dolores García Sánchez (2019, p. 249).

5. AUTORIA FEMENINA?

Com hem vist a l'apartat introductori, la participació de les dones en la creació i difusió de la cançó de dona és un debat crític central en els estudis romànics contemporanis. Pel que fa al nostre corpus, aproximadament la meitat de les composicions són d'autoria anònima (48 %), mentre que l'altra meitat són atribuïdes a poetes masculins més o menys verificats històricament (52 %). Per aquest motiu, per tal d'avaluar la possible autoria femenina de la cançó de dona catalana, hem d'acudir, novament, a les dades contextuals que envolten aquest corpus líric.

Sabem, doncs, que el cant i la formació literària eren elements claus en l'educació de les dames dels segles XIV i XV (Alberni Jordà, 2009). Coneixem, en aquest sentit, el testimoni de poetesses com Tecla Borja (1435-1459) o la misteriosa *Reyna de Mallorques*, que hom acostuma a identificar amb alguna de les esposes de Jaume III, Constança d'Aragó (1313-1346) (Massó i Torrents, 1932, pp. 307-308; Pagès, 1934, p. 204; Cluzel, 1957-1958, p. 360) o bé Violant de Vilaragut (c. 1320 – 1372) (Riquer 1964, II, p. 19). En el terreny de la prosa, comptem amb les epístoles poètiques intercanviades entre Isabel Suaris (c. 1440 – 1490) i Bernat Fenollar (Garcia Sempere, 2005), les nombroses cartes femenines del segle XV recopilades per Francesc Martorell (1926) o l'excepcional *Vita Christi* d'Isabel de Villena (c. 1430 – 1490). D'altra banda, tenim documentada l'existència de diverses joglaresses catalanes contractades per la cort reial: Agnes (1337), Sanxa Ferrandez (1342) i Agnasora (1344) (Gómez Muntané, 1979, pp. 26-27). Els testimonis històrics, per tant, ens confirmen que algunes dones medievals catalanes sabien cantar, compondre poesia i escriure amb tota normalitat.

Si ens traslладem al segle XVI, observem que l'accés de la dona a l'escriptura i la composició literària va ser cada vegada més gran, especialment entre dames de l'aristocràcia, que van cultivar poesia laudatòria o circumstancial lligada als certàmens literaris, i monges, que van ser autores d'un extens corpus de poesia devocional (Zaragoza Gómez 2015). D'altra banda, els epígrafs de la *Flor d'enamorados* assenyalen la interpretació femenina d'aquestes cançons (*Respon la Galana, Canta la Galana*), ja que la participació de les dones era essencial en els jocs eròtics de societat on circulaven aquests poemes (García Morales, 1951).

Resulta estrany, en definitiva, expulsar les dones d'un fenomen poètic que, precisament, apel·lava a les seves emocions, al seu món interior o a la seva experiència vital. Les dades contextuals, en aquest sentit, ens revelen que les dones participaven activament en els ambients literaris i socials instruïts en què circulaven aquestes cançons. És molt possible que també en componguessin, però

l'absència d'evidències explícites converteixen l'autoria femenina en un supòsit teòric, i no, malauradament, en un fenomen provat.

6. CONCLUSIONS

La lírica catalana de veu femenina és encara una àrea d'estudi poc tractada per la crítica especialitzada. Ara com ara, podem concloure que, malgrat els avatars de la transmissió textual i l'estat fragmentari i heterogeni del corpus, la cançó de dona catalana conforma una tradició literària sòlida que es va manifestant al llarg de quatre segles de producció escrita. Així mateix, l'estudi de la cançó de dona permet situar la literatura catalana en el seu espai romànic i explorar-ne les principals influències, que en aquest cas són dues: la castellana i la francesa. D'altra banda, per precisar el caràcter "popular" d'aquest corpus poètic, és necessari acudir a l'estudi dels contextos, que demostren que les cançons de dona conservades van ser recopilades, produïdes i cultivades en ambients lletrats cultes, siguin aristocràtics, eclesiàstics o urbans. Per tant, la cançó de dona és una tradició poètica transmesa per l'esfera literària culta, i és en aquest context on l'hem de situar i estudiar, malgrat els seus probables orígens i divulgació populars, que allunyen aquest codi poètic de les convencions de la poesia cortesana. Per últim, cal reconèixer que cap peça ens ha arribat explícitament atribuïda a una poetessa. Malgrat això, les dades sociològiques que hem tractat impedeixen excloure per defecte l'autoria femenina dels poemes anònims, que esdevé una possibilitat teòrica a tenir en compte en la descripció i interpretació de la tradició poètica catalana de cançó de dona.

7. BIBLIOGRAFIA CITADA

Abreviatures

- BdT*: Pillet, Alfred i Carstens, Henry, 1933: *Bibliographie der Troubadours*. Halle.
CAPP: Romeu i Figueras, Romeu (ed.), 2000: *Corpus d'antiga poesia popular*.
 Barcelona.
DECLC: Coromines, Joan, 1980-1991: *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* (9 vols.), Barcelona.
MW: Mölk, Ulrich i Wolfzettel, Friedrich, 1972: *Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350*, Munich.

RAO: Repertori d'Autors i Obres. A Parramon i Blasco, Jordi, 1992: *Repertori mètric de la poesia catalana medieval*, Barcelona, pp. 273-319.

Referències bibliogràfiques

- Aguadé i Benet, Rosamaria, 1994: *La veu de la dona a l'edat mitjana*, Castelló d'Empúries.
- Alberni Jordà, Anna, 2003: *El Cançoner Vega-Aguiló (BC, mss. 7-8): estructura i contingut*, Barcelona.
- , 2009: “El poemeta de la reina de Mallorca: assaig de restauració textual i mètrica”, *Medioevo Romanzo*, 34, pp. 1-27.
- Alegret, Joan, 1985: “Una cançó de Pere Serafi: edició i comentari”, a Garolera i Carbonell, Narcís (ed.), *Anàlisis i comentaris de textos literaris catalans*, Barcelona, 3, pp. 168-208.
- Annicchiarico, Annamaria (ed.), 1990: *Fronchino e Brisona*, Bari.
- Asensio, Eugenio, 1957: *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid.
- Avenoz, Gemma, 2001: “*Ai espiga novela!* Estudi i edició d'una pastorella catalana del s. XIV”, a Funes, Leonardo i Moure, José Luis (eds.), *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, pp. 53-71.
- Badia, Lola, 1974: “Sobre la traducció catalana del *Decameron* de 1429”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 35, pp. 61-101.
- (ed.), 1983: *Poesia catalana del s. XIV. Edició i estudi del “Cançoneret de Ripoll”*, Barcelona.
- , 1994a: “Anonymous Catalan Medieval Woman Poet I (2nd half of the 14th c.)”, a McNerey, Kathleen i Enríquez de Salamanca, Cristina (eds.), *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*, New York, pp. 46-47.
- , 1994b: “Anonymous Catalan Medieval Woman Poet II (2nd half of the 15th c.)”, a McNerey, Kathleen i Enríquez de Salamanca, Cristina (eds.), *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*, New York, p. 47.
- , 1994c: “Borja, Tecla (b. 1425, València; d. 1459, València)”, a McNerey, Kathleen i Enríquez de Salamanca, Cristina (eds.), *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*. New York: p. 79.

- Badia, Lola, 1994d: "Mallorca, Reina de (1st half of the 14th c.)", a McNerey, Kathleen i Enríquez de Salamanca, Cristina (eds.), *Double Minorities of Spain. A Bio-Bibliographic Guide to Women Writers of the Catalan, Galician, and Basque Countries*. New York, pp. 211-212.
- Barbato, Marcello, 2022: "Dalla Francia alla Spagna, via Napoli. Vicende di una *chanson de femme*", *eHumanista/IVITRA*, 22, pp. 151-164.
- Bec, Pierre, 1977-1978: *La lyrique française au moyen âge (XII^e-XIII^e siècles): Contribution à une typologie des genres poétiques médiévaux* (2 vols.), Paris.
- , 1979: "Trobairitz et chansons de femme: Contribution à la connaissance du lyrisme féminin au moyen âge", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 22, pp. 235-262.
- Beltran, Vicenç, 1984: "De zéjeles y dansas: orígenes y formación de la estrofa con vuelta", *Revista de Filología Española*, 64, pp. 239-266.
- , 2009: *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, Reichenberger.
- Boccaci, Johan, 1910: *Decameron. Traducció catalana publicada, segons l'únic manuscrit conegut, (1429)*, Massó i Torrents, Jaume (ed.), New York.
- Bover, Joaquín Maria, 1868: *Biblioteca de escritores baleares* (2 vols.), Palma.
- Cabré, Míriam; Martí, Sadurní (2010). "Le chansonnier SG au carrefour occitano-catalan". *Romania*, vol. 128, pp. 92-134.
- Cabré i Pairet, Montserrat, 2003: "Medieval Women's Writing in Catalan: Textual Inscriptions of Feminine Authority", *La Corónica*, 23, núm. 1, pp. 23-41.
- Carreras y Candi, Francesch, 1902: "Un llibre de geomancia popular del segle XIII", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1, núm. 7, pp. 325-338.
- Charmasson, Thérèse, 1980: *Recherches sur une technique divinatoire: la géomance dans l'occident medieval*, Paris.
- Cluzel, Irénée, 1957-1958: "Princes et troubadours de la maison royale de Barcelone-Aragon", *Boletín de la Real Academia de Buenas de Barcelona*, 27, pp. 321-373.
- Coldwell, Maria, 1986: "Jouglers and Trobairitz: Secular Musicians in Medieval France", a Bowers, Jane i Tick, Judith (eds.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana, pp. 39-61.
- Cortiella i Òdena, Francesc, 1987: "Documents sobre la representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria, l'any 1388, a Tarragona", *Revista de Geografia, Història i Filosofia*, 9, pp. 179-184.
- Cremonesi, Carla, 1943: "Chansons de geste et chansons d'histoire", *Studi Romanzi*, 30, pp. 55-203.

- Doss-Quinby, Egal, Tasker Grimbert, Joan, Pfeffer, Wendy i Aubrey, Elizabeth (eds.), 2001: *Songs of the Women Trouvères*, London / New Haven.
- Dronke, Peter, 1968: *The Medieval Lyric*, London.
- (ed.), 1984: *Women Writers of the Middle Ages: Critical Texts from Perpetua († 203) to Marguerite Porete († 1310)*, Cambridge.
- Faral, Edmond, 1946-1947: “Les chansons de toile ou chansons d’histoire”, *Romania*, 276, pp. 433-462.
- Fernández de Heredia, Juan, 1955: *Obras*, Ferreres, Rafael (ed.), Madrid.
- Ferrer i Godoy, Joan, 2019: “El Cançoner trobadoresc de Sant Joan de les Abadesses: estat de la qüestió, història arxivística i context de producció”, *Mot so razo*, 18, pp. 55-70.
- Frenk Alatorre, Margit (ed.), 2003: *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII* (2 vols.), México, D. F.
- , 2013: *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, D. F.
- Frings, Theodor, 1949: *Minnesinger und Troubadours*, Berlin.
- Fuente Cornejo, Toribio, 2001: “El tema del amanecer en la antigua lírica popular hispánica”, a Alvar, Carlos, Castillo, Cristina, Masera, Mariana i Pedrosa, José Manuel (eds.), *Lyra Minima Oral. Los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998*, Alcalá de Henares, pp. 53-62.
- García Sánchez, María Dolores, 2019: *Estudio y edición de “El Cortesano” de Luis Millán*, Madrid.
- García Sempere, Marinela, 2005: “La correspondència amorosa entre Isabel Suraris i Bernat Fenollar”, a Cortés, Carles, Espinós, Joaquim, Esteve, Anna i Francés, Àngels (eds.), *Epístola i literatura: Epistolaris, La carta: estratègies literàries*, Paiporta, pp. 93-100.
- Gómez Muntané, Maricarmen, 1979: *La música en la casa real catalano-aragonesa durante los años 1336-1432*, Barcelona.
- , 1986: “Precisiones en torno a la vida y obra de Matheo Flecha el Joven”, *Revista de Musicología*, 9, pp. 41-56.
- Grimbert, Joan Tasker, 2003: “Songs by Women and Women’s Songs: How Useful Is the Concept of Register?”, a Phan, Chantal, Altmann, Barbara i Carroll, Carleton (eds.), *The Court Reconvenes: Selected Proceedings of the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society*, Cambridge.
- Huchet, Jean-Charles, 1983: “Les femmes troubadours ou la voix critique”, *Littérature*, 51, pp. 59-90.
- Jeanroy, Alfred, 1889: *Les origines de la poésie lyrique en France au moyen âge. Études de littérature française et comparée*, Paris.

- Kasten, Ingrid (ed.), 1990: *Frauenlieder des Mittelalters*, Stuttgart.
- Klinck, Anne L, 1999: "The Oldest Folk Poetry? Medieval Woman's Song as 'Popular' Lyric", a Canitz, A. E. Christa i Wieland, Gernot (eds.), *From Arabye to Engeland: Medieval Studies in Honour of Mahmoud Manzalaou on His 75th Birthday*, Ottawa, pp. 229-252.
- Le Gentil, Pierre, 1963: "La strophe zhadjalesque, les khardjas et le problème des origines du lirisme roman", *Romania*, 84, pp. 1-27, 209-250, 309-411.
- Lorenzo Gradín, Pilar, 1990: *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela.
- Marfany, Marta, 2009: "Balades, lais i rondells francesos en la literatura catalán del segle xv", *Mot so razo*, 8, pp. 16-26.
- Martorell, Francesc, ed., 1926: *Epistolari del segle XV: recull de cartes privades*, Barcelona.
- Massó i Torrents, Jaume, 1914: "Bibliografia dels antics poetes catalans", *Annals de l'Institut d'Estudis Catalans*, 5, pp. 3-284.
- , 1932: *Repertori de l'antiga literatura catalana. La poesia*, Barcelona.
- , 1936: "Poetesses i dames intel·lectuals", a *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, 1, Barcelona, pp. 405-417.
- Menéndez Pidal, Ramón, 2014: *Estudios sobre lírica medieval*, Madrid.
- Mérida Jiménez, Rafael M., 2018: "El corpus medieval de la lírica popular catalana con voz femenina", *Revista de Literatura Medieval*, 30, pp. 219-232.
- Meyer, Rudolf. A. (ed.), 1907: *Französische lieder aus der Florentiner Handschrift Strozz-Magliabecchiana CL VI 1040*, Halle.
- Milán, Luis, 1951: *Libro de motes de damas y caballeros, Valencia 1935: edició facsimil amb la traducció al català modern*, ed. García Morales, Justo, Barcelona.
- Miquel i Planas, Ramon (ed.), 1911: *Cançoners satírics valencià*, Barcelona.
- Mölk, Ulrich, 1988: "Die frühen romanischen Frauenlieder: Überlegungen und Anregungen", a Weber, Gerd Wolfgang (ed.), *Idee, Gestalt, Geschichte: Festschrift Klaus von See. Studien zur europäischen Kulturtradition*, Odense, pp. 63-88.
- (ed.), 1989: *Romanische Frauenlieder*, Munich.
- Pagès, Amédée, 1934: "Les poésies lyriques de la traduction catalane du Décaméron", *Annales du Midi*, 46, pp. 201-217.
- , (1936): *La poésie française en Catalogne du XIII^e siècle à la fin du XV^e: études suivies de textes inédites ou publiés d'après les manuscrits, avec 5 planches hors texte*, Toulouse – Paris.
- Paris, Gaston, ed., 1875: *Chansons du XV^e siècle*, Paris.

- , 1893: “Les Chansons” a Renart, Jean, *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, ed. Servois, Gustave, Paris, pp. LXXXIX-CXXI.
- Pope, Isabel i Kanazawa, Masakata, 1978: *The Musical Manuscript Montecassino 871: A Neapolitan Repertory of Sacred and Secular Music of the Late Fifteenth Century*, Oxford.
- Radaelli, Anna, 2007: “La dansa en llengua d’oc: un gènere d’èxit entre Occitània i Catalunya”, *Mot so razo*, 7, pp. 49-60.
- Reckert, Stephen, 1970: *Lyra minima. Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, London.
- Reus i Belmar, Salvador, 1995: “Uns poemes atribuïts a Pere Ordines (s. XVI)”, a Massot i Muntaner, Josep (coord.), *Miscel·lània Germà Colón*, 4, Barcelona, pp. 151-164.
- Rieger, Angelica, 1989: “Was Bieirs de Romans Lesbian? Relations between Women in the World of the Troubadours”, a Paden, W. D. (ed.), *The Voice of the Trobairitz: Essays on the Woman Troubadours*, Philadelphia, pp. 73-94.
- , 1990: “*En conselh no deu hom voler femna – Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque*”, *Perspectives Médiévales*, 16, 47-57.
- , 1991: “Alamanda de Castelnau – une trobairitz dans l’entourage des comtes de Toulouse?”, *Zeitschrift für romanische Philologie*, 107, pp. 47-57.
- , ed., 1991: *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik. Edition des Gesamtkorpus*, Tübingen.
- Riera i Sans, Jaume (ed.), 1974: *Cants de noces dels jueus catalans*, Barcelona.
- Riquer, Martín de, 1964: *Història de la Literatura Catalana. Part antiga*, 2, Barcelona.
- Romeu i Figueras, Josep, 1958: “Mateo Flecha el Viejo, la corte literariomusical del duque de Calabria y el Cancionero llamado de Upsala”, *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 13, pp. 25-102.
- , ed., 1965: *La música en la corte de los Reyes Católicos. IV-2. Polifonía profana. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI). Vol. 3-B*, Barcelona.
- , 1993: *Estudis de lírica popular i lírica tradicional antigues*, Barcelona.
- Salut d’amor*, 2001: Asperti, Stefano (ed.) (ed. digital: <Rialc>).
- Serafi, Pere, 2001: *Poesies catalanes*, ed. Romeu i Figueras, Josep, Barcelona.
- Simó, Meritxell, 1999: *La arquitectura del “roman courtois” en verso con inserciones líricas*, Barcelona.
- Tavani, Guiseppe, 1980: “La poesia lirica galego-portoghese”, *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, 2, núm. 1, fasc. 6, Heidelberg.
- Timoneda, Joan, 1983: *Flor d’enamorats*, ed. Fuster, Joan, València.

- Verrier, Paul, 1937: “Bele Aiglentine et Petite Christine”, *Romania*, 63, pp. 354-376.
- Villanueva, Joaquín Lorenzo, 1803-1852: *Viage literario á las Iglesias de España* (22 vols.), Madrid.
- Zaragoza Gómez, Verònica, 2015: “En vers vull desafiar...” *La poesia femenina a l'àmbit català (segles XVI-XVIII). Edició crítica*, Girona.
- Zink, Michel, 1996: *Le moyen âge et ses chansons, ou Un passé en trompe-l'œil*, Paris.