

ALAMANDA: *TROBAIRITZ* MARGINADA Y OLVIDADA*

Tania Vázquez García

Universidade de Santiago de Compostela

A Esther

En el área occitana la posible existencia de compositoras líricas contemporáneas de los trovadores ha sido muy discutida en los estudios literarios, pues son las primeras escritoras en una lengua no latina, novedad importantísima en el panorama literario de las lenguas vernáculas, eminentemente masculino en todas las áreas literarias europeas. Sin embargo, la constitución socio-política del sur de Francia le confirió a la mujer mayor autoridad que en otras regiones, contaba con derecho de herencia y con acceso privado a la educación¹ hasta el s. XIII, momento en el que la instrucción en la corte entra en decadencia en favor de una enseñanza que privilegia la lectura del salterio en latín, como medio destinado a evitar el ocio, en favor de la adquisición de los principios y valores morales. En esta época las ideas patrísticas que relacionaban a la mujer con la fuente del pecado original y con la sensualidad estaban en auge, de forma que pesaba sobre ellas la condición de seres inferiores que se consideraban incapaces de producir un discurso intelectual. No obstante, a juzgar por testimonios existentes del s. XII, parece que algunas jóvenes pertenecientes a la nobleza y a la burguesía supieron valorar la obra de aquellos autores que acogían en sus cortes y a los que sirvieron de mecenas. En este trabajo nos fijaremos precisamente en las *trobairitz*, figuras femeninas que inauguraron la composición lírica femenina en lengua vernácula y, en especial, prestaremos atención a Alamanda a partir de su participación en la *tenson S'ie-us qier conseill, bella amia Alamanda*², ya que hemos observado una clasificación fluctuante de este texto en los estudios literarios que está motivada por la discusión acerca de la existencia real de este personaje.

* Este trabajo se integra en el Proyecto FFI2014-55628-P, titulado “Voces de mujeres en la Edad Media: realidad y ficción (siglos XII-XIV)”, dirigido por la Dra. Esther Corral Díaz y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

¹ Algunos estudios han demostrado que las mujeres medievales de las clases altas poseían libros y contaban con instrucción (vid. Bell, 1982). En este sentido, Livingstone (1999: 12) afirma que “it was more likely for a noblewoman to be literate than a nobleman”. Para la educación de las mujeres en la Edad Media, vid. Ferrante (1984).

² Seguimos la edición de Riquer (1975), pero tenemos en cuenta otras ediciones del texto más recientes, v. gr. Harvey y Paterson (2010).

1. LAS *TROBAIRITZ*

El papel femenino ha sido indispensable para comprender la producción, innovación, promoción y transmisión de la literatura trovadoresca medieval. De hecho, los trovadores y autores medievales eran ya conscientes de su importancia y así lo demuestran en sus textos, donde dejan constancia de sus nombres³. Si bien entre los críticos literarios ha suscitado interés el reconocimiento del mecenazgo femenino en el sur y norte de Francia⁴, no ha contado con la misma suerte el estudio de su lirismo, que, a pesar de todo, ha contribuido al florecimiento de las grandes literaturas occidentales. En este sentido, debemos afirmar que actualmente no existe todavía un acuerdo unánime entre los investigadores en relación con la colaboración real o ficticia de estas compositoras en textos literarios, sino ideas encontradas en las que parece advertirse una mayor sensibilidad por la participación de la mujer a partir de las últimas décadas del s. XX, tendencia explicada por algunos críticos en correspondencia con el florecimiento de los movimientos feministas⁵.

A juzgar por las referencias a *trobairitz* de nombre conocido en los textos líricos y en las *vidas* y *razós*, se piensa que todas ellas eran mujeres pertenecientes a la nobleza, pues sus nombres aparecen acompañados de la fórmula de distinción “na” o bien “dompna”⁶. Las autoras de las que se conservan *vidas* son sólo cuatro: Azalais de Porcairagues, Castelloza, Comtessa de Dia y Tibors, mientras que las *razós* conocidas

³ Vid. al respecto las tornadas de muchos *partimens* occitanos en las que se nombran damas nobles y cultivadas con el fin de brindarles un reconocimiento público (por ejemplo: la vizcondesa de Narbona; Azalais de Tolosa; Eleonor, mujer de Raimon VI; Azalais, vizcondesa de Marsella; Beatriu de Provenza; Guide de Rodez y otras ocultas bajo *senhals*), así como los prólogos de *romans* como *Le chevalier de la charrette* en los que se advierte el agradecimiento a mecenas femeninas, (en este caso, Marie de Champagne). De igual forma, las compilaciones de textos de autoría femenina prueban también la buena acogida con la que contaron estas composiciones y su voluntad de permanencia.

⁴ Sobre la importancia del mecenazgo femenino en la literatura medieval, *vid.* Lejeune (1977: 204-208) y McCash (1996).

⁵ Parece que el primer autor que estudió detenidamente la obra de las *trobairitz* fue Schultz-Gora (1888) con la publicación de la primera edición de veintiún textos de dieciséis autoras. En el s. XX, el análisis de su obra continúa siendo marginal en la investigación literaria, a pesar de que algunos autores realizaron ediciones individuales de las composiciones de algunas *trobairitz*. Véran (1946) pretende establecer una relación de todas las *trobairitz* y de sus composiciones, pero olvida, por ejemplo, a Azalais de Altier y algunos textos de autoría anónima.

⁶ En esta misma idea inciden las representaciones artísticas de los cancioneros en los que encontramos iluminaciones de *trobairitz*. Las *vidas* y *razós* nos presentan descripciones poco detalladas de estas damas, pues todas aparecen descritas como *bellas* (cf. Castelloza y Lombarda), *gentils* (cf. Azalais de Porcairagues, Lombarda y Tibors) y *ensenhadas* (cf. Azalais de Porcairagues, Castelloza, Lombarda y Tibors).

están en relación con la obra de Almuç e Iseut de Capio, Lombarda⁷ y Maria de Ventadorn y Gui d'Ussel⁸.

Si realizamos un estudio referente a su lugar de producción y a su cronología, podemos constatar su contemporaneidad con los trovadores durante el período de mayor producción literaria. Su auge se sitúa entre finales del s. XII y el s. XIII⁹, por lo tanto, en una época en la que la tradición literaria ya estaba plenamente consolidada. Su ámbito de composición ha sido localizado en el Limousin, en Gascuña, en Provenza y, en menor medida, en el norte de Italia (Rieger, 1990: 50). No obstante, estos datos no deberían conducirnos a negar la ausencia de compositoras líricas en los años de nacimiento y declive de la poesía trovadoresca ni en otras áreas no mencionadas¹⁰, pues parece que los cancioneros sólo nos han transmitido una pequeña parte de las composiciones de estas damas y de sus *vidas*. El motivo que puede explicar el escaso interés por la conservación de sus textos podría ser la no consideración de estas autoras como poetisas profesionales y muestra de ello es la ausencia de un término específico para mencionarlas como colectivo o bien de forma individual. Debemos tener presente que la designación “*trobairitz*” no está constatada en ninguna composición lírica, en las *Artes Poéticas*, ni en las *vidas y razós*, quizás por ser entendida su actividad sólo como distracción cortés, pues se documentan referencias de que las mujeres cantaban para entretenerse en el ámbito privado. El empleo de este término se registra por primera vez en el verso del *roman de Flamenca* “e ja iest bona trobairis” (v. 4577), donde la protagonista hace uso de él para ensalzar la capacidad compositiva de su dama de compañía, Margarita.

A pesar de que la autoría femenina ha sido muy debatida, no debe parecernos extraño que damas “*ensenhadas*”, con acceso a la cultura y conocedoras del código cortés, recitasen y compusiesen textos líricos¹¹, pues, según Rieger (1990: 54), su participación

⁷ A pesar de que algunos críticos consideran este texto una *vida*, se trata de una elaborada *razó* (vid. Boutière, 1964: 416-419).

⁸ A estas *trobairitz* podemos añadir los nombres de Clara d'Anduza y Garsenda, mencionadas en *vidas y razós* de trovadores y a Alamanda y Guillelma de Roders en las *razós* que acompañan a las dos *tensons* en las que participan con Giraut de Bornelh y Lanfrac Cigala, respectivamente.

⁹ Entre las enmarcaciones temporales apuntadas por los investigadores podemos aludir las ofrecidas por Paden (1989: 14), Bruckner *et al.* (1995: XXXVIII): 1170-1260; Rieger (1990: 50): 1200-1276; Riquer (2000: 31): 1135-1240 y Aguilera (2012: 101): 1150-1250. Entre 1180 y 1230 Gaunt (1995: 161) y Bruckner (2002: 130) reconocen una época áurea en la que se observa una mejoría de la condición de la mujer que ayudaría a justificar la mayor conservación de textos de autoría femenina en esta época.

¹⁰ Advuértase que Coldwell (1987) y Boynton (2002: 53) confirman la presencia de juglaresas y mujeres compositoras también en la Francia del norte. Sobre la presencia de la voz lírica femenina en los *jeux-partits* franceses, vid. Tyssens (1992).

¹¹ Recuérdese la existencia de poetisas en el mundo árabe y en Al-Andalus.

en la vida cultural del momento, y por extensión en la *performance*, parece demostrada por los testimonios iconográficos en los que se representan mujeres tocando un instrumento y cantando. Además, a la vista del número de nombres conocidos de *trobairitz* (a veces de las que desconocemos la obra poética) y de debates conservados en los que se reconoce una voz femenina, parece que sus espectáculos debieron de ser muy valorados.

2. ALAMANDA Y SU *TENSON*

Para acercarnos a la obra de las *trobairitz* hemos escogido un texto bastante singular: la *tenson* *S'ie-us qier conseil, bella amia Alamanda*, compuesta por Giraut de Bornelh y por Alamanda, doncella de la dama amada por el trovador. La existencia real de la interlocutora ha sido objeto de discusiones variadas en los estudios literarios que han tenido como resultado soluciones divergentes, ya que este es el único texto en el que participa la *trobairitz*.

¿Existió realmente Alamanda? Referencias textuales, relativamente contemporáneas al texto estudiado, datado en el último cuarto del s. XII¹², parecen confirmarlo. En el sirventés de Bertran de Born, *D'un sirventes no-m chal far lonhor ganda*, elaborado en 1183, se dice “Conselh vuolh dar el so de N'Alamanda” (v. 25). El trovador reconoce así las vinculaciones formales de su texto con la *tenson* estudiada, que identifica por medio de la alusión a la *trobairitz*, quizás por la fama que la composición y este personaje femenino del que solo se conserva esta colaboración lírica alcanzaron en el panorama literario del momento. La cita fue interpretada por los investigadores de diferentes formas, de tal modo que la clasificación de este texto puede variar entre la consideración de *tenson* y *tenson* ficticia, atendiendo a la autoría doble o a una autoría exclusiva por parte del trovador¹³, considerando así la voz femenina un recurso compositivo atribuido a la destreza de Giraut de Bornelh.

¹² Rieger (1991b: 53) ha situado la composición del texto entre 1175 y 1180/81. No obstante, Guida y Larghi (2014: 31) retrasan su cronología a los últimos años de la década de 1180 y 1190.

¹³ Jeanroy (1973, I: 312) le niega a Alamanda el reconocimiento como *trobairitz*, a pesar de que, como veremos a continuación, en la *razó* (*B*) que acompaña el texto estudiado se afirma: “sabia trobar ben et entendre”. Otros autores que defienden la autoría exclusiva por parte de Giraut fueron Riquer (1975: 506); Sharman (1989: 11, n. 45), que atribuye el nombre a necesidades rítmicas, y Chambers (1989: 48), que duda de que Alamanda contase con la excelente capacidad versificatoria que advertimos en la *tenson*, por lo que la incluye entre las “*trobairitz* soiseubudas”, reconociendo la posibilidad de que hubiese participado en algún debate con el trovador que hubiese inspirado esta composición.

En nuestra opinión, sin embargo, siguiendo a Jones (1974: 66) creemos que la autoría individual de los géneros dialogados, argüida en relación a la composición *En [a]quel son que m' play ni que m' ajensa*, ha sido una posibilidad tardía que no contaba con vigencia en la época de apogeo de la escuela trovadoresca. Por lo tanto, deberíamos abandonar las afirmaciones misóginas y los apriorismos ideológicos en los estudios literarios y tratar de comprender y estudiar mejor el lirismo de estas voces femeninas sin negarlo y desvalorizarlo.

A pesar de que los cancioneros recopilaron relatos biográficos de *trobairitz*, no se conserva ninguno referido a Alamanda, pero si la encontramos citada en la *razó (B)*¹⁴, donde se explican las circunstancias históricas que motivaron la composición de la *tenson*. En este breve texto narrativo, posiblemente redactado por Uc de Saint Circ (Guida, 2014: 31), encontramos novelada la historia anunciada en la *tenson*, pero con alguna diferencia. Debemos tener presente que el juglar gascón estuvo en contacto con las familias nobles más importantes de la región, por lo que conocería testimonios reales que pudo incluir en sus narraciones entre algunos detalles pertenecientes a la ficción. Aunque es bien sabido que debemos presentar una actitud prudente al considerar estas redacciones como documentos históricos, no podemos negar tampoco su contenido, ya que algunos de sus datos pudieron ser contrastados y corroborados por pruebas documentales.

En la *razó (B)* se pone de manifiesto que Giraut de Bornelh amaba a una dama de Gascuña, Alamanda d'Estanc¹⁵, ensalzada por su juicio, valía y hermosura, que únicamente correspondió las muestras de afecto del trovador con la entrega de un guante, símbolo de aceptación amorosa en el código cortés. No obstante, el enamorado lo perdió¹⁶ con gran pesar y despertó así su ira. En la *tenson*, en cambio, el enfado de la dama está motivado, porque ella se enteró de que Giraut pretendía a otra mujer de menor mérito. El trovador acude a la doncella que está al servicio de su amada, que curiosamente comparte con ella su nombre¹⁷, para solicitarle su ayuda e intercesión ante su dama con el fin de recuperar su confianza.

¹⁴ Para los textos de las *razós* seguimos la edición de Boutière-Schutz (1964).

¹⁵ Al igual que en otros textos, conocemos la identidad de la dama amada por el trovador gracias a la *razó* que acompaña a la composición, pues el texto lírico estaba sometido a la medida que imponía el código cortés y que impedía el descubrimiento del nombre de la dama amada.

¹⁶ Este acto podría entenderse metafóricamente como el abandono del servicio amoroso a la dama en cuestión en favor de otra, al igual que se relata en la *tenson*.

¹⁷ Esta coincidencia fue explicada por Sharman (1989: 11, n. 44) como un probable error del copista. Posteriormente, Rieger (1991b: 52) propone también la posibilidad de la existencia de una confusión en el nombre de la amada del trovador atribuida al copista del ms. *V* o bien al autor de la *razó*.

La importancia de la *tenson* estudiada en el panorama literario occitano se advierte también en algunas *razós* que acompañan a otros textos de Giraut de Bornelh que completan y dan continuidad a la historia narrada en esta composición. Siguiendo estos relatos conocemos que Alamanda abandonó el servicio de Giraut, a quien “avia faich plazers” (versión de *N^o*) en favor de un hombre violento y malo “qui no·l covenia” (*Sg*), pero con el que buscaba aumentar su valor. Con este objetivo encuentra en el guante¹⁸ la mejor excusa (*Sg*), causando un gran pesar en Giraut, que compuso textos en los que refiere sus lamentos¹⁹, llegando a abandonar “de chantar e de trobar e de solatz” (*E*) por el dolor y la angustia que le produjo el fallecimiento del rey Ricardo de Inglaterra y por el engaño de Alamanda. Sin embargo, Ramon Bernart de Rovenal le solicitó que reanudase el arte de la composición y parece que así lo hizo (*E*).

A inicios del s. XII se data un intercambio de *coblas* entre Bernart Arnaut d’Armagnac y Na Lombarda, en cuya estructura externa observamos semejanzas con el texto estudiado, al igual que en el sirventés de Bertran de Born, lo que nos muestra el reconocimiento con el que contó la *tenson*. Bernart Arnaut inicia la composición exaltando a la destinataria de su *cobla* al afirmar su superioridad sobre dos damas que serían de reconocido valor para el público: Alamanda y Giscarda. La destinataria agradece los cumplidos, ya que es consciente del honor que le confiere haber sido mencionada entre tales mujeres.

Como último texto en el que encontramos alusiones a Alamanda podemos citar la lista de *trobairitz* elaborada por Giraut d’Espanha en la *dansa* dedicada a Beatrice di Provenza²⁰.

Todas las referencias precedentes a las *trobairitz* son buena prueba del éxito alcanzado por el texto estudiado y de su aprecio por parte del público.

La historia posterior de Alamanda continúa entre los ss. XIV y XVI, cuando los humanistas italianos se interesaron por la obra de los trovadores. Aunque no podemos afirmar la existencia de la misma preocupación por el estudio de las *trobairitz*, Giammaria Barbieri (1790: 135) (1519-1574) recopila fragmentos de los textos de estas compositoras en *Dell’origine della poesia rimata* entre los que encontramos la mención

¹⁸ El pretexto del guante, ya sea un episodio real o ficticio, es un motivo recurrente en su producción poética. Siguiendo la edición de Sharman (1989), aparece, así mismo, en los textos XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, LI. Al igual que en la *tenson*, la dama pone fin a su correspondencia amorosa cuando el amante pierde la prenda que simboliza su correspondencia amorosa o cuando conoce que pretende a otras mujeres.

¹⁹ Vid. *Ges aissi del tot non lais* (XLIV, Sharman, 1989: 264-270).

²⁰ Si aceptamos las enmiendas presentadas por Rieger (1991b: 51) a partir de Bergert, el autor anuncia: “E·m dona alegransa / car N’Alama[n]d’agensa” (vv. 19 y 20).

a Alamanda y a esta *tenson*. Entre finales del s. XVIII e inicios del s. XIX continúa el mismo apogeo entre los eruditos franceses que mencionan a Alamanda entre otras compositoras líricas.

Rieger (1991b) trató de buscar referencias documentales que demostrasen la existencia histórica de Alamanda como *trobairitz* en testimonios de la familia Alaman de Albi, apuntando a que podría ser Alamanda de Castelnau²¹, nacida ca. 1160. Para defender su existencia se ayuda del epitafio que presenta una lápida conservada en el museo agustiniano de Tolosa, donde se retiraría como miembro de su comunidad monástica. En ella, además de fechar su muerte en el año 1223 se informa de su matrimonio con Guilhem de Castelnau. Rieger justifica la relación de los dos contendientes a partir de su educación en la corte²², donde tendría contactos con trovadores conocidos antes de su enlace.

Guida (2001: 419), por su parte, sostiene que el nombre Alamanda, de origen germánico, era un antropónimo muy difundido en el sur de Francia, especialmente entre los descendientes de las familias aristocráticas y contradice la relación que establece Rieger de Alamanda con la familia Alaman basándose en un cartulario de este linaje en el que no existe constatación de ninguna Alamanda. A pesar de que Rieger y Kolsen consideran la referencia a Alamanda d'Estanc como fruto de la imaginación del biógrafo, Guida cree que puede estar motivado por la presencia real de un castillo feudal en Estanc, demostrando así, una vez más, la existencia de datos verídicos en la novelación de las *vidas* y *razós*. Siguiendo a este autor, se podría identificar a Alamanda d'Estanc con nuestra *trobairitz*²³, mientras que Escaronha, mujer de Bernart II de l'Iha Jordan, sería la dama amada por el trovador²⁴. Con todo, es poco probable que Giraut compusiese todo su corpus pensando en una sola mujer, como asume Kolsen (*apud* Sharman, 1989: 12), sino que más bien en su producción poética se reconocerían, posiblemente, como mínimo dos mujeres diferentes (Panvini, 1949: 28-29).

²¹ Bruckner *et al.* (1995: 160) también defienden esta filiación.

²² Bruckner *et al.* (1995: 160) consideran que podría tratarse de la corte de Raymond V de Tolosa.

²³ Esta hipótesis, defendida también por Harvey y Paterson (2010), parece entrar en contradicción con la información ofrecida en la *razó*, pues Alamanda d'Estanc es precisamente la identificación que en este texto se le confiere a la dama amada por el trovador. A pesar de que las editoras no incluyen en su manual las *tensons* y *partimens* que presentan problemas de atribución autorial, así como los textos ficticios, incorporan la *tenson* estudiada por las dudas que plantea la identificación real o ficticia de la *trobairitz*.

²⁴ Esta misma idea había sido defendida por Kolsen, Panvini (1949) y Boutière y Schutz (1964: 45, n. 1), pero se trata de una identificación compleja y problemática, ya que esa dama solo aparece nombrada en la tornada de la pastorela *L'autrier, lo primier iorn d'aost* y Sharman (1989: 12) duda de su autenticidad.

La tradición manuscrita del texto es extraordinariamente rica. Se conserva en 15 manuscritos²⁵ (Riquer, 1975: 506, Guida, 2001: 417, Guida y Larghi, 2014: 30). Hay que señalar que la *tenson* se ubica junto con otras obras del “maestre dels trobadors” y nunca en las secciones reservadas para los géneros dialogados (Krispin, 1983: 141-152). Este hecho, así como la ausencia del nombre de “Alamanda” en las rúbricas que encabezan la composición, han servido de justificación a la hora de apuntar una exclusiva autoría masculina por parte de un sector de la crítica²⁶. Sin embargo, debemos señalar que no era extraña la práctica compilatoria que se caracterizaba por la ordenación de los textos dialogados entre las composiciones que se atribuían al trovador que abría el debate, tal y como ocurre en esta ocasión. Así mismo, la inferioridad numérica de las *trobairitz*, en comparación con todos los trovadores conocidos y, por consiguiente, su menor producción, favorece el mayor olvido que sufre su obra en la transmisión manuscrita que se realiza de forma relativamente tardía en relación con el momento de composición de los textos. En este sentido, la escasez del número de textos podría motivar también la ordenación de los debates mixtos bajo la rúbrica del autor masculino con fines exclusivamente prácticos²⁷.

Desde el punto de vista formal, la *tenson* está conformada por ocho coblas de ocho versos y dos tornadas de dos versos en las que se alternan las intervenciones de Giraut y una dama que aparece apelada por el trovador que encabeza la composición como “bel’ami’Alamanda” (v. 1). Atendiendo a los aspectos métricos debemos reconocer que este texto emplea las *coblas doblas*, al igual que muchas de las *tensons* trovadorescas, en las que se constata una preferencia por este tipo de modalidad estrófica, así como por

²⁵ Paden (1989: 228), Rieger (1991a: 183 y 1991b: 47) y Paterson y Harvey (2010: 706) contabilizan sólo 14 mss., mientras que Bruckner *et al.* (1995: 158) elevan esta cantidad a 16. La tradición manuscrita presenta variantes significativas en casi todos los versos, lo que podría ser indicio del gran éxito performativo con el que contó el texto (*vid. infra* los mss.).

²⁶ Siguiendo la edición de Harvey y Paterson (2010) las rúbricas son las siguientes: “Girautz deborneill”, *A*; “Girautz deborneill”, *B*; “Gr’ de bornelh”, *C*; “Girald de bruneill”, *D*; “Girauz de borneil”, *H*; “Girautz de borneill”, *I*; “Girautz de borneill”, *K*; “Giraut de burnel”, *N*; “çirardus”, *Q*; “Gr de bornelh”, *R*; “Gr de bornelh”, *R¹*; “Guiraut de borneill”, *Sg*; “Giraut de burnel”, *a*. Los manuscritos en los que se conserva la obra según estas autoras son: *A, B, C, D, G, H, I, K, N, Q, R, Sg, Sg¹, V, a*.

²⁷ Bonse (1997: 12-13) justifica la ausencia del nombre de Alamanda en las rúbricas a partir de la gran fama que llegó a adquirir la *trobairitz*, de tal forma que su presencia junto al nombre de su contendiente sería innecesaria. En su estudio defiende la posibilidad de que la melodía que acompaña a la *tenson* fuese compuesta por Alamanda. Para ello realiza una comparación con otras composiciones de Giraut de Bornelh y demuestra las diferencias notables que supone este texto, cuya melodía podría haber sido tomada de una *canço* no conservada, compuesta por la *trobairitz* y dedicada a Giraut, que hizo famosa su asociación con él (Bonse, 1997: 31). Esta *tenson* se trata del único texto de autoría femenina del dominio occitano, junto con la composición de la Condesa de Dia *A chantar m’er de so q’ieu no volria*, del que se conserva la melodía, a pesar de que en los estudios literarios generalmente sólo se reconoce la preservación de la notación musical del texto de Beatriz de Dia.

las *coblas unissonans*, pues ambas modalidades tienen como finalidad que los dos interlocutores cuenten con las mismas opciones de defensa.

En el análisis conceptual de la *tenson*, la cuestión que se dilucida se centra en la solicitud de consejo por parte de Giraut a Alamanda con el fin de que interceda ante su amada para saldar la distancia que lo separa de ella. La doncella, en la segunda estrofa, le ofrece sus recomendaciones aconsejándole no contradecir nunca a su dama²⁸. Se inicia entonces una *disputatio* entre los dos interlocutores en la que no están ausentes las amenazas violentas por parte de Giraut²⁹, ya que considera que Alamanda no le ha ofrecido un buen consejo³⁰. La muchacha, sin perder la calma que caracteriza su discurso, defiende a su señora y le confiesa que, por haber llamado “chamjairitz” ‘voluble’ y “leugera” ‘ligera’ (vid. v. 42) a su dama, esta no aceptará la reconciliación. El trovador cambia, a continuación, el tono de su discurso por uno más solícito y sumiso haciendo uso del tópico de la muerte por amor si no consigue correspondencia amorosa. La interlocutora accede, finalmente, a ayudarlo en su propósito con la condición de que abandone el cortejo de otras mujeres que no sean Alamanda. Giraut acepta prometiendo fidelidad a su amada.

Al igual que en la mayoría de *tensons* trovadorescas, los interlocutores alternan sus voces en las distintas estrofas y recurren, frecuentemente, al igual que los trovadores, a los apóstrofes nominales para llamar la atención de sus interlocutores o bien para buscar su proximidad (vid. “ami(a)”, vv. 1, 53). La apelación al contendiente se encuentra en el primer verso, como es de esperar, en casi todas las coblas³¹. A pesar de que Alamanda requiere a Giraut por su nombre y en la estrofa VIII antepone al antropónimo la mención “senher” (v. 57), que muestra el respeto que le confiere la doncella, el trovador emplea una mayor diversidad de fórmulas al tomar como punto de referencia su belleza³² o juventud³³. Como ya comentamos, estas precisiones son tópicos recurrentes

²⁸ La figura de la doncella ‘mediadora’ entre el amante y su señora se observa también en las *tensons* *Dompna n’Almucs, si-us plagas* de Almuc de Castelnau e Iseut de Capiro y en la anónima *Bona domna, tan vos ai fin coratge*. En ambas la doncella interviene ante su dama en favor del enamorado que comete una falta respondiendo por él. La estrecha relación de estos textos con la *tenson* estudiada se advierte en aquellos trabajos en los que se ha afirmado que la *tenson* anónima puede haber sido obra de dos Alamandas (Chabaneau, 1975: 121, n. 1) o bien el resultado propiciado por la influencia de la *tenson* objeto de estudio.

²⁹ Vid. “[...] Er ai talan que us fera, / si no us chalatz!”, vv. 37-38.

³⁰ Cf. “Mal cut que m chabdelatz!”, v. 24; “Melhor conselh dera Na Berengera / que vos no me donatz”, vv. 39-40.

³¹ No obstante, en la III cobla aparece en el segundo verso y, en la última tornada, no se constata ningún apóstrofe.

³² Vid. “bel(a)”, vv. 1, 49, 65.

³³ Vid. “doncel(a)”, vv. 18, 33.

en la lírica y en otras descripciones de *trobairitz* que no nos permiten conocer a nuestra interlocutora. A ellas deben sumarse los calificativos a su aspecto: “bel’e blonda” (v. 18) y las referencias a su educación (cf. “la doncella si era mout savia e cortesa”) y a su capacidad versificatoria (cf. “sabia trobar ben et entendre”)³⁴ presentes en la *razó* (B).

Así pues, hemos pretendido realizar una aproximación a la obra de las *trobairitz* integrándola en el movimiento trovadoresco y situándola así en su contexto histórico y cultural a partir de la única *tenson* conservada en la que participa Alamanda. Nuestra finalidad ha sido abordar la problemática que constituye el estudio de su corpus textual sin contar con apriorismos ideológicos o sexuales que nos obliguen a negar la autoría femenina o a defender su distinción del lirismo masculino, pues como hemos señalado, las *trobairitz* han cultivado los mismos temas, motivos y géneros que sus contemporáneos con gran habilidad versificatoria. En este texto dialogado se advierte que la bibliografía parte en muchas ocasiones de criterios subjetivos para demostrar una autoría doble o única. No obstante, debemos recordar un dato significativo: está documentada la existencia de una *trobairitz* del mismo nombre (Alamanda de Castelnaud) en la época de datación del texto y menciones a su figura en distintos textos medievales. Por lo tanto, fuese Alamanda una *trobairitz* real o ficticia lo cierto es que la *tenson S’ie-us qier conseil, bella amia Alamanda* no fue ajena al éxito performativo del momento, como demuestra su recopilación en más de una docena de manuscritos. En nuestra opinión, Alamanda es una *trobairitz* “real” más que se inscribe en el *corpus* de *trobairitz* de la lírica occitana y, por ende, de las escritoras en lengua vernácula de la Edad Media.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguilera, D., *Femmes poètes du Moyen-Âge*, Paris, L’Harmattan, 2012.

Bell, S. B., “Medieval women book owners: arbiters of lay piety and ambassadors of culture”, *Signs*, 7 (4) (1982), pp. 742-768.

Bonse, B. A., *El son de n’Alamanda: another melody by a trobairitz?*, The Ohio State University, 1997, [Doctoral dissertation, inédita].

³⁴ El ensalzamiento de su capacidad para componer se advierte también en las *vidas* de Azalais de Porcairagues (cf. “sabia trobar”), Beatriz de Dia (cf. “fez de lui mantas bonas cansos”), Castelloza (cf. “fez de lui sas cansos”) y Tibors (cf. “saup trobar”) y en la *razó* de Lombarda (cf. “sabia bien trobar”).

- Boutière, J. y A. H. Schutz (Ed.), *Biographies des troubadours. Textes provençaux des XIII^e et XIV^e siècles*, Toulouse, Edouard Privat, 1964.
- Boynton, S., *Women's performance of the lyric before 1500*, A. L. Klinck & A. M. Rasmussen (Eds.), *Medieval woman's song. Cross-cultural approaches*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 47-65.
- Bruckner, M. T., "Fictions of female voice. The women troubadours", A. L. Klinck & A. M. Rasmussen (Eds.), *Medieval woman's song. Cross-cultural approaches*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 127-151.
- Bruckner, M. T., L. Shepard & S. White, *Songs of the women troubadours*, New York & London, Garland, 1995.
- Chabaneau, C., *Les biographies des troubadours en langue provençale*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.
- Chambers, F. M., "Las trobairitz soisebudas", W. D. Paden (Ed.), *The voice of the trobairitz: perspectives on the women troubadours*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 45-60.
- Coldwell, M. V., "Jouglerses and trobairitz: secular musicians in Medieval France", J. M. Bowers & J. Tick (Eds.), *Women making music. The Western art tradition, 1150-1950*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1987, pp. 39-61.
- Ferrante, J. M., "The education of women in the Middle Ages in theory, fact, and fantasy", P. H. Labalme (Ed.), *Beyond their sex. Learned women of european past*, New York & London, New York University Press, 1984.
- Gaunt, S., *Gender and genre in medieval french literature*, Cambridge, University Press, 1995.
- Guida, S., "Trobairitz fantomatiche? I casi Alamanda ed Escaronha", G. Kremnitz, B. Czernilofsky et al. (Eds.), *Actes VI Congrès International de l'AIEO, Le rayonnement de la civilisation occitane à l'aube d'un nouveau millénaire*, Wien, Praesens, 2001, pp. 411-433.
- Guida, S., "Alamanda", S. Guida & G. Larghi, *Dizionario biografico dei trovatori*, Modena, Mucchi Editore, 2014, pp. 30-32.
- Harvey, R. & L. Paterson (Eds.), *The troubadour tenors and partimens*, Cambridge, D. S. Brewer, 2010, 3 vols.
- Jeanroy, A., "Les auteurs et les propagateurs de le poésie de cour –troubadours et jongleurs– fiction et vérité", *La poésie lyrique des troubadours*, Genève, Slatkine, 1973, vol. I, pp. 101-149, 311-320.

- Jones, D. J., *La tenson provençale*, Genève, Slatkine, 1974.
- Krispin, A., *Amours féminines dans la poésie lyrique en langue d'oc au Moyen Age. Trobairitz et genres objectifs*, Toulouse, 1983 [tesis inédita, 2 vols.].
- Lejeune, R., “La femme dans les littératures française et occitane du XI^e au XIII^e siècle”, *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 78-79 (1977), pp. 201-217.
- Livingstone, A., “Powerful allies and dangerous adversaries. Noblewomen in medieval society”, L. E. Mitchell (Ed.), *Women in medieval western european culture*, New York & London, Garland Publishing, 1999, pp. 7-30.
- McCash, J. H., *The cultural patronage of medieval women*, Athens & London, University of Georgia Press, 1996.
- Paden, W. D., *The voice of the trobairitz. Perspectives on the women troubadours*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989.
- Panvini, B. (Ed.), *Girardo de Bornelh. Trovatore del sec. XII*, Catania, Università, 1949.
- Rieger, A., “En conselh no deu hom voler femna. Les dialogues mixtes dans la lyrique troubadouresque”, *Perspectives médiévales*, 16 (1990), pp. 47-57.
- Rieger, A., *Trobairitz. Der Beitrag der Frau in der altokzitanischen höfischen Lyrik*, Tübingen, Niemeyer, 1991a.
- Rieger, A., “Alamanda de Castelnaud – Une trobairitz dans l’entourage des comtes de Toulouse?”, *Zeitschrift für romanische philologie*, 107, 1991b, pp. 47-57.
- Riquer, I. de, “Las trobairitz”, Iris M. Zavala et al. (Coords.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca)*, 2000, vol. VI, pp. 27-39.
- Riquer, M. de (Ed. y Trad.), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 1975, 3 vols.
- Schultz-Gora, O. (Ed.), *Die provenzalischen Dichterinnen*, Leipzig, Gustav Foch, 1888.
- Sharman, R. V. (Ed.), *The cansos and sirventeses of the troubadour Giraut de Bornelh: a critical edition*, Cambridge, University Press, 1989.
- Tiraboschi, G. (Ed.), *Dell’origine della poesia rimata*, Modena, Società Tipografica, 1790.
- Tyssens, M., “Voix de femmes dans la lyrique d’oïl”, J. Doufournet, A. Joris & P. Toubert (Eds.), *Femmes mariages-lignages XII^e - XIV^e siècles. Mélanges offerts à George Duby*, Bruxelles, De Boeck Université, 1992, pp. 373-387.

Véran, J. (Ed.), *Les poétesses provençales du Moyen Aye et de nos jours*, Paris, Quillet, 1946.

APÉNDICE

*Si·us quer conselh, bel'ami'Alamanda*³⁵

I. [Giraut]

Si·us quer conselh, bel'ami'Alamanda,
no·l me vedetz, c'om cochatz lo·us demanda;
que so m'a dich vostra domna truanda
que lonh sui fors issitz de sa comanda
5 que so qe·m det m'estrai er e·m desmanda.
Que·m conselhatz?
C'a pauc lo cor dins d'ira no m'abranda,
tant fort en sui iratz.

II. [Alamanda]

Per Deu, Giraut, ges aissi tot a randa
10 volers d'amic no·s fai ni no·s garanda;
car si l'us falh, l'altre conve que blanda,
que lor destrics no crescha ni s'espanda.
Pero si·us ditz d'alt poi que sia landa,
vos la·n crezatz,
15 e plassa vos lo bes e·l mals que·us manda;
c'aissi seretz amatz.

III. [Giraut]

No posc mudar que contr'orgolh no gronda,
ja siatz vos, donzela, bel'e blonda.
Pauc d'ira·us notz e paucs jois vos aonda;
20 mas ges no n'etz primera ni segonda!
Et eu que tem d'est'ira que·m confonda,
que m'en lauzatz,
si·m tem perir, que·m traia plus vas l'onda?
Mal cut que·m chabdelatz!

IV. [Alamanda]

25 Si m'enqueretz d'aital razo preonda,

V. [Giraut]

Donzel', oimais no siatz trop parlera!
S'ilh m'a mentit mais de cen vetz primera,
35 cudatz vos donc que totztems l'o sofera?
Semblaria c'o fezes per nescera
d'altr'amistat. Er ai talan que·us fera,
si no·us chalatz!
Melhor conselh dera Na Berengera
40 que vos no me donatz.

VI. [Alamanda]

L'ora vei eu, Giraut, qu'ela·us o mera,
car l'apeletz chamjairitz ni leugera;
per so cudatz que del plach vos enquera?
Mas no cut ges que sia tan manera;
45 ans er oimais sa promessa derrera,
que que·us diatz,
si s'en destrenh tan que ja vos ofera
treva ni fi ni patz.

VII. [Giraut]

Bela, per Deus, no perda vostr'aiuda,
50 car be sabetz com me fo convenguda.
S'eu m'ai falhit per l'ira c'ai aguda,
no·m tenha dan; s'anc sentitz com leu muda
cor d'amador, ami', e s'anc fotz druda,
del plach pensatz;
55 que be vos dic: mortz sui, si l'ai perduda,
mas no l'o descobratz!

VIII. [Alamanda]

Senher Giraut, ja n'agr'eu fi volguda,

³⁵ Seguimos la edición de Riquer (1975: 506-510).

per Deu, Giraut, no sai com vos responda;
pero, si·us par c'ab pauc fos jauzionda,
mais volh pelar mo prat c'altre·l me tonda.
E s'e·us er oi del plach far dezironda.
30 ja l'encerchatz
com so bo cor vos esdui'e·us resconda;
be par com n'etz cochatz!

mas ela·m ditz c'a drech s'es irascuda,
c'altra·n preietz com fols, tot a saubuda,
60 que no la val, ni vestida ni nuda.
No fara donc, si no·us gic, que vencuda,
s'altra·n preiatz?
Be·us en valrai, ja l'ai·eu mantenguda,
si mais no·us i mesclatz.

IX. [Giraut]

65 Bela, per Deu, si d'ela n'etz crezuda,
per me lo·lh afiatz!

X. [Alamanda]

Ben o farai; mas can vos er renduda
s'amors, no la·us tolhatz.

I. GIRAUT: Si os pido consejo, hermosa amiga Alamanda, no me lo neguéis, que hombre atribulado os lo demanda: porque me ha dicho vuestra señora engañadora que me he alejado de su mandato, de modo que lo que antes me dio ahora me lo quita y me lo niega. ¿Qué me aconsejáis? Pues por poco el corazón se consume de tristeza en mi interior, tan entristecido estoy.

II. ALAMANDA: Por Dios, Giraut, el deseo del amigo no se realiza ni se cumple de una sola vez; pues si el uno yerra, conviene que el otro perdone para que el daño de ambos no aumente ni se extienda. Pero si os dice que una alta montaña es un llano, creedla, y agrádeos lo bueno y lo malo que os ordene, porque así seréis amado.

III. GIRAUT: No puedo evitar el gruñir ante el orgullo, aunque vos, doncella, seáis hermosa y rubia. A vos una pequeña tristeza os perjudica y una pequeña alegría os aprovecha, pero no sois ni la primera ni la segunda. A mí, en cambio, que temo que esta tristeza me destruya, ¿por qué me aconsejáis, si temo perecer, que me interne más en las olas? Creo que me guiáis mal.

IV. ALAMANDA: Si me consultáis un problema tan profundo, por Dios, Giraut, no sé cómo responderos; pero si os parece que con poco estaría contenta, prefiero pelar mi prado a que otro me lo esquile. Y aunque yo ahora estaba deseosa de conseguiros la reconciliación, vos pretendéis que ella os aparte y os esconda su buena voluntad. ¡Parecéis presuroso en conseguirlo!

V. GIRAUT: Doncella, de ahora en adelante no seáis tan habladora. Si ella ha sido la primera en mentirme más de cien veces, ¿os figuráis acaso que se lo soportaré siempre? Podría parecer que lo hago por falta de otro amor. Tengo ganas de pegaros, si no os calláis. Berenguera daría mejor consejo que el que vos me dais.

VI. ALAMANDA: Veo [muy próxima] la hora, Giraut, en que ella os pague el haberla llamado voluble y ligera. ¿Creéis que por esto os pedirá la reconciliación? Pero no creo que sea tan dócil, sino que ésta será, desde ahora, su última concesión, digáis lo que digáis, si ahora se compromete a ofrecer os tregua, acuerdo y paz.

VII. GIRAUT: Hermosa, por Dios, no pierda vuestra ayuda, pues bien sabéis cómo me fue prometida. Si he errado por la tristeza que me ha afligido, no reciba daño. Si alguna vez sentisteis cuán fácilmente cambia corazón de enamorado, amiga, y si alguna vez fuisteis amante, pensad en la reconciliación. Porque os aseguro: muerto soy, si la he perdido; pero no se lo descubráis.

VIII. ALAMANDA: Señor Giraut, yo ya hubiera querido el acuerdo, pero ella me dice que se ha indignado con razón, pues vos, como un necio, públicamente pretendíais a otra que no puede comparársele ni vestida ni desnuda. ¿No hará acaso, si no os deja, el papel de derrotada, si pretendéis a otra? Os ayudaré de veras, aunque la he defendido, si nunca más os mezcláis en ello.

IX. GIRAUT: Hermosa, por Dios, si lográis convencerla, asegurádselo por mí.

X. ALAMANDA: Bien lo haré, pero cuando os haya devuelto su amor, no os despojéis de él.